

Sobre un materialismo del trazo en China

JULIA JORGE Universidad Nacional de Córdoba – CONICET, Argentina / mariajuliajorgeauad@gmail.com

Resumen

El sintagma *materialismo del trazo* convoca la reunión de proyectos estéticos, teóricos y filosóficos disímiles que versan sobre el materialismo, la escritura, la materialidad de la escritura. Teniendo en cuenta estas reflexiones, nos detendremos a observar una de las escrituras más singulares para el pensamiento occidental: la escritura china. Pretendemos un despliegue de articulaciones que definan una perspectiva materialista centrada en la materia escrita como variación, modulación, desvío. Es decir, una materia dada partir de operaciones como la falsificación. Para evidenciar estas relaciones, pensaremos en torno a obras–instalaciones del artista chino contemporáneo: Xu Bing.

Palabras clave: materialismo / trazo / materia / escritura china / Xu Bing

About a materialism of the trace in China

Abstract

The syntagma trace materialism calls the meeting of dissimilar aesthetic, theoretical and philosophical projects that deal with materialism, writing, the materiality of writing. Taking into account these reflections, we will stop to observe one of the most singular writings for western thought: Chinese writing. Having as an end the deployment of articulations that define a materialist perspective centered on the matter as variation, modulation, deviation; from operations such as counterfeiting. To demonstrate these relationships, we will think about installations of the contemporary Chinese artist: Xu Bing.

Key words: materialism / stroke / matter / Chinese writing / Xu Bing

Recibido: 1/3/2020. Aceptado: 29/4/2020

Para citar este artículo: Jorge, J. (2020). Sobre un materialismo del trazo en China. *El taco en la brea*, 11 (diciembre–mayo), 92–102. Santa Fe, Argentina: UNL. DOI: 10.14409/tb.v11i1.9157

Pictogramas, sílabas, marcas que aparecen en los caparazones, materia que se escribe y se habla a través de sus sujetos, elementos en sí mismos contradictorios que reflejan sus redes, sus ruidos. ¿Ficción?

Phillipe Soller (78)

Introducción

En el presente trabajo delinearemos un *materialismo del trazo* para pensar ciertas dimensiones de la escritura y evidenciar algunos de sus aspectos estéticos. En este sentido, cabe cierta aclaración: nuestra perspectiva parte de repensar la/s escritura/s dialogando con el *concepto* de escritura, especialmente, con ciertos intelectuales del posestructuralismo francés, pero no reduciéndose a sistematizar algunos textos en un marco teórico.¹ Es decir, un materialismo del trazo implica el registro de ciertas resonancias en textos que han abordado la dimensión material de la escritura, pero, a su vez, tiene como prioridad no olvidar la materia ni sus posibles relaciones.

Entonces, en primer lugar, un materialismo del trazo implica la liberación de la escritura de su fin comunicativo, de su servicio al habla, de su carácter de soporte, quedándose con sus otros comportamientos, diremos, sus comportamientos materiales. Dicha perspectiva busca su potencialidad plástica, visual, rítmica. Pero principalmente, dicha perspectiva desea detenerse en aquellas operaciones involucradas en ciertas prácticas estéticas y culturales que reproducen y distribuyen la materia en otros órdenes que trascienden la escritura como sistema gráfico al servicio de la lengua.

Particularmente en este trabajo ensayaremos un *materialismo del trazo* concentrándonos en el estudio de una escritura no-lineal, no-alfabética, no-fonética: la escritura china. De esta escritura, nos abocaremos a estudiar el comportamiento de su dimensión material: desde su relación con su propia ejecución, el modo en que da cuenta de la naturaleza y su soberanía del sistema gráfico que le ha permitido potenciar su carácter combinatorio sin depender del sistema de la lengua. Para dar cuenta de la materialidad de dichas relaciones estudiaremos la obra plástica de Xu Bing, quien ha problematizado y trabajado estas cuestiones a lo largo de su trayectoria.

En la traza

Entonces, *materialismo del trazo*. Este sintagma nombra una indagación en torno a la escritura y la materia, pero también convoca la reunión de proyectos estéticos, teóricos y filosóficos disímiles que versan sobre el materialismo, la escritura, su plasticidad, cuestionando su vínculo con lo sonoro y su articulación significativa. Aunque nos proponemos estudiar la escritura china, debe aclararse que estamos dialogando con un gran conjunto de proyectos intelectuales occidentales que piensan dicha escritura para sostener perspectivas en cuanto al pensamiento, la lógica, el tiempo.

Algunos de forma fragmentaria, otros de manera sumamente dedicada. En dicho conjunto se incluye la reflexión de Leibniz sobre la escritura china, para quien esta constituía un modelo de lengua que estaba exenta de la lógica-lineal del alfabeto, por lo cual se sustraía a la historia haciéndose una lengua propicia para un razonamiento filosófico. También se sumarían proyectos que nos arriesgamos en llamar de un materialismo francés, como los de Jacques Derrida, Rolan Barthes, Phillipe Soller, que se han detenido en la escritura china para reflexionar sobre sus propias propuestas sobre la idea de escritura. También pensadores muy próximos a la cuestión china como el traductor François Cheng, quien ha estudiado en profundidad la relación de la escritura china con la poética clásica en sucesivas ocasiones. O bien, orientalistas dedicados a la cuestión como Jullien

en *Figuras de la Inmanencia* (2015), quien se empeña en dar cuenta de una lógica de la inmanencia que activa lo que hay de igual en lo otro a partir de su relectura del *Libro de las Mutaciones*, libro que se basa en el estudio de hexagramas, los que son considerados una forma de escritura primaria.

Sumado a los anteriores, la reflexión de Haroldo de Campos sobre el *Anagrama, epigrama y el ideograma* (1977) como paradigmas para la creación poética; o el estudio sobre el montaje en *El principio cinematográfico y el ideograma* (1929) de Sierguéi Eisenstein. Textos influenciados por el de Ernest Fenollosa, que en *El carácter de la escritura china como medio poético* (2001), editado por Ezra Pound, se postula que la lógica de la gramática posicional y el rasgo compositivo del ideograma se corresponden a la lógica causal de los fenómenos de la naturaleza y por ende el chino es una lengua que acerca lo científico y lo estético en un solo acto.

De la escritura china

Uno de los aspectos de discusión es la singular relación del ideograma chino con la naturaleza, la que se ha desarrollado en el arte de la caligrafía china. Esto se debe a que desde sus orígenes la escritura china siempre ha estado vinculada con fines oraculares, adivinatorios y se ha desarrollado junto a una fina doctrina espiritual que sostiene una íntima relación entre el hombre y la naturaleza.² En el arte de la caligrafía, lo trazado con tinta da cuenta de un cuerpo que *permanece allí sin estar allí*. No necesariamente se trata de quien escribe, ni tampoco del referente, sino más bien que el carácter producido da cuenta de lo significativo del acontecimiento de su producción. En este sentido, para la caligrafía, el trazado de un mismo carácter no se reduce a una simple práctica sino a toda una experiencia dada por el acto mismo de trazar. Esta sencilla explicación da cuenta de un acto que emociona y conmueve a Occidente. Por ejemplo, el proyecto de Phillips Sollers en *Materialismo*, canta victoria por el modelo de escritura china, siendo este sistema lo que propicia el despliegue del materialismo chino:

La escritura *brot*a del plano de inscripción porque se hace desde una perspectiva y un desfase no observable (no en un frente a frente) que de entrada no incita a la vista sino al trazado, que divide el soporte en corredores, como para recordar el vacío plural en que se realiza la escritura. Esta sólo está suelta en la superficie, se teje en la superficie, delgada del fondo hacia la superficie, que no es ya una superficie, sino fibra escrita por su revés en la vertical de su derecho (el pincel se mantiene derecho en la planta de la mano). El ideograma ingresa así a la columna —tubo o escala— y allí se escalona como una raya compleja disparada por el monosílabo en el campo de la voz. Se puede llamar a esta columna una «muñeca vacía» en la que aparece primero un «único trazo» por el soplo que atraviesa el brazo hueco; la operación perfecta debe ser la de la «punta oculta» o la «ausencia de rastros».

Entre la división del espacio y la puntuación vocal surge, pues, un «actor» que «permanece allí sin estar allí», como un cuerpo marcador abreviado que se perpetúa y desaparece a través de la especie.

He aquí de donde viene China. ¿Y nosotros? (36)

El acto de disponer la materia pasiva (*el único trazo*) y la vida activa (muñeca vacía, soplo que atraviesa el brazo hueco) borra la existencia de esa reunión (*la operación perfecta... de ausentar de rastros*). La relación del trazo o el acto de trazar se evidencia en la vigencia de la noción de *wen*, la cual refiere al doble vínculo entre: la *inscripción* y el hecho de *inscribir* (ya sea de parte de un sujeto o de la naturaleza):

Este término, que entró en lo sucesivo en numerosas combinaciones para significar escritura, lengua, estilo, literatura, civilización, etc., designa originalmente las «huellas» dejadas por ciertos animales o las vetas de la madera o de las piedras, conjunto de «marcas» armoniosas o rítmicas por medio de las cuales la naturaleza significa. A imagen y semejanza de estos signos se crearon los signos escritos, llamados también *wen*. Esta índole doble del *wen* le garantiza, por así decir, al hombre la posibilidad de conocer el misterio de la naturaleza y, con ello, su propia naturaleza. (Cheng:16)

El *significante* no es *imagen acústica* sino *imagen escrita*. La relación arbitraria con el *significado* no pasa por la institución social sin antes dar orden a los cuerpos. Hasta aquí, entendemos que la materialidad del trazo comprende la relación de la escritura con el mundo, la que libera otras articulaciones entre el trazo-vida, trazo-razón, trazo-pensamiento, trazo-proceso, trazo-naturaleza. En este sentido, existe cierto aspecto vitalista de la escritura china, en cuanto a que el ánimo (el impulso vital) y la cosa pasiva (la tinta extendida sobre el papel) conviven sin negarse. Puede leerse hasta aquí un vitalismo leído a la luz de las negociaciones de los nuevos materialismos. En cuanto pensamientos que no definen la materia como cosa pasiva, sino que concilian los contrarios, ya sea en términos de *materia vibrante* (Bennet), *materia espontánea* (Bergson). Aunque estas perspectivas resultan sumamente productivas para leer ciertas coyunturas, el materialismo del trazo que pensamos proponer tiene más que ver con un conjunto de *operaciones* que dan cuenta de las posibilidades materiales de la escritura. Se trata de comprender la escritura como materia por fuera de la lengua pero dentro del lenguaje. Avanzaremos sobre este aspecto en el siguiente apartado.

Por otro lado, la complejidad de la escritura china reside en su carácter no-alfabético. El carácter chino varía en: el pictograma, deictograma, ideograma, caracteres pictofonéticos. En estos modelos de inscripción, el trazo da sentido a partir de su curvatura, su grosor y aspectos plásticos. En el contexto de la frase, el trazo tiene una función gramatical y sintáctica específica. Pero aquello de esta escritura que invita a la reflexión es la autonomía con respecto a su componente fonético. François Cheng en *La escritura china* señala:

Signos grabados en conchas de carey y huesos de búfalo. Signos que ostentan las vasijas sagradas y los utensilios de bronce. Adivinatorios o utilitarios, se presentan ante todo como trazos, emblemas, actitudes fijas, ritmos visualizados. Porque es independiente del sonido e invariable, porque forma una unidad en sí, cada signo preserva la ventura de seguir siendo soberano y, con ello, la de perdurar. Así, desde los orígenes, la escritura se niega a ser un mero soporte del idioma hablado: su desarrollo constituye una larga lucha por asegurarse la autonomía y la libertad de combinación. Desde el origen, se hace patente la relación contradictoria, dialéctica, entre los sonidos representados y la presencia física tensa hacia el movimiento gestual, entre la exigencia de linealidad y el deseo de evasión espacial. (11)

Aunque la escritura china no ha perdurado sin transformaciones, su independencia de la voz garantiza la soberanía del sistema gráfico. Antes que el habla, la grama china ordena no solo una cosmovisión del mundo sino también una temporalidad y una espacialidad singular (lo cual —no es un dato menor— se articula con el Taoísmo, doctrina filosófica y espiritual troncal en China). La lectura de textos escritos en lenguas fonéticas como la nuestra coincide con la percepción del tiempo continuo y lineal, a diferencia de textos cuya escritura dista su lectura. En el caso de los

textos escritos con caracteres chinos se disponen correlaciones entre los signos, lo que da cierta percepción de una experiencia de la simultaneidad con respecto al tiempo. Como explica François Jullien (2005) al contrario de la física de Aristóteles, que explica la naturaleza desde el movimiento *sucesivo* de los cuerpos configurando una percepción del tiempo en términos de crecimiento y teleología, China concibe la naturaleza en términos de *correlación*, ha percibido:

De modo general, si China no ha aprehendido la naturaleza en términos de movimientos es porque la concibió a partir de *factores* de correlación, constituyéndose estos en polos y no en *cuerpos* individuales condenados al movimiento: son las energías del *yin* y *yang* (...) Se desvió de la concepción de átomos y partículas, de la que sabemos, desde Lucrecio, que tiene relación con las lenguas alfabéticas y con el estatuto de la letra, para interesarse por los fenómenos de influencia y de transformación. (2005:19)

Por otro lado, Cheng explica que el ordenamiento y las variaciones de los trazos instalan un orden de lo real, por lo cual la composición por trazos del logograma es rectora de las relaciones lingüísticas, tanto gramaticales como poéticas y adivinatorias. Es solo a través de ella que es posible la representación del mundo y sus relaciones. Se trata de un sistema gráfico en íntima relación con lo *real* que ordena al hombre y a su universo:

Eliminar lo gratuito y lo arbitrario de todos los niveles de un sistema semiótico que radica en una relación íntima con lo real, de modo que no haya una ruptura entre signos y mundo y, por ende, entre hombre y universo: tal es, al parecer, la orientación constante de los chinos. Esta comprobación permite darle un alcance más preciso a la reflexión sobre la naturaleza de los ideogramas. (13).

Un ejemplo de esta relación se encuentra en la poesía china clásica, en la que el orden de los trazos (y su lectura) determina la imagen poética o permite establecer el paralelismo en el poema (cf. Romano). La escritura se comporta de modo que el ordenamiento de los trazos y la disposición de los logogramas crean paisajes singulares que no están en el *continuo* del verso, sino en la simultaneidad de la lectura y la visualidad de lo escrito.

Su relación con la naturaleza, su potencialidad combinatoria, la autonomía del sistema gráfico del sonoro son aspectos de la escritura china que determinan el carácter material de los trazos. Un abismo se abre entre el practicismo chino y el idealismo occidental, cuyo carácter logofonocentrista ha sido oportunamente identificado y discutido en relación a las lenguas no alfabéticas.³ Entre una escritura alfabética, lineal y teleológica, ligada a la voz y a la presencia como verdad; lejana de una escritura que se desarrolla ligada a la naturaleza, imitando sus formas y sus procesos,⁴ ideogramática, no lineal, que lleva a demorarse en cada carácter.

Los aspectos antes mencionados de la escritura china han definido patrones culturales y prácticas artísticas mucho más amplias. Es el caso de la *copia* china vinculada en sus orígenes con su práctica estética más antigua, la caligrafía. En una cultura que esquiva los originales, donde los orígenes siempre están negados, la perfección de una copia es signo de la capacidad de quien copia, pero, aún más importante, de ese grado de perfección depende el valor estético de una obra. Los grandes artistas chinos no fueron aquellos que instalaron nuevas técnicas sino más bien los que se profesionalizaron como copistas. La copia de la caligrafía tenía mucho más valor no solo por quien la copiase, sino porque instalaba así un nuevo original siempre sustituible. Este buen copiar,

es mucho más valioso que la creación de lo *nuevo*. Byung Chul-Han en *Shanzai*, un libro dedicado al *arte de la falsificación* en China, explica la relación entre esta práctica y el pensamiento chino:

La creencia en la inmutabilidad y la permanencia de la sustancia responde a la idea de la subjetividad moral y la objetividad normativa occidentales. En cambio, el pensamiento chino, desde sus comienzos es deconstructivo ya que rompe radicalmente con el ser (*Sein*) y la esencia (*Wesen*). (12).

Por esta razón, el pensamiento chino según Han no conoce la idea de origen, ni original, sino que concibe que en el origen hay un proceso, por ello: «El pensamiento chino no se caracteriza por concebir la creación a partir de un principio absoluto, sino por el proceso continuo sin comienzo ni final, sin nacimiento ni muerte» (13).

Esta lógica de la copia y de la repetición de los trazos inaugura una lógica de producción que se amplía en la contemporaneidad. Bien explica, Byung Chul Han que en la falsificación reside un espíritu chino auténtico del *fake* o la copia pirata con sello *made in china*. Es decir, ya no se trata de la China *avanzada* en el desarrollo estético, sino de la puesta en circulación de una estética que deriva del acto de repetir. La imitación de baja calidad que *malescribe* el nombre de la marca de *puma* a *fuma* de *apple* a *aepie* para ponerse en circulación. Se trata ahora de una reproducción por variación y modulación, escribe Han:

La producción modular no se guía por la idea de originalidad o de carácter único, sino por la de reproductibilidad. Su propósito es no producir un objeto singular y original, sino la reproducción en masa, que permite variaciones y modulaciones. Modula lo idéntico y de este modo genera diferencias. (Han:68)

Si leyésemos la obra de Xu Bing en esta línea, la variación y modulación del carácter falso denota cierto gusto por la transformación como método para la (des)creación. Esta operación se denomina *shanzhai* (山寨) en chino: «Frente a la identidad, reivindica la diferencia transformadora, el diferir activo y activador; frente al ser, el camino. Así es como manifiesta el *shanzhai* el genuino espíritu chino» (Han:79-80).

Indagamos en el modo en que la materialidad del trazo articula relaciones que están fuera de la dinámica general de la lengua pero que afectan al lenguaje. Es decir, el materialismo del trazo (tal vez también, de la línea, la letra, el carácter) parte de un *haz* de relaciones que no tienen que ver con lo que comúnmente se entiende como la articulación del sentido. Tampoco se definen como metalenguaje. Entonces, en este trabajo con el *materialismo del trazo* señalamos un modo de entender la materia como variación. Especialmente, nos detendremos a evidenciar esta hipótesis en los trabajos de Bing Xu, a partir del uso de operaciones como la copia, la clonación y la falsificación en su repertorio de obras, pero principalmente en *El libro del cielo*.

Xu y la materia falsa

Xu Bing (1965-) fue reconocido internacionalmente por ser uno de los representantes del pos-maoísmo. *El libro del cielo* (1988-1994) es resultado de una problemática que interpeló toda su trayectoria. En 1949, año en que China fue declarada la República Popular, el proceso de reconstrucción económica, político y social fue la ocasión para apostar por la *simplificación y estandarización* de los logogramas. Las políticas de reforma de la escritura (y las conquistas y demostraciones de

poder que las mismas implican) son aplicadas desde la dinastía Qíng, 221–206 a.C. En este caso, el planeamiento de reforma duró aproximadamente cuatro años y estuvo basado en una operación de *simplificación*: omitir trazos a caracteres complejos, sustituirlos por otros más simples, reducir la cantidad de caracteres semejantes, entre otras. La reforma de la escritura se inserta en un plan sociopolítico más amplio que tenía como objetivos generales: a) la unificación política; b) la alfabetización e integración social; c) la *piyinización* del mundo chino a fin de integrarse a la economía global. Lo que implicaba transformaciones culturales y educativas: a) la clausura de un pensamiento antiguo; b) la reforma de planes educativos y la división generacional realizada por los sistemas de escritura; c) la pérdida de la condensación de sentido y con ello, la desvalorización de la caligrafía y la pintura china. (cf. Pan). Este plan ambicioso de reforma suscitó la polémica entre los que creían que la simplificación ayudaría a la alfabetización del pueblo chino y quienes pensaban que esta destruía la estructura del carácter, borraba el contenido cultural en la escritura, como así también las dificultades de lectura que causaría la similitud entre caracteres en el contexto de una lengua masivamente monosilábica (cf. Pan:460–461).

En este contexto se produjo un malentendido entre escrituras de las generaciones consecutivas y una experiencia de inestabilidad del lenguaje. Esta experiencia es fundamental para comprender las instalaciones de Xu. En estas se abre un espacio entre escrituras donde el trazo articula relaciones de simulación como en *Palabras de caligrafía cuadrada* donde la palabra inglesa está disfrazada de ideograma. O bien, la escritura de paisajes utilizando ideogramas como en *Paisaje escrito*, lo que efectivamente explicita una tradición pictórica donde escribir fue inseparable de pintar. Tal vez una de las más singulares fue *Un estudio de caso de transferencia* (Fig. 1), instalación en la que se intervino sobre cerdos cubiertos con palabras falsas en chino e inglés para exhibirlos en su etapa de apareamiento.

Pero una de las obras de más repercusión y relevancia en el repertorio de este artista fue *El libro del cielo* (Fig. 2), exhibido por primera vez en octubre de 1988 en la Galería de Arte Chino en Pekín. El diseño de esta obra comenzó cuatro años antes de su primera presentación en 1991 con la creación de una prensa de impresión con bloques de tipos móviles y con ella, la creación de un primer grupo de dos mil caracteres falsos. Al año siguiente, Xu comenzó el diseño de otro grupo de caracteres, llegando a completar *El libro del cielo* en 1991 con cuatro mil caracteres falsos. Así, logró equiparar en número de caracteres falsos la lista de cuatro mil caracteres oficiales usados en la vida cotidiana en su época hasta la fecha. Los cuatro mil caracteres fueron diseñados sobre la base de los caracteres radicales (estos son, trazos claves o trazos de base para un logograma más complejo)



Fig. 1. Xu Bing, *Un estudio de caso de transferencia*, 1993–1994, performance y video con dos cerdos vivos cubiertos con falsos caracteres en inglés y chinos trazados con tinta, libros descartados y barreras. Instalación en el Centro de Arte Han Mo, Beijing 1994. ©Xu Bing Studio

y con las mismas operaciones de la *estandarización* y *simplificación*. En la instalación, la disposición de los caracteres en el soporte simula la del procesador de texto ya que la caligrafía imita a la tipografía de *uso público* o *escritura estándar*, expulsando la caligrafía curva de la esfera del arte, o al menos suspendiendo su uso. Si bien el primer artefacto que integró *El libro del cielo* fueron los pliegos encuadernados, estos fueron copiados en rollos de papel para su exposición: colgados, extendidos por el suelo y la pared vistiendo toda una habitación de escritura falsa.

En su primera exposición, la instalación de Xu fue leída como un gesto subversivo para la China comunista lo cual provocó su exilio a los Estados Unidos al año siguiente. Más allá de la parodia explícita, la crítica a la instalación de Xu no fue poca. Souchou señala que los caracteres falsos demostraban *placer banal* de leer sin leer o de mirar sin mirar. Abe, la *resistencia* a la interpretación ligera y la búsqueda de la explicación filosófica o política de la obra.

Para nosotros, esta falsedad deriva de la repetición modulada de los trazos y las composiciones del ideograma. Este gesto de apariencia del ideograma que imposibilita la articulación del sentido nos lleva a pensar inmediatamente en la imposibilidad de articulación de mundo, y que esa negación, esa posibilidad, hace evidente la materialidad de la escritura. Hajime Nakatani señala que la obra de Xu Bing expone la desarticulación de la escritura con la naturaleza, relación intrínseca en la tradición china:

Hechos de escritura fueron *ipso facto* hechos de mundo, no fue de otro modo. De allí, la impotencia perenne de los juegos de palabras. La deslumbrante coreografía del reflejo gráfico y la resonancia orquestada por los juegos de palabras a la vez procesos de significación y del mundo definidos que hacen que las diferencias entre significado y ser y entre naturaleza y cultura sean discutibles. (26)⁵

No solo el falseamiento de los caracteres sino la disposición abrasadora de los rollos en la habitación genera cierta claustrofobia inherente a la expresión de la clausura del sentido del carácter en su totalidad: «El mundo real de las cosas se evapora allí, dejando un mundo compuesto solo por escritura» (Nakatani:26). Entonces, en el *desciframiento* inútil de *El libro del cielo* da cuenta de los posibles sentidos ya no partiendo de la suposición de un sentido original o verdadero que habría que encontrar, sino que ese sentido, si es accesible, hay que inventarlo a partir de la materia-trazo que hay. Inventar el mundo, dar lugar al real propio.

El procedimiento *Libro del cielo* desarticula la relación de la escritura con lo real. La modificación del rasgo pictórico del carácter afecta no solo a su lectura, sino también, la imagen representada. La modificación de cualquier aspecto del carácter implica su falsificación, pero, al mismo tiempo, la creación de un nuevo carácter. Este nuevo carácter no significa nada dentro de la lengua china, pero deja ver la potencialidad de su escritura y los nuevos mundos que la combinación de trazos convoca. La *materia falsa* deviene como lo *ilegible* por ser *precipitadamente visible*. Son *esos grafos que nada dicen, pero dicen todo*, los que inauguran un modo de interrupción de la tradición



Fig. 2. Xu Bing, *El libro del cielo*, 1987-1991. Instalación de medios mixtos: libros impresos a mano, rollos impresos con tipos móviles inscriptos con caracteres chinos «falsos». Instalación vista en Museo de Bellas Artes de Taipéi, 2014. ©Xu Bing Studio©Xu Bing Studio

estética china que, reactiva a su época, incita a otra actividad a quien la lee—observa. Sin embargo, para Xu, como para la generación de artistas que sobrellevó la Revolución Cultural, el imperativo es uno: *el arte al servicio del pueblo, esa es la idea de Mao*.⁶ No obstante, esa comunidad de las formas estéticas se ha disuelto para darle lugar ya no a la sensibilidad especializada, sino al simple espectador alfabetizado o no, que puede desentrañar la lógica enroscada de los ideogramas del cielo.

De un materialismo del trazo

La obra de Xu Bing no se reduce a la simple parodia, ni a la anulación del pasado histórico. Aunque su proyecto artístico ha sido descrito con los términos que se agrupan en torno al de *vanguardia*, habría que ir más allá de sus claves principales para sortear el *orientalismo*⁷ que dicha crítica involucra. Es decir, habría que repensar la relación de la vanguardia con lo nuevo, con lo impactante, lo rupturista o disruptivo que la idea de vanguardia conlleva. Creemos que entabla un modo de relación con el tiempo histórico que no es la mera recuperación del pasado ni el puro cuestionamiento de lo contemporáneo, sino que

hace acceder al espectador a un tiempo que trasciende la tradición y el de la cultura. En Xu, no hay shock, la escritura falsa obliga al espectador a demorarse en descifrar el significado del carácter, para luego rendirse e incentivar la creación de un nuevo sentido. A la vez, el falseo de Xu Bing no corrompe un carácter ni una tradición estética milenaria, más bien habilita una reflexión sobre la materia pasible de imitar, de repetir o de copiar, pero ya no para su perfeccionamiento sino para dotarla de una dimensión subversiva.

La materia falsa siempre difiere en su imitación. La articulación de sentido está por fuera de dicha repetición, se trata de generar un diferir creativo. Así invita la obra de Xu Bing a sus espectadores que se pasean por la habitación empapelada intentando descifrar la composición de cada logograma. *El libro del cielo* invita a una lectura que se guía por lo intuitivo (abandona el ojo) y se entrega al azar. Es decir, una lectura en la que la suerte está echada, y volvemos a reencontrarnos sin lenguaje frente a la materia.

La *materia falsa* es una de las dimensiones que una perspectiva materialista sobre la escritura deja pensar. Este texto fue el desarrollo y la puesta a prueba de una perspectiva materialista sobre la escritura. Pero no sobre esa escritura que acecha al habla ni aquella que descentra. El trazo que interesa como materia, integra una definición de escritura más rústica y primitiva: una escritura que antes de haberse hecho personal y manuscrita, fue la que tenía un destino fuera de la lengua. Una materia moldeable para darle lugar a la materia (en términos físicos, la materia en sí) que no puede reponerse en tanto lenguaje. Podríamos arriesgar una definición ficcional, o bien, al menos, provisoria. Un materialismo del trazo piensa la materia escritura, sus variaciones y relaciones.



Fig. 3. Xu Bing, *Art for the People*, 1999. Sublimación sobre poliéster dacrón, 1097.3 x 273.4 cm. Instalación vista en la entrada del Museo de Arte Moderno, New York. ©Xu Bing Studio

El trazo se acepta como la materia que media el vínculo de la materia en sí. El trazo es lo que da forma a la materia, pero a la vez quien la modela. La escritura ya ha dado de baja la materia. La materia está tras la traza.

Notas

1 Terry Eagleton en *Materialismo* (2016), propone un materialismo del cuerpo o un materialismo somático a partir de un recorrido crítico y teórico por una serie de textos que se catalogan con el nombre de materialismo. Para ello, comienza con la sistematización de una serie de materialismos que han surgido históricamente con diferentes *formas y tamaños*. Dicha sistematización va desde el materialismo mecanicista, un materialismo vitalista, pasando por un materialismo de linaje espinosista que *comparte la cama* con el humanismo hasta los llamados *Nuevos Materialismos* de procedencia anglosajona, a quienes acusa de una reversión del posestructuralismo. Esta nota quisiera apuntar tal crítica. Los textos que componen el libro *New Materialism* compilados por Coole y Frost abren la discusión en torno a la materia y su vibración, fuerza, vitalidad y la barra que separa lo inerte de lo vivo. Además, participan simultáneamente de un escenario de reflexión más amplia como el de la neurociencia, el realismo especulativo y el poshumanismo. En estos textos se asumen ciertas cualidades de la materia (como su posibilidad de relación y diferenciación) que le permiten el pasaje de materia inerte a materia activa. Es decir, nuevos materialismos que señalan un *proceso de materialización*, lo que constituye su interés fundamental: «hay que retornar a la naturaleza de la materia y al lugar en donde se encarnan los humanos dentro del mundo material.» (Coole y Frost:s/n. La traducción es nuestra). Eagleton señala estos textos como posestructuralismo con piel de lobo «allí donde pensadores como Jacques Derrida dicen “texto”, los nuevos materialistas dicen “materia”. Más allá de eso es poco lo que cambia» (Eagleton:24). El presente texto busca alinearse con el señalamiento de los *procesos de materialización* que la escritura acarrea. Pero, a falta de una investigación más profunda en torno a los textos que abordan la escritura en general y la escritura china en particular, no avanzaremos por esta vía que implicaría el desarrollo de una discusión sobre a la materia y su relación con el signo. Sin embargo, señalamos dicha crítica para facilitar el fondo de discusión del presente artículo y situarlo allí como un aporte para repensar los diversos materialismos y perspectivas materialistas contemporáneas.

2 Cheng explica esta relación. Desde sus inicios el aspecto figurativo de la escritura china coincidía con la revelación de signos que se asemejaban a *pequeños dibujos* que representaban las cosas del mundo. Sin embargo, estos conforman un pequeño grupo de caracteres simples cuya combinatoria con otros caracteres y/o otros trazos componen uno más complejo. No obstante, ese primer componente, cuya forma imita algo de la naturaleza, no puede solaparse y, a su vez, en su combinación, recrea movimientos y ritmos propios de la naturaleza: «Trazos imbricados con otros trazos, sentidos implícitos en otros sentidos. En cada signo, el sentido codificado nunca logra solapar del todo otros sentidos más hondos, siempre dispuestos a brotar; y los signos en su conjunto, formados según exigencias de equilibrio y de ritmo, revelan un verdadero manojo de “rasgos” significativos: actitudes, movimientos, contradicciones buscadas, armonía de los contrarios y, a fin de cuentas, *maneras de ser*» (14).

3 Este artículo está en estrecha relación con una de las preocupaciones claves del siglo XX llevada adelante por Jacques Derrida. En «De la gramatología como ciencia positiva» (*De la gramatología*) explica que la ausencia de un vínculo entre la escritura ideográfica y la voz definió el lugar de la escritura no-fonética para Occidente. Ese lugar, *el prejuicio chino y/o prejuicio jeroglífico*, según el cual las escrituras no-alfabéticas son las propicias para el desarrollo del pensamiento filosófico. Frente al *oírse-hablar* de la sustancia fónica (que vehiculiza la presencia, el ego, el pensamiento) la escritura china ostenta la ausencia o la articulación arbitraria de la escritura con la voz, lo que significa la expresión radical de la escritura como *técnica*, lo que haría de la escritura la herramienta para pensar el lenguaje, por ejemplo, fuera del lenguaje.

4 Ernest Fenollosa en *El carácter de la escritura china como medio poético* piensa un método para la composición poética a partir de una gramática del ideograma la cual estaría derivada de una lógica de la naturaleza. El ideograma se comporta del mismo modo en que se producen los procesos de la naturaleza. Particularmente Fenollosa está pensando el chino poético

e intenta ponerlo en relación con la lengua inglesa. El ejemplo dado es la frase «el sol sale por el este» la cual, escrita en chino, se dispone de tal manera que los ideogramas dibujan la trayectoria ascendente del sol cuando amanece.

5 La traducción es nuestra. Allí donde Nakatani dice “juegos de palabras” se refiere a los procedimientos de falsificación de los caracteres que siguen los patrones siguiendo los modos de composición de los caracteres chinos.

6 «Creo que el arte debe estar al servicio del pueblo. Esa es la idea Maoísta» (98), afirma Bing Xu en una entrevista realizada por Simon Leung y Janet Kaplan publicada en *Art Journal* en ese mismo año.

7 En términos de Edward Said, el *orientalismo* se define como: «un modo de relacionarse con Oriente basado en el lugar especial que este ocupa en la experiencia de Europa occidental. (...) Oriente ha servido para que Europa (u Occidente) se defina en contraposición a su imagen, su idea, su personalidad y su experiencia» (19–20). Incluso, Said considera el modo en que la tradición académica occidental aborda el estudio de objetos orientales. Se parte de una distinción ontológica y epistemológica para luego «adoptar posturas con respecto a él, describirlo, enseñarlo, colonizarlo y decidir sobre él; en resumen, el orientalismo es un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente» (21).

Referencias bibliográficas

- Abe, S.** (1998). No Questions, No Answers: China and A Book from the Sky. *Modern Chinese Literary and Cultural Studies in the Age of Theory: Reimagining a Field*, 25(3), 169–192.
- Bennet, J.** (2010). *Vibrant Matter*. EE. UU.: Duke University Press.
- Bergson, H.** (1991). *Matter and Memory*. EE. UU.: Zone Books
- Coole, D.** y Frost, S. (2010). *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. EE. UU.: Duke University Press.
- Cheng, F.** (2016). *La escritura poética china. Seguido de una antología de poemas de los Tang*. Madrid: Pre-Textos.
- De Campos, H.** (2000). *Ideograma: lógica, poesía y liguagem*. São Pablo: Editoria da Universidade de São Pablo.
- Derrida, J.** (1986). *De la gramatología*. México: Siglo XXI.
- Eagleton, T.** (2016). *Materialismo*. Barcelona: Península.
- Fenollosa, E.** (2001). *El carácter de la escritura china como medio poético*. Madrid: Visor.
- Han, B-Ch.** (2016). *Shanzai. El arte de la falsificación y la deconstrucción en china*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Jullien, F.** (2005). *Del tiempo. Elementos de una filosofía del vivir*. Madrid: Arena.
- (2015). *Figuras de la inmanencia (Para una lectura filosófica del I Ching)*. Buenos Aires: El hilo de Ariadna.
- Kristeva, J.** (2016). *Mujeres chinas: entre Mao y Tel Quel*. España: Capital intelectual.
- Leung, S.**; Kaplan, J. y Hay, J. (1999). Pseudo-Languages: A Conversation with Wenda Gu, Xu Bing, and Jonathan Hay. *Art Journal*, 54(3), 89–99.
- Libertella, H.** (1990). *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- Nakatani, H.** (2009). Imperious Griffonage: Xu Bing and the Graphic Regime. *Art Journal*, 68(3), 6–29.
- Romano, E.** (2015). Prólogo. En AA. VV. (Trad.). *Ecos y Transparencias. Selección de la poesía clásica china*. Córdoba: De todos los mares.
- Said, E.** (2008). *Orientalismo*. Barcelona: DeBolsillo.
- Sollers, P.** (1978). *Sobre el materialismo. Del atomismo a la dialéctica revolucionaria*. Madrid: Pre-Textos.
- Souchou, Y.** (2006). Xu Bing y el placer banal del nacionalismo. En Cornejo, R. (Comp.). *China. Perspectivas sobre su cultura e historia*. D.F. México: Colegio de México, 505–528.