

Trazos discontinuos

Antología crítica sobre las
bienales de arte en Asia Pacífico

Danné Ojeda

Rubén de la Nuez (eds.)

ALMENARA



Trazos discontinuos

Trazos discontinuos

Antología crítica sobre las
bienales de arte en Asia Pacífico

Danné Ojeda
Rubén de la Nuez (eds.)

ALMENARA



CONSEJO EDITORIAL

Luisa Campuzano	Waldo Pérez Cino
Adriana Churampi	Juan Carlos Quintero Herencia
Stephanie Decante	José Ramón Ruisánchez
Gabriel Giorgi	Julio Ramos
Gustavo Guerrero	Enrico Mario Santí
Francisco Morán	Nanne Timmer

© de los textos, sus autores, 2021

© Almenara, 2021

www.almenarapress.com

info@almenarapress.com

Leiden, The Netherlands

ISBN 978-94-92260-47-5

Imagen de cubierta: Araya Rasdjarmrearnsook, *Storytellers of the Town* (2014). Vista de la exposición, 4A Centre for Contemporary Asian Art. Cortesía de la artista. Foto: Zan Wimberley.

Traducción: Maritza Cristina García Pallas, Flying Translations, y d-file studio.

Tipografía capitular: Hakkanese (2020), diseñada por Lau Li Xuan. Tipografía inspirada en la lengua china Hakka. Curso de Tipografía III impartido por D. Ojeda en la Facultad de Arte, Diseño y Nuevos Medios (ADM), Nanyang Technological University, Singapur.

All rights reserved. Without limiting the rights under copyright reserved above, no part of this book may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the written permission of both the copyright owner and the author of the book.

	DANNÉ OJEDA	
	La biennial de arte como plataforma-laboratorio. Estrategias curatoriales y modelos discursivos en Asia Pacífico.	7
I.	APROXIMACIONES AL MODELO BIENAL	
	[NOCIONES CONTEMPORÁNEAS SOBRE EL ARTE DE LAS BIENALES Y SUS CONTEXTOS DE EMISIÓN]	
	PATRICK D. FLORES	
	Revisitando los conceptos de tradición y de lo inconmensurable contemporáneo	21
	DAVID TEH	
	Divisas de lo contemporáneo. Las bienales y lo internacional en el sureste asiático	37
II.	DOCUMENTOS	
	[DOCUMENTOS PUBLICADOS EN ÉPOCA DE BIENALES, CASOS ESPECÍFICOS Y RETÓRICAS CURATORIALES]	
	GEETA KAPUR	
	Los lugares imaginarios de la Biennial de Kochi-Muziris	57

RANJIT HOSKOTE	
Bienales de la resistencia. Reflexiones alrededor de la 7ª Bienal de Gwangju	79
CAROLINE TURNER	
Transformaciones culturales en la región Asia-Pacífico. Una comparación entre la Trienal Asia-Pacífico y la Trienal de Fukuoka	95
HOU HANRU	
Si tuvieras que vivir aquí...	117
III. RECEPCIÓN, CRÍTICA E HISTORIA DEL ARTE	
[EL ROL DEL PÚBLICO, LA CRÍTICA Y LA HISTORIA DEL ARTE EN LAS BIENALES CONTEMPORÁNEAS]	
ANTHONY GARDNER CHARLES GREEN	
Las megaexposiciones, los nuevos públicos y las bienales de arte asiáticas	137
LEE WENG CHOY	
La exigencia de las bienales de arte.	155
FRANCIS MARAVILLAS	
Cartografías del futuro. Las trienales Asia-Pacífico y el imaginario curatorial	165
JOHN CLARK	
Las bienales asiáticas contemporáneas. Algunas conclusiones. . .	197
Sobre los autores.	225

LA BIENAL DE ARTE
COMO PLATAFORMA-LABORATORIO
ESTRATEGIAS CURATORIALES Y MODELOS
DISCURSIVOS EN ASIA PACÍFICO

Danné Ojeda

De las cerca de 190 bienales de artes visuales contemporáneas que se celebran en el mundo, casi una cuarta parte se localizan en Asia Pacífico¹. Estas macro-exposiciones aparecen en su mayoría como acontecimientos de nuevo tipo, lo que viene dado no sólo por su origen – buena parte de estos eventos se iniciaron en las últimas décadas del siglo xx–, sino además por la peculiaridad que implica realizarlas en nuevos contextos socioculturales que dialogan con la tradición ya existente de las bienales, y por la exigencia que esto conlleva de ofrecer una nueva mirada hacia el arte contemporáneo en la región.

Entre 2008 y 2016, los editores de este libro asistimos como investigadores a diversas macro-exposiciones temáticas de arte contemporáneo con carácter bienal o trienal en Asia Pacífico, gracias a la subvención parcial de la Universidad Tecnológica de Nanyang, en Singapur (*Nanyang Technological University*, NTU). Este fue el inicio de una extensa investigación, cuyo objetivo inicial fue el de documentar y estudiar las bienales y trienales de Asia Pacífico, y de la que ha resultado la presente *Antología crítica sobre las bienales de arte en Asia Pacífico*.

Este volumen examina una de las cualidades distintivas del arte mostrado en las megaexposiciones de Asia Pacífico: la trama creada por un

¹ El dato proviene de la lista de eventos de artes visuales ofrecida por *Biennial Foundation* (<www.biennialfoundation.org>), que incluye todos los eventos bianuales o trienales registrados hasta la fecha, y ha sido contrastado con la información ofrecida por *Universes in Universe – Worlds of Art* (<<https://universes.art/en/biennials>>). Entre 2016 y 2018 se cuentan 56 bienales, de las cuales 20 se celebran en Asia Pacífico.

espiritualismo milenario y una suerte de sentimiento futurista sustentado por el desarrollo tecnológico y los nuevos medios de comunicación e información en la región. Asimismo, el volumen se ocupa del sistema de bienales de Asia Pacífico en diferentes territorios, en los que coexisten y se interrelacionan las más diversas producciones artísticas. Se examina, por ejemplo, la relación entre las artes visuales nacionales e internacionales, generalmente producidas dentro del sistema artístico académico, y la producción visual –histórica y/o contemporánea– relacionada con comunidades e identidades locales, religiosas o étnicas, que en ocasiones no ha sido creada con fines primordialmente estéticos.

El conjunto intenta además posicionar, catalogar, historiar y descubrir nuevos estados de opinión a través del arte, la curaduría y el discurso crítico que se genera en las bienales de arte contemporáneo en la región. ¿Es posible identificar patrones de comportamiento y opinión a través del análisis comparativo de las diferentes propuestas curatoriales y del arte presentado en estos eventos, en relación a cómo remodelan e influyen a las instituciones culturales y el discurso sobre el arte en Asia Pacífico? La cuestión implica otros asuntos de interés que involucran temas tales como la creación y la producción, el patrocinio público y privado, la ciudadanía y el consumo, la tradición y la modernidad o lo local y lo internacional, entre otras nociones de igual relevancia para el desarrollo del arte contemporáneo que se produce y exhibe en Asia Pacífico. En los trabajos críticos que integran el volumen confluyen reconocidas voces dentro de los más diversos agentes del campo artístico: el curador, el crítico de arte, el historiador de arte, el funcionario de cultura y el académico, o una mezcla de ellos.

En lo sucesivo, nos referiremos a la macro-exposición temática de arte contemporáneo de carácter bianual o trienal como *bienal* o *trienal*, según el caso que nos ocupe. Estas exposiciones de naturaleza espectacular y multitudinaria constituyen una plataforma ideal para las especulaciones críticas sobre las nociones y prácticas artísticas. Es a este carácter experimental y con visión de presente y futuro a lo que los editores de este texto se refieren cuando se habla del *modelo Bienal* o *Trienal*.

Asia Pacífico es un apelativo que nos ayudará a delimitar los contextos artísticos y socioculturales de los países con costas en el Océano Pacífico, con excepción del continente americano, es decir, los países del este y sudeste asiático, además de Australia, Nueva Zelanda y las numerosas islas-estado

ubicadas en el Pacífico (con excepción del Mar de Chile y el Mar de Perú, que también son parte constitutiva del Mar Pacífico)². Paradójicamente, el *Mare Pacificum*, como lo bautizara Fernando de Magallanes en 1513, desautoriza la calma y la pasividad que lo nombra, desandando una vida intensa que conecta sus diversas zonas geográficas a través del intercambio marítimo desde mucho antes del encuentro con los europeos. En la actualidad estas dinámicas se ven favorecidas por el sistema de bienales artísticas, que les confieren nuevos canales de visibilidad.

La antología se divide en tres partes interrelacionadas. En la primera, Flores y Teh abordan nociones contemporáneas sobre las bienales de arte y sus contextos de emisión, en relación con fenómenos como la globalización, el internacionalismo estético y las posturas postcoloniales. La segunda parte la constituyen textos publicados en su mayoría durante el transcurso de una determinada mega-exposición, escritos por directores o curadores de dichos eventos (Hoskote, Turner, Hanru), o por críticos invitados a reflexionar directamente sobre estos (Kapur). Tales valoraciones han sido parte consustancial y simultánea del evento mismo. De modo que dichos ensayos, además de su dimensión documental e historiográfica, adquieren una función hasta cierto punto co-creativa en asociación con los conceptos curatoriales originarios de las exposiciones que enjuician. Un tercer grupo de ensayos, por último, se ocupa de la crítica y la historia del arte, y de la recepción del modelo Bienal en tales contextos geoculturales, e incluye reflexiones sobre la influencia de los nuevos medios, la curaduría y la recepción del arte contemporáneo en el contexto asiático.

Uno de los tópicos comunes abordados en la mayoría de los textos de la antología es el impacto de la globalización en los contextos de Asia Pacífico. La globalización, entendida como el mayor proceso transnacional que en la actualidad genera desarrollo económico (McGee 2013: 4-18), es

² Sobre la denominación del sudeste asiático, David Teh hace notar que, al igual que el Pacífico, es «un constructo colonial-imperial, y la imposición es tan epistemológica como política: no se trata solamente del tipo de administración sino del hecho mismo de la administración. Y no se trata solo del tipo de geografía, sino del hecho mismo de lo geográfico con su poder de decretar la existencia de un lugar mediante su representación visual y escrita, lo cual tiene ramificaciones estratégicas y legales concretas» (2015: 76-77).

rebautizada como mundialización (*mondialisation*) por Jean-Luc Nancy, por constituir un proceso de «creación del mundo» (2002: 9-10). En Asia Pacífico, no obstante, se tiene una apreciación diferente del fenómeno de la globalización. Al respecto, Nancy Adajania argumenta que la noción de «globalismo» no debe ser entendida únicamente como una consecuencia de una «determinada lógica occidental de la expansión económica y política», sino que resulta además un fenómeno constitutivo de las «redes transnacionales de la época precapitalista», que en su opinión es un «modo transcultural, colaborativo y multiparticipativo» que favorece la construcción de proyectos tales como el modelo Bienal. Adajania nos recuerda asimismo que «Los imperios mogol, ching, safávida y otomano tenían cada uno sus redes de circulación comerciales, de peregrinación y diplomacia; el mundo islámico percibía el planeta como un espacio para la amplificación de la umma, unido por los protocolos de peregrinaje; y el mundo budista se veía a sí mismo como una red que se extendía desde un punto de origen en el norte de la India hacia el exterior por diversos territorios. La Ruta de la Seda, la Ruta de las Especias, y las redes de intercambio entre el Océano Índico y el Mediterráneo ofrecieron propuestas para la concepción y realización de estructuras sociales a nivel mundial» (Adajania 2013: 172)³.

También recurre en los ensayos de la antología la polémica en torno a la visión de que una de las maneras de contrarrestar el homogeneizador proceso de la globalización es a través del antídoto del internacionalismo. Por ejemplo, al referirse al internacionalismo en China, Terry McGee habla de un matiz diferenciador en la manera de ver este fenómeno, que experimentamos personalmente los editores de este libro mientras trabajamos como profesores en China entre 2006 y 2008:

En primer lugar los chinos tienen, al igual que otras sociedades, una poderosa comprensión de su lugar en el sistema global basada en el orgullo nacional que tienen en su cultura y su evolución histórica. En segundo lugar, los chinos distinguen dos variantes de la globalización: «internacionalización» y «occi-

³ Para Adajania la Trienal de la India, celebrada en Nueva Delhi y organizada por el Estado indio en 1968 —y que fue a su vez la primera Trienal celebrada en Asia Pacífico en el siglo xx—, resulta una auténtica manifestación de un «globalismo antes de la globalización» procedente del Sur (Adajania 2013: 172).

dentalización». La «internacionalización» refleja la voluntad de aceptar «avances tecnológicos externos» y lo que podría describirse como componentes selectivos de la globalización, tales como la educación y la tecnología internacionales. Sin embargo, la «occidentalización» se asienta en un proceso mediante el cual la cultura propia de «ser chino» se convierte en «occidental» a medida que los chinos se vuelven más «globalizados». (McGee 2013: 8; énfasis mío)

De este modo, el internacionalismo es más bien visto como una estrategia de aprovechamiento de los beneficios que reporta la globalización a favor de las posturas regionales y nacionales, o como un proceso premeditado de «evolución natural», donde la selección de las ventajas aportadas por la globalización constituyen la base del futuro desarrollo de las naciones.

En las bienales de Asia Pacífico, sin embargo, la variante que intenta contrarrestar el proceso de la globalización es el *internacionalismo estético*, el cual se traduce en la reconfiguración de los espacios socioculturales reales e imaginarios de la región. Una de las posibles maneras de materializarlo es a través de la vinculación de tiempos y espacios disímiles que favorezcan la proyección de discursos alternativos⁴. El ensayo de David Teh, «Divisas de lo contemporáneo. Las bienales y lo internacional en el sureste asiático», se ocupa de este fenómeno por medio del análisis de los textos *Comunidades Imaginadas*, de Benedict Anderson –referencia clave para los estudios sobre el nacionalismo y sobre el sureste asiático, en palabras del autor–, la crónica *The Color Curtain* (1956), del literato afroamericano Richard Wright, y la conferencia *Road to Nowhere: The Quick Rise and the Long Fall of Art History in Singapore* (2010), de T. K. Sabapathy, un autor indispensable en el ámbito de la historia del arte en el sudeste asiático. En su ensayo, Teh analiza también la conformación del imaginario nacional sobre la base de

⁴ Quizás uno de los ejemplos concretos de cómo el internacionalismo se traduce en una estrategia y concepto curatorial que vincula zonas geográficas desconectadas, nos lo ofrece Alia Swastika en el contexto de la Bienal de Jogja en Indonesia. Swastika escribe: «La idea de trabajar sólo con el área ecuatorial parecía ser una de las formas más estratégicas de ofrecer una nueva idea del internacionalismo. La idea es que cada dos años trabajemos sólo con un país situado geográficamente en el área del Ecuador [...] en pos de discutir y explorar una historia compartida que nunca ha sido entendida a través del concepto regional del Ecuador.» [Traducido del inglés] (Bauer & Hou 2013: 61).

la influencia de los medios masivos de comunicación y de las representaciones de lo nacional que proyectan los museos, en su búsqueda de una representación del mundo propiciado por el internacionalismo expositivo y espectacular, y favorecido por la bienal de arte como estrategia de reinención y visualización de un nuevo mundo postcolonial.

En este proceso de «creación del mundos» simbólicos, el ensayo «Revisitando los conceptos de Tradición y de lo Inconmensurable Contemporáneo», de Patrick D. Flores, examina varios textos concebidos en el marco de la primera Trienal de Asia-Pacífico, inaugurada en Brisbane en 1993. Flores analiza las tensiones entre tradición y contemporaneidad que marcan el debate sobre la definición de «arte contemporáneo» en la región⁵. Este debate es además históricamente endémico en los contextos postcoloniales donde la Modernidad cultural, una vez reubicada en las antiguas colonias, evidencia expresiones de desfases temporales, fragmentación e inconclusión, propios de condiciones socioculturales atípicas.

Según Flores, la tradición «complica» la noción de lo contemporáneo. De ahí las cuestiones que vertebran su texto:

¿Es la tradición una mediación de lo local o de lo regional? ¿Es la particularidad del *locus* de «Asia-Pacífico» contingente en su ser local y regional en relación con sus posibles negaciones: lo nacional, lo internacional, lo occidental, lo global? ¿Cuánta de esa ansiedad está influenciada por el orientalismo del siglo XIX, bajo la égida del colonialismo y el imperialismo, y de las operaciones de la Guerra Fría del siglo XX? ¿Es la tradición sinónimo de «no cambio» y, por lo tanto, no es contemporánea? ¿Es la tradición en sí misma inadecuada y necesita

⁵ Un ejemplo de este debate entre tradición y contemporaneidad se evidencia por ejemplo, en el conjunto de obras que inauguraba la 7ma Trienal de Asia Pacífico (TAP), en Brisbane, Australia, en el atrio central de la Galería de Arte Moderno y que fueron hechas por encargo para la TAP. Las expresiones artísticas allí reunidas fueron producidas por artistas de la comunidad de Kwoma proveniente de la región Sepik, en Papúa Nueva Guinea, y su exposición fue co-comisariada por el arquitecto Martin Fowler. En el proyecto destacaba un conjunto de elementos de gran escala de arquitectura ritual pintada que desafiaba la noción de «arte contemporáneo» al uso. El conjunto estimulaba asimismo la reflexión sobre el «arte contemporáneo» en un vasto territorio desvinculando de los referentes hegemónicos del arte institucional.

ser elaborada para convertirse en contemporánea? ¿O es que lo contemporáneo se forja en la confluencia de la «tradición y el cambio», un conjunto que bien puede ser afín al territorio de Asia-Pacífico?

Aunque la reflexión de Flores se centra en el análisis de la Trienal de Asia-Pacífico, sus palabras cobran especial sentido en otros contextos geográficos con características similares, como es el caso de América Latina.

La sección *Documentos* esboza una especie de genealogía del modelo Bienal en la región y de sus maneras de discursar desde y sobre el arte. Geeta Kapur, en «Los lugares imaginarios de la Bienal de Kochi-Muziris» investiga el cosmopolitismo en el que se asienta la noción de arte contemporáneo que intenta refrendar la primera edición de la Bienal de Kochi-Muziris, de 2012. La bienal en cuestión, sostiene Kapur, hace una revisión de su propio concepto de cosmopolitismo enfrentándolo a su acervo histórico, incluyendo su pasado premoderno y precolonial. Asimismo, Kapur interpela tanto las identidades locales multiétnicas y multireligiosas como el entrelazado de la moralidad y la espiritualidad con juicios de valor estéticos en la construcción de un discurso nacional, llamado a debate por los curadores y las voces artísticas presentes en la bienal. Y es que la bienal es también un intento de amplificación de las agendas nacionales, colocándolas en una perspectiva histórica que ayude a entender el presente desde el pasado, y viceversa.

En medio de esta revisión de los pasados históricos, la noción de bienales de resistencia – entendida como movimiento contracultural y cuestionador de los arquetipos de dominación– cobra un matiz esencial. En «Bienales de la resistencia. Reflexiones alrededor de la 7^{ma} Bienal de Gwangju», Ranjit Hoskote –co-curador él mismo de dicha bienal– analiza esta noción como parte de su discurso curatorial. Hoskote sostiene que las bienales de resistencia son un producto del desfase temporal de las diversas modernidades que coexisten en el «Sur global», e insiste en que el fenómeno rebasa la región de Asia-Pacífico al conectar zonas anti-hegemónicas unidas por temáticas comunes. Las bienales de resistencia se ubican, según Hoskote, en una posición reivindicativa con relación a sus «dramas de conciencia regional», lo que posibilita ejercer lo que el curador bautiza como una «transregionalidad crítica», esto es, la posibilidad que tienen regiones con problemáticas socioculturales compartidas de afiliarse para cuestionarlas y analizarlas de una manera performativa y estratégica.

Entre las bienales de la resistencia Hoskote sitúa la Trienal de Asia Pacífico (TAP), la cual tiene un peso considerable en la antología⁶. El ensayo «Transformaciones culturales en la región Asia Pacífico: comparación entre la Trienal de Asia Pacífico (TAP) y la Trienal de Fukuoka», de Caroline Turner, ayuda a comprender el por qué de su importancia. Turner, directora de las tres primeras ediciones de la Trienal de Asia Pacífico en los años noventa, profundiza en las causas y efectos de ambas trienales mientras nos ayuda a comprender su surgimiento en el contexto de lo que Hoskote define como bienales de resistencia. El texto es una radiografía del modelo de macroexposición contemporánea financiado por un museo nacional, donde la figura del curador se transfigura en la de un director principal y un comité nacional de asesores. Es por eso que sus comentarios resultan cruciales para entender esta variante de modelo Bienal, que se origina de una manera «nacional e institucional»⁷. Es pertinente aclarar que dicho modelo Bienal tiene sus antecedentes en la Trienal de Fukuoka –de la cual la Trienal de Asia Pacífico de Brisbane se declara deudora–, y más concretamente en la Bienal de la Habana, otra de las bienales de resistencia para Hoskote, y en la que según Rafal Niemojewski «por primera vez se concentró claramente la atención en el arte proveniente del Caribe, América Latina, Asia, el Medio Oriente y África –esto es, desde afuera de los centros tradicionales del mundo del arte contemporáneo» (2013: 800).

Cierra esta sección «Si tuvieras que vivir aquí...», otro texto escrito en primera persona, por el curador Hou Hanru. Estas palabras para el catálogo de la V Trienal de Auckland en Nueva Zelanda fueron pensadas por Hou como su hoja de ruta curatorial, en sintonía con la «creación del mundo»

⁶ La TAP se pensó como un «proyecto radical», dado que el arte contemporáneo de Asia Pacífico (con excepción del de Japón) se encontraba poco representado en exposiciones internacionales. La TAP ofreció oportunidades a artistas de países pobres de escasa visibilidad en los circuitos del arte. En palabras de Caroline Turner: «Hubo un fuerte énfasis en el arte relacionado con los problemas que enfrentan las comunidades en una época de rápido cambio social, político y tecnológico, y en temas de justicia social y la degradación del medio ambiente» (Bauer & Hou 2013: 59).

⁷ El término «nacional» se refiere aquí a la implicación de curadores nacionales, no a la representación de artistas de una u otra nación.

o *mondialisation*, en términos de Jean-Luc Nancy. Hou retoma la idea de Heidegger de que «ser o existir es habitar y construir: producir [...] crear un espacio, reinventar el lugar y finalmente transformarlo en localidad», para invocar cierta «zona utópica temporal para la imaginación, el juego, la actuación, la creación, el reparto, el intercambio [...] de diferentes proyectos de vida». Y lo hace en una ciudad postcolonial como Auckland, donde conviven espacios temporales correspondientes a diversos periodos históricos que se verifican a través de reformas sucesivas y de la planificación urbanística, que a decir de Hou «se basan en las diferencias, disputas y negociaciones entre varias tradiciones sociales, culturales y políticas», tales como «el modo en que los maoríes hacían uso de la tierra [que] entraba a menudo en conflicto con la lógica de los colonizadores al establecer sus hogares y ciudades». De manera similar a la Bienal de Kochi-Muziris, el lugar específico en Auckland, el «aquí» y «ahora», cobra una importancia vital al proponer a los artistas implicarse con las comunidades locales para reconfigurar los espacios sociales desde el arte.

El último acápite de la antología, «Recepción, crítica e historia del arte», reúne cuatro ensayos que polemizan sobre el nuevo modelo Bienal en Asia Pacífico y al arte desarrollado bajo su égida. En los mismos se refiere al surgimiento de las bienales asiáticas (Gardner y Green, John Clark); la curaduría (Lee Weng Choy, Francis Maravillas), y la emergencia de nuevos públicos y mercados del arte, entre otras cuestiones de interés.

El ensayo «Las mega-exposiciones, los nuevos públicos y las bienales de arte asiáticas», de Anthony Gardner y Charles Green, estudia la macro-exposición periódica en Asia Pacífico y el arte que presenta. Los autores inspeccionan lo «experimental» y lo «tradicional» en el arte contemporáneo, calificativos que según sus criterios definen el modelo Bienal en la zona. Gardner y Green vinculan el arte experimental con la colaboración transdisciplinaria y transnacional, que en el contexto Bienal deviene muchas veces «un nuevo arte espectacular», asociado a los nuevos medios y a su emplazamiento en espacios no convencionales. También analizan el contexto de las dos primeras TAP, para hacer notar que la búsqueda de una definición del arte contemporáneo se aparta de lo experimental, siendo más bien el resultado de la «modernización de las tradiciones culturales». Aunque este aspecto se menciona en el ensayo de Patrick D. Flores como una cualidad recurrente en el modelo Bienal en Asia Pacífico, en el ensayo de Gardner y

Green la contemporaneidad es vista como parte de un *continuum* evolutivo o como «una forma en desarrollo» de la tradición, que provoca una especie de llamada de atención sobre los diversos regionalismos representados en las primeras ediciones de la TAP, generando, en sus palabras, una especie de «contraglobalidad».

El reclamo anterior conduce a pensar sobre cómo se suelen articular y representar las necesidades e intereses locales, una de las preguntas centrales del ensayo de Lee Weng Choy, «La exigencia de las bienales de arte». Lee sugiere que la «convención dominante de las bienales es la representación de la etnicidad como geografía, y viceversa», y que esta «representa una forma de *etnogeografía*». El autor hace además un examen de la retórica que genera la bienal, sea por parte del curador o de las voces involucradas en el mundo del arte en general, e identifica dos tipos de discurso: uno enfocado en la explicación de las estrategias curatoriales de la bienal y en las obras de arte invitadas a participar en la misma, y otro que se desarrolla *a posteriori*, y que critica a la bienal desde varios puntos de vista.

Francis Maravillas se ocupa también del examen de los discursos que genera la bienal en «Cartografías del futuro. Las trienales Asia Pacífico y el imaginario curatorial». En su perspectiva, la retórica curatorial es legitimadora no solo del arte contemporáneo que «representa» a la región, sino también del trazado de «puntos de referencia» epistemológicos. En esta última dirección, Maravillas describe cómo las TAP, por ejemplo, dibujan un mapa que se autodenomina y delimita mientras se auto-representa. En ese proceso, sostiene, asumen una postura que las enaltecen como centro emisor de un discurso que disuelve las historias (post)coloniales, haciendo invisible «el sujeto curatorial referente a Australia», supuesto que facilita la posibilidad de erigirse como mediador en pos del diálogo entre las diversas culturas que convoca.

Cierra el volumen «Las bienales asiáticas contemporáneas: algunas conclusiones», de John Clark, quien evalúa cómo el modelo Bienal ha hecho factible la comparación de varios universos artísticos de las regiones asiáticas a través de la valoración de las nociones de lo contemporáneo. Clark se apoya en la identificación que Terry Smith hace del arte contemporáneo como «el pensamiento post-moderno libre de las restricciones de las narrativas singulares, un retro-sensacionalismo que tiende hacia el gusto por lo espectacular y un neo/re-modernismo o reformulación conceptualista y uso consciente

de recursos modernistas». Concluye con una sintética clasificación de los tipos de bienales y de los distintos agentes involucrados en su despliegue, que le lleva a una definición preliminar del evento, al tiempo que describe los beneficios de las bienales para la definición del arte y el mercado.

En resumen, los ensayos reunidos aquí evidencian, en primer lugar, el posicionamiento de las bienales de arte en Asia Pacífico como espacios-laboratorio donde se ensayan actitudes, nociones y usos de lo contemporáneo, al filo de las diversas y más complejas intersecciones socioculturales. A su vez, nos acercan a la bienal como una plataforma social dialógica que se adapta estratégicamente a las demandas de una sociedad cada vez más implicada en las políticas institucionales socioculturales y educativas. El modelo Bienal –experimental y performativo– se convierte en un escenario para considerar la *exposición como forma*, en la que se analizan las *variantes formales* que resultan de los diversos modos de discurso artístico, curatorial e institucional. Lo anterior se combina además con el trazado de una nueva *forma geográfica*, en la que sus públicos recorren y descubren la ciudad que celebra una bienal. Esos lugares físicos en los que se ubica la bienal, ya sea el museo, la galería o los espacios alternativos que se habilitan circunstancialmente, conforman un nuevo mapa efímero de la ciudad, que se propone como un circuito diferente –también «turístico»– a reconocer, reconstruir, recorrer y consumir.

Es imprescindible acotar la dimensión histórica que aportan estos ensayos críticos. El contexto de Asia Pacífico, aunque con sus propias características nacionales, se alinea con el contexto latinoamericano en tanto ambos comparten historias postcoloniales multifacéticas y posmodernidades impuestas. A tenor de lo expuesto, la relectura de las bienales de Asia Pacífico se hace necesaria en pos de una genealogía de la bienal artística que no sólo se despliegue de manera vertical o «norte-sur», sino también horizontalmente, «sur-sur»⁸. En esa medida estos ensayos apuntan al desarrollo de

⁸ Nikos Papastergiadis apunta: «la única constante es la doble conciencia de que la hegemonía Euroamericana en los asuntos globales ha concentrado el poder en el Norte. [...] El Sur, se asocia a menudo con los debates sobre los estados poscoloniales y el Tercer Mundo» (Papastergiadis 2010: 142). Más adelante concluye: «Entiendo el concepto del Sur como un término hemisférico desencajado que se refiere a una serie de lugares que comparten patrones similares de colonización,

un pensamiento crítico que fomente la creación de nuevos vocabularios, a fin de diversificar las nociones existentes sobre el arte contemporáneo, su producción y su recepción no sólo en el entorno de las Bienales de Asia Pacífico, sino también a nivel global.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAJANIA, Nancy (2013): «Globalism before globalisation. The ambivalent fate of Triennale India». En Jhaveri, Shanay (ed.): *Western artists and India: Creative inspirations in art and design*. Bombay: The Shoestring Publisher, 169-184.
- BAUER, Ute Meta & HOU, Hanru (eds.) (2013): *Shifting gravity. World Biennial Forum No. 1*. Kwangju y Ostfildern: Gwangju Biennale Foundation & Hatje Cantz.
- MCGEE, Terry (2013): «The rise of East Asia in the Pacific region: reshaping geographical space in the twenty-first century». En *Asia Pacific World* 4 (2): 4-18.
- MCGEE, Terry & ROBISON, Richard & GOODMAN, David S. G. (1996). *The new rich in Asia. Mobile phones, McDonalds and middle class revolution*. London: Routledge.
- NANCY, Jean-Luc (2002): *La création du monde ou la mondialisation*. Paris: Galilée.
- NIEMOJEWSKI, Rafal (2013): «Venecia o La Habana: Una polémica sobre la génesis de la bienal contemporánea». En *Crerios* 47 (1): 789-810.
- PAPASTERGIADIS, Nikos (2010): «What is the south?». En *Thesis Eleven* 100: 141-156.
- TEH, David (2015): «Currencies of the Contemporary: Biennials and the International in Southeast Asia». En Eilat, G. & Mayo, N. E. & Esche, C. & Lafuente, P. & Proença, L. & Sagiv, O. & Seroussi, B. (eds.): *Making Biennials in Contemporary Times. Essays from the World Biennial Forum N° 2*. Amsterdam / São Paulo: Biennial Foundation / Fundação Bienal de Sao Paulo, 69-80.

migración y mezcla cultural. Para mí, el Sur también expresa un imaginario cultural que mira desde su propia base nacional y en contra de su pasado colonial» (2010: 143).

I.

Aproximaciones al modelo bienal



[Nociones contemporáneas sobre el arte
de las bienales y sus contextos de emisión]

REVISITANDO LOS CONCEPTOS DE TRADICIÓN Y DE LO INCONMENSURABLE CONTEMPORÁNEO

Patrick D. Flores

La primera Trienal de Asia-Pacífico se inauguró en Brisbane en 1993, bajo el lema de «Tradición y Cambio». Para subrayar la primera presentación de un ciclo de exposiciones en la región, la Galería de Arte de Queensland publicó una antología sobre «arte contemporáneo de Asia y el Pacífico» con ese mismo título (Turner 1993a).

Vale la pena reflexionar sobre el hecho de que una trienal sobre arte contemporáneo registre la tradición como un paradigma fundacional. La cuestión del cambio como parte de la formulación no resulta del todo inusual, dada la iteración prospectiva del momento de la trienal a través del tiempo: su «otredad» está garantizada por la condición de cambio. Es más bien la idea de «tradición» la que complica un proyecto que pretende ser contemporáneo. ¿Qué motivo convincente invoca la tradición dentro de la práctica de lo contemporáneo? ¿Es la tradición una mediación de lo local o de lo regional? ¿Es la particularidad del *locus* de «Asia-Pacífico» contingente en su ser local y regional en relación con sus posibles negaciones –lo nacional, lo internacional, lo occidental, lo global? ¿Cuánto de esa ansiedad está influenciado por el orientalismo del siglo XIX, bajo la égida del colonialismo y el imperialismo, y de las operaciones de la Guerra Fría en el siglo XX? ¿Es la tradición sinónimo de «no cambio» y no es, por lo tanto, contemporánea? ¿Es la tradición en sí misma inadecuada, y necesita ser elaborada para convertirse en contemporánea? ¿O es que lo contemporáneo se forja en la confluencia de *la tradición y el cambio*, un conjunto que bien puede ser afín al territorio Asia-Pacífico? De ser así, podría ser más productivo unir este par de vocablos en tradición-cambio, para hacerlos coincidentes con el lugar del arte contemporáneo en Asia-Pacífico. Seis años más tarde, el curador e historiador tailandés Apinan Poshyananda comisarió en la Sociedad de Asia en Nueva York una exposición que llevaba por título *Tradiciones/Ten-*

siones, donde la presencia del signo de barra era síntoma del malestar ante la conjunción que sucedía al término de «tradición».

Caroline Turner, directora adjunta de la Galería de Arte de Queensland y ejecutiva principal de las tres primeras trienales, revela que la intención de la exposición inaugural fue traer «el pasado al presente» (Turner 1996: 11). Según Turner, se trata de un pasado perseverante, inveterado y tenaz, que planea la región en términos de naciones-Estado –por ejemplo, la India, el Sudeste Asiático, el Asia Oriental, el Pacífico Sur–, y las estructuras de arte contemporáneo. Podríamos especular que, sin la tradición, la entidad «Asia-Pacífico» no tendría sentido dentro de lo contemporáneo, y que lo contemporáneo dentro de Asia-Pacífico no tendría sentido sin la tradición. En ambos casos la tradición sería negada y se trataría de neocolonialismo. De acuerdo con Turner, «El arte contemporáneo de hoy es un producto de la tradición, de encuentros culturales históricos, de la confrontación con Occidente en tiempos más modernos, y de los recientes cambios económicos, tecnológicos y de la información que han empujado al mundo hacia una cultura global y que han acelerado enormemente dichas interacciones» (Turner 1993b: xiii-xiv). Tres años más tarde, Turner explica que

la supervivencia de los pensamientos perdidos sobre las identidades culturales enfatiza la capacidad de recuperación de las tradiciones, la memoria y la historia. El deseo constante de revitalizar y reinvertir las tradiciones y de celebrar esas tradiciones nuevamente es una característica constante de la actividad artística. Algunos de los nuevos enfoques rechazan imperativos occidentales, mientras que otros integran y sintetizan el arte y las ideas occidentales con las tradiciones culturales locales. (Turner 1996: 12)

El discurso principal de Turner parece ser el de un «sincretismo» que hace hincapié en una especie de mezcla y apropiación capaz de cuestionar cualquier pretensión de pureza o autenticidad. Apinan Poshtyananda, por su parte, subraya la tensión que se reinscribe en la tradición, mientras explica su incursión curatorial en la Sociedad de Asia en Nueva York de la siguiente manera: «La barra entre los términos “Tradiciones/Tensiones” podría abarcar las fronteras de aquellos países que comparten como tema general los problemas de tensión y jerarquización en relación con la fijación tradicional y cultural» (Poshtyananda 1996: 26). Para Poshtyananda es inadecuado depender de la hibridación como la teoría que abarque lo

asiático contemporáneo; la tensión es intrínseca, es decir, parte constitutiva de la tradición. Marian Pastor Roces, quien contribuyó a las palabras del catálogo de su exposición, abandona por completo la referencia a la barra separadora entre Tradiciones/Tensiones: «La tradición siempre ha lidiado con la tensión. En efecto, la tradición *es* un discurso sobre la tensión. De lo contrario, no sería una tradición, una estructura de continuidad [...]» (Pastor Roces 1996: 90).

Esta reflexión sobre la Trienal de Asia-Pacífico (TAP)¹ revisita el tropo de la tradición exclusivamente sobre la base de los textos generados por la exposición. Se motiva en las proposiciones estéticas y teóricas que rodean a un período en que el esfuerzo por explorar y consolidar una epistemología se registra en su mayor intensidad. La alternancia de los registros polémicos y académicos caracteriza las fases relativamente tempranas de la producción de conocimiento en una región que comprensiblemente ha invertido en la crítica de Occidente y la ratificación de la vida y la tradición vital como indicador del derecho a una serie de obsesiones: la siempre renovada e inagotable identidad, la localidad, la nación, la historia, la memoria y la cultura. La fe en la tradición es tan ferviente que se asume en pos de sobrevivir incluso la ruptura o la renuncia más abrumadora. Dicha fe puede verse comprometida, pero nunca disminuida gracias a su propio metabolismo y a su naturaleza en constante evolución —de manera similar a cómo se ha descrito el Modernismo por el Museo de Arte Moderno de Nueva York². La imbricación tradición-modernidad-contemporaneidad es excepcionalmente compleja.

La provocación más convincente que reconsidera la tradición a la luz de lo contemporáneo viene del antropólogo Nicholas Thomas, quien en su ensayo publicado en el catálogo de la II TAP sostiene que

La dicotomía de lo tradicional/contemporáneo subsume las expresiones culturales y las historias de una narrativa que le es infiel a la desigual y problemá-

¹ En inglés, Asia Pacific Triennial of Contemporary Art (APT). El evento tiene lugar en Brisbane, Australia (N. del T.).

² El Museo de Arte Moderno recurre al mismo argumento: el Modernismo es aún una tradición en evolución, que se renueva constantemente. Al respecto véase Siegel & Varnedoe & Antonelli 2000.

rica extensión de la Modernidad en regiones como Oceanía. La heterogeneidad cultural que persiste a través de la globalización —y que se ha reforzado como una reacción hacia ella— no está marcada por una simple variedad o diversidad en el arte contemporáneo, sino por diferencias casi inconmensurables entre las expresiones estéticas contemporáneas. (Thomas 1996: 17)

Thomas resalta dos ejemplos: la cesta tejida *Pandanus*, del pueblo de Melsisi, en la isla de Pentecostés, en Vanuatu, y la pintura *Atepli moe tua-gafale* (*El corazón y los cimientos de la casa*), de John Pule. Según Thomas, ambas obras están «íntimamente conectadas» a sus respectivos habitantes locales, si bien advierte de que «sería totalmente erróneo suponer que son artefactos “tradicionales”» (Thomas 1996: 18). En el caso de la cesta, esta forma parte de un complejo sistema de cosas moldeadas por el uso cotidiano, la industria artesanal, el turismo y la inclusión de detalles tales como las cruces cristianas. En cuanto a la pintura de Pule, sostiene que el artista «crea una iconografía chamánica, llena de dolor y rabia, así como de disfrute sexual. Su trabajo se basa en Niuean Barkcloth, sin emular los géneros tradicionales de la Polinesia de forma estricta» (Thomas 1996: 18). En conclusión, Thomas defiende que ambos ejemplos son «contemporáneos», pero no «tradicionales». Vale la pena citarlo en extenso en este aspecto:

La canasta es producida fuera del mundo del arte y de la economía global aunque en estrecha articulación con ellos. Sus palabras y colores novedosos manifiestan el entretreído de un parentesco entre la modernidad, el mercado turístico y la nación. La pintura de Pule, por otra parte, que se produce desde el mundo del arte, habla, sin embargo, de y desde una cultura y un sentido de la historia que está más allá de ambos. No se trata de meras diferencias en cuanto al contenido de las obras de arte, que pudieran detectarse en cualquier contexto, sino de distinciones entre las formas que las expresiones culturales pueden adoptar. (Thomas 1996: 18)

El énfasis en las «diferencias de contenido» y la «distinción entre las formas» nos lleva a reflexionar sobre algunas de las implicaciones de lo que bien pudiera ser un reconocimiento antropológico del «arte» en tanto constituido por su forma y contenido bajo la rúbrica de lo contemporáneo. Dicho esto, dentro de la disciplina la idea de «la vida social de las cosas» ha trascendido semejante antinomia y la teoría reciente sobre la «imagen», que concebida dentro de una perspectiva antropológica podría reconstituir aún

más la materialidad del arte. Si seguimos este debate, estaríamos en una mejor posición para evaluar las declaraciones de Thomas sobre lo «contemporáneo», que habla del «presente» —y que por lo tanto es significativamente etnográfico—, y al mismo tiempo del «arte» que es significativamente estético y parte de una continuidad histórica. Según el autor,

Se podría sugerir que el término «arte contemporáneo», si se extiende a través de estas diferencias, incorpora cosas inconmensurables, y se vuelve sin sentido. Mi punto de vista es más bien que en la inconmensurabilidad radica su significado. Las relaciones globales de intercambio cultural crean marcos en los que las expresiones culturales heterogéneas se unen en foros como la Trienal de Asia-Pacífico. La Trienal ofrece el reto de ver más allá de la equivalencia superficial que implica este marco. Apremiar lo incomparable de las obras de arte significa respetar los límites de la globalización misma. (Thomas 1996: 18)

En este punto, la condición de la globalización se deconstruye como una estructura que tiene sus límites, e inevitablemente, como una estructura del límite. Como corolario, la condición de arte contemporáneo hace posible la naturaleza de la inconmensurabilidad y, finalmente, de su pérdida de sentido. La heterogeneidad a la que una trienal de arte contemporáneo convoca, de acuerdo con Thomas, no debe aceptar una «equivalencia» acrítica, sino más bien reconocer la posibilidad de la no comparación como contingencia de lo contemporáneo y lo global. Dicho esto, pasamos a la perspectiva de la traducción dentro del arte contemporáneo y a la utilidad de proponer lo cultural o lo estético como categorías mediadoras de esta comparación o equivalencia. ¿Es esto posible?

El término tradición se ha rearticulado en varias declinaciones en el discurso de la Trienal de Asia-Pacífico. Y este ensayo desea visitar estas articulaciones en relación a la emergente pero todavía poco desarrollada teoría de lo contemporáneo, en el contexto de las intersecciones sobre las demandas de lo local, a menudo perseguido por el espectro de lo tradicional.

CIVILIZACIÓN

En primer lugar, la tradición se sitúa en la antigua constelación en la que una región como el Sudeste Asiático figura como un territorio disperso.

En el catálogo de la II TAP, el historiador del arte Kanaga Sabapathy critica la forma en que la Modernidad y el arte del Sudeste Asiático han sido moldeados como la diseminación de la «Gran Tradición» de la India y China –y aquí, «tradición» asume la magnitud de una civilización–. Sabapathy remite a los tan citados *History of Indian and Indonesian Art*, de Ananda Coomaraswamy, y *The Indianized States of Southeast Asia*, de George Coedes, así como a las razones por las que el Sudeste Asiático gana el privilegio de identidad a través de la India –de hecho, Coomaraswamy llama a la región la «India Lejana»–. Coedes, por su parte, reduciría el Sudeste Asiático al proceso de indianización o sanscritización, imponiendo «un diseño programático de la influencia india en el Sudeste Asiático [...] equivalente a proponer una doctrina colonial» (Sabapathy 1996: 16). Aquí, la verdadera tradición sería la india, cooptando el *Kunstwollen*³ del Sudeste Asiático, como puede intuirse en la interpretación de la imagen de Harihara del templo Prasat Andet en Camboya: Coomaraswamy lo describe en términos de la difusión del arte Pallava de la misma época en la India, y no en términos de su peculiar forma translocal. Con la puesta en escena de esta gran narrativa, Sabapathy llama la atención sobre la curiosa relación entre el llamado Sudeste Asiático premoderno y sus configuraciones modernas y contemporáneas en el arte, como aquellas que encontramos en la Trienal de Asia-Pacífico. La problemática de la identidad basada en una ecúmene como la India puede ser afín con los esfuerzos para definir una «región» o un mundo regional del arte, y por extensión, un mundo del arte global. Según Sabapathy:

El malestar generado por estas representaciones y maniobras es comparable a lo que asoma en los discursos del arte moderno, los cuales tienden a enfrentar o a resistir paradigmas de Occidente como el de soberanía. Aunque estos compromisos son necesarios y por tanto aplaudidos, aparecen iniciativas y actitudes críticas que parecen estancarse y que incluso atrofian estos frentes; la situación ha dado lugar a un giro irónico en el estado del conocimiento y el estudio del arte histórico. (Sabapathy 1996: 17)

³ Erwin Panofsky (2008) define *Kunstwollen*, siguiendo a Aloïs Riegl, «como la sumatoria o la unidad de los poderes creativos manifiestos en cualquier fenómeno artístico determinado» (N. del T.).

Estos estudios académicos históricos del arte premoderno han influido sobremedida en los estudios sobre el giro del arte contemporáneo a través de la mediación de lo «tradicional», que se traduce, en gran medida, como la búsqueda de un *locus* u origen en las post-colonias. Conviene señalar, además, que esta «tradicición» se ha visto por lo general en el escenario mundial a través del paradigma de la exposición universal, y por tanto, dentro del esquema colonial y orientalista del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. De ahí la importancia de ver el comentario de Sabapathy en relación con trabajos más recientes, como por ejemplo el de Marieke Bloembergen, *Colonial Spectacles: The Netherlands and the Dutch East Indies at the World Exhibitions, 1880-1931* (2006). Bloembergen analiza la manera en que tanto Indonesia como su antigua metrópoli, los Países Bajos, han sido representados en exposiciones internacionales, implicándolos con la tradicionalidad o la etnicidad de la colonia en un contexto mundial, y enmarcando así las disciplinas de la arqueología y la antropología histórica en la explicación de la presencia del denominado «arte» en la vida social antes de lo que Hans Belting llamaba la «era del arte». Habría que tomar en cuenta que las colecciones del Sudeste Asiático en Occidente pueden haber sido organizadas basadas en parte en dichas exposiciones, que nunca regresaron esos objetos. En este caso, la «gran tradición» se lleva a cabo dentro de un contexto colonial y alude a la puesta en escena de los diversos imperialismos en el Sudeste Asiático durante los siglos XIX y XX. En otras palabras, esta «gran tradición» en el Sudeste Asiático se percibe a través del discurso colonial y la crítica poscolonial, como se evidencia, por ejemplo, en *Monuments, Objects, Histories* (2004), de Tapati Guha-Thakurta, quien se ocupa de las instituciones coloniales y postcoloniales en la India. El arte en esta situación se encuentra de alguna manera agobiado por las exigencias de la civilización, la antigüedad y el orientalismo. La manera en que la tradición se remite a una antigüedad que se desarrolla además mediante el discurso de la exposición monumental, universal y de civilización, debería ser vista en el contexto de lo cotidiano contemporáneo, del día a día global; es este el impulso que mueve a una historiadora del arte como Nora Annesley Taylor a refugiarse en la antropología para escribir la historia del arte de Vietnam en *Painters in Hanoi: An Ethnography of Vietnamese Art*.

FOLCLOR

Ese predicamento turbador sobre la tradición tuvo su momento álgido en la III TAP (1999), cuando sus curadores invitaron a la artista india Sonabai a formar parte de la exposición. Sonabai es una mujer de la comunidad Rajwar de Sarguja, una «casta dedicada al cultivo» de Bihar y Madhya Pradesh. Cuando se conmemoran festivales hindúes, como el festival de la cosecha *chherta*, arreglan y adornan sus casas con pinturas y relieves de arcilla de barro. Sonabai ha sido pionera en esta iniciativa; según el estimado historiador Jyotindra Jain, sus «innumerables figuras de barro pintadas, y paneles de relieve decorativo en barro [...] han revivido y desarrollado esta tradición con exuberancia» (1999: 222). Jain añade que «Sonabai construyó un gran edificio en esta forma artística gracias a su talento individual, y basada en la escasa tradición rudimentaria de hacer *patani* y *dodki*» (1999: 222). La biografía de Sonabai se entrelaza con dicha producción; en las propias palabras de la artista:

Era una casa grande, mi hijo era pequeño, mi marido estaba lejos durante todo el día, y yo me encontraba terriblemente sola. No tenía a nadie con quien hablar. Para mantenerme ocupada y tener compañía, comencé a construir en toda la casa figuras de barro de seres humanos, deidades, aves y animales. Se convirtieron en mis compañeros. (Jain 1999: 222)

Jain habla de esta producción como una «tradición», pero se trata de una tradición generada por Sonabai como agente innovador, no solo como beneficiaria: «A través de su trabajo innovador, Sonabai ha revitalizado y construido sobre una convención heredada. Con ello inició y estableció su propia tradición artística, la cual a su vez se ha convertido en una tradición “colectiva”, pero con diferencia» (Jain 1999: 222).

Yo vi personalmente a Sonabai en las instalaciones de la exposición. Parecía estar siempre al lado de sus extraordinarias figuras, conversando con alguien que me dijeron que era un pariente. Estaba como cualquier otro artista en la galería, con la excepción de que en realidad ella no se mezclaba con el resto del mundo del arte. Uno estaría tentado a considerar esta escena como la reiterada exposición de un momento universal en el que una persona étnica ha sido convocada para representar una cultura. Pero también se podría percibir este momento como el camino que se abre en la trienal

para afrontar el problema del arte contemporáneo, sus mundos actuales y las innumerables temporalidades que el arte habita. En esta situación, uno seguramente recordaría la seminal exposición *Magiciens de la Terre* (1989), en la que el comisario Jean-Hubert Martin presentó arte contemporáneo junto a artistas populares en un mismo evento en el Centro Pompidou en París, bajo la apariencia de equivalencia y de interlocución recíproca. Martin, de hecho, estaba presente en la III TAP. En su conferencia, defendió al museo, a través de la discusión sobre una exposición de cráneos humanos como un sitio excepcional para que tuviese lugar esta tensa convergencia. Según él: «Durante los dos siglos de su existencia, el museo ha infundido nueva vida a un gran número de objetos, y por lo tanto, también a ideas y creencias» (Martin 2000: 92). Martin ensalza el museo —y por extensión, la trienal de arte contemporáneo que este alberga— como espacio acogedor de objetos antiguos, a los que confiere una nueva vida, y por tanto parte de aquellas instituciones que reviven cosas dadas por estáticas o muertas. Curiosamente, ese estancamiento percibido o la muerte de las cosas surge en parte del propio discurso museológico de preservación y exposición, en el que lo primitivo y lo provincial se vinculan con lo espiritual y lo secular.

Esta cuestión folclórica tiene una resonancia particular en la India. Digamos que la pregunta también se convierte, en cierto modo, en una pregunta típicamente india. Jain señalaba, en la misma conferencia, que la tradición en la cultura india contemporánea se encuentra reprográficamente mediada. Ello significa que su potencia deriva en el presente de la reproducción mecánica:

Los bazares de la India se ocupan de producir imágenes de libros de texto, camiones, calendarios y afiches de cine; de esculpir en yeso y plástico a los políticos, estrellas de cine y deidades, todo ello con una mezcla de tranquilidad y humor, y sin el peso de llevar auestas la carga del discurso tradición-modernidad. Quizás, bajo la angustia de muchos clasicistas, estas imágenes causan la misma reverencia que otrora los célebres bronceos Chola o los budas de Sarnath, y en muchos aspectos se acercan a lo que las artes clásicas habrían parecido cuando se originaron. (Martin 2000: 92)

Dicho esto, lo «popular» o la «populista» recuperación de lo tradicional a través de lo «espiritual» o lo «sobrenatural» tiene ramificaciones políticas. Como bien advertía Deepak Ananth en la conferencia de la II TAP: «Enig-

máticamente, el clima de fundamentalismo religioso —al cual la India es casi inmune— exige una vigilancia especial por parte de los artistas interesados en recuperar algo del aura que alguna vez estuvo unido a los objetos rituales y de culto, y que en la tradición india eran también considerados como obras de arte» (Ananth 1997: 82). Más adelante, y mientras analiza la obra de Vivan Sundaram en la exposición, Ananth hacía notar que si la tradición fuera el marcador de una formación creativa, «los artistas pertenecientes a culturas poscoloniales están involucrados en la negociación tanto del modernismo occidental como de las tradiciones de arte indígenas». Y si la tradición fuese el índice de estar en un tiempo y lugar determinado, «para los artistas que trabajan en un contexto postcolonial, la situación algo problemática de quedarse rezagados implica un camino que se bifurca, siendo esta una llegada tardía tanto a sus propias tradiciones como a las foráneas» (Ananth 1997: 82).

En yuxtaposición con la gran tradición se encuentra su otredad: la llamada pequeña tradición del folclor. Por eso la tradición puede también connotar la miniatura, una referencia de escala que se contrapone a la amplitud de la infraestructura de la bienal, o a la naturaleza espectacular de algunas instalaciones necesarias para la aglomeración. David Clarke, por ejemplo, señala la III TAP como una instancia en la que «el trabajo más íntimo [...] tiende a perder terreno frente a las seductoras instalaciones de gran escala e impacto inmediato» (Clarke 2008: 43). Clarke comenta que las pinturas en tinta china de Wilson Shieh, «hechas siguiendo la meticulosa técnica *gongbi* y ofreciendo comentarios irónicos sobre las costumbres contemporáneas», fueron «escondidas en un rincón mal iluminado [...] de la Galería de Arte de Queensland de Brisbane [...] mientras el casi banal puente de bambú de Cai Guoqiang ocupó un considerable espacio en la sala principal» (Clarke 2008: 43).

En esta situación, la tradición puede ser contada en términos de la figurilla, un tropo que nos lleva a pensar cómo la forma de la tradición se hace sensible a través de una figura íntima. Esto último se relaciona con la noción de lo pintoresco, donde se privilegia su manufactura, el tiempo empleado en su elaboración y la devoción o el compromiso que profesa su autor. La tradición es la escala de lo folclórico que podría, en última instancia, hacer referencia a lo local y lo nacional —o al nacionalismo, que es en sí mismo una forma de folclor—. La I TAP se centró en gran medida en

lo nacional como base de la representación, y en la crítica hacia la falta de representación y el fracaso de evaluar comprensivamente el alcance de la región que es Asia-Pacífico. Lo anterior se hace evidente en la potencia de lo «nacional», así como en el reflejo internacionalista de reunir a las naciones bajo la tutela expositiva de Australia. Es la categoría «Australia» la que finalmente erosiona esta agenda de la representación⁴. Como sujeto representado, el país y el continente Australia se pone en primer plano a sí mismo como agencia curatorial, acosada o confundida por su propia tradición, que está marcada como aborígen. ¿Cómo se posiciona Australia en el contexto de esta tradición, con relación a su historia de asentamiento colonial y a la manera en que reclama cierto derecho a coleccionar arte de las más heterogéneas tradiciones de todo el mundo?

El Grupo *Campfire (Aboriginal Corporation)*, un «colectivo de artistas de representantes (esencialmente) indígenas que inician proyectos de arte contemporáneo», representa esta crisis en la II TAP cuando establece un camión como «plataforma para los artistas desde donde vender sus obras», como una alusión a «un pasado reciente en el que se utilizaron camiones de ganado para llevar a los aborígenes, cual si fuesen rebaños, a las reservas destinadas para su posterior procesamiento y asimilación en un mundo de blancos» (Neale 1996: 110). Según el grupo, la performance fuera del museo investiga tres procesos contenciosos: «una percepción internacional del arte y la cultura aborígen como un producto “para llevar”; una agenda nacional donde lo aborígen se convierte en un portaestandarte; y las realidades regionales de producción de arte por dinero y la supervivencia cultural». Se ha reportado que dos tercios de «el arte indígena de Australia, desde los llamados suvenires a las piezas de bellas artes, abandona el país». El grupo considera que «los artistas se convierten en corredores culturales involucrados en transacciones más allá de las fronteras culturales» (Neale 1996: 110). Esta persistencia de la rúbrica «cultural» es de hecho sobresaliente, dado que instala la tradición y al mismo tiempo se esfuerza por trascenderla.

⁴ Al respecto véase Maravillas 2006: 244-270.

CULTURA

La tradición, por último, acoge también la categoría de cultura. En la III TAP, celebrada en 1999, Marian Pastor Roces trazó una línea entre el siglo XIX y el arte contemporáneo, proponiendo el término «arte expo» como un término analítico que pudiera ayudar a explicar la condición de los productos en exhibición en eventos globales como la trienal. En su mente, el nexo se establece sólo si reconocemos «que nuestras obras aquí y ahora son, más auténtica o precisamente, fenómenos de una exhibición internacional o exposición universal, que lo que dichas obras puedan representar *sobre o de* donde sea pensamos que venimos» (Pastor Roces 2000: 35). La disyunción entre la localidad y lo expositivo global crea una brecha que va en contra de la trascendencia de la cultura como idioma de la subjetividad y el origen. Según Roces, es la cultura la que constituye el problema. Siendo así, la búsqueda de la tradición en el siglo XIX no ha dejado de permear la búsqueda de la tradición en la época contemporánea. La intransigencia del concepto, según la autora, ha alimentado la noción de esencia, que se ha convertido en condición previa del racismo y el genocidio. Además, ha postulado un sentido de «profundo localismo», que ha separado lo supuestamente local de lo presuntamente global. Y ha invertido en la invención que convoca la imagen de un mundo futuro y de un progreso incesante. Por otra parte, la tensión entre lo cultural y lo curatorial complica la producción de lo contemporáneo. Si lo cultural se concibe como diferencia, y la curaduría como distinción, lo contemporáneo nunca puede ser totalmente incluyente. Sólo puede discriminar y, para bien o para mal, resulta discriminatorio. Las palabras de Susan Cochrane sobre el arte del Pacífico para el catálogo de la II TAP son elocuentes al respecto:

No importa cuán remotas puedan ser las comunidades rurales del Pacífico: sean de Sidney o Brisbane, San Francisco o Bangkok, en cualquier lugar florece la escena del arte contemporáneo internacional. Y aunque exista diferencia entre el conocimiento de un artista insular del Pacífico y las habilidades técnicas que puedan provenir del artista contemporáneo (de estilo occidental) en la práctica del arte, lo que el artista insular produce tiene validez, integridad y sofisticación dentro de los términos de su propia cultura. (Cochrane 1996: 55)

Una vez más, es la cultura la que arbitra la «validez», la «integridad» y la «sofisticación». Esta serie de términos delimita lo antropológico, lo estético y lo curatorial, forjando un estatuto específico de «arte» en la contemporaneidad. Seguramente las implicaciones resultan convincentes, porque es la cultura la que tiene acceso a esta «tradición» de lo creativo.

Es a través de las meditaciones de Roces sobre el término «cultura» que somos capaces de reevaluar las consecuencias de la teoría de la tradición, y por extensión, de la constante renegociación y reapropiación de lo neo-tradicional y lo neoétnico, un tema que merece discusión aparte. Las tres primeras ediciones de la Trienal de Asia-Pacífico estuvieron afectadas por este malestar de la tradición, al tiempo que se sentían embriagadas por la posibilidad de recuperar cierta originalidad en esa «cercanía repentina de las cosas» llamada arte contemporáneo. En gran medida, visitar la tradición nos da la oportunidad de reconsiderar una teoría de la transculturalidad o su equivalencia, o la exasperante problemática de una «cross-culturality» contemporánea⁵. La TAP nos lleva a reconsiderar la agencia de las personas y las cosas dentro, a través de, y más allá de la latitud del arte, de lo contemporáneo, de la exposición, de la trienal, y de la cada vez más elusiva referencia a lo local. En ese sentido, la TAP puede muy bien haber enfrentado la condición aporética de lo que Nicholas Thomas ha intuido como inconmensurable, como radicalmente particular, de lo que se diferencia a sí mismo como límite o, mejor dicho, como aquello que hace el límite real, aun cuando no infranqueable.

El primer momento de lo local entra en fricción con el segundo momento de lo externo —lo no local—, que se refleja en muchos aspectos de lo occidental, lo nacional, lo regional, lo internacional, y así sucesivamente. Es un tercer momento, dentro y más allá de la tradición, el que lo contemporáneo debe ser capaz de evocar. Y la tradición ofrece una tecnología recobrada productivamente en tanto presupone una factura, una manera de hacer las cosas por las personas y la generosidad de compartirlas con los demás. Lo cual implica la sensibilidad hacia lo manual, hacia el bienestar que impregna al fiel y paciente agente que es el arte. Por otra parte, la tradición involucra un gesto hacia una «herencia crítica», un pasado que está siempre presente,

⁵ Véase Welsch 2007 y Segalen 2002.

importunando tanto como sometiendo. Y en última instancia, exige un cierto standard, una responsabilidad ética que aspire, por fin, a un talento acorde a las asimetrías más impresionantes de ese mundo anterior al nuestro que es el «patrimonio de todos».

BIBLIOGRAFÍA

- CLARKE, David (2008): «Contemporary Asian art and its Western reception». En *Third Text Asia* 1: 43.
- COCHRANE, Susan (1996): «Pacific peoples: Papua New Guinea, New Caledonia, Vanuatu, Torres Strait, indigenous Australia». En *The Second Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*. Brisbane: Queensland Art Gallery.
- FLORES, Patrick D. (2012): «Revisiting tradition and the incommensurate contemporary». En *Broadsheet* 41 (4): 234-239.
- JAIN, Jyotindra (1999): «Sonabai (Crossing borders)». En Turner, Caroline & Devenport, Rhana & Webb, Jennifer (eds.): *Beyond the future: The Third Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*. Brisbane: Queensland Art Gallery.
- JAIN, Jyotindra (2000): «Cultural transformations and the recasting of imagery in India». En *Papers from the Conference of the Third Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*. Brisbane: Queensland Art Gallery.
- MARAVILLAS, Francis (2006): «Cartographies of the future: The Asia-Pacific Triennials and the curatorial imaginary». En Clark, John & Peleggi, Maurizio & Sabapathy, T. K. (eds.): *Eye of the Beholder: Reception, audience, and practice of Modern Asian art*. Sydney: Wild Peony.
- MARTIN, Jean-Hubert (2000): «The Museum, a lay or religious sanctuary». En *Papers from the Conference of the Third Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*. Brisbane: Queensland Art Gallery.
- NEALE, Margo (1996): «Campfire group: All stock must go!» *The Second Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*. Brisbane: Queensland Art Gallery.
- PANOFSKY, Erwin (2008): «On the Relationship of Art History and Art Theory: Towards the Possibility of a Fundamental System of Concepts for a Science of Art». En *Critical Inquiry* 35: 43-71.
- PASTOR Rocés, Marian (1996): «Bodies of fiction, bodies of desire». En Poshyananda, Apinan (ed.): *Traditions/Tensions: Contemporary Art in Asia*. Brisbane: G + B Arts International and Craftsman House.
- (2000): «Consider post culture». En *Papers from the Conference of the Third Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*. Brisbane: Queensland Art Gallery.

- POSHYANANDA, Apinan (1996): «Roaring tigers, desperate dragons in transition». En Poshyananda, Apinan (ed.): *Traditions/Tensions: Contemporary Art in Asia*. Brisbane: G + B Arts International and Craftsman House.
- SABAPATHY, T. K. (1996): «Developing regionalist perspectives in South-East Asian art historiography». En *The Second Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*. Brisbane: Queensland Art Gallery.
- SEGALEN, Victor (2002): *Essay on exoticism. An aesthetics of diversity (Post-Contemporary Interventions)*. Durham: Duke University Press.
- SIEGEL, Joshua & VARNEDOE, Kirk & ANTONELLI, Paola (2000): *Modern contemporary: Art at MoMA since 1980*. New York: Museum of Modern Art.
- THOMAS, Nicholas (1996): «Contemporary art and the limits of globalization». En *The Second Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*. Brisbane: Queensland Art Gallery.
- TURNER, Caroline (ed.) (1993a): *Tradition and change: Contemporary art of Asia and the Pacific*. Brisbane: University of Queensland.
- (1993b): «Internationalism and regionalism: Paradoxes of identity». En Turner, Caroline (ed.): *Tradition and change: Contemporary art of Asia and the Pacific*. Brisbane: University of Queensland.
- (1996): «Present encounters: Mirror of the future». *The Second Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*. Brisbane: Queensland Art Gallery.
- WELSCH, Wolfgang (2007): «The return of beauty». En *Filozofski Vestnik* XXVIII (2): 15-25.

DIVISAS DE LO CONTEMPORÁNEO

LAS BIENALES Y LO INTERNACIONAL EN EL SURESTE ASIÁTICO

David Teh

1983 / 1991

La frase «no más comunidades imaginadas» evoca una obra maestra de los estudios sobre el nacionalismo que lo es también de los estudios sobre el sureste asiático¹. Y por mucho que se incite a trascenderla, los estudiosos del arte contemporáneo de la región hallarían muy difícil no mirar a través de su prisma. Permítaseme, pues, comenzar por revisitarla, aun si lamentablemente demasiado al vuelo como para hacerle justicia, pero al menos ocupándome de la larga sombra que proyecta y la considerable luz que aún arroja sobre el asunto que nos interesa: la exposición internacional temática «contemporánea». Esto sin dudas constituye una especie de gesto y de invocación de un espíritu, o de varios espíritus, a los que ese texto ha dado voz y que tienen aún algo que decirnos.

Hace tiempo que *Imagined Communities* devino piedra angular de los estudios sobre el sureste asiático, especialmente de los políticos e históricos; y continua siéndolo a pesar de que con demasiada frecuencia se le asuma acríticamente como sabiduría heredada en los estudios de historia del arte y en ese sector de la infraestructura del arte que últimamente se ha dado en llamar «curatorial». Puede que la simplificación de los textos seminales sea inevitable, pero si la tesis de Anderson ha sobrevivido a menudo intacta el cuestionamiento en el campo de los estudios culturales, son los textos sobre arte los que más han traficado con sus ideas, aun si inconscientemente, de forma acrítica. Para comenzar a corregir esto sería preciso releer el libro en sus propios términos antes de abordar su intersección con los nuestros; es

¹ El libro de Anderson, *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*, se publicó originalmente en 1983. Citamos aquí por la edición de 1991.

decir, con los discursos del arte moderno. Pero aunque no me es posible efectuar semejante deconstrucción aquí, para cumplir con nuestros objetivos más inmediatos habría que comenzar por preguntarnos cuáles son los términos del libro, y dónde podría localizarse esa intersección.

Comunidades imaginadas es sobre todo un libro sobre la producción discursiva de la forma nación, y aun en esta cruda síntesis se percibe un espacio para el arte moderno –que en la mayor parte del sureste asiático constituyó uno de los primeros, y hasta esenciales, componentes del «ensamblaje» nacional–. Al mismo tiempo, sin embargo, esta historia de la producción –influida por las ideas marxistas sobre la era de la industrialización, sobre todo las de Walter Benjamin– también es una historia de la *reproducción* de esa forma, una narrativa que exige y complica un razonamiento postcolonial. En breve se verá que las complejidades de la *reproducción* condujeron a una significativa revisión del libro. *Comunidades imaginadas* es en igual medida un libro sobre los medios y la mediación –una teoría de los medios– en relación a un «programa», según la acepción acuñada por Vilém Flusser: un andamiaje sociotécnico mediante el cual se componen y se hacen circular palabras e ideas que producen la forma nacional. Lo que Anderson llama «capitalismo de imprenta», en frase que invoca la misma modernidad que se presentaría bajo el signo de Nación, pero que abarca al mismo tiempo muchas otras modernidades: al menos la modernidad de la palabra impresa y la multifacética modernidad del capitalismo (de la economía de mercado y las relaciones capitalistas de intercambio; del desencanto y el surgimiento de las potencias seculares; de la emancipación y la lucha de clases y del gobierno representativo...); pero también la modernidad de las tecnologías de la reproducción en un sentido más amplio: de la imprenta, y más tarde de las transmisiones radiales y televisivas y de los medios de comunicación electrónicos; en conjunto con la modernidad del lenguaje mismo, que ha evolucionado más o menos oportunamente para reflejar y también producir (o quizás en igual medida para retrasar) la modernidad de una sociedad. Esta multitud de modernidades incompletas y mestizas, «moteadas», las llamaría Anderson, se esparcieron por las ciudades, junglas, llanuras fluviales y archipiélagos del sureste asiático. ¿Cómo han moldeado estas modernidades moteadas la modernidad del arte? Y no solo su modernidad, que aún nos acompaña, sino también su historicidad.

La tesis de Anderson es hoy tan clara e irrefutable como lo fue hace treinta años y todavía hoy una buena parte sigue sin abordarse; por ejemplo, la importancia de que la forma nación se originara aquí en Latinoamérica, o su tránsito a través del Pacífico por vía del nexo colonial con las Filipinas y el vector circunstancial del idioma español: ruta que traza una nueva visión del mapa mundial moderna, orbital o, como se dice ahora, «global»; una visión que bien podría constituir un precedente de la autoimagen «global» del arte contemporáneo. Pero lo que interesaba a Anderson abarcaba no la impresión de Mundo sino de Nación. Su teoría sobre los medios impresos y el lenguaje nacional se ocupó de los medios que afianzaron la historicidad y modernidad de la comunidad imaginada. Ello podría constituir una limitante, pues aunque fueron sin dudas el aglutinante que reunió a comunidades heterogéneas alrededor de un imaginario común, los medios nunca lograron aglutinar estas comunidades de manera abarcadora, ni sus modernidades concomitantes llegaron a completarse —por ejemplo, la tasa de alfabetización de determinado país puede crecer notablemente, pero ello nunca supondría la exclusión de la transmisión oral—.

Contrariamente, cuando la letra impresa finalmente causó la extinción de otros medios (por ejemplo, medios premodernos o lenguajes contemporáneos locales), también provocó ese sentido de deslocalización, pérdida y alienación que retrasa la evolución cohesiva de la forma nación; de ahí que la nación moderna se procure complejos rituales de delimitación². Que los medios impresos no logren una cobertura completa de las comunidades nacionales contrasta con lo penetrable que son estas comunidades —tanto en términos de intercambio social como espiritual—, por los medios electrónicos, hoy día las plataformas fundamentales de muchas conversaciones

² Inclusión (*encompassment*) ha sido desde hace tiempo la forma en que se ha manifestado el afán de innovación de las culturas oficiales de la región, y la absorción de los nuevos medios ha inspirado algunas de las más imaginativas apropiaciones de la «tradición». Así, por ejemplo, la difusión por parte de la élite siamesa de la primera constitución impresa del país, que data de los años treinta del siglo pasado; la inauguración encabezada por Suharto del lanzamiento del primer satélite del mundo en desarrollo (1976) con un *keris* (puñal) ceremonial; o la *séance* electrónicamente difundida, *Ugnayan, música para veinte estaciones de radio* (1974), compuesta por José Maceda durante el régimen de Marcos en las Filipinas.

nacionales –dos ejemplos notorios son los teléfonos móviles en Filipinas y Facebook en Indonesia–. Así pues, si hay una lección que aprender del estudio de Anderson es que cuenta demasiado bien la historia de los medios en el proceso de formación de la nación –un complejo reducido en el argot académico y burocrático al término «construcción nacional»–, garantizando así la circunscripción de esa narrativa al marco de esa modernidad nacional. Esta formación constituyó la base de cierto internacionalismo, siguiendo lo que Anderson (1998) denominara la lógica «serial» de la Nación. Sin embargo, no garantizó la reproducción o diseminación de la promesa utópica –digamos, la de la Conferencia de Bandung– sino la reproducción de una modernidad más pragmática y concreta, más oportunista, a la vez que un primer multilateralismo daba paso a la *Realpolitik* de la Guerra Fría en el sureste asiático. Con la consolidación de las clases medias de la región y la expansión de sus esferas públicas desde los ochenta, los cimientos de la modernidad nacional han probado ser sólidos, pero los medios impresos, así sean poderosos, no han logrado abarcar a la mayoría de las naciones ni actuar como mediadores en los diálogos nacionales sobre qué podría seguir a esa modernidad.

El mismo Anderson confirmó esta limitación al agregar un capítulo a la segunda edición de *Comunidades imaginadas* en 1991, justo después del derrumbe de la Unión Soviética. En lo que él denominara un «discreto apéndice» admite que no matizó suficientemente la transferencia de las formas de administración coloniales a las postcoloniales. «Censo, mapa [y] museo», por ejemplo –título del nuevo capítulo–, eran formas materiales y discursivas, efectivas, enunciatorias y performativas del poder colonial devenido nacional. Formas útiles a los estudiosos de los medios, pues también describen cierto desplazamiento de la palabra a la imagen: el censo pinta un lienzo etnográfico, «una nueva topografía demográfica», dice Anderson; el mapa deviene «logotipo» popular-nacional, mientras que el museo (presente en todas las capitales del sureste asiático) era el escenario de la frecuentemente problemática representación de una biografía nacional, e incluso el facilitador de reinenciones críticas de la comunidad nacional y su pasado³. Anderson atribuye el surgimiento del museo colonial a finales del siglo XIX, modelo que seguirían los museos nacionales, a la transición

³ Al respecto, véase Anderson 1991: 169.

del régimen colonial-comercial de las compañías de las Indias Orientales hacia los regímenes propiamente burocráticos de lo que él llama «la colonia auténticamente *moderna*»⁴. Anderson identifica una verdadera «carrera de antigüedades» entre los colonos británicos, franceses y holandeses, seguidos a paso lento, con veinticinco años de atraso, por Siam, que no era colonia (cabe suponer que los delegados al Fórum Mundial de Bienales son conscientes de cuán importante fue este periodo para la internacionalización de la exposición de arte).

Sin dudas esta actividad antipódica, aunque no fue un vector para el arte moderno en esa época, dotó a la cultura de una visibilidad sin precedentes y la convirtió en un poderoso instrumento ideológico. Al dejar de ser un mero objeto curioso, coleccionarla y exhibirla dejó de ser la vitrina glamorosa del saqueo colonial. Se develaron logros artísticos extraordinarios que desacreditaban las narrativas racistas-primitivistas al dar testimonio de una profundidad cultural que hizo necesario crear «legitimidades alternativas» y un nuevo y más complejo orden de domesticación, ejecutado en parte mediante una prolífica catalogación *visual*, «una especie de censo necrológico» (Anderson 1991: 180-182). A menudo estas coordenadas del pasado se representaban en los mapas en forma de pequeños logos para consumo del público colonial, medio siglo antes del advenimiento del mapa «logotipo» de los nacionalistas, herederos de este *dispositivo* arqueológico-colonial. Los monumentos funcionaban como imágenes, como signos, idóneos para la serialización del «capitalismo de imprenta». Pero me gustaría añadir dos observaciones que Anderson no hace. Primero, que no se refiere a estas imágenes como *medios*; lo que interesa a Anderson es que hacen de la objetualidad protonacional un signo reproducible, que complementan, que no reemplazan, las «imágenes» generadas por la palabra impresa reproducible en lengua vernácula nacional. Y aunque lo segundo propició el proceso crucial de inclusión nacional –circunscripción que fue también aislamiento–, fueron los medios *expositivos* del museo y el arte –aunque no menos útiles en casa– los que tuvieron un impacto mucho más amplio, más allá de la comunidad nacional. En segundo lugar, Anderson tampoco menciona que

⁴ Énfasis mío. Investigadores y artistas que colaboran con el museo NUS en Singapur han explorado esta transición a partir de los museos coloniales de los asentamientos en los estrechos malayos. Véase por ejemplo Tan (ed.) 2014.

estos monumentos fueran en sí mismos «medios», instalaciones monumentales constituidas por miles de imágenes; figuras que no solo representan una comunidad o un estado, sino todo un *universo*. O mejor, dos universos: uno terrenal y otro celestial, cuya conjunción fue marcada y explicada por medio de complicadas narrativas y diseños que hacían más vívido lo sagrado. «El templo es el cuerpo», escribe el historiador del arte, «en los que se inscriben estos mundos distintos y sin embargo conectados» (Sabapathy 2010: 24). Una estructura como la de Borobudur en Java Central, por ejemplo, no es menos «mundialista» en sus pretensiones y diseño que una bienal o *Kunsthalle* contemporánea. Cada pulgada de este imán de turistas está cubierta de arte. Censo, mapa y museo, todo en uno: no solo marcó el centro de una «esfera de influencia» política y espiritual o *mandala*, sino que fue ella misma un diagrama cíclico de ese cosmos del cual era centro.

Esta es, pues, la relectura que recomendaría de *Comunidades imaginadas* después de la revisión de Anderson: censo, mapa y museo fueron *medios*—la nación misma fue un medio— para la consolidación de una comunidad imaginada como una entidad cohesionada «discreta y delimitada», pero también para su eficiente *extensión* y reorganización (expositiva), según un ciclo iconológico, cual imagen que facilita la representación de un mundo en imágenes. ¿Acaso no podríamos extender de la misma manera los parámetros de la historia del arte moderno más allá de la camisa de fuerza de la iconografía nacional? Porque, independientemente de cuánto hayan demorado en producir «arte moderno», los surasiáticos estuvieron durante varios siglos conectados a visiones del mundo por medio de normas expositivas en evolución, desde sus propias concepciones sagradas premodernas del mundo, pasando por las cosmovisiones de la Edad Media tardía y la era colonial, hasta la no menos coercitiva globalización, uno de cuyos podios es precisamente la bienal. El internacionalismo a menudo fútil que se practica en los estados modernos postcoloniales es solo un paso más en esta gran secuencia.

1955

Nadie vio con mayor claridad el capital político que se podía cultivar por medio de un internacionalismo expositivo espectacular que Sukarno, primer presidente de Indonesia y anfitrión de la decisiva conferencia de

Bandung, que reunió en 1955 un nuevo mundo postcolonial y precipitó la formación del movimiento de los Países No Alineados. Pero por mucho que nuestros más nobles instintos antihegemónicos se enardecen con el espíritu de Bandung, es preciso asumir este «no alineamiento» con cierta reserva: la conferencia fue un muestrario, inclusivo hasta donde convino, de nacionalismos emergentes, muchos de los cuales eran compuestos químicamente inestables y algunos, como China, Tailandia y las Filipinas, ya estaban bastante «alineados», un alineamiento que resultó ser muy corrosivo.

Ocho años después los fortuitos Juegos de las Nuevas Fuerzas Emergentes (*GANEFO*) —organizados por Sukarno en respuesta a la suspensión de Indonesia por parte del Comité Olímpico Internacional por haber excluido a Israel y a China Taipéi de los Juegos Asiáticos el año previo— no fueron remotamente tan idealistas o de tono tan universalista como la conferencia. La proyección internacional de la que *GANEFO* era expresión era fundamentalmente pragmática, como la doctrina *NASAKOM* —la síntesis sukarniana de nacionalismo, religión y comunismo, bases de su «democracia guiada»—. Al parecer se realizó una exposición colateral a la conferencia de Bandung, como si a semejante espectáculo le hiciera falta más visualidad, y hasta se creó un museo. Pero evaluar esta convergencia histórica de naciones e imágenes bajo una luz propiamente historiográfica exigiría un mejor historiador del arte que yo, por lo que en su lugar recurriré a una especie de instantánea de este encuentro desde dos puntos de vista externos, literarios y bastantes personales.

El primero proviene del reportaje del escritor afroestadounidense Richard Wright, publicado en 1956 bajo el título *The Color Curtain*. El segundo, de la conferencia *Road to Nowhere. The Quick Rise and the Long Fall of Art History in Singapore*, impartida por T. K. Sabapathy, pionero solitario de la historia del arte en el sureste asiático. Se trata en ambos casos de hombres de color, descendientes de la redistribución mundial del trabajo que produjo el colonialismo, viajeros postcoloniales en la dirección opuesta. Los dos profundamente comprometidos con el arte, particularmente el de los subalternos. Sin embargo, muchas cosas los diferenciaban en el momento en que sus órbitas se cruzaron en 1955.

Wright pasaba de los cuarenta, había vivido diez años en París y tenía nueve libros en su haber. Era un hombre completamente dedicado a la lucha por la igualdad y la libertad en una democracia liberal; y aunque no

estuvo ajeno a sus abusos durante el macartismo, estaba bien seguro de su nacionalidad estadounidense –lo suficiente como para renunciar a ella concienzudamente (se hizo ciudadano francés en 1947)–, y nunca eludió la notoriedad que esta le otorgaba en medio del público mayoritariamente no alineado que se reunió en Bandung. La primera edición de *The Color Curtain* que cayó en mis manos llevaba el sello de la Universidad de Malaya, institución nacional de una nación que ya no existe pero cuyos recursos fueron subsumidos por lo que hoy constituye la Universidad Nacional de Singapur (NUS), donde trabajo. La Universidad de Malaya fue el escenario del nacimiento de la poco después malograda cátedra de historia del arte regional, inaugurada ese mismo año, 1955, con el nombramiento del sinólogo Michael Sullivan, quien fundara la colección de arte de la universidad y ofreciera las primeras clases de historia del arte que se hayan impartido en Singapur. Sabapathy, quien a la sazón contaba diecisiete años, se recuerda como un principiante entusiasta de la novel disciplina. Sin embargo, en aquel momento el sureste asiático *no tenía* propiamente una historia del arte. Sullivan creía que su linaje era chino e indio, un patrimonio que resultaba obvio en los rostros de la colonia en aquel entonces y aun hoy, pero no tan obvio en su cultura material, cuyas fuentes, se desprendía, había que buscar en aquellos parajes remotos.

Ni el museo ni el currículo sobrevivirían la partición de la región Malaya y la fortuita transformación de Singapur en estado nacional. Para 1973 se habían esfumado.

Las memorias de Sabapathy son vívidas pero ambivalentes. Recuerda cómo comenzó a intuir la existencia de un mundo que recién devenía representacional y la de nuevas representaciones de pretensiones mundialistas; la primera euforia postcolonial, y como Bandung catalizó el proceso de descolonización y la emergente Guerra Fría. La universidad «no se encontraba ajena» a estos sucesos, pero Sabapathy no abunda en el efecto que tuvieron sobre el arte. El joven museo se encontraba un poco segregado, afirma, aunque las conferencias de Sullivan le hicieron ver las «obras pictóricas, esculturas y templos [...] como formaciones cosmogónicas». Sabapathy «experimentó su primer leve atisbo de la [...] representación; representación del mundo como entidad imaginada y reconstituida en imágenes», una perspectiva que aún desconocía pero que comenzaba a «atisbar vagamente» (Sabapathy 2010: 9). *Atisbo, leve,*

vagamente: es la brecha hacia el lento despertar al mundo de la representación y a las representaciones de un mundo.

Ahora bien, el asunto de desde cuál lado de la brecha Sabapathy llegaría a percibir este mundo quedó resuelto en los años siguientes, en los que construyó su carrera profesional en los Estados Unidos y luego en el Reino Unido⁵. Pero en este despertar a una visión del mundo de la representación, al poder del arte para representar un mundo —además del mundo propio— detectamos la cautela y modestia de un joven que carece de anclaje en ese mundo, un hombre que se siente a la vez en casa y fuera de lugar. Pues al contrario de Wright, el trotamundos que se hallaba en casa en cualquier parte, era *un hombre sin nación*. Se identificaba con un lugar: Singapur. Es posible que se hubiera sentido malayo, pero La Federación Malaya no era una nación sino una colonia de la corona británica, que en ese momento se encontraba en medio de la lucha independentista y por lo tanto no estuvo representada en Bandung. Tendrían que pasar dos años para constituirse en federación independiente, y luego otros diez para que el *entrepôt* colonial que era Singapur fuera expulsado y se convirtiera sin mayor entusiasmo en una nación soberana en 1965, momento en el que nuestro joven historiador del arte ya llevaba cierto tiempo estudiando en Berkeley.

El relato de Wright sobre Bandung comienza refiriendo un debate periodístico entre asiáticos de proyección internacional que conoció por el camino, a lo que siguen las discusiones que sostuvo con indonesios cultos luego de su arribo. Aún hoy se respira a través de este texto la excitación y el orgullo que sentían aquellos seres —aun si ensombrecidos por cierta indignación— al saberse forjadores de un internacionalismo propio. Este orgullo es contagioso, y la prueba de que todavía perdura son los recientes cambios en el panorama expositivo internacional respecto a y desde la periferia global ¿No es acaso la misma exaltación que se respira en las bienales

⁵ Sabapathy viajó a California por mar a través de Hong Kong, Japón y Hawai. Así comenzó una odisea de dieciocho años en la cual cada paso parecía alejarlo más de su objeto: la gran tradición del arte surasiático. Luego de cursar estudios clásicos en Berkeley y en la Escuela de Estudios Orientales y Africanos de Londres (SOAS), pasó diez años sumamente productivos, pero en cierta medida solitarios, enseñando en la isla malaya de Penang, un periodo que selló su compromiso con el arte de su propio tiempo.

internacionales cada vez que ejecutan un giro descolonizador? Insisto en que un tratamiento más formal desde el punto de vista de la historiografía del arte tendrá que esperar. Pero estos solapamientos formales –de la comunidad imaginada como ensamblaje, la conferencia como exposición, la nación como medio– podrían al menos contribuir a desacelerar y complicar las asimilaciones que tienen lugar bajo el estandarte de un arte supuestamente «global» y «contemporáneo». Si fuésemos a historiar la institución bienal en el sureste asiático y las pretensiones mundialistas que expresa, tendríamos primero que ubicarla sobre el telón de fondo del «alineamiento» ideológico, como manifestación de la misma *consciencia nacional*, en cierta medida libertadora, a menudo indignada y orgullosa, pero sobre todo *nacional*, con todas sus ansiedades, limitaciones y pragmatismo.

2013

En el tiempo que resta ofreceré un esbozo de tres de las plataformas internacionales del sureste asiático por medio de una conclusión bastante especulativa. Mi argumento es que la historia de un arte contemporáneo global precisa de una genealogía del mundialismo, puesto que la internacionalización que describe dentro de su propio dominio depende de procesos de mayor envergadura y más antiguos de representación visual del mundo, así como de representación de uno mismo en el mundo por medio del recurso expositivo. Aunque un internacionalismo de esta índole provenga de contingencias nacionales también puede ofrecer una salida al callejón de la historia del arte nacional, no solo al poner en su sitio al internacionalismo provinciano, sino al crear las condiciones para una historia comparativa, escéptica, del fenómeno expositivo, en la cual las proyecciones «globales» del arte contemporáneo también puedan afincarse en las situaciones materiales y discursivas que las determinan⁶. Cada exposición temática internacional es una suerte de acto cartográfico –hasta aquí, nada controversial–, pero esos trazos cartográficos siempre enmarcan el retrato nacional. Esto tal vez equivalga a subvalorar la gestión autoral de los curadores de las bienales y la autonomía (a veces conquistada con gran sacrificio) de las organizaciones

⁶ Este tipo de contextualización es una de las fortalezas de la serie *Exhibition Histories*, publicada por Afterall Books.

que los contratan. Pero ¿cuán independientes de las exigencias estatales son en realidad estos agentes? ¿Cuán inmunes son en realidad los equipos curatoriales a las fantasías locales de mundialismo? El ejemplo del sureste asiático pone en evidencia las limitaciones de la autonomía curatorial.

En lugar de asimilar el arte que se produce en diferentes enclaves en nombre de lo contemporáneo, deberíamos, *antes* de aceptar cualquier tipología global, historiar el formato mismo de la bienal mediante una genealogía local del exhibicionismo mundialista, cuyos horizontes son nacionales y cuyo autor primario ha sido en realidad el propio Estado. Así, cuando miramos más allá de ese horizonte, es posible que la mejor guía hacia un paisaje postnacional radique en los paisajes prenacionales, puesto que el sureste asiático premoderno ya era, según Oliver Wolters (1982), una geografía de «muchos centros», que no naciones. En todo caso, deberíamos trascender el pluralismo al estilo de la ONU y la fantásica «democracia» de la no injerencia promulgada por la ASEAN, y reconsiderar aquella geografía dinámica y premoderna, terreno fluctuante de obligaciones en lugar de derechos universales, de desarrollo desigual y de asimetrías de poder, de equilibrio temporal e inevitable desequilibrio (es decir, algo parecido a lo que se observa hoy en el área del Mar de China Meridional).

Claro que el regionalismo tiene sus propios peligros. El «sureste asiático» es, después de todo, un constructo colonial-imperial, y la imposición es tan epistemológica como política: no se trata solamente del tipo de administración, sino del hecho mismo de la administración. Y no se trata solo del tipo de geografía, sino del hecho mismo de lo geográfico con su poder de decretar la existencia de un lugar mediante su representación visual y escrita, lo cual tiene ramificaciones estratégicas y legales concretas. Esta forma de emplazamiento no es, definitivamente, nativa del sureste asiático (véase Winichakul 1994). Las estructuras postcoloniales, sin embargo, han tendido a naturalizarla y consolidarla, trazando líneas, fijando fronteras, inscribiendo a las personas y lugares con propósitos administrativos. Por mucho que quisiéramos desechar este marco, una meta más realista sería hacerlo reflexivo: un regionalismo que interrogue y cuestione sus propias premisas podría bastar para alterar las cartografías inconscientes del arte contemporáneo.

Esa ventana regional es sin dudas más reveladora que cualquier análisis profundo de una bienal del sureste asiático, especialmente si pretendemos

historiar la producción internacional de exposiciones temáticas, que es donde se imprimen y trafican las divisas de lo contemporáneo. El reto consiste en conectar esta fase muy reciente, inaugurada con la entrada definitiva en «el ámbito global», con ese internacionalismo más antiguo de mediados del siglo pasado, cuyas expresiones visuales más sobresalientes trascendieron ampliamente el marco de la institución de las bellas artes.

En 2013 el sureste asiático fue escenario de tres bienales concomitantes: la quinceava de Yakarta, curada por el colectivo *ruangrupa*; la doceava de Yogyakarta (la segunda de sus estaciones «ecuatoriales»), curada por Agung Hujatnikajennong y Sarah Rifky; y la cuarta de Singapur, al cuidado, según se ha publicado, de un variopinto grupo de veintisiete curadores surasiáticos bajo la égida del Museo de Arte de Singapur. Se trataba de tres visiones contendientes del regionalismo artístico, todas de inspiración y diseño más o menos local. El instinto cartográfico fue demasiado evidente en los recursos isotrópicos que se utilizaron para crear una identidad de marca. Pero ¿qué ocurrió con los retratos nacionales?

Comencemos por Singapur, donde las aspiraciones mundialistas de la bienal, tal vez más que en cualquier otra parte, son tan obvias como su vocación nacional-instrumentalista. El arte contemporáneo es allí una vanguardia económica antes que artística, un recurso para el aburguesamiento aun cuando esté casi totalmente financiado por el Estado. Después del milagro económico de las décadas del ochenta y noventa, se adoptó un plan maestro para crear la «Ciudad Renacimiento», en el afán de cosmopolitizar un lugar que se consideraba centro de poder financiero pero también marisma cultural. De ahí que su bienal fuera desde el principio un evento internacional. La primera edición, dirigida por Fumio Nanjo (con la ayuda de un singapurense, una cingalesa educada en el Reino Unido y un anglojaponés radicado en Tokio), se celebró en paralelo a la cumbre del Banco Mundial y del Fondo Monetario Internacional en el 2006. Nanjo también estuvo a cargo de la segunda edición, asistido por una filipina y por el artista local Matthew Ngui, quien a su vez dirigió la tercera en 2011 con la ayuda de un australiano y un estadounidense. En las tres exposiciones la fórmula de selección no varió gran cosa. Geográfica y concéntrica: una amplia representación nacional seguida de un puñado de vecinos de la región, a quienes no costó mucho importar, y a lo lejos el borroso contorno del continente «asiático» y del panorama «internacional».

Entre los pocos atractivos de esta bienal podemos contar que expresó sin tapujos ni complejos su sentido de descubrimiento: descubrimiento de una región de cuya riqueza siempre ha dependido, en cuyo centro se asienta y que moldeó sus contornos, pero de la que nunca soñó considerarse parte. Uno podría sentirse tentado a interpretar la manía de Singapur por celebrar exposiciones temáticas –consagrada en la política estatal– como una suerte de neocolonialismo; lo que resulta de ella, sin embargo, es una sucesión de tensos autorretratos ingenuos. Esto se pudo observar en la muy *regionalista* edición del 2013, con su muy nutrido comité curatorial. Y es que Singapur es más surasiática de lo que cree: este burocratismo regionalista se puede encontrar en la mayoría de las capitales de la región, especialmente ahora que la «comunidad» ASEAN se prepara para una mayor convergencia económica⁷. Ahora bien, otro tipo de internacionalismo podría estar al acecho, puesto que por muy neoliberal que sea su postura nacional, la economía del arte en Singapur es esencialmente socialista. Los artistas dependen del Estado; el curador, empoderado por las oscuras artes de la administración pública más que por sus esfuerzos autorales, es prácticamente un funcionario.

El prototipo de la bienal curada localmente del que apenas se habla fue el *SENI –Singapore 2004: Art and the Contemporary –*, el cual enfatizó la intensa actividad colectiva de la región y estableció un punto de apoyo para los medios no tradicionales en el paisaje expositivo local⁸. Su exposición fundamental fue una «cartografía tentativa» curada por Ahmad Mashadi y titulada *Home Fronts*, que reafirmaba la nación como marco primario y referente para la comprensión del arte contemporáneo, aunque en su favor hay que decir que postuló que esa relación no tenía que ser primariamente representacional (Mashadi 2004: 18). En ningún momento intentó proponer valores universales o esenciales en los que grupos disímiles podrían

⁷ Ejemplos conspicuos recientes incluyen la Southeast Asia-centric SEA + Triennale, que tuvo como cede la Galería Nacional de Yakarta, y *Concept Context Contestation: Art and the Collective in Southeast Asia*, en el Centro de Arte y Cultura de Bangkok, ambos inaugurados a finales de 2013.

⁸ La exposición central, «Home Fronts», aunó colectivos asiáticos, siete de ellos del sureste asiático. Los organizadores de la SENI se propusieron contrarrestar la «ausencia de oportunidades expositivas regulares y de altos quilates» respecto a obras realizadas en medios no tradicionales. Véase Chua 2004.

converger, y las particularidades se destacaron sobre los rasgos comunes. Pero ya expresaba –aun si discretamente– el regionalismo que emergería como destino burocrático de la bienal en 2013, revelándose así la ansiedad fundamental que estructura el mundialismo artístico de esta sociedad migrante: la obsesión con la idea de «casa». Todos los procesos cartográficos regionales e internacionales de Singapur pueden leerse como señales para encontrar el camino de vuelta a casa⁹.

Por el contrario, Indonesia parece estar más segura de su lugar en el mundo, aunque en 2013 dos de sus bienales también proyectaron internacionalismos regionales «localmente pensados». Ambas a su manera esbozaron una geografía contemporánea, no alineada, pero llegaron a ese punto por medios muy diferentes. La exposición de Yogyakarta fue la más ambiciosa al comprometerse con la bienal de autor en tanto ícono de lo contemporáneo internacional. Ocupó espacios institucionales públicos y privados. Las ediciones celebradas bajo el sello «ecuador» han expuesto el arte indonesio contemporáneo en conjunto con determinada contraparte de la zona ecuatorial, área donde se concentrará la exploración cartográfica durante diez años¹⁰. El «Simposio del ecuador» invoca deliberadamente el internacionalismo de 1955. Por su parte la exposición de Yakarta se celebró en el aparcamiento del complejo artístico público Taman Ismail Marzuki, además de en otros varios espacios públicos no artísticos. Bajo el sello temático «Siasat» –palabra de origen árabe que significa «táctica»– su proceder se caracterizó por una colaboración en red más lateral, de artista a artista, tal vez más orgánica y sostenida, que prefirió reestructurar la forma bienal, intervenirla y localizarla según los propósitos de una comunidad

⁹ Véase *Open House* (tercera bienal de Singapur) y *Negotiating Home, History and Nation*, montada junto con la primera en 2011 y curada por Iola Lenzi *et al.* El tema de la «tierra natal» es típico de la predisposición cultural de Singapur y proviene de un convencimiento que comparten con igual intensidad tenderos, taxistas o políticos: que Singapur «no posee una tradición cultural propia», y que las de los países vecinos bien puede ser apropiadas como patrimonio nacional. Esta idea surge de la persistente sensación entre la mayoría étnica de origen chino de que la isla nunca ha sido un hogar acogedor. Singapurenses mayores, independientemente de la raza, que crecieron antes de la independencia, no padecen esta ansiedad.

¹⁰ La primera edición de tema ecuatorial explora la India; la segunda, el Oriente Medio.

específica (aunque este enfoque es atribuible a *ruangrupa*, y no a la organización de la bienal *per se*).

Las raíces de estas plataformas se han extendido en paralelo. Aunque ahora aspiren a alcanzar normas «contemporáneas» e internacionales, las dos comenzaron en la era autoritaria como catálogos de pintura local con premios de jurado –Yakarta 1974, Yogyakarta 1983–. Tenemos que admitir que durante sus primeros años y hasta los años noventa el material que circuló por ellas fue esencialmente modernista, contemporáneo solo en el sentido cronológico. Ninguna de ellas se internacionalizó hasta el siglo XXI. Con el tiempo las dos llegaron a constituir fundaciones independientes sin ánimo de lucro, y ambas son en buena parte financiadas por sus respectivos gobiernos. Pero se trata sin dudas de dos ciudades muy diferentes¹¹.

Yakarta es la capital nacional, sede del Estado, el poder militar y el mercado. La consiguiente concentración de riqueza ha generado competidores tanto públicos como privados para la bienal, como la difunta *CP biennale* y las más reciente *SEA + Triennale*. Mientras tanto Yogyakarta, una capital provinciana que se enorgullece de su legado javanés y de su proximidad a importantes sitios arqueológicos, es desde hace tiempo un reconocido centro educativo. Ostenta la mejor escuela nacional de arte y una numerosa población de estudiantes, artistas y artesanos. El mecenazgo oficial ha sido aquí relativamente sostenido –gracias a la única monarquía pre-republicana existente– y no tan susceptible a los impredecibles cambios de humor políticos. Yogyakarta también acogió el primer espacio de arte discerniblemente «contemporáneo» en Indonesia, la Cemeti Art House, fundada en 1988 y aun activa. Si bien las fuerzas del mercado son palpables, las redes de artistas locales y de colectivos autónomos son más fuertes y duraderas. Así, la internacionalización e institucionalización de esta bienal se ha producido de forma más deliberada y de la mano de los propios artistas.

En términos generales, durante las dos últimas décadas el manto del mecenazgo y de la creación artística en Indonesia ha pasado de la red de compadres de la era de Suharto a una generación más joven, más móvil y con mayor proyección hacia el exterior, que alcanzó su mayoría de edad durante las reformas políticas de finales de los noventa. Sería sin dudas

¹¹ Para una breve historia de la bienal de Yogyakarta, véase Samboh 2015, y también los comentarios de Alia Swastika's en Bauer & Hou 2013: 61-63.

curioso ver qué tipo de mundo visualiza para sí misma esta generación, qué tipo de «internacional» se obtiene cuando se confrontan los mundos proyectados por las dos bienales indonesias. En nada se asemeja al mapa de la Guerra Fría que heredara Singapur, y sin embargo sus contornos pueden haberse generado tan inconscientemente como los de aquel, y resultar igual de reveladores sobre cómo la nación se imagina a sí misma.

Este otro sureste asiático es archipiélago: ni se siente especialmente comprometido a incluir a los Estados continentales ni profesa una especial afinidad por las naciones del este asiático; a pesar de treinta años de apoyo al Nuevo Orden de Suharto, unas veces más explícito, otras más sutil, los Estados Unidos brillan por su ausencia en este panorama. Pero la región se extiende lo suficiente como para abarcar gran parte de la tan prometida ecúmene del no alineamiento. Para apoyar nuestro argumento podríamos yuxtaponer este mapa mundialista de las dos bienales a una visión nacionalista del mundo más antigua y pragmática: por ejemplo la de Bandung y *GANEFO*. Sería difícil no advertir la semejanza, una semejanza que seguro se verá reforzada por la expansión en años venideros de la plataforma ecuatorial de Yogyakarta¹². Cierta internacionalismo es sin dudas esencial a la contemporaneidad del arte contemporáneo, pero es su divisa la que puede exceder (o quedarse por debajo de) las expectativas.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, Benedict (1991): *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. London / New York: Verso.
- (1998): *The spectre of comparisons: Nationalism, Southeast Asia, and the world*. London / New York: Verso.
- BAUER, Ute Meta & HOU, Hanru (eds.) (2013): *Shifting gravity: World Biennial Forum No. 1*. Kwangju / Ostfildern: Gwangju Biennale Foundation / Hatje Cantz.

¹² El artista de Yogyakarta Wok The Rock estuvo a cargo de la curaduría principal de la edición de 2015, junto al curador adjunto Jude Anogwih, de Nigeria, e incluyó artistas de Indonesia y Nigeria. La siguiente se concentró en un país sudamericano (Brasil). En 2019, la misión «ecuatorial» regresó al sureste asiático.

- CHUA, Beng Huat (2004): «Introducción». En *SENI Singapur 2004: Art and the contemporary*. Singapur: National Arts Council & National Heritage Board.
- MASHADI, Ahmad (2004): «Home Fronts». En *SENI Singapur 2004: Art and the contemporary*. Singapur: National Arts Council and National Heritage Board.
- SABAPATHY, T. K. (2010): *Road to nowhere: the quick rise and the long fall of art history in Singapore*. Singapur: National Institute of Education.
- SAMBOH, Grace (2015): «Biennale Jogja Time After Time». En *Biennale Jogja XIII Equator #3*: <<http://www.biennalejogja.org/2015/biennale-jogja-time-after-time/?lang=en>>.
- TAN, Erika (ed.) (2014): *Come cannibalise us, why don't you?* Singapur: NUS Museum.
- WINICHAKUL, Thongchai (1994): *Siam mapped: A history of the geo-body of a nation*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- WOLTERS, Oliver (1982): *History, culture, and region in Southeast Asian perspectives*. Ithaca / New York: Cornell Southeast Asia Program Publications.

II.

Documentos



[Documentos publicados en época de bienales,
casos específicos y retóricas curatoriales]

LOS LUGARES IMAGINARIOS DE LA BIENAL DE KOCHI-MUZIRIS

Geeta Kapur

La bienal de Kochi-Muziris creó un hechizo que recuerdo en tres obras objetuales situadas en la decadente estructura del astillero Calvathy¹, frente al Mar Árabe, en una majestuosa desolación. El artista portugués Ricardo Gouveia –más conocido como Rigo 23–, parodia la «Torre de Belém» de Lisboa, construida en el siglo xvi para conmemorar las victorias coloniales, en su instalación titulada *La torre de Kochi*, haciendo alusión a una «Armada de Ecos» de quinientos años atrás. Rigo es un militante frente a la opresión política, que opera a través de medios «artistas» como vía de protesta y subversión. Su intervención se basa en las historias del colonialismo portugués y resucita la vida de los esclavos «negros» traficados desde África hacia Kochi. Fueron estos esclavos, conocidos como *kappiri*, los que edificaron los monumentos de los poderes gubernamentales, pero cuando los portugueses huyeron–después de su derrota a manos de los holandeses– fueron sacrificados, masacrados o abandonados hasta perecer, custodiando los tesoros enterrados de sus amos portugueses. Una *kappiri* suspendida por Rigo y tallada en troncos en desuso de redes de pesca de origen chino se prepara para ser acogida por la historia contemporánea, posando su mirada en la patria africana. La segunda escultura es un motocarro negro modificado, envuelto con un *mundu*² y equipado con el pico de un pájaro y las orejas de un perro, que remite a una historia de crueldad portuguesa contra un escribano nativo. La tercera escultura recuerda la quema de un barco peregrino que viajaba entre La Meca y Kochi por Vasco da Gama y sus hombres en 1502. Este barco de bambú, tejido minuciosamente, se encuentra atado con lámparas de aceite

¹ El nombre completo es Muelle canal Calvathy.

² El *mundu* es una prenda de vestir que se lleva alrededor de la cintura en Kerala, Kochi, India.

conmemorativas. Durante siglos, los *kappiri* y los Malayalis se mezclaron, y a veces se convirtieron en «deidades» adoradas como *kappiri tharas*. Rigo quiso que su *kappiri* de proporciones míticas y formas contemporáneas de poder se convirtiese en un símbolo de las batallas «artistas». Por mi parte, añoro unirme al conjunto del astillero de Rigo, para dejar allí el rostro y el pico de ave de orilla visible sólo a las embarcaciones marítimas, en pos de elevar la mirada como una criatura melancólica, carente de cualquier tradición civilizadora.

NUESTROS COSMOPOLITISMOS

¿Por qué sonreímos? ¿Por qué nos conmueve pensar en la Bienal de Kochi-Muziris? Este estado mental no conduce a un criterio legitimador sobre una exposición ambiciosa como la bienal. No obstante, sin dudas el encantamiento podría ser un punto de partida para una propuesta estética y expositiva, siempre y cuando su fenomenología y experiencia se calibren eficazmente y su itinerario –dentro de un espacio y lugar– nos guíe hacia una semiótica de significados y pensamientos sugerentes.

La primera edición de la Bienal de Kochi-Muziris (KMB 2012) fue conceptualizada alrededor del cosmopolitismo³. Los curadores, Bose Krishnamachari y Riyas Komu, entablaron un diálogo basado en el anacronismo de lo cosmopolita: las historias de las modernidades coproducidas (durante el colonialismo) con carácter retroactivo, desde la premodernidad hasta el intercambio de civilizaciones en la antigüedad. La India peninsular, la costa de Malabar y más concretamente lo que hoy es Kerala mantenía un comercio transoceánico con África, Arabia y la región del Mediterráneo, que desde el siglo xv se extendió también a Europa. Este cosmopolitismo era una forma temprana de «hacer mundo», que era además (jerárquicamente) exclusivista. Lo que los comisarios de KMB 2012 concibieron fue elevar este legado «infraestructural» y utilizar la *hipótesis* del cosmopolitismo en el discurso actual de la ciudadanía mundial. Teniendo en cuenta el punto de vista geográfico (desde Kerala, India), entendieron a la perfección cuán arduas y fracturadas son las categorías de mundo y ciudadanía, y dejaron fuera de su agenda el intento de buscar un universalismo «otro» dominante.

³ Véase nota de los comisarios en el catálogo de la bienal.

La experiencia de Kerala ejercita la «diferencia» –en términos de etnia, idioma y religión: de la marginalidad basada en clases y castas, así como de las minorías, y ahora de las poblaciones de nativos y expatriados–, en donde el cosmopolitismo no se basa en los emigrados de élite, sino en emigrantes desposeídos. Cuando las identidades se basan y consolidan en afirmaciones neonacionalistas (derecha religiosa) y son subsumidas por la geopolítica del capitalismo, el cosmopolitismo no es más que una forma exigente de entender la cultura como política, y las clases sociales como multitudes.

Si valoramos el cosmopolitismo en el terreno histórico, KMB 2012 se basó además en hacer visible la materialidad de lugares históricos representativos. Para ello, incluyó locaciones históricas con una gran carga semántica que aludían a las condiciones laborales y de producción, mientras señalaban inmuebles y objetos alusivos al cosmopolitismo. La materialidad significa visualizar las condiciones de la supervivencia humana; con ello en mente, los curadores invitaron a artistas cuyas poéticas cuestionaban la *huella humana* en la naturaleza, la historia, la ecología y la política mundial.

La huella humana se hizo «visible» de maneras diferentes. Debido a que los comisarios eran a su vez artistas profesionales, KMB 2012 puso en primer plano la producción de los artistas y por lo tanto el proceso, la factura y la estética de la experiencia práctica. Algunas obras de arte parecían funcionar a la manera de «signos indiciales»; incluso las obras icónicas, lingüístico-simbólicas, borran cualquier tipo de referencia semiótica. Todos estos signos parecían desarrollarse, desentrañarse y catapultarse de maneras diversas en un campo entrópico, en el que, quizás inconscientemente, los curadores y los artistas de KMB 2012 rechazaron una declaración retórica triunfal de «pertenencia». En este sentido, cobró importancia la selección de los artistas realizada por los comisarios –si bien con muy pocas artistas mujeres– y de los emplazamientos, que fueron apropiados y que dieron lugar a un florecimiento de lo que he llamado *lugares imaginarios*. Los comisarios ocuparon espacios extraordinarios en el mapa expositivo, como por ejemplo el majestuoso Durbar Hall, con sus almacenes de gran capacidad y estaciones comerciales de madera elegante, baldosas de terracota, techos (ocasionalmente de paja) y patios de abundante vegetación que desprendían aromas de pimienta, recordando una eminente historia de comercio oceánico. Los comisarios recuperaron también cabañas, una vieja casa portuguesa y algunas «ruinas». Todo ello

en la línea costera de Kochi, en una «coreografiada performance» con los pescadores y sus redes de pesca chinas, con los muelles en plena actividad alternando con enclaves de embarcaderos abandonados que bordean la ruta del mar, y que destacan el paso elegante de cargueros, barcos de pasajeros y cruceros que viajaban desde y hacia el puerto. Todo esto permitió la puesta en escena de las obras de arte de una manera asombrosamente simple y bella⁴.

Soy consciente de que esta versión del arte y su lugar expositivo debe ser problematizada. Por ahora, permítanme mencionar que la idoneidad de la locación no es solo garante de su magia escénica. Los artistas hicieron interpretaciones inteligentes de la cultura, la economía y la política del lugar: Kochi, Kerala, India. Lo anterior implicaba tanto una investigación histórica como una comprensión pragmática de la infraestructura del lugar institucional. Las alegorías artísticas se relacionaban con las condiciones del terreno: la economía desequilibrada de la India, donde la riqueza y la pobreza se entrelazan; la paradoja de la demanda de alta tecnología y los equipos de baja tecnología; y lo que todas nuestras iniciativas culturales deben enfrentar, en forma de obstáculos políticos y burocráticos. En Kerala, todo esto estuvo acompañado de enfrentamientos obstinados y cargados ideológicamente entre la comunidad artística y los sindicatos de trabajadores, que tienen una poderosa presencia en el lugar. Mientras el destino de KMB 2012 fue puesto en cónclaves del Estado, en las élites artísticas y en el pequeño escenario de Fort Kochi, fue la «colectividad» cosmopolita quién parecía sobrevivir a los traumas financieros y de instalación. La virtud de la paciencia fue puesta a prueba para que tanto las limitaciones de los lugares expositivos como su atractivo movieran a los artistas a desarrollar la estética de la arqueología y la ontología del *objet trouvé*.

⁴ La Fundación Bienal de Kochi renovó el histórico Durbar Hall en Ernakulam, su primer proyecto arquitectónico, para celebrar exposiciones nacionales e internacionales de arte. Uno de los grandes logros en esta dirección fue salvar enclaves arquitectónicos tales como Aspinwall House, Pepper House y la Plaza Histórica de Moidu de las manos de los agentes de bienes raíces, aunque sólo fuese temporalmente, en pos de ofrecer espacios a los artistas como el muelle de Calvathy y el Cabral Yard.

¡Recordemos aquí la Bienal de La Habana! A menudo a la Bienal de La Habana los mismos artistas invitados han llevado no sólo su obra, sino también sus instrumentos de trabajo y montaje, con el fin de no complicar la economía de Cuba o no abusar de la ayuda institucional, destinada al radicalismo tercermundista.

HISTORIAS SOBRE EL COSMOPOLITISMO

Permítanme reconocer a modo de digresión que existe un promiscuo repertorio romántico asociado con las antiguas ciudades portuarias; el emplazamiento de la primera bienal de arte, Venecia, resulta un buen ejemplo⁵. Aquí, en Kochi-Muziris, existe el mito arqueológico –pendiente del desarrollo de la evidencia científica, aún algo indeterminada–, de que Muziris (o *Muciri*), el legendario puerto elogiado en griego, latín y las fuentes clásicas indias, estaba quizás situado muy cerca, en Kodungallur o Pattanam. Desde 2007, se lleva a cabo una extensa excavación arqueológica en Pattanam⁶. La hipótesis que prevalece es que Muziris floreció en el tem-

⁵ Venecia es el nodo imaginario y simbólico estético de la vieja Europa. La ciudad lacustre flota en las diversas fases lunares, los olores putrefactos y el erotismo enmascarado bajo cielos barridos por claroscuros tormentosos. En el siglo XIII Marco Polo, mercader veneciano, viajó hacia el Este a través de la Ruta de la Seda; su casi-mítico diario de viaje revela una geografía deslumbrante y un deseo perenne por Oriente. Venecia adquiere un perfil resplandeciente enfrentada al Este y enriquecida por el intercambio de civilizaciones. El gótico veneciano invita a una consideración de la mezcla europea, morisca, bizantina y otomana, a la que se añaden los estilos islámicos posteriores presentes en la arquitectura. La pintura veneciana produce disturbios entre los miniaturistas esotéricos de los talleres de Estambul. Un alcalde veneciano, y también poeta, «regala» una exposición de arte conmemorativa de la realeza de Venecia en una empresa estética: surge entonces la Bienal de Venecia, periódica desde 1895, como la madre de todas las exposiciones internacionales de arte.

⁶ Me refiero al Proyecto Muziris, y en particular a la hipótesis y el resultado ofrecido en varias ocasiones por el Dr. P.J. Cherian, director de Pattanam excavaciones, el Consejo de Investigaciones Históricas de Kerala (*The Kerala Council for Historical Research*, KCHR). Si bien estos hallazgos arqueológicos se han investigado y han sido, en algunos casos, respaldados por arqueólogos de instituciones

prano período histórico que va del siglo III a.C. hasta el V d.C. en el sur de la India; y que era un sitio «urbano»⁷, con comercio costero y transoceánico. Muziris parece haber alcanzado su punto álgido de desarrollo durante el período del imperio romano, y luego tal vez declinó. En 1341, una inundación causada por la extensa y caudalosa corriente del río Periyar enterró a Muziris, un acontecimiento que cambió la geografía de la región. Kochi emergió entonces como el principal puerto para el comercio de especias en la región. Durante su período activo, Muziris negoció con tierras del norte de África, Arabia, Mesopotamia y del Mediterráneo. A propósito de las excavaciones en Pattanam, existe una gran posibilidad de que Pattanam pueda haber sido parte de Muziris. Una pequeña pero significativa proporción de la riqueza de materiales y objetos locales encontrados en Pattanam no es de procedencia local, sino que deriva de diversas regiones de Asia, África y Europa. Las excavaciones muestran una gran variedad de yacimientos que incluyen alfarería y algunos fragmentos de ánforas romanas, probablemente el conjunto más grande de cerámica mediterránea que se haya recuperado jamás en cualquier sitio arqueológico del Océano Índico. Otros objetos incluyen cuentas de vidrio, piedras semi-preciosas y piezas de un juego de mesa romano que usaban los marinos en la antigüedad. Se han encontrado varios metales, como por ejemplo el oro. Hay pruebas del cultivo de productos agrícolas, fundamentalmente de pimienta negra, lo que unía Muziris al puerto de Berenike en Egipto; y de hierbas curativas exportadas a los puertos de las actuales Yemen y Omán. Se ha confirmado que esta parte de la costa de Malabar fue ampliamente diversa y multireligiosa. Existen especulaciones sobre los asentamientos de la muy temprana Brahmán, y

especializadas de todo el mundo, existe aún un enconado debate sobre si Muziris era la actual Pattanam o Kodungallur. La profesora Romila Thapar, en sus diversas referencias a la India peninsular, su historia sobre la civilización y el comercio marítimo, ha puesto de relieve la importancia de la costa de Malabar y la «realidad» de Muziris; no obstante, mantiene reservas sobre los procedimientos arqueológicos y la evidencia decisiva sobre el sitio exacto, la cronología y el colapso de Muziris.

⁷ De acuerdo con el Dr. P. J. Cherian, existían casas con paredes de ladrillo, plataformas de arcilla, múltiples plantas, pozos, tejados, un embarcadero, baños de terracota y almacenes con características residenciales o atribuibles a un enclave portuario.

del pleno respaldo a la presencia budista. Un temprano asentamiento de cristianos sirios está vinculado con la sospecha –algo poco probable– de que el apóstol Santo Tomás estuvo en ese territorio. Hubo además un asentamiento judío prominente, y temprana presencia del Islam.

La asociación de Kochi con Muziris, y la conquista y colonización de la región por los portugueses, holandeses e ingleses en la historia relativamente reciente, revelan el alcance y la escala del «Oriente» (Hoskote & Trojanow 2012). Incluso, a medida de que nos (re)orientamos a lo que eran en su tiempo civilizaciones «globales», obtenemos una bonificación etimológica y un juego de palabras irresistible: un cosmopolitismo oriental que incluye el acceso temprano de esta región a la modernidad. Paradójicamente, es la muy bien documentada ocupación en los archivos europeos, en lugar de la magnificencia de la antigüedad, lo que resulta más asombroso: es la «ruina» colonial y la morfología palpable de una cultura mixta lo que sugiere las condiciones más fantasmales del *ambiente doméstico*, de lo *no doméstico*. Y a propósito, puede ser en realidad la literatura la que mejor traduce el «inconsciente» –historias enterradas de conocimiento, comercio, hábitat y ecología– en narrativas fabulosamente subjetivadas⁸.

LAS ALEGORÍAS DE LA BIENAL

La instalación de gran escala y despliegue tecnológico titulada *Venezia Venezia* de Alfredo Jaar, realizada para el Pabellón de Chile en la Bienal de Venecia 2013⁹, presentaba en esencia una imagen remanente del complejo

⁸ La compleja narrativa de Amitav Ghosh en *In an Antique Land: History in the Guise of a Traveler's Tale* (1994) se establece entre la India y Egipto. Uno de los capítulos refiere la historia de Abraham Ben Yiju, un comerciante judío tunecino con sede en El Cairo, y luego en Adén, quién pasó dos décadas en la costa Malabar de la India, y que contrató a un esclavo llamado Bomma, quien a su vez se encargó de su negocio con las tierras árabes. *El último suspiro del moro* (1997), de Salman Rushdie, cuenta la historia ficticia de Moraes Zogoiby, «el moro», descendiente del explorador portugués Vasco da Gama; de Boabdil (circa 1460-1527), el último rey musulmán en España; y de los judíos negros que emigraron a Cochín. La fabulosa travesía de Rushdie evoca los famosos mercados de especias de Kochi.

⁹ Véase Kapur 2013b.

Giardini, sede de la bienal. Una maqueta impecable de Giardini se instaló en un gran «depósito» lleno de agua, emplazado en un puente dentro del pabellón. En un intervalo de segundos, la maqueta emerge y desaparece de nuevo en el oscuro recipiente de agua. La metáfora alude al fenómeno de la subida de las aguas en Venecia y a la predecible inmersión de la ciudad en un futuro lejano. Sin embargo, la metáfora también pone de manifiesto la arrogancia asumida por la Bienal de Venecia en el mundo del arte. La crítica de Jaar de la cultura hegemónica occidental se centró tanto en la supremacía continuada de la Bienal de Venecia como en el plano de los pabellones nacionales¹⁰. Si Jaar ofreció una mágica desaparición de la madre-de-todas-las-bienales, mi propuesta es la contraria: que el modelo original sobreviva como un anacronismo y con el debido aplomo. Existen un centenar de bienales y trienales en todo el mundo; un gran número en el (antiguo) Tercer Mundo y una buena parte de Asia. Tal vez sea mejor «provincializar» Europa; no en venganza o por capricho, sino mediante la creación de paradigmas alternativos donde nuestra comprensión del cosmopolitismo, el internacionalismo y la globalización se complique de forma recurrente.

Entretanto, contemplemos la entrada de la incipiente Bienal de Kochi-Muziris, la nueva bienal del mundo. Para KMB 2012, Alfredo Jaar creó otra alegoría, esta vez basada en una estrofa del *Meghaduta*, un conocido poema lírico de Kālidāsa, quien vivió a finales del siglo iv e inicios del v.

¹⁰ Más de doscientas naciones tienen representación en la Bienal y sólo hay treinta pabellones para albergarlas en Giardini. Las historias de fondo y el estatuto foráneo de diferentes países confirman la inequidad de acceso a dichos predios. La India no tiene presencia alguna en la Bienal de Venecia. En 1954, el embajador de la India en Italia logró «representar» la India en Venecia —con treinta y dos artistas y sesenta obras—; un par de exposiciones indiferentes «robaron» la nomenclatura del pabellón de la India. Más tarde, en el año 2005, una buena exposición de artistas hindúes, montada de forma privada, aparecía en el calendario de exposiciones colaterales. En el año 2011, el Departamento de Cultura y la Academia Nacional de Arte de Nueva Delhi apoyaron una exposición comisariada dentro del Arsenale. Esto se redujo a la nada en el 2013. Hablamos de un indicador de las prioridades de la India, quizás por razones financieras o apatía de Estado, y sobre lo que se debe poner en la balanza cuando se discute sobre los pabellones nacionales en la Bienal de Venecia.

Jaar instaló un texto en forma de nube (con luces LED¹¹), para ser leído como una imagen en el espejo de una superficie de agua oscura instalada en una de las habitaciones del Aspinwall House. El texto-instalación se tituló *Cloud for Kochi*.

A continuación propongo un itinerario a través de una selección de artistas internacionales y de la India¹². Este enfoque, que opera desde dos flancos, no se basa en prioridades malinterpretadas ni en la necesidad de ofrecer un discurso separatista. Nace más bien del deseo de entender si existen motivos ideológicos y estéticos que afectan la cualidad «nómada» de los espacios específicos representados, o su «pertenencia» cultural.

El artista brasileño Ernesto Neto llegó a Kochi fascinado por la extraña coincidencia que relaciona a Brasil con la India —el viaje realizado en 1500 por el navegante portugués Pedro Álvares Cabral¹³— para traducir, por así decir, la codicia colonial en esencia material. Neto realizó una instalación escultórica con textiles y especias; así, una tela de algodón azul, comprada en Ernakulam, se convirtió en una metáfora de la piel (los dioses Krishna y Shiva se suelen representar en azul). Las altas temperaturas experimentadas en el ático de la plaza patrimonio de Moidu contribuyeron a que la instalación escultórica *Life is a River* sudara su alma-especia —al decir de Neto—, y a que su público sudara su alma. Cuerpo y alma: pulmón, ubre y falo acentuaban un conjunto escultórico erótico y sensorial que hacía referencia (tal vez) a la «estética» de la «antropofagia»¹⁴, un giro único en la cultura brasileña que convirtió el canibalismo en una metáfora «primitivista» de la

¹¹ En un gesto similar, el poema sobre el exilio en luces LED de Robert Montgomery, «The Strange New Music, Fado music in reverse», resplandecía en Aspinwall House de cara al mar.

¹² KMB 2012 incluyó 23 países, 89 artistas y 11 artistas callejeros; 14 lugares específicos, 60 espacios y 300 000 pies cuadrados de exposiciones y espacios para eventos.

¹³ Cabral «descubrió» Brasil en 1500 y luego, en una expedición llevada a cabo por orden real, llegó a la costa de la India Malabar donde se ubica Kochi. A pesar de las desgracias oceánicas y la violencia brutal, logró retornar con cargamentos de especias preciosas a Portugal. Los restos de Vasco da Gama, contemporáneo de Cabral, quién sigue siendo el conquistador navegador-colonizador de Portugal, se encuentran enterrados en Kochi.

¹⁴ Véase el *Manifiesto Antropófago* (1928) de Oswald de Andrade.

creatividad, desafiando la supremacía del modernismo europeo en el arte y su discurso.

Por el contrario, la instalación clásica de Arte Povera de Jannis Kouneellis, en la que dispuso tres anillos de sillas de madera con pilas de canela en el centro de cada anillo, y que se encontraba en el primer piso de una de las más antiguas casas portuguesas existentes en Fort Kochi, reproduce el círculo secular-sagrado del «mandala» de los monjes en actitud de meditación. En un espíritu similar aunque más lúdico, Dylan Martorell ocupó espacios abandonados de Aspinwall House. Su obra se basó en la «recolección» de sonidos del conjunto arquitectónico, con los que compuso *Soundtracks-Kochi*: una serie de objetos suspendidos convertidos en instrumentos interactivos y un sistema de sonido basado en especias convertidas en altavoces, que utilizaba frecuencias tonales para generar ambientes de fenogreco, cúrcuma, jengibre y canela.

En el espacio patrimonial de Moidu, después de subir una escalera de madera bajo el resplandor tenue de una habitación con enormes vigas y tejado a dos aguas, y sentados en el suelo raso, se podía apreciar una obra de video de Angélica Mesiti proyectada en cuatro pantallas y titulada *Citizens' Band*. Cada uno de los cuatro músicos representados –inmigrantes a la deriva en diversas sociedades y figuras representativas de una ciudadanía cosmopolita, que contraponen una profunda humildad a nuestras propias ilusiones de inmortalidad– ejecuta en solitario una excéntrica tonada armónica.

En cambio, tomemos como ejemplo a tres artistas con ascendencia en la región de Asia occidental para verlos enfocarse en la geografía y la historia, el ritual y la ficción, y satisfacer así su deseada relación con Kochi y la India. En la obra *What Histories Lay Beneath Our Feet?*, de Amanullah (Aman) de Mojadidi, el artista simula una «excavación» –como si se tratara de hallar sus propios orígenes afganos–, mientras cuestiona la tierra y el territorio con un trasfondo político. La instalación carecía de retórica: se trataba de una construcción de historias ficticias, que dejó un hoyo escalonado en la tierra, una choza como la de un arqueólogo ermitaño con escasos medios de supervivencia, y un diario «original» con dibujos como objeto preciado, pero inconcluso a fines investigativos. Joseph Semah (de orígenes baghdadijudíos) se inspiró en la condición del exiliado a través de la «veraz» y peculiar situación histórica que reseña cómo 72 privilegios fueron concedidos a las

comunidades judías y cristianas por el último rey hindú de la dinastía Chera que gobernó desde Muziris. Semah instaló (en una luminosa habitación del primer piso de Aspinwall House) una mesa de 22 metros de largo en la que se insertaban 72 planchas de cobre. En dichas placas había agujeros a través de los cuales se entrelazaban 5 000 metros de hilo blanco tejidos y extendidos por el suelo. Los 72 agujeros se corresponden con las constelaciones de estrellas que se aprecian sobre la ciudad de Jerusalén; los 5 000 metros representan a la superficie de la circunferencia de la ciudad antigua de Jerusalén; y los 72 dibujos sirven como una guía visual de la historia de los 72 privilegios concedidos. Uniendo Kochi, Jerusalén y La Meca, la obra alegórica *Adam, Desert of Pharan Series*, del artista saudí Ahmed Mater, rememora la «historia de amor» de Adán y Eva, quienes fueron abatidos en la India y Jeddah, respectivamente (y se reunieron en el Monte Arafat, cerca de La Meca). Las imágenes del video-reportaje del artista conectan la alegoría del amor con la gran peregrinación religiosa. La inmensa sala de la edificación de Moidu «contiene» una marea humana vestida de blanco representando los rituales del Hajj. El artista se enfoca en cómo millones de estas personas avanzan hacia la edificación de la Ka'ba, y revela así un estado de profunda fe religiosa —que en la actualidad se asocia por un lado a la islamofobia política, y que enfrenta por el otro los ajustes de infraestructura por parte del país de acogida, con vistas a hacer más segura una peregrinación que involucra ya a una población globalizada.

Un obstinado Ai Weiwei aludió a la política contemporánea por medio de dos videos documentales: *So Sorry* y *Disturbing the Peace*. El primero se refiere a la frase repetida por el Estado chino tras la muerte de miles de estudiantes en el gran terremoto de Sichuan, en 2008, cuando estallaron también los escándalos de corrupción asociados a los proyectos de construcción del Estado chino. En 2009 un defensor de los derechos civiles que investigó la tragedia fue acusado de incitar a la subversión ante el poder del Estado y Ai Weiwei, uno de los testigos en el juicio, fue golpeado por la policía china y sufrió una hemorragia cerebral que lo obligó a someterse a una cirugía de emergencia. Con irónica determinación, los comisarios de arte hindúes mostraron los videos de «combate» de Ai Weiwei y sus luchas contra el Estado policial en dos enmohecidas habitaciones de una casa portuguesa. Como contraste, junto a los mismos se encontraba el espectacular video *Palabra destruida*, del provocador artista español San-

tiago Sierra. La obra registra la construcción de diez letras gigantes en diez naciones diferentes, cada una construida a partir de un producto relevante para cada país. Luego las letras, que componen el vocablo KAPITALISM, son meticulosamente destruidas en un proceso alusivo a la desaparición de la economía global, que queda grabado en diez filmes por separado. La destrucción simbólica que hace Sierra de la «Palabra» se localizó además en la exánime grandeza de la estación tropical colonial de comercio y almacén que fue Aspinwall House.

De entre las diversas narrativas desarrolladas por los artistas hindúes, hago notar dos obras-elegía que resonaron en los lugares imaginarios de KMB 2012. Amar Kanwar mostró una alegoría política en *El bosque soberano*, una instalación que incluye películas, libros, un archivo/mostrario de arroz y una lista de eventos. Kanwar se apoya en la validez de la poesía como evidencia de «apreciar» y ser testigo de la compasión; y a la vez de la transmisión ética entre la justicia, la autodeterminación y la soberanía democrática. El filme central, titulado *The Scene of Crime*, ofrece al espectador un paraíso que es a su vez un campo de batalla en Orissa, un territorio marcado por el nexo entre su gobierno y la industria corporativa. A través de la proyección de un libro en vídeo —la proyección de imágenes: un libro hecho a mano, con textos y fotos— se construye una narrativa sobre el legendario Shankar Guha Niyogi, quien apoyó el movimiento de los trabajadores mineros Chhattisgarh Mukti Morcha desde 1977 hasta su asesinato en 1991. *El bosque soberano* se instaló en Aspinwall House tras la renovación y transformación de un cobertizo abandonado en una elegante galería pavimentada y con tejado de arcilla, mientras que otra versión de la obra se instaló en Orissa disponible al público, en los bajos del pabellón del Campus Samadrusti, Bhubaneswar.

Las sensaciones de plenitud y destrucción reflejadas en *El bosque soberano* de Amar Kanwar resuenan en el vídeo *House of opaque water*, de Ranbir Kaleka, que dispone en tres pantallas los grandes bosques y los vastos lodazales de la desembocadura del delta del Ganges en Sundarbans (Bengala Occidental y Bangladesh). En medio de los manglares, donde la vida se ahoga y emerge, un hombre que está en un bote rodeado de agua dice: «Esta es mi casa». Su compañero añade: «Esta es la escuela, y este el camino que conduce a la casa de nuestro amigo», pero solo se avista el agua que se arremolina alrededor de su embarcación. El artista provoca un cambio

imperceptible y se enfoca en Tehri, un territorio del norte en las colinas de la India, donde las aguas de una presa sumergieron la ciudad de Tehri junto a cuarenta aldeas limítrofes, y en donde el proceso de rehabilitación de la ciudad separa a las familias y a las comunidades. El artista le pide a los habitantes del pueblo que reconstruyan sus hogares por medio de pequeñas esculturas de barro. Las casas luego serían iluminadas desde su interior, y en medio de una noche oscura, en una especie de rito de recuperación, los pueblos desaparecidos emergerían de las aguas. Lejos de enfocarse en una antropología visual, el artista explora la poética del hogar y del refugio, y la experiencia vivida como topografía del ser interior.

En la instalación *Stopover*, de Sheela Gowda y Christoph Storz, ubicada en un muelle privado de Aspinwall House, se experimentó una forma extraordinaria de recuperación. En un gesto típico de la premonitoria estética de Gowda, la habitación conducía a la ruta de navegación visible en el océano y, a su vez, a la línea del horizonte donde 170 piedras instaladas producían una epifanía espacial. Bajo una estética minimalista, los 200 kilogramos de bloques de piedra huecos, todos de forma diferente, presentaban una narrativa construida por las manos femeninas y la servidumbre doméstica. Las piedras remedaban la cavidad de un mortero y se asemejaban por ello a la fusión *lingam-yoni*, motivo por el cual estos objetos adquieren una connotación «sagrada» relacionada con su valor de uso en la preparación de alimentos. Otrora integradas en la cocina, dichas piedras se hallaban abandonadas cerca de la casa de Gowda en Bangalore, donde las casas antiguas y las condiciones de vida contemporáneas han dado paso a lo nuevo. Encontrarse estas piedras esmeriladas en el legendario puerto de especias de Kochi es una afortunada rareza.

Durante semanas el artista Valsan Koorma Kolleri recogió fibras, corizas, cáscaras y tallos de cocos; tierra seca, pigmentos de color, plumas, arena, carbón, alambre de cobre y hasta aire local en el Aspinwall House. Luego colocó estos objetos en forma de bultos, a modo de extremidades, en los estantes de piedra del lugar, originalmente destinados a los documentos de «empresa» oficiales. Este almacenamiento de objetos podría representar una humilde versión de lo que se comerciaba desde Muziris y Kochi: a saber, un conjunto botánico que incluye pimienta negra, cardamomo, trigo, arroz, carbón, incienso, pan, fruta, semillas, grosella india, semillas de mango, semillas de uva, frondas de coco, teca, cáscaras de coco y trozos de bambú.

Como la instalación llenó el espacio disponible, era necesario elevarse para apreciar esta obra efímera, sobre la que el artista manifestó proféticamente que ningún material muere, sino que se transforma. En ese sentido, se podrían experimentar millones de vidas en el transcurso de una sola.

En contraste con las connotaciones ecológicas, tan a tono con la ética de KMB 2012, la arquitectura del hermoso fuerte de Kochi –un patrimonio combinado de imaginación nativa y colonial– dio a los artistas otro importante impulso para *instalar*. Con una intervención arquitectónica audaz, titulada *Veni, vidi, vici (I came, I saw, I conquered)*, L. N. Tallur fabricó tejas Mangalore de terracota, colocándolas como las dos alas levantadas de un ave gigantesca, justo debajo del antiguo tejado de Aspinwall House.

El edificio Pepper House, de estilo holandés, también albergó obras de arte en sus dos plantas. Anita Dube instaló escaleras que permitían el acceso a un espacio sonoro donde prometía transformar la racionalidad en sueños y utopías y sus consiguientes desventuras. El primer piso era una gran habitación con ventanales con vistas al mar, en la que había una pequeña escultura azul de un hombre y un barco perfectamente fundidos, obra del legendario artista de Kerala K. P. Krishnakumar, quien se quitó la vida en 1989, mientras perseguía esos mismos ideales. De hecho, los dos comisarios artistas de Kerala, Bose Krishnamachari y Riyas Komu, aprovecharon la oportunidad para rendir homenaje a los jóvenes anarquistas radicales de Kerala de la década de los ochenta –entre ellos a K. P. Krishnakumar, Alex Mathew, K. Prabhakaran, Jyothi Basu, Reghunadhan y Anita Dube–, que si bien no pudieron cambiar las reglas de juego del arte, sí marcaron el discurso del arte en el devenir histórico¹⁵.

Para concluir esta reflexión quiero comentar obras de artistas que se apoyan en poéticas arqueológicas, como la austera excavación *What histories lay beneath our feet?*, de Amanullah Mojadidi, y la talla-monumento titulada *I know nothing of the end*, ambas situadas en Cabral Yard Sudarshan Shetty; y el bote de Subodh Gupta de 65 pies de largo, *What does the vessel contain that the river does not*, lleno de pertenencias de migrantes difuntos y levantado diagonalmente hasta llegar casi al techo de Aspinwall House.

¹⁵ Sobre la Asociación de pintores y escultores radicales hindúes véase Dube 1987.

La embarcación gigante de Gupta colindaba con la obra *Black Gold*, de Vivan Sundaram, un delicado paisaje urbano dispuesto como un lecho de fragmentos de terracota, en Aspinwall House.

Sundaram colocó su proyecto en el centro mismo del paradigma Kochi-Muziris. Con casi cien mil fragmentos de desechos de cerámica encontrados en la zona arqueológica de Pattanam, construyó un terreno caligráfico en relieve de la ciudad perdida. La instalación ocupaba una extensión de 40 x 15 pies x 1 pie de altura; sus unidades estructurales eran tan pequeñas como las de los yacimientos reales, de modo que la agrupación de las piezas requirió intensivamente de mano de obra. La miniaturización relegó la historia a un lugar de juego de la infancia. El artista, además, inundó la instalación con agua turbia y millones de trozos de pimienta para luego filmar el resultado. Las cámaras siguieron el proceso, a veces recogiendo tomas generales o fragmentadas, provocando un sismo rítmico: la tierra cambiaba dando paso a archipiélagos con una pátina meteórica. Se experimentaba una convulsión del tiempo, la historia y el destino humanos, aun cuando a ratos para calmar el corazón se podía volver al sitio «original», con los matices sutiles que aportaban los escombros de terracota siguiendo diseños innumerables.

Las poéticas arqueológicas fueron cruciales en la comprensión por parte de los artistas de la fenomenología espacial y estético-material presente en Kochi. La tierra fue seccionada para revelar diversas capas de sedimento, y en esa estratificación –a muchos metros de profundidad– descubrir objetos cotidianos atrapados como criaturas-fósiles junto a metales preciosos. Pattanam vibra con objetos mudos, dijo el Dr. P. J. Cherian en una de sus charlas: depósitos culturales para los arqueólogos, formas liminares para los artistas, y en medio todo el proceso que obliga a clasificar, archivar y anotar materiales que conducen desde la investigación hasta el pensamiento abstracto y la imaginación.

EL DISCURSO DE LA BIENAL INTERNACIONAL

En lo que sigue abordaré varias cuestiones sobre el fenómeno de la bienal: desde la estética y la ideología sobre el sitio específico, pasando por la espectacularización del arte contemporáneo y sus participaciones financieras, hasta el discurso determinista al que ahora se prestan las bienales.

Miwon Kwon, en su conocido y citado *One place after another* (2002), propone tres paradigmas de lugar específico: «fenomenológico o experiencial; social/institucional; y discursivo», al tiempo que señala la importancia de la adición de un «nuevo género de arte público» y de prácticas artísticas basadas en la comunidad. Dicha denominación marca además el paso de un modelo sedentario a otro nómada en relación al proceso expositivo. Asimismo, Kwon especula sobre el «sujeto/objeto» y la «locación» en términos de una especie de «pertenencia-transitoria», y de la «capacidad crítica de lo íntimo e individual basada en la ausencia, la distancia y las rupturas de tiempo y lugar».

El fenómeno bienal ha multiplicado las versiones del lugar específico a la vez que lo acerca a casa, algo que evidencia la mera descripción de algunas de las obras participantes de KMB 2012. Los artistas contemporáneos se comprometen con formas itinerantes de investigación y producción, y con una gama sin precedentes en su amplitud de compromisos culturales y políticos¹⁶. Una estética del lugar específico se ve reforzada en la «puesta en escena» del arte, y las ciudades –a menudo el escenario detonante de nuevos experimentos bienales–, han restaurado espacios célebres e imprevistos para la exposición de arte¹⁷. Existen varios aspectos a considerar en este punto. La restauración implica una forma de cultura hermenéutica que, sin embargo, puede ser vista también como una forma privilegiada de «ocupación», llevada a cabo por las instituciones culturales. Se puede decir, a modo de crítica, que los proyectos culturales destinados a servir al turismo

¹⁶ Se requiere una discusión sustancial de las actividades de la Asociación Khoj de artistas internacionales, con sede en Delhi, para evaluar la práctica del arte basado en proyectos-arte y en todas las áreas mencionadas anteriormente. Véase la web del proyecto (<www.khojworkshop.org>) y el volumen colectivo *The Khoj book, 1997-2007* (2010), editado por Pooja Sood. También, Kapur 2010.

¹⁷ El complejo del Arsenal de Venecia ofrece el ejemplo arquetípico. Alrededor de los siglos XIII al XV, los astilleros del Arsenal –el mayor centro de producción pre-industrial del mundo– simbolizaban el poder económico de Venecia. El área de Corderie, que produjo cuerdas navales, se utilizó para la Primera exposición internacional de arquitectura de la Bienal de Venecia. El comisario-asistente Harald Szeemann, director de la Bienal de Venecia de 1999 y 2001, renovó el complejo Arsenal para la sección *Aperto* de la Bienal, que exhibió la obra de artistas jóvenes internacionales.

y el comercio impiden practicas más políticas o comunitarias (Rancière 2013). Ahora bien, apoyo el arte que se emplaza en un lugar específico ya que enriquece las orientaciones fenomenológicas, así como la bienal –y otros proyectos similares en cuanto a la exploración del espacio– como género de arte público y de exposición idóneo para acentuar las diferentes formas de cosmopolitismo.

En consecuencia, mientras estas bienales se multipliquen y aparenten ser iniciativas temerarias –entre ellas KMB–, deben ser investigadas atendiendo a sus ironías, sus imprudencias y su valor. Pasando por alto el escepticismo superficial que provocan las nuevas bienales, la cuestión estratégica radica en si puede vérselas como un instrumento para radicalizar el discurso sobre el arte contemporáneo, tomando en cuenta la constante revisión de nuestra comprensión de la «institución arte» y el empuje del arte contemporáneo hacia un terreno más investigativo y crítico, y en igual medida, hacerlo mediante el desarrollo de una fenomenología idealmente *heterotópica*. Me gustaría debatir estas cuestiones más abiertamente, demandando a su vez que se examine por su excelencia no solo esta o aquella bienal, sino también toda la cadena que entrelaza *lugar, producción y discurso* en el arte contemporáneo desde varios puntos de vista en el mundo¹⁸.

Si la contemporaneidad está siendo continuamente coproducida en todas las culturas, y si la forma de abordar una obra de arte coexiste con el lugar de producción, tenemos que asegurarnos de que las sociedades actuales y sus comunidades no sean vistas como meros contextos geopolíticos para el arte contemporáneo internacional. La desterritorialización de los pueblos y culturas a través de las migraciones masivas, los milagros de la comunicación electrónica y los medios de comunicación social ponen en evidencia la nomenclatura (irónicamente trascendente) del *transculturalismo transnacional*. De ahí que me pregunte cómo es que el arte se posiciona en el lugar, la región, la nación, el Estado y la política de todas estas categorías sustantivas de la historia (adecuada), transitando por los severos márgenes de la política en la India y de otras esferas públicas postcoloniales (ahora supuestamente transnacionales), para luego arribar –desde dentro de una

¹⁸ Véase Kapur 2013a. Varios autores abordan en ese volumen las proposiciones hechas en la bienal a través de ejemplos concretos, evaluándolas críticamente como un paradigma privilegiado para el arte contemporáneo.

trayectoria histórica específica—, a un punto de vista estético/cultural. Si celebramos un cosmopolitismo inmanente —antiguo y moderno, digamos, en la India peninsular, aquí en Kochi/Kerala—, debemos reevaluar historias específicas (como en la reciente historia del comunismo estatal), que planteen contingencias de identidad y que requieran, a su vez, de interlocutores que dialoguen con un transculturalismo especulativo a la vez que con un partidismo anunciado.

Llegados a este punto, prefiero ser precavida con las expresiones eufóricas del discurso de la bienal. En los ámbitos curatoriales existe una tendencia a comprimir el mundo real en un universo microcósmico donde los comisarios conciben agitaciones geopolíticas y los artistas reclaman gestos transformadores del mundo. En tiempos distópicos, existe una compulsión a atribuir aspiraciones utópicas a todas las metáforas desbordadas de nuestra imaginación, aspecto que incluye al actual discurso arrollador de la bienal¹⁹. Si bien la estética es, en efecto, donde germinan dichas utopías, el aparato expositivo no es el único terreno donde se realiza la promesa política del arte. Si queremos un discurso fuerte y útil en torno a las bienales, el aparato expositivo no debe ser alentado a suprimir preguntas relativas a la historia, la contemporaneidad y la potencial práctica del arte de vanguardia, ni tampoco a abrumar a los artistas que trabajan desde posiciones marginales con gestos frágiles, deshonrosos o insignificantes. Según Terry Smith,

La preocupación más adecuada para [...] el *arte contemporáneo* es el crecimiento, alarmante e ineludible, de la disyuntiva —experimentada por todos los que vivimos en las condiciones de la contemporaneidad— entre los hechos frágiles y específicos vividos a pequeña escala en nuestra vida cotidiana, y la acelerada sensación de incomprensibilidad, o acaso la mortal inconmensurabilidad de competir con imágenes globales. (Smith 2008: en línea)

Ante lo cual, sostiene, habría que preguntarse: ¿serán capaces los comisarios de arte de «presentar obras de artistas que muestren al menos algunos de los aspectos de la extremadamente compleja arquitectura de la enunciada disyuntiva? ¿Serán los comisarios de arte lo suficientemente avezados para

¹⁹ Para un compendio reciente de diversas posturas teóricas Filipovic & Hal & Øvstebø 2010.

enlistar artistas que nos conduzcan hacia la recuperación o descubrimiento de tipos concretos de localidad, oportunidades, e identidades?» (Smith 2008: en línea).

DE VUELTA A LA BIENAL DE KOCHI-MUZIRIS

¿Habré confiado demasiado en la poética de las obras en mi análisis sobre de la Bienal de Kochi-Muziris? Consideremos el adagio contemporáneo de que cualquier forma de seducción baja el listón del, cada vez máspreciado, potencial *conceptual* del arte. Si Kochi ofreció un palimpsesto residual llevando a los artistas a restaurar el pasado-presente continuo, también mostró cómo las historias olvidadas incitaron a los artistas a *tomar nota* sobre diversos fenómenos culturales. Debido a que los artistas siempre se encuentran *emplazados*, y además están en un estado *liminal* con relación al orden de cosas preestablecidas, se posicionan peculiarmente en el cuestionamiento de las tendencias hegemónicas en todas las formaciones culturales. Así, la relación estructural entre lo imaginario y lo simbólico podría desequilibrarse a favor de una actitud interrogante, en la que la subversión que deviene de lo imaginario entra a jugar un papel importante en el contexto de una contemporaneidad crítica distinta del discurso tradicional o la mera polémica.

Cierro este ensayo con algunas proposiciones y correcciones sobre KMB. En este contexto, las apuestas al proyecto de la bienal deben cumplir con criterios creativos y pragmáticos. Aunque nunca he ido más allá de servir los intereses atribuidos a la bienal, siempre he sostenido que una bienal tiene una eficacia especial en los países con una práctica museística subdesarrollada en torno al arte moderno y contemporáneo, y donde las oportunidades para que las personas se involucren con el arte internacional –más allá del circo de la feria de arte– son escasas. El proyecto bienal es al mismo tiempo una forma de crear vehículos, mediante una forma de institucionalización provisional, para los profesionales de la comunicación en las ciudades y los países donde se producen. Así, se erigen puentes entre el Estado y la financiación privada, entre los espacios públicos y los enclaves de élite, y entre los artistas, otros profesionales y el público en general a través de jóvenes agentes de la comunidad cultural. Un nuevo paradigma para el activismo cultural necesita de una pedagogía laboriosa en relación a cómo el arte interviene para apoyar las estructuras democráticas de gobierno, las

instituciones en pos de una sociedad civil que funcione, la burocracia estatal y la esfera pública²⁰. Creo que un dedicado grupo de activistas culturales –designación apropiada para los directores/comisarios y los colegas de la Fundación Bienal de Kochi– están haciendo un intento loable de insertar el arte contemporáneo en formas válidas de la praxis cotidiana.

La superposición de estética y política es ejemplar y tiene, además, un potencial equitativo, democrático, radical y ético. La gran pregunta para KMB y todos nosotros sería cómo una vanguardia cultural llega a colocarse dentro o fuera del paradigma del Estado en sus gestos más anarquistas. Si bien el rigor conceptual y la calidad de las obras de arte sigue siendo una prioridad, también necesitamos un acto de fe, un período educativo y un gran esfuerzo para desarrollar públicos para el arte, y este ha sido precisamente uno de los compromisos de KMB. De hecho, la puesta en escena de KMB 2012 se propuso asombrar a los artistas y las élites de la India y el extranjero. Kochi y la KMB pusieron a prueba el famoso coeficiente educativo de la sociedad de Kerala, pues se pudo observar a miles de espectadores que leían cada texto a pie de obra con extrema diligencia, como para hacer corresponder una información con otra y comprender una estética visual que el espectador podría encontrar ya sea reveladora o hermética, pero evidentemente interesante. Y así, mientras que los comisarios intentaron crear un intercambio entre la bienal de Kochi y Sharjah, ocurrió algo

²⁰ Es útil cruzar información con un antecedente de KMB como la Trienal de la India, un proyecto estatal que se puso en marcha en Nueva Delhi en 1968, y que planteó un reto en el contexto de un nuevo internacionalismo destacado por el Tercer Mundo. La historia de su fracaso después de 1978 no puede ser abreviada aquí; en última instancia, se debió a la incapacidad de la comunidad de artistas para hacer valer este tipo de intervenciones ante el Estado y la esfera pública, como ya se mencionó. Los planes para una Bienal de Delhi fueron concebidos por un grupo de artistas, comisarios, académicos y arquitectos, y confrontados con las contrapartes activas internacionales a través de varios simposios durante 2005-2007. Paradójicamente, un discurso titubeante en torno al fenómeno de la bienal anunció su fin prematuro. Una discusión sobre la Trienal de la India puede encontrarse en los números publicados de la revista *Vrishchik*, editada por los artistas Gulammohammed Sheikh y Bhupen Khakhar. Véase además Kapur 2005 y Adajania 2013. Para una mirada consolidada de las ambiciones de la hipotética y abandonada Bienal de Delhi, véase Kapur 2013a.

extraordinario: los malayalis desarrollaron un perfil cultural. Esta es una población que sobrevive gracias a una economía de remesas, que se remonta históricamente al comercio, y que se conecta en la actualidad a través del mercado de trabajo. ¡KMB 2012 despertó tal curiosidad en Kochi/Kerala que miles de malayalis expatriados visitaron la Bienal de Sharjah 2013, estimulando la audiencia en los Emiratos Árabes! Esta oleada participativa pondría a la Bienal de Kochi-Muziris a la par de otras bienales emergentes e igualaría al público de los museos en su disposición a desplazarse por el mundo, lo cual es ciertamente un logro extraordinario²¹.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAJANIA, Nancy (2013): «Globalism before globalization: The ambivalent fate of Triennale India». En Jhaveri, Shanay (ed.): *Western artists and India: Creative inspirations in art and design*. Bombay: The Shoestring Publisher, 168-185.
- DUBE, Anita (1987): *Questions and Dialogue*. Baroda: Faculty of Fine Arts.
- FILIPOVIC, Elena & HAL, Marieke van & ØVSTEBØ, Solveig (eds.) (2010): *The Biennale Reader*. Bergen / Ostfildern: Bergen Kunsthalle / Hatje Cantz.
- HOSKOTE, Ranjit & TROJANOW, Ilija (2012): *Confluences: Forgotten histories from East and West*. New Delhi: Yoda Press.
- KAPUR, Geeta (2005): «Partisan Modernity». En Garimella, Annapurna (ed.): *Mulk Raj Anand: Shaping the Indian modern*. Bombay: Marg Publications, 28-41.
- (2010): «A phenomenology of encounters at Khoj». En Sood, Pooja (ed.): *The Khoj book, 1997-2007. Contemporary art practice in India*. New Delhi: Harper Collins, 61-69.
- (2013a) «Curating across agonistic worlds». En de Dave Mukherji, Parul & Singh, Kavita & Ahuja, Naman (eds.): *InFlux: contemporary art in Asia*. New Delhi: Sage Press, xix.

²¹ El eslogan de KMB, Against All Odds (Contra todos los pronósticos), se convirtió en un manifiesto. La organización y el poder de convocatoria de KMB han sido reconocidos por el teórico cultural Sarat Maharaj y por Chris Dercon, director de la Tate Modern, entre otros críticos. KMB 2012 no solo movilizó los medios de comunicación, sino que además del gran número de espacios creados o habilitados por la bienal (véase nota 11) desarrolló 25 eventos colaterales, 29 charlas de ponentes locales, nacionales e internacionales, y varios simposios. En tres meses se contabilizó una asistencia de 30 000 niños en edad escolar y un total de 382 659 visitantes.

- (2013b): «Acqua Alta/High Waters». En Valdés, Adriana (ed.): *Alfredo Jaar: Venezia Venezia*. Barcelona: Actar, 61-66.
- KWON, Miwon (2002): *One place after another: Site-specific art and locational identity*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- RANCIÈRE, Jacques (2013): «An Unsinkable Island?». En Valdés, Adriana (ed.): *Alfredo Jaar: Venezia Venezia*. Barcelona: Actar.
- SMITH, Terry (2008): «The World, from Europe: The Mega-Exhibition of Mid-2007». En *X-TRA. Contemporary Art Quarterly*: <<https://www.x-traonline.org/Article/the-World-from-Europe-the-Mega-Exhibition-of-Mid-2007>>.
- (2013): «“Our” Contemporaneity?». En Dumbadze, Alexander & Hudson, Suzanne (eds.): *Contemporary art: 1989 to the present*. Chichester / West Sussex: Wiley-Blackwell, 17-27.

BIENALES DE LA RESISTENCIA

REFLEXIONES ALREDEDOR DE LA 7ª BIENAL DE GWANGJU

Ranjit Hoskote

Gran parte del discurso de las bienales se establece entre los polos gemelos de la euforia y la melancolía, o se escribe bajo el signo de la crisis. En este ensayo propongo una modesta visión de la dimensión redentora, aunque aparentemente utópica, de las bienales. Mi consideración se desarrolla desde la experiencia de haber comisariado la séptima Bienal de Gwangju (Corea, 2008) junto con Okwui Enwezor y Hyunjin Kim. También tengo en mente otros momentos más espectrales, como la Bienal de Delhi de la que se habló con vehemencia pero que nunca pudo llegar a realizarse, y la Trienal de la India, una iniciativa cultural del Tercer Mundo inaugurada con gran optimismo a finales de los años sesenta, difunta desde hace tiempo, pero que algunos están tratando de resucitar.

Para entender mejor las bienales de hoy en día se podría comenzar con las múltiples genealogías de la bienal, es decir, con algunos de los mitos fundacionales de su forma, si se quiere. Al analizar los roles formativos que jugaron las publicaciones seriadas de opinión, las tiendas o grandes almacenes y los museos en la evolución de la cultura burguesa del siglo XIX en Francia, Chantal Georgel muestra cómo estos tres elementos constituían instituciones estrechamente relacionadas y que se reflejaban mutuamente. En tanto órganos de una cultura que se basaba en ocultar la pura ambición y la adquisición bajo el disfraz del gusto, el periódico, los grandes almacenes y el museo compartieron su disposición estructural y su modo de exhibición, así como su vocabulario teórico y su aura de prestigio. Como Georgel apunta:

La prensa, el museo y los grandes almacenes, nacidos en el siglo de la industria, representaban, cada uno a su manera y de forma complementaria, «máquinas» del capitalismo. Mientras que los grandes almacenes ofrecían a sus clientes el placer de consumir los productos para la acumulación privada, la

prensa vendía a sus lectores el placer de la información acumulada, una imagen de maestría que justificaba el título de «museo» y, de hecho, representaba el museo ideal. Por su parte, el museo permitía a sus visitantes poseer objetos que eran inaccesibles –objetos que ni se podían comprar, ya que eran inalienables, ni podían ser entendidos completamente, excepto por una élite de aficionados o amantes del arte– y, como tales, que estaban investidos de un gran prestigio cultural. (Georgel 1994: 119)

La bienal, nacida a finales del siglo XIX y representada tradicionalmente por la Bienal de Venecia (fundada en 1895), con su lógica axial de presentar la producción artística mundial más vital y magistral mediante un sistema de pabellones nacionales, emerge del mismo espíritu, pero es un híbrido. Marca la intersección de varias formas de exhibición opuestas entre sí. A pesar de heredar parte del aura y de la naturaleza magistral del museo, construido como una experiencia de la élite compartida generosamente con el público en general, la bienal también tiene mucho en común con otras manifestaciones del apetito imperialista por consumir los recursos del mundo de finales del siglo XIX: las exposiciones, los zoológicos y los desfiles públicos. Desde otra perspectiva, y en oposición a esta indulgencia respecto a lo espectacular, la bienal podría contemplarse dentro de una tradición conceptualista de la realización de exposiciones: la muestra como un campo de pruebas para las innovaciones artísticas, como un laboratorio en el cual se pueda experimentar con nuevas formas de activar la relación entre los espectadores y las obras de arte, entre las obras de arte y su ubicación física, y entre las obras de arte y su arquitectura de exhibición, puesto que la bienal no constituye ni principal ni exclusivamente un espacio de exhibición espectacular, sino más bien un ambiente discursivo: un teatro que permite la puesta en escena de argumentos, especulaciones e investigaciones sobre la naturaleza de nuestra condición contemporánea compartida, desafiante y vetada con gran diversidad. El actual sentido de la comunidad y de los objetivos y esfuerzos compartidos entre comisarios transnacionales tiene sus orígenes en las prácticas de las exposiciones itinerantes de la época del imperialismo pleno. Al analizar las exposiciones de arte, artesanía, ciencias y etnografía del periodo colonial, que fueron concebidas, organizadas, y divulgadas por comisarios europeos en las colonias de la India y Australia a finales del siglo XIX, Peter H. Hoffenberg escribe:

Los comisarios de viaje por la India tras la famosa Exposición Internacional de Calcuta eran reconocidos en los bazares locales como «los *Wallahs* de la Exposición [...]» Las exposiciones no solo divulgaban objetos e información, sino que también crearon y mantuvieron comunidades de expertos, muchos de los cuales provenían del Imperio mientras que otros eran nacionales [...] El contacto en las muestras y los constantes intercambios expositivos entre las exposiciones proporcionó las experiencias compartidas necesarias para crear este sentimiento de identidad y continuidad comunitarias, generados en el nexo de las fronteras políticas, sociales y culturales [...] Las exposiciones se convirtieron rápidamente en un fundamento institucional circulante para expertos tanto del imperio como nacionales en los campos del arte y de la ciencia. (Hoffenberg 2001: 31-32)

Si sustituimos en este pasaje «imperiales» por «globales» y «exposiciones» por «bienales», podemos traerlo casi sin problemas a la actualidad.

El viaje puede llevar a la percepción de encuentro directo: al desmantelamiento de los criterios canónicos y de las convenciones de visualización y representación establecidas desde hace tiempo. Puede ayudar a la causa de desexotizar al «otro» como sujeto de investigación u objeto de deseo y de exhibición, puede ayudar a restaurar contenidos suprimidos o excluidos y puede dirigirse hacia una confluencia de energías y perspectivas. Al mismo tiempo, y como es bien sabido, puede producir una dicotomía en la recepción de la práctica cultural contemporánea: un cisma entre los públicos móviles que viajan constantemente de un lugar a otro a un nivel transnacional y los públicos anclados que adoptan una noción de lo local que puede resultar defensiva en el mejor de los casos y provinciana en el peor. Como una de las zonas clave en este cisma, la bienal contemporánea podría orientarse en el sentido de desenmarañar el apretado tejido de lo local, y a texturizar lo débilmente global con una mayor complejidad y especificidad. Podría también, insertándose en la conciencia pública de su ubicación, reducir la tensión en una ciudad de acogida que en ocasiones podría verse a sí misma como una ciudad rehén.

Por lo tanto, otro paisaje semántico y operacional que la bienal habita puede encontrarse indicado en referencia al posicionamiento que establece Barbara Kirshenblatt-Gimblett para el museo entre la creación de conocimiento y la industria turística. En *Destination Culture: Tourism, Museums and Heritage* (1998), escribe:

Los museos han representado durante mucho tiempo unos valores centrados en el producto, reservándose la prerrogativa (en interés del público) de determinar lo que quieren decir y mostrar. Esta prerrogativa es un legado de la bifurcación producida entre el entretenimiento y la educación durante la última mitad del siglo XIX, cuando el museo público y la galería de arte se desarrollaron como los conocemos hoy [...] Hasta hace poco, una larga historia de servicio público, investigación científica, educación, mejora social, profundización cultural y entusiasmo local ha aislado a los museos de la orientación hacia el cliente de la moderna industria del turismo. (Kirshenblatt-Gimblett 1998: 137)

La bienal, según parece, ocupa un punto medio entre el entretenimiento y la educación; puede mantener una autoridad de museo, mientras se acomoda al hecho de formar parte de los planes de su ciudad anfitriona para su renovación urbana, su expansión o su visibilidad internacional. Y si bien es importante localizar las formas en sus historias precedentes, los riesgos profesionales de mirar hacia atrás se hacen patentes: existe la posibilidad, por ejemplo, de convertirse en una estatua de sal o de regresar sin esperanza de indulto a la condición de la que se iba a quedar redimido.

Sin embargo, existe otro punto de partida, un nuevo horizonte que se encuentra, sí, en el propio horizonte: me refiero a *las bienales de la resistencia*, a las bienales ubicadas en las sociedades en transición y que marcan la participación de estas sociedades en el escenario global. Yo afirmaré que una bienal de la resistencia señala la reivindicación de su lugar de acogida respecto a la importancia histórica para el mundo de sus propios dramas de conciencia y de su propia modernidad regional, que surgen desde lo local y sin embargo están imbricados con las circunstancias mundiales. A menudo proporciona un testimonio de la creencia que tiene la élite progresista de una sociedad en transición de que la expresión cultural puede articular un impulso político hacia la emancipación, la dignidad, y una apreciación optimista de los dilemas históricos, es decir, a su particular manera y frecuentemente contra toda probabilidad, una actitud heroica. Entre tales bienales de la resistencia, yo incluiría la Bienal de São Paulo (puesta en marcha en 1951), la Trienal de la India (inaugurada en 1968 y que ha continuado desde entonces de forma un tanto errática), la Bienal de La Habana (fundada en 1984), la Trienal Asia-Pacífico de Arte Contemporáneo (iniciada en 1993), la Bienal de Gwangju (fundada en 1995), la Bienal de Johannesburgo (fundada en 1995, aunque disuelta tras su segunda

edición debido a dificultades económicas) y la Bienal de Delhi (debatida en sucesivas conferencias anuales organizadas por un conjunto de críticos, comisarios, artistas y académicos entre 2005 y 2007, pero que nunca se llegó a realizar). Como sucede a menudo con este tipo de iniciativas valientes y que se desarrollan con frecuencia en condiciones adversas, no todas han sobrevivido o crecido. Me gustaría sobre todo subrayar la Bienal de Johannesburgo, la Trienal de la India y la Bienal de Delhi como encarnación de tres de los posibles destinos negativos que pueden acontecer a una bienal. La Bienal de Johannesburgo encarna el colapso de una bienal debido a la caída de la estructura económica municipal destinada a sostenerla. La Trienal de la India es un ejemplo de degeneración de una bienal en el abandono y el olvido como consecuencia de la pérdida de su fervor ideológico y propulsor original y del compromiso político de sus organizadores, a lo que hay que añadir la burocratización de la cultura, en virtud de la cual una idea inspiradora queda fosilizada en un conjunto de procedimientos rutinarios trazados en función de tratados diplomáticos de intercambio cultural entre el Estado nacional anfitrión y otros Estados. En cuanto a la Bienal de Delhi, surgida como una esperanza y como un sueño a través de enérgicos intercambios discursivos, no logró trasladarse desde el ámbito de la intención, de la reflexión y de la discursividad hasta el accidentado teatro de la práctica, y el motivo radica en la reticencia o incapacidad de sus coordinadores para formar alianzas pragmáticas y materiales con las instituciones municipales, los organismos gubernamentales y las entidades patronales que resultaban cruciales.

Todas las manifestaciones de la bienal de la resistencia que he enumerado aquí articulan lo que podríamos denominar la aparición de un Sur global, de una red de lugares de producción cultural que comparten asuntos y temas comunes, además de una precariedad común. Es preciso notar que estas plataformas toman su posición en el terreno de las nuevas regionalidades en desarrollo: ya sean las que se movilizan bajo el signo de la solidaridad latinoamericana y caribeña, de la unidad afroasiática, de una posición de solidaridad en la región Asia-Pacífico tras la Guerra Fría, o de una política de emancipación que ha trascendido los antiguos antagonismos, como ocurre en la Sudáfrica posterior al *apartheid*.

Todos estos experimentos, así como las bienales de resistencia que continúan extendiéndose a pesar de las restricciones vigentes, marcan un

contrapunto acumulativo respecto a la Bienal de Venecia como el patrón universal para la bienal como forma y medio. Su existencia demuestra que hay una historia sustancial de la forma de la bienal que no continúa, y que tal vez incluso va en contra del modelo veneciano, y que aún debe narrarse. Un futuro programa de este tipo para escribir la historia tendría que tener en cuenta tanto los «deseos de globalidad» –usando la expresión de Okwui Enwezor–, visibles en las bienales de la resistencia, así como su potencial para la creación de una «transregionalidad crítica» (por citar un término que mi colega, la teórica cultural Nancy Adajania, y yo hemos estado utilizando). Ambas propuestas serán analizadas en las secciones que siguen.

¿DESEOS DE GLOBALIDAD?

En 1997, cuando las consecuencias de la globalización sólo habían comenzado a revelarse, Okwui Enwezor escribía:

Aquí la identidad ya no señala lo que somos o cómo definimos, pulimos, reificamos y refutamos quiénes somos y de dónde venimos. Se ha convertido, más bien, en un problema ideológico con el que luchamos para resolverlo. Y a pesar de sus dificultades, sigue siendo un objeto fascinante de la narrativa transcultural, transterritorial y transnacional de la empresa humana. (Enwezor 1997: 12)

Como las políticas de identidad han pasado ahora a manos de demagogos que orquestan las movilizaciones de castas y la discordia étnica, pienso más a menudo en la individualidad como una actuación transitiva en lugar de como una cláusula obligatoria, que elaboramos con materiales culturales que hemos elegido y tejido junto con una ideología de resistencia. Esta individualidad no se ve comprometida por una política de opresión; no se basa en identidades pseudoprimordiales construidas en una guerra de posiciones. De hecho, es la negativa a ser nombrada y formada mediante la interpelación de entidades como el Estado, la religión y la región. Al entablar conversaciones en diferentes ciudades y encontrar a interlocutores empáticos lejos de casa, al atravesar las Rutas de la Seda de hoy, nos damos cuenta de hasta qué punto dependemos de contextos móviles más allá de tales entidades: contextos que se mantienen vivos por correo electrónico, Facebook y Skype, intercambios conversacionales y exposiciones

comisariadas en conjunto, así como colaboraciones duraderas que nacen a través de estos encuentros. También pensamos en las explicaciones de los desposeídos, que como sostiene Enwezor, manifiestan «deseos de globalidad» aunque no suscriban o no puedan suscribir el dogma imperante de la globalización: las narrativas amplias, invisibles e inaudibles de los refugiados, de los emigrantes forzosos, de los marginados ecológicos y de los inmigrantes ilegales, que nos llaman a una valoración de la diáspora y el éxodo.

Una definición dinamizada del ser intercultural emerge de esta intensa comunicación y colaboración a través de la distancia, basada en los valores de participación y reciprocidad: nos otorga la legitimación activa, el derecho a ser oídos para entablar numerosos debates en todo el planeta de forma responsable y desde ángulos oblicuos. Ser un profesional de la cultura hoy en día consiste en llevar a cabo una individualidad intercultural. Para cartografiar nuestras vidas y afiliaciones correctamente, tendremos que volver a redactar el atlas de pertenencia heredado.

Mientras debatía (en un foro en Berlín, en 2008) la manera en que las energías culturales de las sociedades islámicas han superado históricamente los límites que ha sido legislados de diversas maneras para ellos por los eruditos orientistas, por la teocracia local y por la geopolítica de la Guerra Fría, puse en juego un concepto que Nancy Adajania y yo hemos estado llamando «la transregionalidad crítica», que consiste en «la libertad estratégica e imaginativa que los profesionales culturales pueden ejercer, con el fin de vincular diversas regiones sobre la base de afinidades electivas que surgen de dilemas culturales comunes, de crisis que se afrontan de manera conjunta y de opciones de práctica compartidas, frente al determinismo de contigüidades territoriales dictadas por la cartografía económica y militar» (Hoskote 2008: 121). La transregionalidad crítica no se concibe como un modo de escapar de las presiones y urgencias de lo local globalizado, ni es tampoco una aceptación romántica de la diferencia en tanto ejercicio de aventura cultural o de diálogo con lo exótico aprobado desde la política. Más bien, es el modo performativo apropiado de una individualidad intercultural: sus practicantes rechazan la insularidad y el provincianismo y se sitúan en un trabajo productivo respecto a la urgencia y la crisis en lugares variados. Mediante un entramado de intercambios, traducen su creencia en la responsabilidad global en una postura de capacidad de respuesta global.

Tal vez sea hora de que nos dirijamos a nuestro presente global con este espíritu de transregionalidad crítica: para configurar nuevos continentes de afinidad, que se correspondan de forma más genuina con nuestros deseos y aspiraciones que con las ficciones meramente físicas y ya superadas del geógrafo. Acaso podamos también reflexionar sobre cómo una gran exposición de arte internacional podría proponer nuevos continentes de afinidad.

INFORME ANUAL

La séptima edición de la Bienal de Gwangju se comprometió con los dilemas mencionados a lo largo de este ensayo presentándose como la invitación para una serie de coloquios: entre las obras mismas, entre las prácticas curatoriales, entre las formas de creación de imágenes y entre los tipos de organización de exposiciones. El resultado fue *Annual Report: A Year in Exhibitions*, la séptima Bienal de Gwangju, que surgió tras dieciocho meses de viajes de investigación, visitas a estudios e intercambios, y que se estructuraba en torno a tres ejes que se cruzan: «On the Road», que aludía a Jack Kerouac y a su viaje de autodescubrimiento salvaje, que es también un competente estudio sobre los acontecimientos vividos, y que constituye a su vez un atlas y un calendario; «Position Papers», una plataforma expositiva que parecía hacer una valoración de la exposición, y explicar cómo debe ser deconstruida y reformulada para marcar diferentes temporalidades dentro de la contemporaneidad global; e «Insertions», un calendario con un premonitorio sentido de avisos sobre proyectos y eventos específicos que desembalaban su carga de significación. En el proceso de realización de este proyecto contemplamos la bienal como un parlamento de narrativas, una investigación sobre los diversos y a veces insospechados puntos de partida de una contemporaneidad global que es colegiada, colaborativa, y que está coproducida por actores alejados los unos de los otros, que trabajan no solo desde Nueva York, Berlín, Tokio, Singapur, Delhi y Vilna, sino también desde Asmara, Yogyakarta, Alejandría e Isfahán.

Lo que quedó claro para nosotros fue que esta bienal, y de hecho cualquier bienal como tal, también marca una complicidad, una intimidad, entre los comisarios, los artistas y las instituciones con respecto a sus intereses y deseos. Y esta puede ser la ocasión para hacer explícitas las poéticas de la organización de la bienal como formato. Me gustaría aludir aquí a la

legitimidad puesta en entredicho del deseo curatorial, que se mueve entre el pretexto y el contexto, sin ser capaz de nombrarse a sí mismo, y a la forma en que el comisario, aunque quizá no sea un artista y un heredero del manto del artista modernista junto con el artista contemporáneo en el sentido de Groys, sigue siendo alguien que construye mundos a partir de los materiales de la confianza, la pasión, la urgencia, la vulnerabilidad y la atención.

Annual Report fue concebida y diseñada para funcionar como interacción entre las diversas escalas de elaboración. Los contextos de exhibición que representaba procedían de todo el espectro de posibles lugares de exposición: el museo público, la galería comercial, el espacio alternativo, la galería de la universidad y el pequeño museo con un enfoque especial. *Annual Report* llevó de este modo a sus espectadores a través de una fluida constelación de posiciones artísticas y espacios de exhibición, algunos de los cuales se referían por metonimia a los contextos originales de recepción, y otros que se presentaban como extractos editados: los espectadores podían pasar de exposiciones íntimas a grandes estudios monográficos, de galerías individuales a presentaciones de conjunto. La gama de expresiones curatoriales variaban de una sucesión coreografiada como un importante acto público a una documentación de la discreta pero finalmente trascendental transformación de cuatro artistas de vanguardia del sudeste asiático en comisarios cuyo trabajo ha tenido un impacto fundamental en su región. Esta edición de la Bienal de Gwangju va en contra de la bienal como lugar de consumo al confrontar constantemente a los espectadores con importantes cuestiones. ¿Por qué montamos exposiciones? ¿Cuál es nuestro modelo, el ya saqueado almacén de temas o el conjunto de producción de ideas? ¿Y puede la bienal funcionar como un espacio liminal, parte archivo nómada, parte museo temporal y parte depósito espectral? Es una ocasión que se abre a múltiples lecturas y que se dirige a diferentes públicos. Constituye también un texto itinerante, que se deja anotar por diversos intérpretes de la escena: no solo por los informantes nativos y los etnógrafos extranjeros procedentes del antiguo sistema de exposiciones internacionales, que todavía está presente de manera residual, sino por muchos otros participantes que actúan en diversos niveles de compromiso, competencia e intensidad. Cuando mostramos, contamos y leemos a través de las culturas, no solamente atravesamos diferencias culturales. Como si fuera algo crucial, atravesamos diferentes relaciones entre la poética y la política, entre la expresividad y la crítica, expresadas

por los artistas individuales. Nuestro universalismo queda dañado, nuestras lenguas aprenden el idiolecto; comenzamos a descifrar con la misma buena gana con la que respiramos. El proceso no es fácil. Mientras observamos las enigmáticas configuraciones sin protagonistas de Thomas Demand o los personajes aislados de Atul Dodiya, tratamos de traducir la extraña y arrebatadora melancolía de otra persona en nosotros mismos. Mientras se vive la experiencia del laberinto de oscuridad de Ken Lum o los mapas que nunca se completan de Zarina, luchamos por aceptar que nuestra propia falta de hogar, nuestro miedo a lo desconocido y nuestro anhelo de euforia se pueden codificar con el sistema de recuperación del otro. Tal vez esto es lo que mejor puede hacer una biennial: actuar como una plataforma de interpretaciones, un centro de información para realizar lecturas, un espacio hermenéutico entre el archivo y la aventura.

EL ESTUDIO DE LOS ESTUDIOS

Entre las preguntas que nuestra investigación para la séptima edición de la Bienal de Gwangju indujo había algunas relativas al círculo de retroalimentación entre la biennial y el estudio. ¿Provoca la biennial un cambio en la práctica del estudio? ¿En qué consiste hoy en día el estudio? ¿Y dónde está? Teniendo en cuenta que el arte, en su manera actual de ser concebido y producido, se ve tan enormemente distribuido a través del personal, de los procesos y de los espacios, el estudio constituye una secuencia multifocal y multilocal de decisiones cuyas actividades se elaboran, se improvisan y se suman a lo largo del tiempo en lugar de generarse en un único espacio reservado para ese propósito. O si no, las imágenes producidas en un marco—ya sea como reportaje, secuencia o trabajo preparatorio— emigran a otro marco, y descubren una vida de ultratumba.

Shilpa Gupta produce sus obras de vídeo, con matices de compasión e ironía, bajo la amenaza de vigilancia e interrogatorio en el fuertemente militarizado campo de Cachemira. MY-DA-DA trazan su ruta a través del espíritu del deporte, para evocar el atletismo machista del neoimperialismo. Bani Abidi (re)busca sus imágenes en los espacios públicos acordonados de los centros metropolitanos de Pakistán, revelando una tipología de cordones y barreras policiales que resulta en realidad un retrato oblicuo de una sociedad asediada. Los perturbadores informes fotográficos de Kohei

Yoshiyuki de las aventuras sexuales nocturnas de parejas y grupos en un parque de Tokio a lo largo de los años setenta nos sitúan en un espacio de dilema entre la compasión y el terror y, de una manera más enajenante con respecto a nosotros mismos, entre la repugnancia y el interés lascivo: la serie de fotografías ofrece un retrato del trágico y vulnerable lado oscuro de una sociedad capitalista agresivamente segura, pero también problematiza nuestra posición como espectadores, convirtiéndonos en intrusos medio avergonzados o en privilegiados *voyeurs*.

En un sentido profundo, la bienal se convierte en el estudio de los estudios: el lugar donde la asistencia constante de los espectadores desanuda reiteradamente la obra de arte y la interacción de las interpretaciones subsiguientes la completa repetidamente, solo para liberarla de nuevo y dejarla abierta a otras perspectivas.

CONVOCATORIAS

Annual Report abordaba y reconciliaba diversas energías que distinguían la esfera pública de Gwangju y las transmitía dentro del circuito más amplio de la práctica cultural internacional. Mantuvimos el Salón de la Bienal como un centro simbólico que resultaba importante para muchos en Gwangju –demostrando nuestra capacidad de respuesta al simbolismo inherente y asignado del emplazamiento local– y también nos extendimos a través del tejido respiratorio de la ciudad, distribuyendo la bienal y entremezclándola con el ámbito cívico. Esto se logró mediante diversas improvisaciones y plataformas: en primer lugar, invitando a la gente de la ciudad a las galerías del Salón de la Bienal y del Museo de Arte de Gwangju; pero también, y con la misma importancia, mediante la puesta en marcha de un diálogo con la historia de la resistencia democrática de Gwangju a través de los medios de comunicación procesionales de «Spring»; referenciando el linaje de Gwangju como lugar de cuestores espirituales y literatos nacionalistas a través del uso de espacios con aspecto *à la* Hermitage, como el Museo de Arte Coreano Uijae; mediante la organización de parte de la bienal en Cinema Gwangju, la sala de cine art déco de la ciudad, creando así una conexión con su fuerte circunscripción fílmica; reanimando el mercado tradicional de Daein como espacio de renovación social dirigido por los artistas, y acogiendo allí algunas de las sesiones del *Global Institute*, su plataforma para llevar a cabo los

«experimentos en educación transnacional». *Annual Report* intentó crear un caso convincente para el desarrollo de nuevas formas de reunión, de nuevas convocatorias, al llevar adelante el proceso de activación de las conversaciones entre públicos móviles y públicos anclados en torno a la práctica cultural internacional contemporánea. Esto ayudaría a los participantes de todo el mundo a moverse entre historias regionales e historias globales, reorientándose de una narrativa a otra. ¿Qué podríamos discutir en estas convocatorias? El poder de los infinitivos, tal vez: revelar las complicidades entre una contemporaneidad oficial y sus primos no reconocidos; celebrar lo carnavalesco; documentar lo que está casi olvidado; aludir a realidades históricas esquivas; anotar nuestros encuentros. Trabajamos entre la continuidad de la articulación teórica y el silencio de la historia, que es como un acertijo; entre la retórica volátil de las élites políticas y el secreto absoluto de las operaciones estratégicas mediante las cuales explotan al planeta. Nuestras convocatorias podrían ayudar a generar modos de comprender, criticar y resistir estos riesgos opuestos. Nos podrían rescatar de ser reclutados para la causa de un único pasado o de quedar hipotecados en un único futuro.

Las exigencias de esta práctica son extenuantes, y a menudo giran alrededor de la metáfora de la traducción: la interpretación, la elaboración y la reelaboración del significado. ¿Estamos aquí para obtener un placer revelador, para realizar un trabajo contextual, o para ganar influencia discursiva? Sea cual sea nuestra elección o nuestra orden, la bienal sirve para crear la posibilidad de nuevas formas de atención, de nuevas formas de pedagogía e intercambio intelectual.

¿A QUÉ LLAMAMOS NORMALIDAD AQUÍ?

Por un lado se alinean las bienales grandes, incluso colosales o —como apuntan algunos— hipertrofiadas, así como otros festivales de éxito, logrados o esperados. Por otro lado se propaga la panoplia de iniciativas a nivel micro que construyen lugares de pertenencia, espacios de reunión y comunidades. Solo a través de la utilización de escalas de elaboración podemos reunir en un diálogo constructivo lo barroco y lo infinitesimal, la espectacularidad crispada y los modos de producción realistas del *do it yourself*. Sin tales escalas de elaboración no sólo perderíamos perspectiva, sino que también seríamos incapaces de dar cuenta de la multiplicidad de la práctica cultural

contemporánea, que procede de diversas fuentes con iniciativas ampliamente divergentes y dispares.

Esto nos lleva a tomar conciencia de las activaciones políticas que una bienal puede desencadenar. Una bienal, insertándose periódicamente en una determinada localidad, puede llevar a cabo una función interrogativa y transgresora, en lugar de realizar un papel simplemente ornamental. Podría preguntarse, cada vez con un registro diferente que resultase desestabilizador, qué es la normalidad, a qué llamamos aquí normalidad. Vamos a exponerlo para ver las normas que sustentan y definen esta normalidad. La bienal puede funcionar como un laboratorio para el conocimiento perturbador.

A mi juicio, uno de los horizontes profundos y subliminalmente definitorios para *Annual Report* —que se encuentra fuera del paisaje de la bienal— es la memorable, polémica e históricamente receptiva exposición titulada *Information*, organizada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1970. La muestra fue concebida por el comisario del MoMA, Kynaston McShine, como un «informe internacional» sobre las direcciones tomadas por una emergente generación de artistas (McShine 1970: 1). Desmarcándose de su práctica, el MoMA decidió no tener un comisario que eligiera las obras de *Information* y en su lugar invitó a 150 artistas a que presentaran propuestas; estas fueron revisadas a continuación por McShine y transformadas en obras específicas para espacios específicos. Como afirma Mary Anne Staniszewski, la exposición se convirtió en un hito, ya que se abrió como «un espacio para los desafíos del conceptualismo a las instituciones de arte». También marcó el surgimiento de una nueva situación del arte, que se distinguía por una confrontación entre la obra de arte y el contexto expositivo. *Information* demostró la llegada de una «raza de “artistas-obreros” versátil, polifacética, intelectualmente sofisticada, y tácticamente hábil: “[...] “productores culturales” [que] estaban creando conscientemente obras que involucraban a las instituciones en las que se muestra, distribuye y recibe el arte», y a quienes se dio la oportunidad de desplegar «nuevas estrategias conceptualistas para cuestionar los marcos dentro de los cuales se genera y se mantiene el significado y el valor estéticos» (Staniszewski 1998: 269).

Esta nueva y rica situación de confrontación del arte tiene quizás su mejor escenificación en la obra con la que Hans Haacke (también representado en *Annual Report*) contribuyó a la muestra. Titulada *MoMA Poll*, la obra de Haacke convirtió una pregunta cargada de connotaciones políticas

en una obra de arte, orquestando una simple y elegante, aunque explosiva, politización de la experiencia visual. Haacke utilizó el dispositivo cotidiano de la encuesta de opinión para subrayar ante los espectadores los vínculos entre el organismo rector del MoMA, simbolizado por el gobernador Nelson Rockefeller, y el brutal militarismo del presidente Richard Nixon en el tenso contexto de la guerra de Vietnam. Por lo tanto, Haacke interrumpió la experiencia estética de la modernidad clásica, relativa al objeto artístico aislado y «amplió el marco estético de la obra de arte para incluir el dominio institucional del museo» (Staniszewski 1998: 271).

Al mantener la relación entre la obra de arte y los circuitos institucionales, dentro de los cuales gana una importancia de productividad inestable, la bienal podría ver más allá de la audiencia de los aficionados o entusiastas del presente y anticipar una audiencia que todavía no ha llegado a ser. Podría jugar con condiciones de imposibilidad y forzar conexiones entre regímenes aparentemente sin relación de significado. Aquí, por ejemplo, Taryn Simon moviliza para nosotros la experiencia visual de las cosas ocultas o remotas que no pueden verse normalmente; Iman Issa defamiliariza un entorno metropolitano genérico con un vago rastro de aura, el borde de una amenaza; Praneet Soi reproduce los horrores de Abu Ghraib con la delicadeza de un miniaturista, sin perder nada de su potencial de impacto y presentándolos también como un homenaje a Goya. La obra de Hassan Khan nos desorienta deliberadamente, y nos dirige hacia el reconocimiento de cómo el *Gesamtkunstwerk* puede ser rescatado de sus propias connotaciones totalitarias y tener la capacidad de proponer una biblioteca de sorpresas. Los escenarios posapocalípticos y meticulosamente articulados de Huma Bhabha, traducciones industriales de los anticuarios, nos impulsan hacia una lectura palimpséstica de los ciclos históricos de violencia y renovación.

Y así, una bienal podría convertirse en mucho más que una concurrencia de nombres deslumbrantes y objetos comerciales. Podría convertirse en un crisol de experiencias transformadoras.

UNA NUEVA CALIBRACIÓN PARA LA BIENAL

Me gustaría concluir recordando la tensión constante y productiva que se produce entre la institucionalidad y la resistencia, entre la autopropetación y la autointerrupción, dentro del formato de la bienal. La bienal es

una estructura de recurrencia, pero no marca una simple repetición. Más bien, yo diría que representa la más compleja metáfora de la recursividad o *ricorso*: una revisitación y una reorientación en la que se remodela no solo el modo, sino nuestra propia naturaleza itinerante.

¿Cómo calibramos de nuevo la bienal? ¿Cómo podemos afrontar las posibilidades de totalización inmanentes en la forma enciclopédica de la bienal? ¿Cómo deshacemos las teleologías de la modernidad euroamericana? ¿Cómo separar las diferentes temporalidades dentro de lo global, o cómo testificamos complicidades y coproducciones de lo contemporáneo?

Para ello, la bienal debe dejar de ser un atlas, y funcionar como un almanaque –del árabe *al-manaqqa*, una guía de navegación–; no como un archivo solicitado y anotado, sino como una guenizá que nos sorprende ricamente.

Me he inspirado en las bienales de la resistencia en este proyecto. Estas nos ofrecen una visión de cómo la bienal puede pasar del modo de motor de búsqueda a ser una herramienta de investigación; de cómo podemos construir nuevos ámbitos de investigación argumentados en el «todavía no». Debemos reflexionar sobre las formas de redistribuir la bienal en el tiempo en vez de hacerlo en el espacio, mientras abordamos cuestiones de escala y duración, a fin de volver a configurarla como un campo de propuestas, de relaciones y conversaciones.

Lo que es crucial es que la bienal sirva como un medio para activar audiencias y buscar interlocutores; un medio para transformar la conciencia local (lo «local», tan vejado y que ya no es nativo), de modo que resulte un espectáculo inclusivo y no alienante. En este sentido, ¿cuál es la «responsabilidad de apertura» de una bienal? Me gustaría continuar con esta cuestión, sobre todo en referencia a lo que podría llamarse los demóticos de visualización, es decir, cómo ven las personas el arte o, de manera más general, la producción cultural en diversos lugares. ¿Puede la bienal ajustar sus protocolos a tales prácticas locales de ver y experimentar?

Finalmente, nos movemos hacia la posibilidad de una transformación de conciencia mutua cuando el «mundo del arte internacional» se encuentra con lo «local» y emerge la esperanza de una mutua renovación, de una reciprocidad y una mutualidad. Por último, una bienal debe ser una apuesta por una ecúmene, o sea, por un mundo que pueda sentirse realmente como un hogar común.

BIBLIOGRAFÍA

- ENWEZOR, Okwui (1997): «Travel notes: Living, working, and travelling in a restless world». En DeBord, Matthew (ed.): *Introduction to trade routes. History and geography*. Johannesburg / The Hague: Greater Johannesburg Metropolitan Council / Prince Claus Fund.
- GEORGEL, Chantal (1994): «The museum as metaphor in 19th-century France». En Rogoff, Irit & Sherman, Daniel J. (eds.): *Museum culture. Histories, discourses, spectacles*. London: Routledge.
- HOFFENBERG, Peter H. (2001): *An empire on display. English, Indian, and Australian exhibitions from the crystal palace to the Great War*. Berkeley: University of California Press.
- HOSKOTE, Ranjit (2008): «Retrieving the far West: Towards a curatorial representation of the house of Islam». En Merali, Shaheen (ed.): *Re-imagining Asia. A thousand years of separation*. London / Berlin: Saqi Books.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara (1998): *Destination culture. Tourism, museums, and heritage*. Berkeley: University of California Press.
- MC SHINE, Kynaston L. (ed.) (1970): *Information*. Nueva York: The Museum of Modern Art.
- STANISZEWSKI, Mary A. (1998): *The power of display. A history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge: The MIT Press.

TRANSFORMACIONES CULTURALES
EN LA REGIÓN ASIA-PACÍFICO
UNA COMPARACIÓN ENTRE LA TRIENAL ASIA-PACÍFICO
Y LA TRIENAL DE FUKUOKA

Caroline Turner

En 1993 el profesor Wang Gungwu, distinguido historiador de Asia, escribía: «Me gustaría creer que los intercambios artísticos enriquecen las culturas que participan en ellos. Sin embargo, cuán enriquecedores sean depende de si los exponentes sensibles e imaginativos de cualquier tipo de arte reciben el respeto de quienes los apoyan y juzgan» (Wang 1993: vii).

Los comentarios del profesor Wang son especialmente relevantes en relación con los objetivos de la Trienal de Fukuoka y de la Trienal Asia-Pacífico de Brisbane. Ambos proyectos se basan en una filosofía de intercambio cultural y de encuentros transculturales entre artistas de diferentes países y el público local en sus respectivos países sede, Japón y Australia. En este sentido, ambas son más que exposiciones de arte y aspiran a jugar un papel mucho más amplio en el arte y la cultura de la región.

Entre las muchas transformaciones en la región Asia-Pacífico en la década de los noventa se encuentra el surgimiento de un arte contemporáneo dinámico promovido por museos, exposiciones internacionales y galerías comerciales, redes académicas y espacios dirigidos por artistas. No caben dudas de que se asiste a la construcción de un nuevo marco intelectual.

La región ha abrazado el concepto de la exposición internacional de arte contemporáneo de carácter recurrente por medio de la bienal y la trienal. Dos de las primeras exposiciones de este tipo fueron la Trienal de la India y la Bienal de Bangladesh. Zhang Qing, uno de los curadores de la bienal de Shanghái de 2000, escribía en el catálogo de la exposición:

Están surgiendo exposiciones de arte por todas partes: la trienal de Yokohama, la bienal de Kwang-ju, la Trienal Asia-Pacífico de Arte Contemporáneo

(léase Brisbane), las bienales de Singapur y Taipéi, que crean nuevas posibilidades en la escena internacional. Cada exhibición posee una perspectiva y enfoque único, examina intensamente el estado de cosas y debate sobre el porvenir [...] de la cultura de la región Asia-Pacífico. (Zhang 2000: sp)

¿Qué es la «cultura Asia-Pacífico»? La ausencia de homogeneidad cultural en la región complica la pregunta. El término «Asia-Pacífico» es un constructo y resulta mejor utilizarlo de forma similar a una definición como «Latinoamérica», que no implica igualdad histórica o cultural¹. La misma delimitación geográfica de «Asia-Pacífico» resulta problemática. Algunos incluirían a los Estados Unidos y América; otros circunscriben la región a Asia y a las islas del Pacífico. Algunos dicen que Australia inventó el término; otros que lo inventó Japón. El término devino popular en la década de los noventa, pero su uso está decayendo a medida que nuevas realidades geopolíticas generan reagrupamientos regionales complejos, especialmente ya en el siglo XXI, debido a la creciente importancia de agrupamientos interregionales asociados al poder económico y político de China y la India. Las placas tectónicas geopolíticas se están desplazando notablemente en la región, y esto sin dudas afectará los intercambios culturales y los términos bajo los que tendrán lugar². En un fórum de la Fundación Japón en 2002 se concluyó que también «Asia» es un término problemático. Mizusawa Tsutomu³, en su intervención, sostuvo que

El nacionalismo y la autoconsciencia de Asia convergieron hace más de un siglo, alcanzaron un momento climático y generaron muchas teorías identitarias sobre Asia. La existencia de estas teorías, además de provocar la interrogante de qué es, en realidad, Asia, demuestra el hecho histórico de que Asia ha sido una forma discursiva. (Mizusawa 2002: 234-235)

Varios ponentes en el mismo fórum sugirieron que «Asia» no es tanto una entidad geográfica como una idea construida en contrapunteo con «Europa» u «Occidente». Pero muchos autores contemporáneos como John

¹ Para la discusión en relación con Latinoamérica, véase Mosquera 2001.

² Estos asuntos se discuten en Barclay 2005.

³ Curador Principal del Museo de Arte Moderno de la prefectura de Kanagawa, Kamakura.

Gray han sugerido que tampoco existe «Occidente», una noción de la que podría afirmarse que ha dejado de tener un significado definido excepto en los Estados Unidos.

Cuando presenté una versión de este ensayo en el simposio *Our Modernities* en Singapur, referí una historia que resulta relevante tanto para el tema como para el público de Singapur. En febrero de 1942, un joven soldado australiano, Richard Austin, pasó la noche anterior a la caída de Singapur en manos del poder imperial japonés buscando un diccionario de japonés. Tras haber aprendido un poco de japonés de forma autodidacta, sirvió de intérprete a sus compañeros de prisión australianos durante sus años de internamiento en el campo de prisioneros de Changi y en el ferrocarril de Birmania. Una vez tuvo que representarlos en una petición al comandante japonés para que aumentara las raciones de alimento, ya que los hombres estaban demasiado enfermos para trabajar sin raciones extra. Mientras hablaba notó que en la pared de la choza improvisada en la selva, detrás del soldado japonés, pendía un cartel con una inscripción caligráfica y debajo una flor en un vaso de agua. El comandante le preguntó si sabía lo que significaban las palabras y Austin respondió que no estaba seguro. El japonés respondió que significaba que «la vida es efímera y debemos aceptar sin queja cualquier destino que nos depare. No habrá más comida y los hombres debían regresar al trabajo». Más tarde Austin recordaría que en ese momento comenzó a originarse en él la comprensión de una visión de la vida y la muerte completamente diferentes y la necesidad de conocer mejor la cultura del otro (véase MacGregor 1999). Después de la guerra Austin se hizo diplomático, llegó a hablar japonés fluidamente, devino coleccionista de arte japonés y gran admirador de la cultura japonesa. Por su labor en promover el acercamiento entre los dos países el emperador japonés le concedió a finales de los noventa una de las condecoraciones más altas de Japón: la orden del Sol Naciente.

¿Por qué cuento esta historia? Porque en varios sentidos la Trienal Asia-Pacífico surgió en el campo de prisioneros de Changi y en el ferrocarril de Birmania; no solo porque diez años más tarde Austin fuera nombrado presidente de la junta de fideicomisarios de la Galería de Arte de Queensland, o porque en 1987 se dedicara con ahínco a promover una política de exposiciones asiáticas, sino porque la Segunda Guerra Mundial obligó a toda una generación de australianos que llegaron a ser figuras prominentes durante la posguerra a confrontar la realidad de la posición geográfica de

Australia en los márgenes de Asia. Del mismo modo puede argüirse que la trienal de Arte Asiático de Fukuoka, creada en 1979-1980 para mostrar el arte asiático contemporáneo en Japón, fue también, al menos en parte, producto de la Segunda Guerra Mundial.

Al remitirme a la guerra no pretendo presentar un cuadro simplista de estas dos exposiciones como meros ejercicios diplomáticos. Los intercambios culturales se ven sin duda influidos por fuerzas históricas y políticas. Como bien sostenía Edward Said, es preciso entender que diferentes identidades, pueblos, culturas, «siempre se han superpuesto y solapado a través de influencias no jerárquicas, entrecruzamiento, incorporación, memoria y olvido, y por supuesto, conflicto» (Said 1993: 104).

Furuichi Yasuko, del Centro Asia de la Fundación Japón, escribió en la introducción de la exposición *Under Construction*, en un texto titulado «The possibilities of a collaborative space», lo siguiente:

Hablar de Asia en Japón es un asunto complicado e incómodo, probablemente porque aún no se han conciliado las complejas circunstancias de la preguerra con la forma en que se recuerda la guerra, y esos recuerdos aun constituyen un asunto álgido. El pasado histórico de Japón con su guerra agresiva y su política colonial contra el este y el sudeste asiático constituyó una modalidad oriental de imperialismo occidental moderno, y todavía hoy afecta sutilmente las relaciones entre Japón y otras partes de la región, lo cual impide el progreso real del intercambio cultural en Asia. Por ejemplo, los programas que promovían el arte asiático en Japón fueron inicialmente vistos por los países asiáticos implicados como un comportamiento imperialista de sesgo orientalista desplegado por un Japón económicamente más próspero y fueron criticados por profesionales del arte en la región. Ni los criticados ni los críticos podían evitar la sensibilidad que aun provocaban los recuerdos del pasado. (Furuichi 2003: 13)

Hoy día, afirma, ello está cambiando debido a la interdependencia de la región y a la expectativa de que el concepto «Asia» contribuya a que los habitantes de la zona adquieran una nueva identidad en un mundo en vías de globalización. Por otra parte Australia, como observara Ushiroshōji Masahiro, antiguo curador principal del Museo de Arte Asiático de Fukuoka, tiene sus propios problemas a la hora de sentirse parte de la región y coparticipar. «Japón y Australia se ubican en la frontera del Asia

geográfica. Pero además ocupan un lugar fronterizo en términos históricos». Tras describir el papel de Japón durante la guerra y su desafortunado legado, afirma que «Australia es el resultado de una colonia británica construida en una tierra poblada por aborígenes. También carga con historia negativa la política de una Australia exclusivamente blanca» (Masahiro 2000: 72).

Tanto Japón como Australia han cambiado desde la década del cuarenta, pero a lo largo de los últimos setenta años en cierto sentido han sido entidades externas que miran a Asia desde afuera. Las exposiciones de Fukuoka y Brisbane son extraordinariamente similares en muchos sentidos. Ambas tienen sede fija en museos, lo cual es relativamente inusual en el universo de las bienales y trienales, y ambas se basan en el concepto de que un museo puede constituir un fórum propicio para la diversificación y expansión de las ideas sobre nuestro mundo cambiante, y un espacio en el que los públicos pueden relacionarse con otras culturas y aprender sobre ellas. Ambas exposiciones tienen objetivos claramente formulados, que expresan sin reservas la misión de cambiar las percepciones respecto a Asia en sus países de origen. Ambas han atraído un público numeroso y se centran en él, pero también en la fuerza motriz de los artistas. Los dos museos se ubican en países, Japón y Australia, que nunca se han considerado del todo parte de Asia y que sostienen relaciones ambivalentes con la región, y en ciudades de provincia que contaban con alrededor de un millón y cuarto de habitantes cuando se fundaron las trienales en los noventa; Fukuoka se encuentra en el sur provinciano, si se lo compara con el gran centro urbano de Tokio, y Brisbane en el norte subtropical, alejada del triángulo económico que forman Sidney, Melbourne y Canberra. Ambas ciudades constituyen salidas naturales a Asia, tienen razones comerciales y económicas de diversa índole para relacionarse con la región y cuentan con autoridades locales muy interesadas en fomentar este intercambio. Las dos tienen una historia interesante en tanto puntos de contacto regional; por ejemplo, Fukuoka fue el sitio donde se hicieron hallazgos arqueológicos que demostraron la influencia cultural proveniente del continente, y fue blanco de la invasión de la flota mongola de Kublai Kan, destruida por tifones en el siglo XIII; Brisbane, por su parte, fue el estado mayor del general Douglas MacArthur durante la Segunda Guerra Mundial.

Ambos museos de arte emprendieron en las décadas de los ochenta y noventa una serie de exposiciones para explorar el arte contemporáneo

asiático y en el proceso se transformaron institucionalmente. En ambos casos se hizo mucho énfasis en la investigación en los respectivos países y en la colaboración con expertos provenientes de otros países involucrados, en la promoción de programas educativos y en la interacción entre las comunidades y los artistas. El museo en Fukuoka incluía en sus exposiciones muchos más países asiáticos, especialmente países pobres, mientras que el de Brisbane mantenía un interés particular por la región del Pacífico, en particular por el arte melanesio y polinesio y el arte de los pueblos aborígenes. Ambos incluían como arte contemporáneo obras que normalmente no se verían en una exposición internacional y que serían consideradas «artesanía».

Los dos museos asumieron un compromiso fundamental con el arte asiático contemporáneo y ambos fueron dotados de sedes nuevas –el Museo de Arte Asiático de Fukuoka y la Galería de Arte Moderno de Brisbane– básicamente gracias al éxito de dichas exposiciones de arte asiático. Ambos recibieron críticas, entre ellas que las exposiciones abordan asuntos comerciales y económicos y que a las relaciones culturales y diplomáticas se les ha dado tanto protagonismo como al arte mismo. Las dos han tenido que actualizar sus conceptos originales. Sin embargo, las dos han conseguido un gran impacto en sus públicos al promover en sus comunidades el conocimiento sobre la región, cuya historia, cultura y sobre todo cuya cambiante dinámica actual eran básicamente desconocidas por estas comunidades, según admiten ambas instituciones.

Los planteamientos intelectuales subyacentes a ambas exposiciones también son similares: el rechazo explícitamente formulado del papel rector del marco euroamericano en la interpretación del arte y la reafirmación de que eran necesarios nuevos enfoques para desarrollar el arte, asentados en los discursos de la región. Esta era, y es de hecho todavía, una posición inusual tanto en Japón como Australia. Lo que resulta muy claro al repasar el arte exhibido en las exposiciones de Fukuoka y Brisbane es que se convirtieron en un reto fundamental al concepto de una cultural global de efecto homogeneizador; precisamente por esa razón se ganaron inmediatamente a sus públicos locales. O dicho en otras palabras, al enfatizar lo local y lo regional estas exposiciones establecieron un nexo con la resistencia a las fuerzas de la globalización. El proyecto de Fukuoka fue más lejos en este aspecto: se construyó todo un museo alrededor de esta idea y cuenta con una historia más larga de investigación y compromiso. Pero ambas expo-

siciones comparten la responsabilidad de engendrar un entendimiento intercultural en la región y constituyeron proyectos radicales durante los años ochenta y noventa.

EL MUSEO DE ARTE ASIÁTICO DE FUKUOKA Y LA TRIENAL DE FUKUOKA

He mencionado que la Trienal de Arte Asiático de Fukuoka en parte tiene sus raíces en la Segunda Guerra Mundial y en las conquistas japonesas en el este y sudeste asiático, pero en realidad también tiene raíces más antiguas. En 1274 y 1281 el emperador mongol Kublai Kan lanzó una invasión marítima de gran magnitud contra el área de Kyūshū, donde actualmente se sitúa la ciudad de Fukuoka. En ambas ocasiones un tifón devastó las flotas invasoras. Hoy día Fukuoka es una ciudad dinámica y moderna y todavía constituye uno de los principales centros de contacto entre Japón y Asia. Es la única ciudad japonesa y una de las pocas en el mundo con un museo dedicado al arte contemporáneo asiático. Mundialmente Fukuoka ha sido pionera en celebrar exposiciones de arte contemporáneo asiático, y en Japón ha estado a la vanguardia del desarrollo de las relaciones culturales con Asia.

El Museo de Arte Asiático de Fukuoka, que abriera sus puertas oficialmente en 1999, se derivó del Museo de Arte de Fukuoka y fue construido expresamente para albergar la considerable colección de arte contemporáneo asiático del museo original y fungir como sede de la aclamada Exposición de Arte Asiático que se iniciara en 1979-1980. Esta fue la primera exposición de gran magnitud de su tipo en el mundo dedicada al arte contemporáneo asiático, y se celebró cada cinco años hasta 1999, cuando se transformó en la Trienal de Arte Asiático de Fukuoka y se trasladó a su nueva sede. Su colección de arte contemporáneo asiático, construida por más de veinte años, es la mejor del mundo. Sus contendientes principales vendrían a ser la magnífica colección de arte mayormente surasiático del Museo de Arte de Singapur y la notable colección de arte asiático de la Galería de Arte de Queensland, en Brisbane. El Museo de Arte Asiático de Fukuoka, con una sede expresamente construida para alojarlo⁴, se sitúa en los pisos séptimo y

⁴ Según la web del Museo su planificación comenzó en 1992, luego de que el alcalde de la ciudad anunciara que esta tendría un museo exclusivamente diseñado para albergar arte asiático contemporáneo.

octavo del complejo Hakata Riverain, un impresionante centro comercial en la lujosa y céntrica zona de Kawabata, conocida por sus cines, bares, restaurantes y boutiques de diseño. La Trienal recibe financiamiento de las autoridades locales y de una serie de organizaciones, incluida la Fundación Japón. La exposición encarna la misión de superar el tradicional aislacionismo de Japón respecto a Asia —y la controversial historia de su interacción con Asia— por medio de un programa culturalmente inclusivo de exposiciones y de becas para artistas.

El proyecto de Fukuoka surgió una década antes que el proyecto Centro Asia de la Fundación Japón (en la actualidad cerrado), pero ha recibido el apoyo sustancial de la Fundación Japón y de la oficina del gobierno japonés para el arte internacional. Ushiroshōji Masahiro, por muchos años curador principal a cargo de la exposición, describió el origen de las exposiciones asiáticas en una ponencia presentada en 1997 (Masahiro 1997: 156). Estas surgieron a partir de la petición de una asociación de artistas japoneses, que se acercaron al Museo de Arte de Fukuoka dados sus fuertes lazos históricos con Asia. Los profesionales del museo terminaron curando las exposiciones y creando una exposición formal anclada al espacio museo a partir de lo que en realidad había comenzado como un festival donde los artistas podían encontrarse, y que originalmente había permitido a los países participantes seleccionar sus propios artistas y obras, en un proceso similar al de muchas bienales que no tienen sede fija en un museo. No obstante, el énfasis en aglutinar a los artistas en gran medida se mantuvo. Gradualmente las exposiciones se convirtieron en una de las tareas esenciales del museo, a lo que siguió la previsible creación de una colección y de un programa educativo. Esto era inusual en el Japón de los ochenta, donde la mayoría de los museos, como ocurre todavía, se concentraban en coleccionar y exhibir arte europeo y estadounidense. Ushiroshōji cuenta que durante este proceso el personal del museo adquirió gran experiencia y conocimiento sobre el arte asiático. El museo además puso en práctica la política de mostrar las obras de arte en sus propios contextos, en lugar de exhibirlas «en comparación con obras europeas o norteamericanas», de modo que el público superara el prejuicio de que, citando a Ushiroshōji, el arte asiático fuera «exótico» y Asia culturalmente «atrasada» (Masahiro 1997: 157). Ushiroshōji apunta además que en los ochenta al personal de Fukuoka se le preguntaba si existía arte asiático contemporáneo.

No hay que olvidar que el arte japonés desde de la década de los cincuenta se identificaba con el arte internacional antes que con el regional, lo que reforzaba el estatus de Japón como potencia del primer mundo. En este sentido las Exposiciones de Arte Asiático de Fukuoka, al concentrarse en el contexto local y regional, iban a contracorriente del curso común que se había fijado para el arte en el Japón de la segunda posguerra. Aunque las exposiciones de Fukuoka no han puesto demasiada atención en las minorías dentro de Japón —como por ejemplo los aborígenes Ainu de Hokkaidō o la numerosa población coreana—, sí han establecido la idea de la condición indígena desde otras culturas asiáticas y han abordado el controvertido tema del multiculturalismo. Además el museo ha curado exposiciones históricas como *The Birth of Modern Art in Southeast Asia*, la cual planteó cuestiones sobre el papel de Japón durante la guerra en el desarrollo del arte moderno en países como Indonesia y las Filipinas (Masahiro & Toshiko 1997).

El trabajo del museo ha tenido una profunda significación cultural y académica para la región. Ushiroshōji ha escrito sobre la necesidad de apartarse de las definiciones antiguas del arte importadas desde Europa. En un artículo para una publicación australiana, donde repasa la historia japonesa del siglo xx, afirma que «Japón se propuso construir una nación occidental modernizada y llevó a cabo una guerra imperialista de agresión en esta región bajo la consigna “Salir de Asia, unirse al Occidente”. Este es un legado negativo» (Masahiro 2000: 72). Ushiroshōji hace un llamado a adoptar un modelo diferente para el arte de hoy: «La importancia de un museo de arte asiático radica en la actitud de replantearse el sistema de valores eurocéntrico que domina el espacio y el sistema del arte [...]» (Masahiro 1999: 5).

La exposición *The Birth of Modern Art in Southeast Asia*, las Exposiciones de Arte Asiático de Fukuoka y las Trienales de Arte Asiático se han centrado en asuntos de importancia para Asia, no para el Occidente; cuán radicales han sido en el contexto japonés es algo que no se ha reconocido claramente en el mundo del arte. Pienso que el Museo de Arte Asiático de Fukuoka es sin dudas un museo del futuro, que interactúa con la comunidad pero que también se ocupa de asuntos de significación social para el futuro de esa propia comunidad, incluido el multiculturalismo. La tasa de natalidad de Japón ha venido disminuyendo, al tiempo que el asunto de la inmigración plantea cuestiones espinosas en el país. Programas como el que he descrito

contribuyen a crear un entendimiento de otras culturas que puede tener efectos a largo plazo. En términos de arte, el valor de su revolucionaria investigación sobre el arte asiático, que en ninguna otra parte del mundo se lleva a cabo en la misma medida, aun no ha sido valorado a cabalidad en el contexto internacional.

Los programas en Fukuoka están dirigidos a la comunidad, las escuelas y los jóvenes. Es digno de elogio el énfasis que se ha puesto en que los artistas visiten el extranjero y en el otorgamiento de becas. Aunque el concepto de co-curadoría de Brisbane en los noventa no ha sido un principio de selección explícito en el caso de Fukuoka, sí existe el compromiso de trabajar con los expertos de cada país y de «dialogar», para usar el término de Ushiroshōji. Uno de los objetivos principales de las exposiciones son las residencias otorgadas por el Programa de Intercambio Artístico, que les permite a los artistas asiáticos ir a Japón en calidad de artistas en residencia y relacionarse con la ciudadanía local a fin de facilitar al pueblo japonés un mayor entendimiento de sus vecinos. En 1999 ya se habían presentado más de setenta eventos dentro de este programa. Durante veinte años estos intercambios han brindado numerosas oportunidades a los artistas, curadores y autores asiáticos de países con menos recursos.

Países como Myanmar, Laos, Nepal, Camboya y Mongolia, cuyos artistas hasta hace muy poco casi nunca se veían en exposiciones internacionales, han sido representados en las exposiciones de Fukuoka; algunos de estos artistas nunca antes habían expuesto siquiera fuera de sus pueblos o ciudades natales. Un ejemplo es el talentoso y joven artista laosiano Kham Tanh Saliangkham (nacido en 1973), que en 2001 participó durante tres meses en el programa de residencias de Fukuoka en la Universidad de Kyūshū. Sus comentarios de aquel momento no dejan lugar a dudas sobre lo importante que fue esa oportunidad —la realización de un sueño de mucho tiempo— para su nueva comprensión del arte contemporáneo⁵. En la Tercera Trienal, en 2005, Kanha Sikounnavong, también de Laos, produjo

⁵ Véase Luangrath 2002: 130. Las obras de Kham Tanh Saliangkham documentan las costumbres de su país de origen con matices de crítica social, como en la pieza *Miss Lao Contest* (2001), donde las concursantes exhiben trajes tradicionales nacionales ante un fondo con logotipos de patrocinadores como Shell, Honda y Suzuki.

con fondos mínimos locales una encantadora obra de dibujos animados como parte de un proyecto que se proponía ofrecer a los niños laosianos la oportunidad de ver historias laosianas en la televisión nacional, en lugar de los productos de una cultura foránea, extraña, no comprometida con la propia y de escaso significado. No deja de ser interesante que Kanha se formó como animador en Bulgaria y no en una plaza famosa por su alto nivel de desarrollo tecnológico en el arte digital; pero sin dudas el intercambio con Japón resultó de gran valor, tanto para sus objetivos artísticos como para su desenvolvimiento técnico en la animación.

Las exposiciones de Fukuoka también han explorado asuntos políticos en diferentes países e internacionalmente. En la muestra de 2002 el ataque a las Torres Gemelas y sus secuelas fueron tematizados en varias obras. Hay que decir, sin embargo, que los asuntos políticos tratados en las exposiciones casi nunca han abordado los legados de la Segunda Guerra Mundial ni los asuntos de política interna japonesa. En 2002 se produjo una excepción cuando el artista japonés Yanagi Yukinori ideó una moneda imaginaria común a toda Asia. El público debía plegar los billetes al estilo origami; los rostros eran trasferidos digitalmente a los billetes y todo se reunía en un artefacto musical móvil en forma de bebé gigante. Como en toda su obra, el significado es ambiguo. La idea de «Asia unida» se relaciona con sus obras anteriores sobre la Segunda Guerra Mundial –un tema inusual en el arte japonés– mediante la evocación de la «Greater East Asia Co-Prosperity Sphere», y también alude a la dominación de los países ricos sobre los pobres. Las grullas en origami evocan además aquellas que en su día devinieron símbolo del ataque atómico a Hiroshima. No se mostraron obras con este tema en 2005, el año del sesenta aniversario del lanzamiento de las bombas.

La Tercera Trienal de Fukuoka del 2005 se centró más en las tensiones políticas contemporáneas, por ejemplo entre la India y Paquistán, en su mayor parte expresadas por videoarte de alta tecnología. Una pieza extraordinaria expuesta en 2005, «Heavy Industries», del joven coreano Young-hae Chang, consistía en una serie de objetos visiblemente nuevos entre los que se contaba una supuesta disertación de Kim Jong Il sobre los beneficios del sexo oral, pero que culminaba con una narración meticulosamente detallada, que no escatimaba en énfasis visual y literario, sobre los efectos de un imaginario ataque preventivo de los Estados Unidos contra Corea del Norte y la destrucción, como respuesta norcoreana, de Corea del Sur.

Lo que la hacía tan alarmante era la precisión clínica con la que describía el arsenal militar que ambos bandos desplegarían y el efecto que tendría en sus blancos.

LA TRIENAL ASIA PACÍFICO DE ARTE CONTEMPORÁNEO (TAP)

La segunda parte de este ensayo se concentra en las tres exposiciones de la Trienal Asia-Pacífico (TAP) en los años noventa, de las cuales fui Directora de Proyecto hasta que dejé la Galería de Arte de Queensland en 2000.

La Galería de Arte de Queensland, ubicada en un edificio expresamente construido para alojarla, abrió sus puertas en 1982 en las riberas del río Brisbane, como parte de un Centro Cultural que ocupa un notable complejo. Fue resultado de una etapa de gran prosperidad, creada por las industrias minera, agrícola y turística –una buena parte de la última se nutre de turistas asiáticos, especialmente japoneses– en el Estado de Queensland. Dado el éxito de las tres primeras TAP se construyó un edificio anexo pero independiente, la Galería de Arte Moderno, con el objetivo de albergar las crecientes colecciones de arte contemporáneo asiático y de dotar a la TAP de una sede propia.

Es importante apuntar que en los noventa Australia acogía más exposiciones de arte contemporáneo asiático y más intercambios culturales con Asia que ningún otro país occidental. Gracias a esto en Australia se ha construido una sólida red de contactos y de conocimientos sobre las culturas asiáticas contemporáneas. La alfabetización de Australia sobre Asia ha tenido lugar a varios niveles y no simplemente en el del arte contemporáneo. Actualmente hay exposiciones e intercambios en todo el territorio australiano; ni la TAP es un hecho aislado, ni Brisbane es la única localidad interesada en Asia. Por ejemplo, la Galería Nacional de Australia anunció en 2005 que también pondría énfasis en el arte regional, y ha lanzado una convocatoria para captar el personal que trabajará en el área del arte de Asia-Pacífico. El interés de Australia por Asia comenzó con aquellos pioneros intercambios en Perth –el Intercambio Regional de Artistas (ARX)– en los ochenta, y con la inclusión de artistas asiáticos desde los años setenta en la Bienal de Sidney. Además durante toda la década de los noventa tuvieron lugar importantes exposiciones de arte asiático contemporáneo en el Museo de Arte Contemporáneo de Sidney,

la Galería de Arte de Nueva Gales del Sur y la Galería de Arte de Australia Occidental. La organización Asialink, con sede en Melbourne, tuvo como misión durante ese periodo desarrollar los vínculos entre Australia y Asia, y más recientemente el Capítulo Australiano de la Sociedad Asiática, también radicado en Melbourne, ha organizado exposiciones de arte asiático contemporáneo. Sin embargo, la exposición de arte contemporáneo japonés de 1989 en la Galería de Arte de Queensland, que contribuyó a organizar, fue la primera exposición de arte asiático contemporáneo celebrada en Australia con sede en un museo.

La TAP fue fundada por la Galería de Arte de Queensland a principios de los noventa con el objetivo explícito de mantener al público australiano informado sobre las dinámicas y cambiantes sociedades de Asia y el Pacífico, abrir el diálogo entre artistas, críticos de arte, académicos y autores de la región y tender puentes hacia las culturas asiáticas y del Pacífico, incluyendo la propia sociedad multicultural australiana. Fue la primera exposición en el mundo que se concentró en el arte de Asia y el Pacífico y el primer proyecto de gran envergadura en Australia enteramente dedicado al arte contemporáneo asiático. Era completamente lógico que los australianos en los noventa trataran de aprender más sobre las sociedades y culturas de nuestros vecinos. Ello constituía, y aun constituye, una inquietud de la sociedad australiana en general. Desde el principio la TAP se concibió como algo más que una exposición de arte. La educación de nuestros públicos fue igualmente importante, como también lo fue crear una red de contactos con artistas e instituciones de arte, construir una plataforma investigativa para futuras exposiciones, una colección permanente, y servir como fórum de discusión sobre el arte de la región. El proyecto siempre se vio como un proyecto nacional con un comité nacional de asesores, y aunque cambió y evolucionó durante la década de los noventa, se preservaron elementos recurrentes en las tres primeras exposiciones, de las que fui Directora de Proyecto en tanto vicedirectora de la Galería de Arte de Queensland desde principio de los ochenta. Una parte importante del concepto de la Trienal fueron las conferencias celebradas en 1993, 1996 y 1999. Las tres, las mayores celebradas en Australia hasta la fecha, se organizaron con la colaboración de académicos, artistas y curadores de toda la región. Otro aspecto en el que se insistió y que tuvo gran importancia fue la visita de artistas a Brisbane, y no solo en su interacción con el público local sino también en sus viajes a

otras regiones de Australia como parte de un programa similar al Programa de Intercambio Artístico de Fukuoka.

El proyecto TAP se originó a finales de los ochenta a partir de una política promovida por el nuevo Presidente de la Junta de Fideicomisarios de la Galería de Arte de Queensland, Richard Austin, cuyas experiencias durante la guerra relaté al principio. Pero para cuando Austin devino Presidente de la junta y Doug Hall director de la galería en 1987, ya esta tenía historia de interacción con Asia. Brisbane, al igual que Fukuoka, como ya he explicado, es una salida natural a Asia. Aunque alojó el estado mayor del general MacArthur durante la Segunda Guerra Mundial, rápidamente estableció sólidas relaciones comerciales con Japón desde los años cincuenta. Estas amplias relaciones tuvieron como resultado tres exposiciones históricas de la colección Idemitsu en los ochenta. En 1982 viajé a Japón para coordinar un intercambio de arte contemporáneo entre Queensland y la localidad con la que recientemente se había hermanado, la Prefectura de Saitama. Homma Masayoshi, entonces director del Museo de Arte Moderno de Saitama, fue un mentor extraordinario y las exposiciones de intercambio que pusimos en marcha contenían la simiente de las TAP en el sentido de que promovían el principio de la co-curadoría. La filosofía y el modelo de la TAP fueron establecidos por Dick Austin, Doug Hall y yo misma. Yo escribí el informe inicial donde se afirmaba que la Galería de Arte de Queensland no iba a poder ponerse al día respecto a coleccionar arte asiático histórico, que es el que Austin habría preferido, y que existía una carencia significativa de arte moderno y contemporáneo asiático en las colecciones australianas (ya Hall había apuntado el creciente interés de la Galería por el arte contemporáneo australiano). Sugerí que podíamos realizar una serie de exposiciones de arte contemporáneo dedicadas a diferentes países, como mismo habíamos hecho con el arte japonés, o una serie de exposiciones temáticas que cubrieran toda la región. Los argumentos a favor de la segunda opción se vieron reforzados, creo, por el hecho de que la Bienal de Sidney había rechazado recientemente una propuesta de concentrarse más en el arte asiático. También abogué por comprometernos a realizar tres exposiciones cada diez años, de modo que se nos tomara en serio en la región. Para nosotros esa región debía definirse como Asia-Pacífico, no solo como Asia.

He escrito en alguna parte que los comienzos de la Trienal fueron un «viaje sin mapas» o un «salto en la oscuridad» (Turner 1999). No teníamos

ninguna idea de si los artistas de la región querían ser incluidos ni sabíamos cómo se percibiría nuestra empresa. Aunque ya se había anunciado que la Trienal iría adelante, la dimensión intelectual del proyecto recibió el espaldarazo de la conferencia organizada por el profesor John Clark en el Centro de Investigación de las Humanidades –mi institución actual– en 1991. Clark invitó a numerosos expertos de la región como ponentes y establecimos muchos contactos importantes; además, comenzamos a entender con mayor claridad el tipo de asuntos de los que habría que ocuparse⁶. No he dicho que las exposiciones de Fukuoka se hayan usado como modelo, cosa que habría sido totalmente lógica, porque en realidad durante los estadios preparatorios de la TAP conocíamos poco sobre el experimento de Fukuoka y lo que sabíamos se basaba en las primeras Exposiciones de Arte Asiático de principio de los ochenta. Al mirar hacia atrás es interesante advertir cuán similares fueron las dos exposiciones en los noventa, pero ello no se debió a ninguna colaboración cercana inicial, que no comenzó hasta finales de esa década.

Los curadores de la TAP trabajaban en equipo y viajaban a países específicos donde colaboraban con curadores de esos países en la selección de las muestras. Este modelo de co-curadoría fue un componente esencial de la filosofía de la TAP en los noventa, pero se abandonó en las Trienales de 2002 y 2006. Debo subrayar que no se adoptó un enfoque de selección por país a causa de la obsesión con las fronteras nacionales, sino porque en esa época pocos curadores hubieran podido realizar una selección multinacional. A principio de los noventa el trabajo curatorial entre países era asombrosamente escaso. También se tuvo en cuenta otra consideración de índole práctica para transformar la idea que se tenía en Australia de Asia como un lugar monolítico: era necesario proponerse presentar diferentes historias y contextos contemporáneos. El contexto era vital. En muchos casos para la TAP esto significaba seleccionar artistas que abordaban asuntos críticos sobre el poder político y los derechos humanos. En las TAP de los noventa se presentaron numerosas obras con estos temas; tal vez la más memorable haya sido *Fire in May*, de Dadang Christanto, mostrada en 1999, que abordaba los sucesos en Indonesia y Timor.

He afirmado que el concepto de co-curadoría y de equipos curatoriales compuestos por australianos en colaboración con expertos en la región

⁶ Véase Clark 1993 y 1998.

provenía del modelo de Saitama, pero también se debió a la advertencia que hiciera uno de los ponentes asiáticos en la conferencia organizada por Clark: la de no adentrarse en la región como curadores «fundamentalmente blancos y europeos» y escoger solo el arte que nos interesara a nosotros. Necesitábamos aprender de e interactuar con los asuntos y enfoques del pensamiento artístico que fueran importantes en la región y en países específicos. Pensé que ello significaba que debíamos utilizar autores de la región para escribir sobre el arte que expondríamos, en lugar de usar solo nuestros autores australianos y occidentales. También quisiera apuntar que los equipos curatoriales incluían una gran cantidad de australianos. El Consejo de Australia y la Oficina del Gobierno para el Financiamiento de las Artes destinaron una suma generosa a los viajes, con el objetivo de usar las Trienales para lanzar una generación de jóvenes curadores conocedores de Asia. Cada equipo curatorial en las TAP de los noventa incluía curadores australianos, de la región y un curador australiano joven. El número de proyectos que se pusieron en marcha durante esa época en Australia demuestra que fue una estrategia exitosa. Lo cuento entre uno de los éxitos más importantes de la TAP, y pienso que es lamentable que la idea de seleccionar las muestras en equipo esté tan infrautilizada en un mundo artístico donde la figura de un curador «estrella» se percibe como una necesidad. Ni la TAP ni Fukuoka se han adscrito al enfoque del curador estrella, y creo que tanto la curaduría en equipo como haberse abstenido del énfasis en la personalidad individual del curador resultó muy importante para el éxito de ambas exposiciones. Lo cierto es que las exposiciones de gran magnitud como las bienales y trienales se basan en el trabajo de equipos; la cuestión es hasta qué punto el equipo en su totalidad recibe el crédito por los resultados obtenidos.

A lo largo de tres exposiciones en 1993, 1996 y 1999 participaron en las TAP casi trescientos artistas y 350 000 visitantes (60 000, 120 000 y 152 000, además de muchos otros a través de actividades y fórums en internet). Como hacía notar Charles Green, «El público de Queensland ha mostrado un apoyo total y ha adoptado la TAP con gran entusiasmo» (1999: 81)⁷. El número de curadores y autores regionales participantes también ha estado

⁷ Para otros análisis sobre la TAP, véase Webb & Schirato 2000: 349-358 y Hoffie 2005.

en el orden de los centenares. El proyecto ha contado con el apoyo político bipartidista de los sucesivos gobiernos de Queensland y Australia, especialmente del Departamento Australiano de Asuntos Extranjeros y Comercio y del Consejo Australiano para las Artes. La mayor parte del financiamiento, no obstante, fue recaudado por Richard Austin, proveniente de compañías japonesas para las que había trabajado; solo tras el extraordinario éxito de la primera trienal el Gobierno del Estado de Queensland destinó una suma regular –si bien no extravagante–, con el entusiasta respaldo del entonces Ministro de las Artes y Premier, Wayne Goss.

Las trienales nunca fueron pródigamente financiadas y mantener su funcionamiento fue una lucha constante, que se libró gracias al tremendo entusiasmo y compromiso de la Galería, como mismo ocurría con Fukuoka. Como en Fukuoka, este no era nuestro único proyecto expositivo. Manteníamos un programa de otro tipo de exposiciones, con arte proveniente de Europa y los Estados Unidos y también de Asia. Por ejemplo, además de dirigir la TAP de 1996 curé una exposición de obras de Matisse provenientes de cincuenta colecciones (los curadores originalmente empleados por la TAP, incluida yo, fuimos formados en arte europeo, no asiático). También como en Fukuoka, yo misma y otros curadores elegimos trabajar en la TAP porque creíamos en el proyecto y en los artistas. El entusiasmo del público local e internacional constituyó una prueba fehaciente de la calidad del arte. El entusiasmo de los expertos en arte, luego de las predicciones iniciales en el sentido de que no sería interesante o de poca calidad, resultó igualmente estimulante.

Uno de los mayores logros del Proyecto TAP fue sin lugar a dudas el componente educativo. Los paquetes informativos de la exposición fueron introducidos en el programa docente de Queensland y otras zonas, y la TAP se propuso crear un público de niños de tres a doce años. La «TAP infantil» fue mi respuesta personal al auge del One Nation Party de Pauline Hanson y a la campaña contra la inmigración asiática en Australia en los noventa. El entusiasmo que los profesores mostraron ante la idea de usar la Trienal para crear un entendimiento positivo de nuestros vecinos de Asia y el Pacífico dimanaba indudablemente de la motivación de combatir los elementos racistas de la sociedad australiana. Solo en 1999 más de 30 000 niños participaron en la «TAP infantil» en la Galería, y muchos otros participaron en las actividades a través de las redes virtuales.

Al igual que Fukuoka, el hecho de que numerosos artistas hayan sido invitados a Queensland constituyó un factor crucial, tanto en los programas educativos y la favorable respuesta del público como en la creación de oportunidades para esos artistas, provenientes de países con menos recursos. Este fue especialmente el caso de los artistas del área del Pacífico, sobre todo de Melanesia. Aquí los protocolos indígenas fueron importantes, incluyendo la bienvenida al país y la participación de la población aborigen local. Los intercambios entre culturas nunca resultan fáciles, pero lo significativo es que tanto en Queensland como en Fukuoka las amistades y las interacciones fructíferas eran exactamente lo que perseguían las exposiciones y lo que por lo general se logró.

Las formas artísticas interdisciplinarias en «Crossing borders» fueron uno de los éxitos de la Tercera TAP. Los artistas fueron seleccionados por un equipo de curadores provenientes de un gran número de países, no solo con el objetivo de incluir a aquellos que no gozaran de movilidad global en el sentido geográfico, sino también para reunir una muestra representativa de la colaboración entre artistas—incluyendo fusiones de formas artísticas e iniciativas interdisciplinarias, como por ejemplo entre la música y las artes visuales, a lo que hay que sumar la «Trienal Virtual», con actividades en línea, y la inclusión de obras que redefinieran la frontera entre arte consagrado y cultura popular. También Fukuoka se ha interesado por este último aspecto, como evidencia el «Imagined workshop» de la Segunda Trienal de Arte Asiático, centrado en la artesanía. Fukuoka ya había incluido también exposiciones de arte folclórico y de cultura popular. Como ha observado Nicholas Jose, las obras de las TAP en los noventa «descubren un lenguaje visual contemporáneo que trasciende varias fronteras [...] porque evocan formas tradicionales de hacer arte vinculadas a la artesanía y el hogar» (1999: 102-103).

Una de mis intenciones al principio de mi cargo como Directora de Proyecto era realizar otras exposiciones en asociación con la TAP que exploraran la historia del arte moderno en Asia, como se ha venido haciendo en Fukuoka y en otras instituciones en la región, incluido el Museo de Arte de Singapur. Esto no se logró en los noventa, pero la IV TAP, en 2002, incluyó elementos de la investigación que llevé a cabo en los noventa para una exposición histórica sobre el modernismo.

En los últimos tiempos ambas exposiciones también han reflejado la cambiante naturaleza de la producción artística y el auge de los nuevos

medios, como el video e internet. La I Trienal de Fukuoka de 1999 se centró en esa dirección, y ello fue particularmente evidente en la III Trienal celebrada en 2005, mientras que en la III TAP, de 1999, la «Trienal Virtual» fue uno de los elementos claves de «Crossing borders».

Ninguna decisión durante los primeros años del proceso curatorial fue más controversial que la tomada en 1999 de abrir la TAP a artistas que no vivían en la región (algo que Fukuoka no ha hecho). Se objetó que los artistas de la región aún contaban con muy pocas oportunidades; la realidad, sin embargo, es que hoy muchos artistas son viajeros globales. Por otra parte, el hecho de que las Trienales se hayan basado en equipos curatoriales enfocados en distintos países no significa que la principal preocupación de la Trienal haya sido los movimientos artísticos nacionales ni los artistas en tanto «representantes» de naciones, como han sugerido algunos críticos. En lo que sí se ha insistido es en el arte que aborda los asuntos locales y el cambio social regional, así como en el idealismo de los artistas –lo que a su vez ha tenido un tremendo efecto en el público– a la hora de contribuir a la construcción de nuevos y mejores futuros para sus comunidades locales. Que han existido y siguen existiendo grandes desigualdades en la región, incluida Australia, únicamente subraya la necesidad de seguir insistiendo en lo anterior. Es ese mismo idealismo el que ha permeado las exposiciones de Fukuoka.

CONCLUSIÓN

La Trienal de Fukuoka y la Trienal Asia-Pacífico de Arte Contemporáneo han cruzado muchas fronteras, incluyendo el reconocimiento de la condición vital de las tradiciones artísticas vigentes en la región y los cambios dinámicos en el arte y la vida. Los pueblos y las naciones llevan consigo su pasado rumbo al futuro, y los museos juegan un papel fundamental en la conservación del patrimonio intangible y de la cultura viva, así como en la promoción de la comunicación entre culturas. Esta fue también la expectativa de la I Trienal de Fukuoka titulada «Communication: Channels of Hope». Estas exposiciones también han ofrecido un prisma a través del cual evaluar la globalización y la modernidad. Lo que han afirmado Webb y Schirato respecto a la TAP también resulta aplicable a Fukuoka: «la globalización, más que “imponerse” o ser aceptada acriticamente por las culturas locales, ha producido efectos [...] que son tanto postmodernos como anti-modernos» (2000: 350).

Ambos proyectos han ofrecido a los artistas oportunidades vitales, han tenido un impacto significativo en sus comunidades y han revelado el poder de los intercambios artísticos para enriquecer esas comunidades desde el ámbito estético y cultural, propiciando un mejor conocimiento de sus vecinos y de la cambiante naturaleza de la región. Por ejemplo, en la TAP de 1999 se hizo evidente el retorno de China y del arte chino a una posición cimera.

Kuroda Raiji, curador principal del Museo de Arte Asiático, resumió la esencia de la III Trienal de su museo cuando declaró que en lugar de «fijar como meta de la exposición un “intercambio basado en” una supuesta “armonía prestablecida”, debemos transmitir la “verdadera” Asia, esa que incluye situaciones espinosas en Japón, Asia y otras partes del mundo» (Kuroda 2005: 16), un concepto reflejado en el título mismo de aquella exposición, «Parallel Realities: Asian Art Now».

De manera similar, las TAP, especialmente en los noventa, se enfocaron específicamente en la naturaleza cambiante del arte y la política de la región y en el arte producido durante los tres años previos a cada trienal. En este sentido, ambas exposiciones actuaron como espejos que reflejaban el proceso de cambios que tuvo lugar en la región durante esa década. Ciertamente una de las funciones de los artistas es reaccionar ante las tragedias y tensiones de la existencia humana, y tanto la TAP como la Trienal de Fukuoka contaron con artistas comprometidos con las preocupaciones de la humanidad.

Pienso que el futuro de ambos proyectos reside en ampliar tanto ese concepto como el proceso de intercambio a través de las fronteras, para que las exposiciones se instituyan cada vez más en espacios propicios al encuentro cultural, sobre la base de ese respeto mutuo que crea oportunidades para el debate y el diálogo sobre futuros más plurales y más igualitarios. Como afirmara Ushiroshōji Masahiro, «En una era saturada por la imagen digital, en la que los actos terroristas y las guerras se transmiten en vivo por vía satelital en todo el mundo, hay que repensar el poder de convocatoria y el atractivo del arte»; en un mundo aún permeado de odio, violencia e incomprensión «tenemos que trabajar para sanar esas fisuras mediante el empeño constante en entender las culturas de los otros, sus cosmovisiones y valores (aun si ya no es posible creer ingenua y simplistamente que el arte es capaz de lograrlo)» (Masahiro 2002: 140).

BIBLIOGRAFÍA

- BARCLAY, Glen St John (2005): «Geopolitical Changes in Asia and the Pacific». En Turner, Caroline (ed.): *Art and social change: Contemporary art in Asia and the Pacific*. Canberra: Pandanus Books.
- CLARK, John (1998): *Modern Asian Art*. Sidney: Craftsman House & Honolulu, University of Hawai'i Press.
- CLARK, John (ed.) (1993): *Modernity in Asian art*. Sydney: Wild Peony.
- FURUICHI, Yasuko (2003): *Under Construction*. Tokyo: Japan Foundation Asia Center.
- GREEN, Charles (1999): «Beyond the future: The Third Asia-Pacific Triennial». En *Art Journal*, 58 (4): 81.
- HOFFIE, Pat (2005): «A new tide turning: Australia in the region, 1993-2003». En Turner, Caroline (ed.): *Art and social change: Contemporary art in Asia and the Pacific*. Canberra: Pandanus Books.
- JOSE, Nicholas (1999): «Art to the power of three». En *The Bulletin*, septiembre 7: 102-103.
- LUANGRATH, Kong Phat (2002): «Kham Tanh Saliangkham». En *The 2nd Fukuoka Asian Art Triennale*. Fukuoka: Fukuoka Asian Art Museum, 130.
- KURODA, Raiji (2005): «Notes on theme for FT3» En *Catalogue of the 3rd Fukuoka Asian Art Triennale 2005*. Fukuoka: Fukuoka Asian Art Museum.
- MACGREGOR, Adrian (1999): «Interview with Richard Austin». En *The Australian*, 10 de diciembre.
- MASAHIRO, Ushiroshōji (1997): *Asian contemporary art reconsidered*. Tokyo: The Japan Foundation.
- (1999): «Looking for Channels of Hope - The Art Exchange Programme of the 1st Fukuoka Triennale». En *Document of Art Exchange Programme*. Fukuoka: Fukuoka Asian Art Museum.
- (2000): «The Asia-Pacific Triennales and Fukuoka: A Comparison». En *Artlink* 20 (2): 72.
- (2002): *Imagined workshop. Catalogue of the 2nd Fukuoka Triennale*. Fukuoka: Fukuoka Asian Art Museum.
- MASAHIRO, Ushiroshōji & TOSHIKO, Rawanchaikul (eds.) (1997): *The Birth of Modern Art in South East Asia: Artists and Movements*. Fukuoka: Fukuoka Art Museum.
- MIZUSAWA, Tsutomu (2002): «Asia in transition: Representation and identity. The Japan Foundation 30th Anniversary International Symposium 2002». Tokyo: The Japan Foundation, < https://www.jpf.go.jp/j/publish/asia_exhibition_history/pdf/29_Symposium-2002_Transition_Report_Part8.pdf>.

- MOSQUERA, Gerardo (2001): «Good-bye identity, welcome difference: From Latin American art to art from Latin America». En *Third Text* 15 (56): 25-32.
- SAID, Edward (1993): *Culture and imperialism*. London: Chatto & Windus.
- TURNER, Caroline (1999): «Journey without maps». En Turner, Caroline & Devenport, Rhana & Webb, Jennifer (eds.): *Beyond the future: The Third Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*. Brisbane: Queensland Art Gallery.
- WANG, Gungwu (1993): «Foreword». En Turner, Caroline (ed.): *Tradition and Change: Contemporary Art of Asia and the Pacific*. Queensland: University of Queensland Press.
- WEBB, Jen & SCHIRATO, Tony (2000): «The Asia-Pacific Triennial: Synthesis in the making». En *Continuum* 14 (3): 349-58.
- ZHANG, Qing (2000): «Beyond left and right». En *Shanghai Biennale 2000*. Shanghai: Shanghai Art Publishing House.

SI TUVIERAS QUE VIVIR AQUÍ...

Hou Hanru

Sólo si somos capaces de habitar podemos construir.

Martin Heidegger (2006: 25-26)

¿Lo que se llama «mundialización» puede dar lugar al nacimiento de un mundo o bien a su contrario? Y puesto que no se trata de profetizar ni de controlar el porvenir, ¿cómo darnos (abrirnos) para ver ante nosotros, allí donde nada es visible, con los ojos guiados por esos dos términos cuyo sentido se nos escapa: la «creación» (hasta ahora reservada al misterio teológico) y la «mundialización» (hasta ahora reservada a la evidencia económica y técnica, también denominada «globalización»)?

Jean-Luc Nancy (2002: 9-10)

 Como sostiene Heidegger, ser o existir es habitar y construir: producir un espacio, crear un espacio, reinventar el lugar y finalmente transformarlo en localidad. Esto sienta las bases para nuestro conocimiento y nuestra expresión del significado de la vida. Dicho de otro modo, habitar un lugar y transformarlo en un espacio para vivir, a menudo con la intención de inventar nuevas formas de residencia, son principios centrales en la creación artística. Cómo estar en el mundo, o más concretamente, cómo «vivir aquí», constituye la pregunta clave inicial cuando implicamos la producción artística en el proceso de hacer que la vida tenga sentido: pensar a través del significado de vivir en el mundo con nuestros imaginarios y nuestros juicios críticos, y descubrir además quiénes somos. «Estar aquí» o «vivir aquí» proporciona el comienzo más básico, pero inevitable, para todos nuestros imaginarios y acciones artísticas. Bienales, trienales y eventos similares están floreciendo por todo el mundo. Las críticas habituales a su repetición y falta de originalidad, que cuestionan además la

relevancia de estos eventos a menudo «superglobalizados» y su aparente ignorancia de los contextos locales, parece ser legítima, incluso inevitable. Involucrar a los artistas y su trabajo con las condiciones geopolíticas y culturales y con las comunidades locales se convierte, por tanto, en una necesidad. Nosotros –que venimos a la vez de lo local y del extranjero– debemos entender la noción del «aquí» y la acción de «vivir aquí» como el punto de partida de este tipo de evento internacional de grandes dimensiones. Al titular la Trienal «Si tuvieras que vivir aquí...» estamos tratando de enfatizar el hecho de que la actual Trienal de Auckland (la quinta) es un proyecto de «arte global» localmente comprometido. Estamos decididos a consagrar nuestra creación artística y a involucrarnos con la localidad específica en la que tiene lugar. La remota Nueva Zelanda, un lejano «allí» –y su automitificada «virginidad» biogeológica–, pueden verse ahora como el «aquí», una localidad que ya no está situada en el margen del mundo. Debería, en cambio, ser considerada y vivida como proximidad, como intimidad y, eventualmente, como un hogar para todos nosotros. Estamos aquí para vivir, explorar, imaginar, crear y, finalmente, construir un mundo de verdadera vida que esté en constante búsqueda del perfeccionamiento, la innovación y la transformación. Es una parte singular y significativa del proceso de globalización contemporánea, pero esta globalización no se dirige hacia objetivos preestablecidos motivados por los intereses de la economía capitalista y su sistema político. Al contrario, como sostienen intelectuales como Édouard Glissant y Jean-Luc Nancy, se trata de una mundialización (*mondialisation*): un proceso de creación mundial (*la création du monde*)¹. Se trata de generar un presente que conduzca al futuro, un mundo en constante «proceso de cambio» a través de diferentes formas de compromiso que son cada vez más abiertas. Es, también, un mundo de eterno cambio en múltiples direcciones. Encontrando a otros, y confluyendo uno mismo con los rizomas concurrentes de diversas culturas, aprendemos la forma de vivir de nuevo y de crear un nuevo hogar para nosotros, un nuevo mundo en el que el «aquí» y el «allí» estén íntimamente ligados. La experimentación de diferentes estilos de vida y de diferentes métodos de producción espacial son la fuerza impulsora en esta reinención del mundo. Un evento artístico –más concretamente la Trienal– tiene la vocación de

¹ Véase Nancy 2002.

convertirse en una plataforma para este tipo de experimentación. «Cómo vivir aquí...» se va desarrollando poco a poco en la línea de la experimentación: un laboratorio y una aventura de verdad.

II.

«Si tuvieras que vivir aquí...» propone un posicionamiento concreto para nuestra existencia en la era de la globalización, que debería entenderse como mundialización. Sugiere una nueva forma de concebir y construir nuestro hábitat —y por consiguiente, nuestra actitud social— en los acelerados movimientos de todas las cosas, incluyendo nuestros propios cuerpos, en todo el planeta. Esto resulta particularmente crucial y significativo. Viajar, desplazarse y migrar son las condiciones de vida contemporáneas para un número de personas cada vez mayor en este mundo en proceso de globalización, e internet nos ofrece la impresión de poder estar simultáneamente en cualquier parte del mundo. Los estilos de vida de muchas personas, aunque no se desplacen físicamente, se ven del todo afectados por esta tendencia a través de la «labor de la imaginación», al identificarse con las imágenes producidas por los medios para estimular el consumo. No es solo un proceso que consiste en partir de un lugar y llegar a otro, sino un proceso continuo de establecerse temporalmente, vivir, habitar y reinventar lugares o nuevas localidades. Es también un proceso de encontrarse, comprometerse e implicarse con la «población local». Finalmente, esta implicación conduce a la construcción de comunidades nuevas, abiertas y en evolución. El mundo es nuestro hogar, pero es una clase de hogar totalmente desconocido. Es un proceso de construcción repleto de contradicciones y tensiones: cuanto más global se sea, más se desea convertirse en local. Y los resultados resultan siempre de orígenes diversos, impuros, híbridos y complejos. Estar en casa es negociar constantemente con esa complejidad y afrontar el «peligro», o el placer, de estar «alienado» en casa. El colectivo de artistas establecido en París Claire Fontaine instala sus signos de neón, con el lema «Foreigners Everywhere» en idiomas desconocidos, para el público local de un lugar específico, y esto causa una suerte de extraña ansiedad existencial en distintos grupos sociales. Cuentan la realidad en la que vivimos, y por qué la amamos y la tememos al mismo tiempo. Ahora deberíamos añadir: «Hogares en todas partes». ¿Deberíamos amar y temer eso?

En Nueva Zelanda, la cuestión de la residencia y el hogar, y en última instancia la cuestión del «aquí», resultan intensamente críticas. Como país poscolonial, su existencia depende de un equilibrio mantenido cautelosamente entre los colonizadores (los pākehā) y los indígenas (los maoríes) bajo el acuerdo político-filosófico del biculturalismo. La persistente lucha de los maoríes por reclamar su derecho a la tierra y a diversos aspectos de su cultura actúa como contrapeso del proceso de biculturalismo en curso. A lo largo del tiempo ese proceso modeló una imagen sumamente distinguida de la nación, una especie de «identidad oficial». Durante las últimas dos décadas, sin embargo, nuevas olas de inmigrantes –procedentes de otras naciones del Pacífico, de Asia, África y otros lugares– han alterado significativamente el perfil bicultural de Nueva Zelanda. Los nuevos estilos de vida, las culturas, los valores y los modos de producción que traen estos nuevos inmigrantes, junto a la inevitable integración del país en un sistema globalizado de producción e intercambio económico, cultural y político, han hecho de Nueva Zelanda un hogar potencial para cualquier persona del mundo. ¡Auckland, el centro económico y según algunos cultural del país, ya ha visto a sus «nacionales» superados en número por los extranjeros!

Por último, lo más importante a entender es que la circulación global de personas, información, conocimiento e intercambio de localidades dan lugar a un nuevo mundo: un mundo abierto, desconocido y en continua evolución, que hace que las distinciones tradicionales entre centro y periferia, cercanía y lejanía, «civilización» y «barbarie», «avance» y «regresión», no puedan ya mantenerse ni resultar válidas. Nueva Zelanda y la región del Pacífico donde se sitúa constituye ahora una parte central del nuevo sistema mundial de los multicentros. Las nuevas rutas de producción y circulación cultural y artística son la mejor evidencia de tal cartografía geopolítica. Las nociones de pertenencia y hogar han cambiado fundamentalmente al tiempo que surgen nuevas divisiones sociales. Estamos claramente ante desafíos sin precedentes en lo que se refiere a nuestros imaginarios y visiones del mundo.

En estas circunstancias, un evento como la Trienal de Auckland debería ser organizado como un «evento casero», en el que la comunidad del arte global sea invitada a participar en la construcción y reconstrucción de un «hogar»: el Aquí. Imaginemos: «Si tuvieras que vivir aquí...»

III.

Este conjunto de cambios ha transformado de forma decisiva no solo nuestra comprensión del hogar y nuestras prácticas como habitantes. Mucho más importante resulta que su impacto en la realidad urbana de hoy, una realidad en permanente movimiento y transformación causada por la inaudita dinámica de expansión y crecimiento urbanos, desde los centros urbanos a las áreas rurales, del centro a los suburbios, de los espacios privados a los espacios públicos... Claramente, y a pesar de todos los esfuerzos de planificación, esta transformación urbana a escala global, con toda su dinámica y violencia, está conduciendo hacia un presente incontrolable y un futuro inescrutable. Es, por naturaleza, un proceso experimental de reconstrucción de la sociedad humana y de la humanidad. En el nombre de la mundialización se está llevando a cabo la creación de un mundo. Las actividades y producciones culturales son, por naturaleza, no solo parte activa de esta experimentación, sino una de sus fuerzas principales.

Obviamente, el formato tradicional de las exposiciones como instrumentos representativos de ideas y objetos artísticos ya no resulta suficiente. Necesitamos sumergirnos en el río de la creación del mundo, convirtiendo el espacio expositivo en algo permanentemente experimental, que esté abierto a tentativas, pruebas e intercambios creativos. Esto convierte el espacio expositivo en un espacio de la vida real, en el que los artistas son los habitantes de un hogar real, un hogar en permanente reconstrucción que constituye un lugar de producción de ideas, conceptos, imaginarios, visiones, proyectos, trabajos, nuevos espacios y relaciones sociales, y por consiguiente de nuevas esferas públicas. Se trata de una zona utópica temporal para la imaginación, el juego, la actuación, la creación, el reparto o el intercambio de diferentes proyectos de vida. Aceptando así esa visión curatorial innovadora y ese enfoque, la Trienal de Auckland se define como un lugar de producción y un proceso de experimentos de transformación social en la ciudad. Y se constituye, por eso, en vanguardia de ideas y visiones innovadoras.

IV.

Cómo concebir la nueva morada –los nuevos modos de vida y sus formas espaciales– es ciertamente la primera cuestión. No existe, sin embargo, un

modelo para este nuevo hogar: hay que inventarlo. Esta invención debería empezar con la revisión del contexto social y de su trasfondo histórico, y continuar por el compromiso con la historia de la lucha de los ciudadanos por su «derecho a la ciudad», por citar a Henri Lefebvre².

En Auckland, como en otras muchas ciudades poscoloniales, la estructura urbana contemporánea –tanto en el hogar como en el espacio público– se ha visto profundamente marcada por las capas superpuestas de diferentes periodos históricos de transformación de la ciudad, que se basan en las diferencias, disputas y negociaciones entre varias tradiciones sociales, culturales y políticas. El modo en que los maoríes hacían uso de la tierra, por ejemplo, entraba a menudo en conflicto con la lógica de los colonizadores al establecer sus hogares y ciudades. Las construcciones modernas y contemporáneas han cambiado radicalmente la tipología tradicional de los pueblos, de las ciudades e incluso de la naturaleza. Este proceso, como en cualquier otra parte del mundo, refleja la «conquista» de ciertas formas de modernidad y de los sistemas económicos y políticos, principalmente impulsados por el ascenso y la dominación de la industrialización y el capitalismo, así como de varias ideologías burguesas que van desde el conservadurismo y la socialdemocracia hasta el neoliberalismo. Hoy la tendencia es la privatización y la gentrificación de los espacios urbanos, impulsadas por la fuerza del capital y la pérdida del derecho a la ciudad por parte de algunos ciudadanos, especialmente aquellos de clases medias y bajas y las minorías étnicas. Un nuevo examen crítico de las raíces históricas y sociales del problema y de los compromisos activistas que reclaman derechos para los ciudadanos ha movilizó a artistas, arquitectos, investigadores en urbanismo y a algunos habitantes en el desarrollo de su creatividad. Para nuestros proyectos de la Trienal hemos invitado a numerosos artistas, arquitectos y otros agentes culturales a que presenten sus ideas y trabajos para formar una base intelectual que sirva para la discusión de este asunto vital de la vivienda y la reinención de la localidad para nuestra vida. Por ejemplo, el colectivo Local Time está comprometido en sus esfuerzos por articular el derecho de los maoríes a la tierra y a los recursos en la ciudad moderna. Maddie Leach explora los secretos escondidos de Albert Park, que han afectado a la formación del centro de la ciudad de Auckland como un

² Véase Lefebvre 2009 y 1991.

campo de batalla político. El grupo de arquitectos y diseñadores maoríes Nga Aho ha realizado esfuerzos constantes por desarrollar nuevas estrategias de diseño basadas en la comprensión del pensamiento tradicional geográfico y espacial maorí. Fuera del país, los fascinantes dibujos y películas de animación de Shahzia Sikander constituyen análisis críticos a largo plazo sobre la formación de las ciudades poscoloniales en tanto lugares de comercio global, de traducciones y de conflictos entre diferentes culturas y sistemas económicos. En sus obras, Allora & Calzadilla se ocupan de la lucha de los puertorriqueños por reconquistar la isla de Vieques como homenaje a la lucha maorí por el derecho a la tierra, mediante lo que podría significar la ocupación del Bastion Point en 1977-1978. El artista Rigo 23, colaborador del movimiento zapatista por la autonomía, y Emory Douglas, un antiguo pantera negra, están llevando a cabo un proyecto mural con el artista maorí Wayne Youle para organizar debates sobre la gentrificación del área suburbana, mientras que una expresión más radical sobre el derecho a la tierra, que aborda el controvertido caso de las redadas de la policía de Nueva Zelanda en Urewera, puede encontrársela en *Ka kata te po* (2011), de Saffronn Te Ratana, Ngataiharuru Taepa y Hemi Macgregor.

v.

El derecho de los ciudadanos a la tierra y a la ciudad son derechos básicos. Habitar en un lugar requiere el acceso a estos derechos. En la sociedad urbana contemporánea, sin embargo, muchos ciudadanos han visto sus derechos gradualmente arrebatados por las fuerzas políticas y económicas dominantes, concretamente por los gobiernos y las grandes empresas. Estas fuerzas dominantes a menudo materializan su poder y control sobre la gente imponiendo planificaciones urbanas con ánimo de lucro con estrictas regulaciones sobre los órdenes social y espacial. La imposición de estas regulaciones, que ha penetrado incluso en los detalles más pequeños de los hogares en nombre de la seguridad, se ha convertido en un eficiente instrumento de control social. Pero estos estrictos tipos de regulación han producido mayor segregación, división y conflictos sociales que la coherencia, la unidad y la coexistencia pacífica entre individuos y comunidades. Lo que resulta más problemático es que la gentrificación de algunas partes de la ciudad ha dejado a otras, a menudo la mayoría, en total

pobreza y abandono. Como ha señalado Mike Davis (2006), más del 60% de las áreas urbanas en el mundo son actualmente suburbios. Sobrevivir en estos suburbios, a pesar de las condiciones precarias, ha forzado a sus habitantes a ser extraordinariamente creativos e inventivos. Han tenido que recurrir a diseños, tecnologías y materiales «informales» y «alternativos» para producir sus propias estructuras para vivir, producir, comerciar; para compartir e intercambiar tanto en el ámbito material como en el inmaterial. Han fundado organizaciones autogestionadas e instituciones políticas de base, entre otras, muy desarrolladas por la necesidad de defender sus comunidades. Diseñadores profesionales, arquitectos, sociólogos, artistas y activistas políticos aprenden ahora cada vez más de los suburbios y de las diversas comunidades «alternativas» para mejorar su creatividad y ajustar su visión del mundo. El proyecto continuo *Autoconstrucción* (2001), del artista mexicano Abraham Cruzvillegas, es un esfuerzo notable en esta tendencia. Criado él mismo en un suburbio, Cruzvillegas ha desarrollado una colaboración a largo plazo con habitantes de los suburbios para mostrar sus ingeniosos acercamientos a la construcción, no solo de casas, sino también de organizaciones sociales, como una forma de resistencia y una alternativa a los proyectos oficiales de modernización promovidos por el capital. De forma similar, el arquitecto e investigador en urbanismo Teddy Cruz ha empleado su energía en investigar, ayudar y promover iniciativas comunitarias autogestionadas de los habitantes de los suburbios de las zonas fronterizas de California-México para producir estructuras de vivienda económicas y ecológicamente sostenibles. Cruz ha desarrollado un completo examen sobre este tipo de producción espacial «informal» y sobre la manifestación teórica de su importancia geopolítica, que ahora está siendo ampliamente aplaudido por los profesionales de arquitectura.

Si bien Nueva Zelanda no presenta la misma disparidad entre los espacios urbanos formales e informales, nunca se han interrumpido las discusiones acerca de las normas y visiones urbanas y arquitectónicas más o menos oficiales, que se basan en la tradición moderna occidental, y en los recursos de las tradiciones indígenas –maoríes y del Pacífico, entre otras– como principios alternativos de diseño y como valores vitales. Al contrario, estas discusiones están tomando una posición cada vez más central en la escena intelectual, arquitectónica y artística. Numerosos experimentos se han llevado a cabo en esta dirección. Desastres naturales recientes,

como el terremoto de Christchurch en 2011, no han sido solo traumas nacionales, sino que pueden haber constituido también una oportunidad para despertar el potencial de las mentes creativas del país a la hora de enfrentar la urgencia de la supervivencia y la renovación. Tras el terremoto, que dañó seriamente las infraestructuras urbanas y causó una profunda angustia colectiva, las comunidades culturales y artísticas dentro y fuera de Christchurch se movilizaron rápidamente para imaginar y experimentar soluciones inmediatas para continuar sus actividades aun cuando la mayor parte de las instituciones había perdido sus edificios y emplazamientos. Las comunidades arquitectónica y de planificación urbana también intentaron aportar diversas soluciones urgentes para proporcionar estructuras residenciales y para actividades sociales y económicas. Gap Filler, uno de los grupos más activos, organizó de manera independiente eventos artísticos multidisciplinares en diversas sedes temporales de la ciudad, mientras que la establecida bienal de arte público *Scape* continuó con su programación a pesar de todas las dificultades. La galería de arte más «oficial» de Christchurch busca soluciones alternativas para mantener las exposiciones y sus otras actividades, mientras su propio edificio sigue cerrado. Su programa *Outer Spaces*, con trabajos como el mural de Wayne Youle *I seem to have temporarily misplaced my sense of humour* (2012), es uno de los más imaginativos. El arquitecto Shigeru Ban propuso una catedral de papel para sustituir la colapsada catedral histórica de la plaza, mientras que RE: Start instaló una calle comercial con contenedores de mercancías de diversos colores: el sueño de Archigram de una *plug-in city* parece estar convirtiéndose en realidad. Obviamente, la experimentación y la corrección ecológica son acercamientos compartidos por los actores de estos proyectos aunque cumplan funciones totalmente diferentes, desde organizaciones culturales comunitarias sin ánimo de lucro a instituciones principalmente comerciales y políticas; todos parecen compartir una cierta actitud heroica e incluso utópica frente a la amenaza de las fuerzas naturales. Todo ello revela, una vez más, el instinto de supervivencia ante la crisis profundamente arraigado en la psique neozelandesa. Existe una especie de obsesión con el imaginario de un apocalipsis y de una utopía que nace tras este. Es el caso, por ejemplo, el célebre largometraje de ciencia-ficción *The Quiet Earth* (1985), de Geoff Murphy, y del campus residencial del arquitecto Ian Athfield (1965, en proceso) en Khandallah, que con su lema «Keep New Zealand Nuclear

Free» propone una salida posapocalíptica hacia un hogar paradisíaco para la humanidad. Como homenaje a esta «alternativa» visión neozelandesa del mundo, la película *Winter* (2013), de la artista norteamericana Amie Siegel, fue pensada para mostrarse con actuaciones en vivo y con una instalación. Siegel describe su película de la siguiente manera:

Winter es una instalación cinematográfica con varias temporalidades; rodada en el pasado reciente y representando un futuro incierto, se desarrolla en el presente de la exposición. El filme representa además diversas condiciones temporales y culturales inestables, aludiendo a la preocupación por el calentamiento global y por los accidentes nucleares, e interrumpiendo la naturaleza estática del cine y de la imagen fotográfica.³

Quizá esta imaginativa «Nueva Zelanda» sea el territorio definitivo y novedoso en el que todos nosotros podamos convivir.

VI.

Para la mayoría de los que venimos del extranjero, vivir en Nueva Zelanda parece bastante improbable dada su distancia del «centro» del mundo. Sin embargo, vivir en un barrio como Mantes-la-Jolie podría resultar todavía más remoto y aislado del centro de la ciudad de París, que está a solo 30 minutos de distancia. El artista franco-marroquí Mounir Fatmi tuvo de primera mano la experiencia de esa lejanía y aislamiento tras residir por cuatro años en esta ciudad del extrarradio. Fatmi observó y utilizó el formato de vídeo para grabar el derribo de los utópicos proyectos de viviendas sociales construidos a mediados del siglo xx para familias de inmigrantes. Su trabajo captura las «renovaciones», es decir, la gentrificación de las áreas pobres y la posterior exclusión de la comunidad local. Fatmi propuso presentar su proyecto en desarrollo *Architecture! Now, État des lieux* (2010), en la Trienal de Auckland para estimular el debate sobre el desafío común de la vivienda, de la construcción comunitaria y de las divisiones y conflictos

³ La descripción del proyecto puede encontrarse en la web de la artista: <<https://www.amiesiegel.net/project/winter>>.

entre clases sociales en el contexto suburbano⁴. Estas cuestiones se vuelven especialmente urgentes por estar viviendo inmersos en la dominación del sistema neoliberal, que se acelera con rapidez. La transformación urbana hoy en día es más el resultado sistemático de proyectos con fines lucrativos para el capital que de mejoras para las condiciones de vida de la mayoría. Como ha dicho David Harvey, «la tierra que habitamos ahora es un producto del trabajo humano colectivo. La urbanización consiste en la producción permanente de elementos urbanos comunes (o de su sombra, de bienes y espacios públicos) y su permanente apropiación y destrucción por parte de los intereses privados» (Harvey 2012: 80). Cómo desarrollar una resistencia frente a tal destrucción y proteger el verdadero espacio común urbano resulta ahora una tarea urgente. Todo esto debería conducirnos a volver a imaginar y a reinventar comunidades que se sustenten sobre los valores humanistas, la solidaridad social, la justicia y la igualdad, y no en los intereses políticos y económicos de la clase dominante. Además, desarrollar sistemas económicos alternativos basados en intercambios justos, aprendiendo a vivir con «los otros» —la multitud consiste en singularidades culturales, étnicas, sociales y políticas— constituye el comienzo de la conceptualización y de la toma de conciencia de nuestro nuevo espacio común urbano. En el proceso nos embarcamos en la aventura de una nueva comunidad social, abierta y siempre en renovación, que deriva en buena medida de acciones colectivas contundentes: las colaboraciones entre varios actores sociales para desarrollar visiones y estrategias que maximicen el uso de la tierra, los recursos y la inteligencia. Esto implica también esfuerzos para transgredir fronteras entre clases sociales, y conduce hacia una cooperación entre ciudadanos completamente abierta.

El proyecto de Michael Lin y del Atelier Bow-Wow, *Model Home* (2012), resulta un ejemplo importante en esta dirección. Realizado en Shanghái,

⁴ Véase la descripción del proyecto para la Trienal de Auckland, *Architecture Now! États des lieux* (2010), de Mounir Fatmi: «La idea es cuestionar la percepción de distancia. Nueva Zelanda parece ser el fin del mundo desde una perspectiva europea. Aunque vivir en un suburbio de París significa también estar lejos de la ciudad, lejos de todo. Nuestra percepción de la distancia no es solo geográfica sino que también está en nuestras mentes, por la posición social y la arquitectura como una estructura ideológica».

la ciudad que está creciendo de forma más impresionante en el mundo, el proyecto ha sido concebido como un hogar modelo para acoger a inmigrantes procedentes del campo que trabajan en las obras de la ciudad. Ha sido diseñado para proporcionar condiciones humanas, cómodas y asequibles, en las que los trabajadores puedan habitar. Lo más importante del proyecto es que no solo ha sido conceptualizado y realizado mediante el trabajo colectivo de artistas, arquitectos, investigadores y del equipo del museo, sino que también ha contado con la activa participación y diversas contribuciones por parte de los propios trabajadores inmigrantes, que interpretaron el concepto a su manera. Hay claros compromisos por parte de ambos grupos para formar una nueva comunidad social que reúna a la élite con la clase trabajadora, lo urbano con lo rural, con vistas a producir un lugar de solidaridad social y coexistencia. Este es un proyecto notable aunque sea temporal [...]

VII.

Nueva Zelanda posee un largo, único y potente legado de construcción comunitaria a través de diversas reivindicaciones, desde los derechos étnicos a las culturas *underground*, de las utopías ecológicas a la autonomía política. El potencial de las comunicaciones y colaboraciones entre varias iniciativas de proyectos comunitarios es siempre enorme e inmediato. Esto nos permite llevar más allá el límite de nuestras visiones y acciones artísticas en lo que se refiere a la negociación con los cánones urbanos e institucionales existentes. La Trienal es sin duda la mejor oportunidad para probar estas posibilidades de fomentar colaboraciones más abiertas y activas entre diferentes áreas e instituciones.

En primer lugar, hemos presentado proyectos contemporáneos como los de Michael Lin/Atelier Bow Wow, *Model Home* (2012), *Foreigners Everywhere* (2005, obra en curso), de Claire Fontaine, *Earth* (2009-2010), de Ho Tzu Nyen, y *Prepared Piano for Movers (Hausmann)* (2012), de Angelica Mesiti, para intervenir en las áreas reservadas a las colecciones históricas y modernas de la Auckland Art Gallery. Estos trabajos contemporáneos parecen integrarse perfectamente con la arquitectura clásica occidental, al tiempo que arrojan nueva luz a los espacios y los acercan más a la vida real de nuestro tiempo. No son solo intentos de tender un puente entre historia

y contemporaneidad, sino también acciones que subvierten categorías y jerarquías museológicas e ideológicas que por mucho tiempo han restringido nuestra visión del mundo. Junto al surgimiento de nuevas experiencias estéticas en el edificio antiguo, se lleva una crítica institucional a la primera línea del debate público. Quizá esto es lo que debería conseguirse con la reciente renovación y expansión de la propia arquitectura de la Galería.

Las colaboraciones entre organizaciones contemporáneas en la ciudad siempre han sido un elemento central en la historia de la Trienal. En ediciones previas se han utilizado diversas galerías, como Paul Street Gallery, Gus Fisher Gallery, George Fraser Gallery y Artspace (con The New Zealand Film Archive). Esta «tradición» continua con proyectos concebidos para lugares específicos, especialmente comisariados para enfatizar las características de cada galería. Directores y comisarios de estas sedes son invitados a dirigir activamente la realización de las exposiciones. Asimismo, también buscamos colaboración extensiva con otras instituciones que normalmente no están en los círculos del arte contemporáneo. El Auckland War Memorial Museum, por primera vez en la historia de la Trienal, está abierto a las intervenciones de artistas contemporáneos. Amie Siegel planea rodar una parte de su película *Winter* en su área de presentación histórica. Peter Robinson, un artista descendiente de maoríes activo a nivel internacional, decidió intervenir con un proyecto de instalación en el Māori Hall y las galerías adyacentes. Propone instalar «bastones rituales» fabricados en fieltro de colores en el área de la colección para que coexistan con los objetos de tradición maorí y generar así una especie de diálogo espiritual entre el pasado y la contemporaneidad, y entre diferentes categorías de productos culturales. Robinson pretende invitar al personal del museo a que realice la colocación de los bastones como si fuera una rutina de trabajo en proceso de desarrollo. Este proyecto no solo modifica el estado museológico de la presentación de la colección, sino que también requiere movilizaciones activas y a menudo no convencionales por parte del personal del Museo. En última instancia, esto despertará y activará tanto el potencial creativo de la colección del Museo como de sus «conservadores» para hacer revivir la historia y para ayudar a la institución a reposicionarse en la escena cultural contemporánea. Robinson pregunta además, parafraseando el título de la Trienal, «Si tuvieras que trabajar aquí [...]». Vivir es trabajar, y debería llevarse a cabo de forma creativa.

Estos esfuerzos para transformar la institución hacia la apertura recíproca a diferentes tipos de actividades creativas, enfoques organizativos, categorizaciones culturales y una ética del trabajo y las relaciones públicas crean ciertamente una perspectiva más amplia y la oportunidad de reconciliar la producción artística y cultural, las instituciones y el ámbito público en la vida social de la ciudad. La cuestión de la relación entre las prácticas creativas –a veces confundida con la «industria creativa», punta de lanza de la «renovación urbana» promovida por gobiernos y motivada por el turismo, el entretenimiento y el desarrollo inmobiliario– y la esfera pública está siendo debatida acaloradamente en todo el mundo. ¿Cómo puede la práctica artística intervenir en un proceso que aporte una dimensión crítica y orientada de verdad a lo público, al proceso de renovación urbana que demasiado a menudo acaba suponiendo la gentrificación del espacio urbano y la exclusión de las clases medias y bajas? ¿Cómo se pueden llevar los proyectos experimentales e intelectualmente exigentes al proceso de formación de las nuevas comunidades urbanas? Son preguntas insoslayables, a las que la totalidad de los profesionales del arte, de la arquitectura y del urbanismo tienen que responder. La Trienal, por supuesto, no puede permitirse no formar parte de esta conversación. La remodelación de la ribera de Auckland ha proporcionado a la Trienal la mejor oportunidad para realizar y probar propuestas de intervenciones artísticas y urbanas en la construcción de los espacios públicos. La instalación sonora de Ryoji Ikeda *A (for 6 silos)* –que emplea diversas variaciones del «tono la» a lo largo de la historia de la música– transforma los seis silos en una enorme cámara de sonido, en la que el público experimentará una sensación minimalista completamente memorable; se trata de un dispositivo radical que nos permite viajar a través de la historia de la invención de la música y de su influencia en nuestro espacio habitable. Los arquitectos Rau Hoskins y Carin Wilson, de ascendencia maorí, han propuesto dirigir un colectivo de estudiantes de Unitec para erigir un *paparewa teitei* –un tipo de escenario alto, también conocido como *hākari*– para albergar un festival popular que celebre la hospitalidad y la creatividad en la ribera. Será la primera reconstrucción de un *hākari* después de más de 150 años. Al revivir una de las formas de ceremonia pública más importantes, el proyecto tratará de conseguir la mayor participación y contribución pública que sea posible. El estatus de la ribera como espacio público se verá más auténticamente

representado mediante un proyecto como este que con los sofisticados restaurantes de turno.

Por supuesto, no deberíamos olvidar el suburbio cuando la renovación urbana no solo transforma el centro de la ciudad, sino que también modifica considerablemente la expansión de la población y por tanto extiende inevitablemente los efectos de la gentrificación a las afueras. Las zonas suburbanas del sur de Auckland están pobladas por comunidades multiétnicas. Hoy en día, se encuentran también ante el desafío de la «renovación urbana». El mercado de Oratia es uno de los lugares más vivos para el encuentro y para el intercambio. Lo que resulta excepcional aquí es que la galería de arte contemporáneo Fresh Gallery Ōtara, por su cercanía, forma parte del mercado. Con la atención puesta en promover el arte del Pacífico y los intercambios transpacíficos, la galería ha trabajado duro para presentar el arte contemporáneo tanto de Nueva Zelanda como de fuera en su comunidad local, formada en su mayor parte por poblaciones maoríes y de las islas del Pacífico. Esto proporciona una sede perfecta para la Trienal en tanto llegar al área suburbana resulta un aspecto clave en su esfuerzo por colaborar con las instituciones y comunidades de la ciudad. Con ocasión de la reapertura de la galería, una importante parte de la Trienal tendrá lugar aquí. Entre los invitados están Mounir Fatmi, afincado en París, Keg de Souza y Makeshift, establecidos en Sidney, Rigo 23, afincado en San Francisco, Emory Douglas y Wayne Youle, este último establecido en Christchurch. Todos ellos presentarán proyectos para contextos específicos que tratan temas de desarrollo suburbano e intercambio comunitario. Abordarán los asuntos mediante sus diversas experiencias, negociando con diferentes condiciones a través del mundo. Y muchos de ellos llevarán a cabo un proyecto de residencia en colaboración con la población local, llevando la investigación y la expresión crítica al primer plano del debate público sobre el futuro de la localidad.

VIII.

Por último, resulta de suma importancia resaltar que la Trienal no constituye solamente una exposición. Es un lugar de producción de conocimiento e imaginación, una plataforma viva, en marcha e infinita para que tengan lugar diálogos, participaciones e intercambios entre artistas y público a

través de la colaboración con profesionales e instituciones transdisciplinarias. Para poner en práctica esa visión hemos puesto en marcha un laboratorio (The Lab) que ocupa un espacio central en la Auckland Art Gallery. Este es el cerebro, el centro intelectual de la Trienal. Su programa, como una especie de universidad abierta –casos prácticos, conferencias, presentaciones, simposios, mesas redondas, actuaciones y excursiones al exterior– se irá llevando a cabo a lo largo de la Trienal. Se trata de un colectivo que incluye al comisario y a diseñadores/profesores de tres universidades locales (Andrew Barrie, Michael Davis, Kathy Waghorn, Elvon Young, Albert L. Refiti, Rau Hoskins, Carin Wilson y Sarosh Mulla), y que ha estado trabajando conjuntamente durante más de un año para desarrollar un rico e intenso programa alrededor de cinco temas principales: Rural-Urbano (como espacio habitable), Respuesta y restablecimiento de emergencia (Christchurch como caso práctico), Impactos multiculturales en la transformación urbana, Hogares ideales y Mercados informales, y Expertos internacionales y neozelandeses. Artistas entre los que se cuentan Teddy Cruz, Bijoy Jain, Ou Ning, Do Ho Suh y Local Time, entre otros, son invitados a presentar sus estudios e iniciativas para llevar a cabo proyectos experimentales. El público está invitado a participar en los debates, mientras que los grupos de estudiantes se organizarán para desarrollar casos prácticos y presentaciones. Michael Davis, el coordinador general del programa, ha ideado también un diseño del espacio usando una inteligente y eficiente estrategia al reciclar materiales encontrados en la galería –cajas de madera, marcos, etcétera– para proporcionar un entorno flexible y estimulante para los eventos. Todo ello forma un espacio de ocupación, una especie de «Zona Autónoma Temporal» en el corazón de la Trienal, lo que permite un debate muy activo y abierto sobre cuestiones que conciernen de la forma más urgente y pertinente a la inmediata y futura transformación de la realidad social, urbana y cultural en la que vivimos. Reproduciendo la estrategia de *Occupy* como resistencia a los poderes hegemónicos del capital y sus alianzas políticas, junto con los proyectos artísticos en la Trienal, The Lab plantea las interrogantes más apremiantes de nuestro tiempo y nuestras vidas reales para convertirse en el combustible de nuestras máquinas intelectuales e imaginativas. Las ideas y proyectos que se compartirán y discutirán aquí son siempre realistas y urgentes, pero están coloreadas también con capas de idealismo y utopismo. La tensión propia entre las dimensiones realista y utópica de The Lab es al

mismo tiempo sumamente energética y abierta. Es como un volcán situado en el centro del evento de la Trienal, que podría hacer erupción un día con efectos inesperadamente emocionantes.

Sí, Nueva Zelanda se asienta sobre volcanes. Vivir aquí es vivir sobre volcanes. One Tree Hill Maungakiekie, uno de los volcanes más famosos del país, se supone que ofrece la mejor vista de Auckland. El «único árbol» existente ya no está allí, debido en parte a las disputas sobre qué árbol (auténticamente local) debería plantarse. Quizás The Lab pueda verse como un nuevo árbol originario de este lugar, que pueda ser plantado allí, al menos durante un tiempo...

Les Lilas, París, 25 de febrero de 2013

BIBLIOGRAFÍA

DAVIS, Mike (2006): *Planet of slums*. London: Verso.

HARVEY, David (2012): *Rebel cities. From the right to the city to the urban revolution*. Londres / New York: Verso.

HEIDEGGER, Martin (2006): «Building dwelling thinking». En Enwezor, Okwui (ed.): *The unhomely, phantom scenes in global society: 2nd International Biennial of Contemporary Art of Seville*, BIACS. Sevilla: Fundación Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla.

LEFEBVRE, Henri (1991): *The production of space*. Boston: Wiley-Blackwell.

— (2013): *Le droit à la ville*. Paris: Anthropos.

NANCY, Jean-Luc (2002): *La création du monde ou la mondialisation*. Paris: Galilée.

III.

Recepción, crítica e historia del arte



[El rol del público, la crítica y la historia
del arte en las bienales contemporáneas]

LAS MEGAEXPOSICIONES, LOS NUEVOS PÚBLICOS Y LAS BIENALES DE ARTE ASIÁTICAS

Anthony Gardner | Charles Green

La reciente apoteosis de las continuas exposiciones internacionales a gran escala de arte contemporáneo, más conocidas como bienales, ha traído consigo significativas consecuencias en los planos institucional y teórico. Los estudios de exposiciones y de comisariado artístico, y en concreto los estudios sobre el crecimiento de las bienales —a veces llamados «bientalización» y otras veces «bientología», pero en cualquier caso nombrados siempre mediante algún grotesco neologismo—, han empezado a afianzarse en las escuelas de arte y en los departamentos de historia del arte de todo el mundo. Desde la Central St. Martins de Londres hasta el Bard College de Nueva York y, más recientemente, la Monash University de Melbourne, el aumento de los estudios expositivos, así como la ausencia de delimitación entre práctica y discurso, ha desplazado la tradicional división de disciplinas (ya pasada de moda) entre la práctica artística y la historia y la teoría del arte. Este cambio se ha producido de la mano del extraordinario aumento de publicaciones y libros dedicados exclusivamente a los estudios de exposiciones, e incluso tan solo a las bienales y su significativa transformación del arte contemporáneo¹. El ataque más frecuente en estos textos parece consistir en que las bienales, con su anhelo de atención internacional, sus infladas listas de artistas, sus presupuestos igualmente inflados y sus temas inevitablemente poco definidos, son poco más que criadas de la globalización neoliberal. Las bienales puede que hayan desplegado el mundo del arte contemporáneo a nuevos artistas, a nuevos comisarios y a otras partes del mundo (si bien tan solo resultan «nuevos» para algunos

¹ El término «bientología» fue acuñado por Elena Filipovic, Marieke van Hal y Solveig Øvstebø en la introducción a *The Biennial reader* (2010: 12-27). Sobre este discurso emergente véase también Farias 2001, Weiss *et al.* 2011 y las revistas *The Exhibitionist* y *Journal of Cultural Studies*.

aficionados al mundo del arte cuya estrechez de miras evitó que se aventuraran más allá de los viajes atlánticos), pero esta «novedad» se ha ido metamorfoseando con facilidad en la constitución de nuevos mercados para que el capital global continúe con el negocio de siempre. En este sentido, las bienales son como el número cada vez mayor de ciudades globales A++, con Tokio, Hong Kong y Bombay uniéndose a Nueva York, París y Londres como «centros globales» (aunque, ¿cuándo no han sido estas ciudades globales?), no para cambiar la manera como percibimos «lo global» sino simplemente para expandir todavía más el alcance del capital neoliberal. El aumento de las bienales en todo el mundo desde el principio de la década de los noventa, como se afirma a menudo, no es por tanto más que otro síntoma del poder global que se extiende desde los centros del arte de la era colonial, con la Bienal de Venecia y las coloniales exposiciones universales de Nueva York y Londres².

Esta realidad no resulta, ni mucho menos, tan simple. Se pregona a menudo que Asia constituye el ejemplo de esta neoliberalización del arte internacional. El reclamo parece ser algo así como «¡mira cuántas bienales, trienales y ferias de arte hay actualmente tan solo en China, todas canibalizando al parecer el modelo de bienal occidental!»³. Pero la utilización de las bienales como forma de producir y presentar el intercambio cultural internacional es un fenómeno solo posterior a 1989. La Trienal de Arte Mundial comenzó en Nueva Delhi en 1968, la Bienal de Arte Árabe en 1974, el Festival de Arte Asiático de Fukuoka en 1979 y la Bienal de Arte Asiático de Dacca en 1981. La Bienal de Sidney ya se promocionaba como punto de encuentro entre artistas, comisarios y escritores de toda la cuenca del Pacífico en su segunda edición, en 1976⁴. La relación entre las visiones emergentes sobre la «globalidad» y las bienales en la región Asia-Pacífico requiere mayor precisión que la que ha ofrecido el habitual enfoque general, si queremos hacer justicia a las complejas historias que han conllevado una conexión intercultural en toda la región. Necesitamos, entonces, salir

² Véase Baker 2004: 20-25.

³ Véanse, por ejemplo, las numerosas afirmaciones que aparecen en Storr 2005, y en cierta medida, también en Zheng 2013.

⁴ Para más detalles sobre esta «segunda ola» de bienales véase Gardner & Green 2013 y 2014.

de lo general para enfatizar lo particular, para concentrarnos en bienales concretas, incluso en ediciones concretas de bienales específicas, y así poder entender cómo están funcionando las bienales en esta parte del mundo⁵.

Por consiguiente, este ensayo tiene en cuenta bienales específicas en la región Asia-Pacífico; en concreto, la Trienal Asia-Pacífico (TAP) en Brisbane, Australia, y la Trienal de Arte de Fukuoka, en Japón, para mostrar la intrincada naturaleza de cuatro narrativas presentes en el arte contemporáneo. En primer lugar, señalaremos el arco ascendente y, a continuación, descendente de la cultura de la biennial desde comienzos de los años noventa hasta la actualidad. En segundo lugar, señalaremos un arco paralelo para los llamados nuevos medios, que se desarrollaron partiendo del arte experimental de los sesenta y los setenta (y que lo sustituyeron sustancialmente). En tercer lugar, tendremos en cuenta la sustitución de la atención curatorial en la tradición, centrándonos en cómo la globalización transforma la tradición. Y en cuarto lugar, observaremos el desarrollo y el enorme crecimiento de un público de arte contemporáneo que resulta complejo, que está diferenciado internamente y que acude en masa a las bienales buscando y encontrando experiencias de arte experimental compartidas y marcadamente sociales que sean, al mismo tiempo, extraordinariamente íntimas.

ARTE EXPERIMENTAL Y ARTE TRADICIONAL

En primer lugar debemos considerar uno de los indicadores fundamentales del arte contemporáneo, del arte que encarna la condición de contemporaneidad: su énfasis en lo experimental, tanto en el instante de su producción, como en el instante de su recepción. De hecho, la división entre producción y recepción (como la que existe entre teoría y práctica, o entre colonialismo y globalización) es ahora tan borrosa que virtualmente no existe—esto es precisamente lo que señala con claridad la distinción entre el arte contemporáneo y el forzado arte experimental de los sesenta y los

⁵ Que conste que un par de historiadores del arte, principalmente John Clark, han identificado durante mucho tiempo múltiples modernismos en la región asiática. Nuestro trabajo se nutre en gran medida de Clark, y no solamente de sus escritos publicados—aunque a este respecto, véase Clark 1998—sino también del generoso acceso que nos ha ofrecido a su extenso archivo de fuentes primarias.

setenta⁶. Esto resulta también muy diferente del comienzo del periodo que estamos tratando, a principios de los noventa, cuando los comisarios de las bienales de Asia y de otras regiones denominadas «periféricas» podían todavía argumentar que la tradición se había convertido en algo contemporáneo, dado que el arte tradicional tenía que demostrar que podía adaptarse a las condiciones de la contemporaneidad si iba a ser seleccionado para las bienales emergentes. Estas adaptaciones han provocado a menudo una honda tensión. Veamos, por ejemplo, la marcada falta de interés o de comprensión (al menos por parte de muchos críticos e historiadores del Atlántico Norte) respecto a la tercera Bienal de La Habana, en Cuba, centrada en «Tradicición y Contemporaneidad», hasta unos 20 años después de su puesta en marcha en 1989⁷. De ahí también el revelador título que Apinan Poshyananda, uno de los comisarios más agudos y sensibles del arte asiático contemporáneo, dio a su emblemática exposición en la Asia Society de Nueva York en 1996, «Tradiciones/Tensiones» (y resulta revelador porque él también fue miembro del equipo curatorial en la segunda Trienal Asia-Pacífico de ese mismo año, y la tensión entre lo tradicional y la trienal fue al parecer demasiado evidente)⁸.

Sin embargo, no resulta nada útil ni particularmente convincente una definición restringida de arte experimental, y lo mismo sucede con el uso de la tecnología o con el arte que emplea nuevos medios. De forma similar, una definición imprecisa y general de arte experimental, en la que el arte es experimental si el artista lo dice, tiene tan poco significado como decir que el arte es contemporáneo si se hace en el presente. Una definición tan abierta y general de lo contemporáneo podría haber significado que las bienales de arte de Asia (incluyendo la Trienal Asia Pacífico) tuvieran que haber contado con célebres exponentes de las artes y los oficios tradicionales. Los comisarios de la Trienal Asia-Pacífico fueron en varias ocasiones instados a seleccionarlos: por ejemplo, los artistas veteranos que producen batik en Yogyakarta y que esperaban con seguridad ser considerados para participar

⁶ Para una revisión de un conjunto de definiciones exhaustivo e influyente sobre los elementos que definen el arte contemporáneo, véase Smith 2009: 241-271.

⁷ Smith fue de nuevo profético a este respecto al dedicar un capítulo de *What is Contemporary Art?* a la tercera Bienal de la Habana. Véase Smith 2009: 152-66.

⁸ Véase Poshyananda 1996.

en la TAP1. Los comisarios de Brisbane, sin embargo, no estuvieron en absoluto entusiasmados con la idea de incluir arte tradicional en la trienal. Se mostraron reacios porque los patrimonios culturales se asociaban a menudo con la burocracia y las hermandades de los estados conservadores, así como con gremios y asociaciones extremadamente regulados, en oposición a las universidades y a las escuelas de arte de Asia, cuyos profesores, estudiantes y currículo no eran en nada diferentes a sus equivalentes del Atlántico Norte. Fue a este grupo de intelectuales y autónomos pertenecientes a la universidad –que incluía a Jim Supangkat en Yakarta, a Geeta Kapur en Nueva Deli, a Kanaga Sabapathy en Singapur y a Somporn Rodboon en Bangkok, con sus redes internacionales y locales emergentes y su conocimiento de los artistas locales más cosmopolitas, cuyos trabajos serían más «legibles» para los itinerantes comisarios globales– al que consultaron con mayor frecuencia aquellos comisarios internacionales a la caza de arte contemporáneo.

Una definición más adecuada de lo experimental dentro del arte contemporáneo depende en cambio del trabajo que queda moldeado por las dobles metáforas consistentes en la colaboración y en la delegación de la fabricación, abriéndose tanto hacia lo transdisciplinar como a lo transnacional. Esta definición de lo experimental no contempla la identificación productivista y basada en los nuevos medios como el único eje del desarrollo del arte contemporáneo. Al contrario, reconoce que lo experimental ha resultado tan influenciado por los nuevos espacios de exposición del arte como lo fue por las nuevas tecnologías; o por decirlo de un modo que recuerde las condiciones de lo contemporáneo, por la reformulación dual de los modos de recepción del arte (en enormes espacios de exposición, ya sean cubos blancos o almacenes posindustriales, así como en contextos culturales más allá del Atlántico Norte) y de sus modos de producción (tecnológica).

Esto puede contemplarse de varias formas. Primero, un nuevo arte espectacular y a menudo caro, como puede ser la video-instalación en alta definición o las obras de juegos interactivos en espacios híbridos, requiere sedes capaces de aportar los medios, la escala y el protagonismo requeridos para la realización de estas obras. Esto conduce a una segunda consideración, ya que tan solo las grandes bienales (en expansión a través de grandes museos, de edificios reconvertidos o a través de ciudades enteras, y a veces con un fuerte apoyo local y privado para ayudarlas a conseguirlo) podían satisfacer semejantes demandas de recursos. De ahí que las bienales ofrecie-

ran a los artistas experimentales contemporáneos un escenario apropiado en el que participar en la escena del arte global, toda vez que brindaban a un público espectacularmente aumentado, mucho más allá de las ilusiones de los antiguos y utópicos enclaves del arte del *new media art*, la oportunidad de ver arte experimental. De hecho, tanto es así que hacia la segunda década del siglo XXI el arte experimental, sin importar su genealogía y a pesar de la opinión a menudo resentida de sus tecnófilos pioneros, se había convertido supuestamente en el dominio de las bienales. Esto es algo que el teórico y activista de internet Geert Lovink describió proféticamente en su libro de 2007 *Zero Comments: Bloggin and Critical Internet Culture*. Los viejos espacios y prácticas del *new media art* se habían quedado obsoletos: los profesionales o bien habían encallado en los departamentos de nuevos medios diseminados como átomos por todo el mundo o, como en el caso de Raqs Media Collective, se habían pasado por razones tácticas y económicas a la utilización de la bienal como plataforma de presentación de su coyuntura artística y sus prácticas curatoriales⁹. Además, para los grandes públicos y el extraordinario número de artistas de todo el mundo que participaban en el arte contemporáneo, era el mundo en expansión aunque exclusivo de las bienales de gran presupuesto —y no los fugaces desfiles de las ferias de arte de fin de semana o los presupuestos relativamente bajos—, junto con los programas conservadores de las galerías privadas, el que mostraba el estado actual de la experimentación artística. Se pusieron en cuestión, por tanto, las frecuentes reivindicaciones realizadas a favor de la democratización del arte contemporáneo, ya fuese debido a la difusión global de las bienales y sus públicos, al uso de las nuevas tecnologías o a la demanda de participación del público y el acceso a las bienales y a las nuevas tecnologías¹⁰.

⁹ Raqs Media Collective fueron los comisarios de Manifesta 7, la bienal europea de arte contemporáneo de 2008 en la región de Tirol, en Italia; junto con la organización de Sarai media network (cofundada en Nueva Delhi en 2001) y la exposición de obras de arte en las bienales de Venecia y Liverpool, Documenta en Kassel y la Trienal de Guangzhou.

¹⁰ Véase, por ejemplo, Enwezor 2004, Mouffe 2009: 32-40 y, hasta cierto punto, Papastergiadis & Martin 2011: 45-62.

EL SURGIMIENTO DE LAS BIENALES ASIÁTICAS

Esto nos lleva hasta las redes emergentes de las globalizadas bienales asiáticas. Si el desarrollo de las bienales en diversas partes de Asia desde los años sesenta hasta los ochenta señala una nueva ola de megaexposiciones en la región, una segunda ola comenzaría realmente en 1993 con la primera Trienal Asia-Pacífico (TAP) en la Queensland Art Gallery (QAG) de Brisbane. A esta le siguieron, una tras otra, las nuevas bienales, una en la ciudad surcoreana de Gwangju (1995), otra en Shanghái (1996), otra en Taipei (1998), y después en otras muchas ciudades. Pero es el Museo de Arte de Fukuoka, a 1100 km al oeste de Tokio, el que debe ser reconocido como el de más influencia sobre las bienales de la región y en su dedicación al arte asiático contemporáneo. En 1979, el museo puso en marcha el primer Festival de Arte Asiático, mostrando a artistas contemporáneos chinos, indios y japoneses. Inicialmente tenía lugar cada 5 años (el mismo intervalo que la Documenta de Kassel), antes de ser renombrado como el nuevo Museo de Arte Asiático de Fukuoka en 1999, con un nuevo nombre y ahora planificado para llevar a cabo cada 3 años la Trienal de Arte Asiático de Fukuoka. El director de la QAG, Doug Hall, era muy consciente de la historia de la Trienal de Fukuoka. Uno de los primeros viajes que realizó al extranjero después de su nombramiento como Director de la QAG en 1987 fue a Fukuoka: de este modo pudo ver de primera mano en la política de adquisiciones del Museo para sus megaexposiciones un modo de crear una importante colección de arte asiático contemporáneo, política que él mismo emplearía con gran éxito en Brisbane, y que continúa actualmente.

Las motivaciones que había tras la creación de las nuevas bienales en Asia eran, no obstante, diferentes. Las megaexposiciones de Fukuoka eran comparables a la TAP, y ambas se convirtieron en importantes herramientas de marketing para sus ciudades anfitrionas de tamaño medio, atrayendo regularmente la atención cultural hacia puertos industriales que de otra manera habrían quedado un tanto fuera de las trilladas rutas turísticas. Otras bienales de Asia Oriental confiaron en modelos diferentes de exposición. Para sus dos primeras ediciones, la Bienal de Shanghái se limitó al arte y la artesanía tradicionales chinos, cambiando de imagen en el año 2000 tras una fuerte inversión estatal y la inclusión, también fuerte, de grandes figuras del arte internacional que llevaron a cabo enormes ins-

talaciones y obras de vídeo –fue el año en que Ai Weiwei comisarió su famosa contraexposición llamada *Fuck Off*, dejando muy claro que Ai podía protestar contra un nuevo gigante cultural y al mismo tiempo, en su casi parasitaria relación con dicho gigante, sacar beneficio de ello. La bienal de Gwangju comenzó en 1995 con un espíritu de promoción regional pero también de conmemoración histórica, rindiendo honores a las víctimas de la masacre de manifestantes prodemócratas de mayo de 1980 en las calles de Gwangju, un evento crucial en el derrocamiento del régimen autoritario de Corea del Sur¹¹. La utilización de la bienal como recuerdo de los manifestantes y como un mapa para el futuro estuvo clara desde el principio: el primer director de la bienal de Gwangju, Lee Yongwoo, escribió en 1995 que «el objetivo de la bienal internacional de Gwangju es fomentar un comportamiento cultural independiente» (Lee 1995: 17). Pero la bienal de Gwangju era distinta también en otros aspectos. Por ejemplo, insistía en dividir a los artistas de acuerdo con sus continentes de nacimiento, una división rara vez empleada en cualquier otro tipo de exposiciones a gran escala. Las siguientes ediciones siguieron experimentando con métodos curatoriales poco usuales y, con frecuencia, sumamente idiosincrásicos (gracias a la extraordinaria financiación, entre las mayores del mundo por edición, otorgada a la bienal por la Fundación de la Bienal de Gwangju), de una manera muy diferente a la de otras bienales, concentrándose en el proceso curatorial y en la innovación más que en la idea de la bienal como recurso para crear una colección permanente. Okwui Enwezor y su equipo de comisarios transformaron la bienal de 2008 montando exposiciones de otros comisarios que se habían llevado a cabo en diferentes partes del mundo durante los 12 meses anteriores; la bienal de 2012, *Roundtable*, reunió a seis comisarios relativamente jóvenes de diferentes partes de Asia para trabajar juntos por primera vez en una exposición enorme, extensa y, como era de esperar, extremadamente conflictiva.

Mientras que Gwangju estratégicamente buscaba públicos internacionales, a menudo –aunque no siempre, como parece indicar la edición de 2012– contratando a renombrados comisarios radicados en distintas partes del Atlántico Norte como Okwi Enwezor, Charles Esche, Massimiliano

¹¹ Sobre la bienal de Gwangju como indicador conmemorativo véase Jay 2003: 77-85 y Enwezor 2010: 12-39.

Gioni, Hou Hanru y Harald Szeemann, la TAP en cambio fue concebida para traer de vuelta el contexto cultural australiano, predominantemente occidental, al «redil» del regionalismo de la región Asia-Pacífico. Comparada con Gwangju, la TAP no obtuvo una fastuosa financiación ni del gobierno de Queensland ni del de Australia, a pesar de la promoción particularmente intensa que se hizo de las relaciones Asia-Australia, en aquel momento bajo el gobierno del antiguo primer ministro Paul Keating. Por el contrario, fue concebida en 1990 con el deseo de un pequeño patronato, liderado por Doug Hall y la veterana comisaria de la QAG, Caroline Turner, de transformar permanentemente su pequeño museo estatal en una institución regional fundamental. Parte de su método consistía en descartar las divisiones entre artistas por nacionalidad, un elemento esencial de muchas otras bienales condicionadas por el modelo de la Bienal de Venecia que, desde su fundación en 1895, ha empleado los pabellones nacionales de forma continua como ejes a través de los cuales presentar el arte proveniente de todo el mundo. En cambio, la decisión de la TAP de acabar con las barreras nacionales, al menos a través de su analogía en el espacio expositivo, amplió la diversidad, las correlaciones y las tensiones entre las prácticas artísticas en Asia y el Pacífico. Turner escribió para el catálogo de la segunda TAP en 1996 que la inmanente diversidad de la exposición podía mostrar que «el término “Asia-Pacífico” (era) una construcción que no implicaba semejanzas de carácter histórico o cultural»¹². Mientras que la globalización implicaba ya a principios de los noventa una homogeneización cultural o «coca-colonización», el regionalismo de la TAP giraba en torno a la diferencia y la especificidad cultural, pero también, significativamente, más en torno al diálogo entre artistas y culturas que a su inconmensurabilidad.

No obstante, la viabilidad del comisariado internacional puso estos ideales regionalistas bajo presión, pues resultaba difícil no retroceder ante las convincentes divisiones nación-estado para aprovechar el consejo de informadores locales sobre las prácticas de allí. Este fue uno de los numerosos

¹² Caroline Turner fue directora de proyectos de la QAG durante las tres primeras trienales Asia-Pacífico. Su evaluación crítica de la noción «Asia-Pacífico» continua: «Algunos incluirían los Estados Unidos y las Américas: otros se limitarían a la región de Asia y a las islas del Pacífico. Las fronteras de la región pueden haber sido porosas, pero fueron también sin duda políticas». Véase Turner 2006: 22.

problemas a los que se enfrentaron Jean-Hubert Martin, André Magnin y sus co-comisarios en la exposición *Magiciens de la terre*, de 1989. Su falta de conocimiento sobre los contextos artísticos de los diversos países, especialmente de aquellos que estaban lejos de la base de los comisarios en París, significaba que también debían confiar en informadores locales para generar sus listas de artistas. Pero aquellos informantes tenían también sus limitaciones, especialmente cuando su conocimiento se restringía a fronteras culturales, lingüísticas y de parentesco, o en el caso de que cada uno tuviera un protegido o dos a quienes promocionar¹³. No obstante, tal «subcontrata» tenía un par de ventajas. Al insistir en encargarle a figuras culturales locales que ayudaran a dotar de contenido a la exposición, los comisarios de la TAP (al igual que Martin y sus colegas a finales de los ochenta) estaban intentando conscientemente evitar la metodología del *fly in/fly out* desarrollada por el comisario-autor europeo Harald Szeemann, que tendía a tratar los lugares no familiares como zonas de tránsito en las que el comisario se lanzaba al vacío y los artistas quedaban como elementos poco más que sintomáticos de las mitologías que el propio comisario elaboraba sobre el aspecto que ese contexto cultural tenía. Por el contrario la TAP, cuyos gestores estaban influenciados por los métodos del Festival de Arte Asiático de Fukuoka, buscaba deliberadamente conectar con las complejidades y diversidades de los contextos culturales locales. Guiada por sus informadores, la TAP buscaba definiciones regionales de lo contemporáneo que emergiesen de la modernización de las tradiciones culturales (las esculturas de la artista china Shi Hui tejidas con tiras de bambú y papel de arroz), o también de las consecuencias de los múltiples modernismos tan desarrollados en la región, desde Bangkok o Chiang Mai (las monumentales y oscuras pinturas e instalaciones de Araya Rasdjarmreansook) hasta Tokio (y las esculturas de madera de Shigeo Toya, talladas con una sierra mecánica). En este sentido, la contemporaneidad podía ser entendida como una forma en desarrollo, y no necesariamente como algo opuesto a las tradiciones locales, a la vez que la cuidadosa contigüidad de las obras

¹³ Colleen Ovenden abordaba en detalle este dilema en «Magiciens de la terre: The Roaring Success of a Failure», artículo presentado en la College Art Association Annual Conference de 2004 (Seattle, Washington, 19 de febrero). Véase también Steeds *et al.* 2013.

de arte se convirtió en el propio indicador de cómo lo global podía ser presentado desde los puntos de vista del regionalismo Asia-Pacífico. Ese conocimiento matizado de la contemporaneidad quedaba claro en el ensayo introductorio de Turner para el primer catálogo de la Trienal Asia-Pacífico, cuando escribía:

Nos hemos aproximado a esta exposición a través de contextos nacionales, lo que en sí mismo plantea cuestiones significativas [...] Lo que resulta evidente es que los artistas de esta región se sienten seguros en su especificidad local y regional, así como en la incorporación de ideas que cruzan fronteras internacionales: un arte que conecta con la práctica artística internacional pero que no depende de ideas internacionales impuestas desde un «centro». (Turner 2003: 8)

El inconveniente, no obstante, era que los tipos de arte mostrados en las dos primeras TAP no encajaban en el arco narrativo de «lo experimental», del que sí daban cuenta las exposiciones análogas de arte contemporáneo del Atlántico Norte, como Documenta. La TAP, al igual otra vez que sus homólogas, la trienal de Fukuoka o las primeras ediciones de las bienales de Shanghái y Gwangju, se mantuvo muy lejos de la visión periférica de los comisarios del Atlántico Norte, que confundieron su propio provincianismo con el internacionalismo. La capacidad de la TAP para llamar la atención fuera de la región Asia-Pacífico sobre sus estéticas regionalistas –su contraglobalidad, podría incluso decirse– quedó así muy lejos de realizarse.

LA GLOBALIZACIÓN DE LAS BIENALES ASIÁTICAS

¿Qué sucedió con la TAP, sus artistas y sus bienales hermanas en la región Asia-Pacífico que condujo más adelante a atraer esa atención contemporánea y global? Este cambio está quizá mejor simbolizado por la Bienal de Shanghái y el Raqs Media Collective que por la TAP. Ambos incorporaron rápidamente el ascenso y la caída de la dependencia del arte contemporáneo respecto a los nuevos medios, especialmente a medida que la teoría y el arte de los nuevos medios, y sus conceptos reificados de interactividad y participación, se convertían primero en algo doctrinario y después anacrónico, ya a principios del nuevo milenio. El cambio, que tuvo lugar en la Bienal de Shanghái del 2000, de las artes decorativas tradicionales a espectaculares

instalaciones a gran escala y proyecciones de imágenes en movimiento fue el reconocimiento de que estos medios se habían convertido ahora en los modos dominantes del «arte bienal». Constituían tanto lugares para la socialización informal y el juego como obras de arte para contemplar, y podían, si bien con algún coste, volverse a exponer constantemente en cualquier lugar del mundo, evitando así las restricciones asociadas a la condición específica del lugar. Geografía, cultura, injusticia y globalización: en el año 2000 todas estas fuerzas ya habían sido periodizadas concienzudamente, y por lo tanto (aunque irónicamente) habían vuelto *tradicionales* los diversos tipos de nuevos medios practicados por artistas-expertos en favor de prácticas en espacios híbridos más discursivas, escépticas e instrumentales y menos fenomenológicas. El Raqs Media Collective era plenamente consciente de ello. Al tiempo que el número de invitaciones a las bienales aumentaba, los miembros de Raqs empezaron a imaginarse a sí mismos «usando» las exposiciones de arte como plataformas globales para su activismo y su estética a nivel local. Esto fue más evidente quizá en la Documenta 11, en 2002. Su instalación *28f28°N/77f15°E::2001/02* (2002) yuxtaponía vídeo e imágenes fijas, sonido, software y documentación performática sobre el desposeimiento y el desplazamiento en la India, llevando al formato de la instalación la clase de activismo que el colectivo había desarrollado a través de Sarai, el centro de publicaciones e intercambio de información que habían fundado en colaboración con el Centro para el Estudio de las Sociedades en Desarrollo en Nueva Delhi, un centro de investigación mucho más antiguo. Mediante este método dual pero interconectado Raqs podía moderar activamente las redes y los circuitos de conocimiento de los informadores interculturales, la delegación y las plataformas de los que dependía el mundo del arte «global», en vez de ser moderados por ellos. El rápido reconocimiento internacional de Raqs y la consecuente movilidad global mostraron de una vez por todas los errores de las declaraciones del pionero en nuevos medios Roy Ascott, quien sostenía en su influyente artículo «Art and Education in the Post Biological Era» que las redes tendían a eliminar la jerarquía (Ascott 1996). Las redes consolidan las jerarquías, aunque esto se base más ahora en las millas del viajero frecuente y el boca a boca que en el hecho de vivir en Londres o en Manhattan.

Pero las millas del viajero frecuente, al igual que las nuevas tecnologías y los espacios posindustriales fácilmente disponibles en los que socializar,

cuestan muchísimo dinero, una situación que se sitúa al lado de la visión de que las megaexposiciones, junto con las instalaciones o las proyecciones de arte contemporáneo, están abiertas para todos. Esto resultó especialmente problemático debido a la dependencia en muchas ediciones de exposiciones del siglo XXI, incluyendo bienales asiáticas como *Busan 2012: Garden of learning*, de la definición de sí mismas como lugares donde la democracia podía cruzarse con redes tecnológicamente empoderadas y con la experiencia —no necesariamente en persona ni en tiempo real— de una convivencia conversacional y una colaboración comunitaria. El trasfondo de esto era la «economía del comportamiento» diseñada por la estética relacional, como sostenía el comisario francés Nicolas Bourriaud en 1998, y también la experimentación con diversos espacios públicos en la exposición que comisariaron conjuntamente Hans Ulrich Obrist y Barbara Vanderlinden en Amberes, llamada *Laboratorium* (1999)¹⁴. Estos discursos y prácticas curatoriales habían reforzado la idea de que existía una relación entre las exposiciones a gran escala y la evaluación de la experimentación como algo conscientemente desarrollado a través de relaciones con públicos extensos —y desde luego, no a través de las nociones de los artistas de los nuevos medios de la realidad virtual y de las tecnologías interactivas, populares a principios de los noventa¹⁵—. La repetida y sin duda sincera evocación por parte de los comisarios de la estética relacional, el laboratorio, las utopías y otras cosas por el estilo supuso una fuerte influencia en esta presumible relación entre bienales y experimentación. Asimismo, existía la creencia de que si el hecho de albergar una bienal podía relanzar el perfil turístico de una ciudad, entonces la propia exposición podía también concentrarse en el juego socializado y en su forma de mostrarse: ya sea como su principal preocupación temática, ya como algo que el público pudiera representar mientras pasaba las vacaciones en la bienal. Lo experimental había pasado de este modo desde la experiencia sobre los medios al tiempo de recreo, del mismo modo que la estética relacional había cambiado «desde el papel a lo Lenin a la fiesta a lo Lennon», como señaló ingeniosamente Hal Foster (2003: 21-22). Los dos arcos delinean el círculo de opinión. Es más, a

¹⁴ Véase Bourriaud 2002: 102, 104, y Obrist & Vanderlinden 1999.

¹⁵ En particular en el trabajo de Howard Rheingold y Jaron Lanier: véase, por ejemplo, Rheingold 1991.

medida que las bienales se asumieron como laboratorios sociales y urbanos revelaron que la representación curatorial de la democracia sin duda no era activista ni tampoco particularmente honesta (y esto a pesar de que Gwanju tomara la democratización de Corea del Sur como su punto inicial de referencia). La «democracia» en las bienales estuvo en cambio conducida por lo popular y lo populista, y con relación a los visitantes tendía hacia un sector demográfico más joven¹⁶.

La prueba mayor de este cambio ha surgido en la TAP, y concretamente en el famoso programa educativo de la exposición para los visitantes más jóvenes, llamado «Kids Trienal Asia-Pacífico». El Kids TAP fue el fruto rebelde y con gran éxito de la absorción y transformación del arte experimental llevada a cabo por las bienales. En la sexta TAP de 2009-2010 los niños podían experimentar con la construcción de un mundo modelo, mientras que los jóvenes estaban lo suficientemente empoderados socialmente mediante la imagen y la experiencia del juego experimental como para asaltar el museo y pasar el rato. En la séptima TAP de 2012-2013 los participantes podían realizar sus propias obras de arte imitando el trabajo de otros artistas en las salas de exposición, o fotografiarse delante de las atracciones turísticas de Kazakh proyectadas tras ellos. Incluso la publicidad promocional para el *Paramodel Joint Factory* (2012) se leía como un Bourriaud para principiantes: «En esta increíble instalación, las paredes, el suelo y el techo están cubiertos con raíles de trenes de juguete. Los niños pueden intentar crear patrones y figuras para añadirlas a la instalación». Las imágenes resultantes de adultos y niños de todas las edades y razas pasándolo bien en la sección especial Kids TAP de la sala de exposiciones dejó constancia, como era de esperar, del éxito de la publicidad de las caras sonrientes y el arte manipulable.

El tipo de recepción para el público que ofrece ahora la TAP queda lejos del que se requiere para un largometraje en un cine o una pintura modernista; lo más probable es que se ubique en algún lugar en el espectro entre un parque infantil y un espacio *okupado*. Quizás no haya sido accidental que el movimiento *okupa* anarquista se transformara con rapidez en una metodología curatorial y un estilo visual. Encaja con la transformación del

¹⁶ Sobre las peticiones democráticas del arte contemporáneo y su transformación de la política en fantasías neoliberales más problemáticas véase Gardner 2014.

arte experimental en juguetes tecnológicos y de la democracia en populismo, como ya se comentó, y con el hecho de que un gran número de artistas y críticos, desde Hito Steyerl hasta David Joselit, la hayan identificado como la dirección que está tomando el arte contemporáneo en la segunda década de este siglo¹⁷. Pero la imagen ofrecida por esta nueva forma de recepción no está lejos tampoco de la impresión de diversidad y del apacible caos que la TAP insistía en promover como imagen del regionalismo de la zona Asia-Pacífico en las primeras ediciones de la Trienal, a mediados de los noventa: una consciente aunque satisfactoria «creación [...] que no implicaba una igualdad histórica o cultural», como afirmaba Caroline Turner (2006: 22). De modo que, a pesar de los varios espectros en juego en el arte contemporáneo destacados en las bienales Asia-Pacífico, queda todavía una sólida y sorprendente consistencia en todo lo que un programa como el de la TAP ha intentado hacer en sus más de veinte años de historia. Se trata de la presentación y de la producción de públicos que sean capaces de reunir lo más local (a través de experiencias manipulables de nuevas tecnologías), lo regional (la región Asia-Pacífico) y lo global (artistas de renombre, publicidad para la ciudad, tecnologías globalmente conectadas) a través de formas que no aspiren a ser homogeneizadoras, didácticas o excluyentes. Mientras el Kids TAP se ha convertido en la nueva y hasta cierto punto simplificada descendencia de lo experimental y lo relacional, también ha devenido la perfecta representación del epónimo «públicos íntimos» de este libro, aunque dentro de la inmensidad de la megaexposición.

Sería más exacto, no obstante, decir que tales cambios han surgido precisamente *a causa* de la inmensidad de la megaexposición. Entre bastidores, un «arte mundial» que en cambio llamaremos arte contemporáneo (que incluye prácticas artísticas y experimentales de todo el mundo, pero estructuradas mediante un nuevo tipo curatorial más idealista de comisarios de megaexposiciones) estaba empezando a reemplazar el canon del Atlántico Norte que todavía dominaba el discurso histórico-artístico en Australia y otros lugares. El arte de los nuevos medios ha aparecido en el horizonte de

¹⁷ Véase Steyerl 2011 y Joselit & Lambert-Beatty 2012: 3-25. También, en el mismo número de *October*, los debates sobre la «ocupación» como estilo en «Occupy Responses», en particular Rosalyn Deutsche (42-43), Yates McKee (51-53) y Martha Rosler (59-61).

este discurso, como anteriormente lo había hecho el cine alternativo, como otro modernismo liminal. En este contexto, y por las diferentes razones señaladas aquí, eran las bienales las que estaban ofreciendo perspectivas claras y provocativas sobre la forma, la estructura y los cambios que subyacían en el desarrollo del arte experimental, incluso cuando el arte bienal estaba inextricablemente entremezclado con la geopolítica contemporánea y con políticas de índole populista. El cambio hacia programas como el Kids TAP queda, por tanto, como otro espacio liminal *contemporáneo*, que pone de manifiesto que el arte contemporáneo puede ser cosmopolita y experimental, interconectado y memorable al mismo tiempo.

CONCLUSIÓN

Hemos abordado indirectamente tres cuestiones que se solapan. En primer lugar, de qué forma funcionaban las culturas del arte experimental y las culturas de la bienal dentro de la idea dominante de contemporaneidad, y cómo han sido influenciadas las historias del arte por las condiciones del «periferalismo». Si nos atenemos a las pruebas existentes, la historia emergente se apropió de un modelo de equipo, casi un colectivo de experimentación, que se adecuó a la idea convencionalizada de la experimentación artística originaria. En segundo lugar está la cuestión de cómo han *superado* potencialmente las bienales nuestra habitual comprensión de lo experimental para llegar a generar nuevos modos y genealogías de lo experimental, a través de la exposición como un *medio* y como un *contexto* para el *diálogo íntimo*. ¿Qué le ha conferido al arte contemporáneo experimental esta intimidad? La respuesta se sitúa claramente en lo social —y en una convivencia construida— más que en lo estético o en los dominios tecnológicos *per se*, aun cuando ambos se hayan modulado con la voluntad de cartografiar un sentido de la conectividad regional. Por último, son los programas expositivos, más que las obras de arte individuales, los que cambiaron satisfactoriamente tanto el mundo del arte contemporáneo como la forma en que pensamos la experiencia cultural. Un mundo del arte diseminado, inquieto e inserto en la globalización asumió las condiciones del arte experimental como alternativa tanto a lo tradicional como a lo permanentemente vanguardista, tras identificar estas condiciones como contemporáneas, y sublimó así tanto la provocación como la intervención, en aras de residir en los significantes de

una intimidad construida e infantil, una intimidad ingenua que sustituyó idealmente el poder simbólico por el afecto social.

BIBLIOGRAFÍA

- ASCOTT, Roy (1996): «The Planetary Collegium: Electronic art and education in the post-biological era». En ISEA Web Archive: <<http://www.isea-webarchive.org/content.jsp?id=6284>>.
- BAKER, George (2004): «The globalization of the false». En *Documents* 23: 20-25.
- BOURRIAUD, Nicolas (2002): *Relational aesthetics*. Dijon: Les presses du réel.
- CLARK, John (1998): *Modern asian art*. Sydney: Craftsman House / G+B Arts International.
- ENWEZOR, Okwui (2004): «Mega-exhibitions and the antinomies of a transnational global form». En *Documents* 23: 2-19.
- (2010): «The politics of spectacle. The Gwangju Biennale and the Asian century». En *Invisible Culture* 15: 12-39.
- FARIAS, Agnaldo (ed.) (2001): *Bienal de São Paulo, 50 anos: 1951-2001: homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho*. Sao Paulo: Fundação Bienal de São Paulo.
- FILIPOVIC, Elena & HAL, Marieke van & ØVSTEBØ, Solveig (eds.) (2010): *The Biennial reader*. Bergen / Ostfildern: Bergen Kunsthall & Hatje Cantz.
- FOSTER, Hal (2003): «Arty party». En *London Review of Books* 25 (23): 21-22.
- GARDNER, Anthony (2014): *Politically unbecoming: Postsocialist art against democracy*. Cambridge: The MIT Press.
- GARDNER, Anthony & GREEN, Charles (2013): «Biennials of the South on the edges of the global». En *Third Text* 27 (4): 442-455.
- (2014): «Cultural translation or cultural exclusion? The Biennale of Sydney and contemporary art in the South». En Bydler, Charlotte & Sjøholm, Cecilia (eds.): *Regionality / Mondiality: Perspectives on art, aesthetics and globalization*. Stockholm: Södertörn University Press.
- JAY, Martin (2003): «Kwangju: From massacre to biennale». En *Refractions of violence*. London: Routledge.
- JOSELIT, David & LAMBERT-BEATTY, Carrie (2012): «Introduction». En *October* 142: 3-25.
- LEE, Yongwoo (1995): «Remapping the borders». En Jin, Young-sun & Chung, Joon-mo (eds.): *The First Kwangju International Biennale. Volume 1. International exhibition of contemporary art: Beyond the borders*. Seoul: Life & Dream Publishing.

- LOVINK, Geert (2007): *Zero comments: Blogging and critical Internet culture*. London / New York: Routledge.
- MOUFFE, Chantal (2009): «Democratic politics in the age of post-Fordism». En Gielen, Pascal (ed.): *Open 16: The art biennial as a global phenomenon: Strategies in neo-political times*. Amsterdam: NAI & SKOR.
- OBRIST, Hans Ulrich & VANDERLINDEN, Barbara (eds.) (1999): *Laboratorium*. Antwerp: Roomade.
- PAPASTERGIADIS, Nikos & MARTIN, Meredith (2011): «Art biennales and cities as platforms for global dialogue». En Delanty, Gerard (ed.): *Festivals and the cultural public sphere*. Oxford / London: Routledge.
- POSHYANANDA, Apinan (ed.) (1996): *Contemporary Art in Asia: Traditions, tensions*. New York: Asia Society.
- RHEINGOLD, Howard (1991): *Virtual reality*. London: Sacker & Warburg.
- SMITH, Terry (2009): *What is contemporary art?* Chicago: University of Chicago Press.
- STEEDS, Lucy (ed.) (2013): *Making art global (Part 2): «Magiciens de la terre» 1989*. London: Afterall.
- STEYERL, Hito (2011): «Art as occupation: Claims for an autonomy of Life». En *e-flux journal* 30: <<http://www.e-flux.com/journal/art-as-occupation-claims-for-an-autonomy-of-life-12/>>.
- STORR, Robert (ed.) (2005): *Where art worlds meet: Multiple modernities and the global salon. La Biennale di Venezia international symposium*. Venice: Marsilo.
- TURNER, Caroline (2003): «From extraregionalism to intraregionalism?». En *The First Asia Pacific Triennial*. Brisbane: Queensland Art Gallery.
- (2006): «Introduction». En *The Second Asia Pacific Triennial*. Brisbane: Queensland Art Gallery.
- WEISS, Rachel (2011): *Making art global (Part 1): The Third Havana Biennial 1989*. London: Afterall Books.
- ZHENG, Yan (2013): «Biennials in Asia». En *Yishu: Journal of Contemporary Chinese* 56: 52-53.

LA EXIGENCIA DE LAS BIENALES DE ARTE

Lee Weng Choy

La crítica de arte estimula el ejercicio del criterio. Sin embargo, la función del juicio en el arte no es lograr la certeza o la corrección; es ayudar a lograr el entendimiento. El crítico de arte escribe en pos de lograr una mejor comprensión del arte y de las ideas sobre el arte. El ejercicio crítico es una prueba de comprensión. El crítico interroga al arte: ¿qué dice una obra de arte y cómo lo dice? Y así sucesivamente. La crítica también se prueba a sí misma, reflejándose en sus propias observaciones e intuiciones —y desafiando sus opiniones e interpretaciones— con la esperanza de alcanzar claridad, un cierto sentido de certeza. La crítica no pide necesariamente a sus lectores que concuerden con el autor. La demanda de la crítica es más bien que comprendamos mejor tanto la obra de arte que se nos presenta como los propios argumentos críticos. Podemos discrepar de dichos argumentos, pero es mediante la crítica reflexiva que tendremos una mejor comprensión de nosotros mismos, de nuestras posiciones en relación a los demás, y sobre las ideas y las obras de arte que nos inspiran o urgen a entablar una discusión apasionada, o incluso a disentir en primer lugar.

En el año 2008, Asia se llenó de bienales y trienales. Solamente en septiembre se inauguraron exposiciones en Singapur, Shanghái, Kwangju, Guangzhou, Taipéi y Yokohama. De ahí que resulte obvio que la tipología de bienal asiática exija una valoración crítica. Durante varios años he participado en gran número de dichos eventos y he publicado al respecto; ahora bien, para ser honesto, no estoy seguro de comprenderlos a cabalidad. Este ensayo es una tentativa de mirar hacia atrás y repensar mis acercamientos críticos. Se titula «La exigencia de las bienales de arte», y lo que me viene a la mente son cuatro demandas de distinta índole.

La primera es que hay un reclamo creciente por parte de los gobiernos y las instituciones de poder por organizar bienales. Ello contrasta con la segunda, a saber, las exigencias que las comunidades locales hacen a las bienales. Fumio Nanjo, director artístico de la primera y segunda bienal

de Singapur, ha hecho notar que estos eventos suelen estar más dirigidos hacia las audiencias locales que hacia el conjunto internacional que visita la ciudad con motivo de la bienal¹. De ser así, ¿cómo se articulan estas exigencias locales? ¿Cómo se representan las necesidades y los intereses locales? Lo que suele suceder es que el público –o sea, las comunidades locales en general– no llega a expresar sus opiniones, sino que algunas personas hablan en su nombre. Por tanto lo que se pone en tela de juicio no es sólo lo que realmente piensen y sientan varios públicos sobre las bienales de arte que tienen lugar en su propio medio, sino también cómo ciertos representantes –desde oficiales gubernamentales y portavoces de relaciones públicas, periodistas, redactores y críticos, hasta los comisarios de arte– asumen su papel de mediadores para esa recepción local.

En tercer lugar, el mundo del arte también hace a las bienales sus propias demandas, lo cual incluye las exigencias hechas por los artistas seleccionados, los reclamos de los curadores invitados a colaborar y de los críticos de arte, entre otros agentes. Y es que últimamente me atrae analizar el comentario de las voces del mundo del arte sobre las bienales, sin que ello implique desinterés por el análisis de las obras en exposición o de las especificidades de una exposición determinada. Dichas voces resultan extraordinariamente elocuentes y persuasivas en la articulación de sus exigencias. Podemos observarlas a través de la comparación de ciertos patrones y tendencias de comportamiento, en los que se evidencia que las exigencias a las bienales «asiáticas» difieren de aquellas que se le formulan a las bienales europeas.

Por último, el reclamo en el que estoy más interesado es la exigencia que las bienales mismas demandan de «nosotros» –sus audiencias, consumidores, participantes, patrocinadores, interesados, estudiantes y críticos–. ¿Qué desean las bienales de arte de nosotros? Mi pregunta se inspira en el libro de W. J. T. Mitchell *What do pictures want? The lives and loves of images*. En palabras de Mitchell, el objetivo de su proyecto es

Examinar las diversas animaciones o la vitalidad que se le atribuye a las imágenes, a su agencia, motivación, autonomía, aura, fecundidad, u otros síntomas que transforman las imágenes en «signos vitales», quiero decir, no

¹ Vea la entrevista a Fumio Nanjo a cargo de Alan Cruickshank en *Broadsheet* 35, no. 3 (2006): 137-139.

solo meramente signos *para* analizar entidades vivas, sino signos *como* entidades vivas.

[...] ¿[Por qué] las personas presentan actitudes extrañas ante las imágenes, los objetos y los medios? ¿Por qué las personas se comportan como si las imágenes estuvieran vivas, como si las obras de arte tuvieran mentes en sí mismas, como si las imágenes tuvieran el poder de influenciar a los seres humanos, exigiendo cosas de nosotros, persuadiéndonos, seduciéndonos y extraviándonos? (Mitchell 2005: 6-7)

No pretendo hablar de las bienales como si fuesen todas similares. Si bien las imágenes son múltiples, resulta productivo referirse a ellas como un todo, como hace Mitchell. Mi premisa es que hace ya algún tiempo nuestras discusiones sobre las bienales han quedado restringidas a una pregunta central: ¿qué deseamos nosotros de las bienales? El «nosotros» es, por supuesto, un término complicado. Es precisamente de la definición de ese «nosotros» de la que depende la pregunta. ¿Se refiere el «nosotros» a los artistas, o a las audiencias, o a los académicos, o a los gobiernos, o a los patrocinadores? Mi proposición es la siguiente: en vez de preguntarnos qué deseamos de las bienales, preguntémonos qué es lo que las bienales exigen de nosotros. ¿Cuáles son sus demandas? Supongo que deseo darle la vuelta al asunto porque siento que hemos llegado a un punto muerto, preguntándonos cíclicamente lo mismo. Para explicar mejor lo que quiero decir me concentraré en la Bienal de Estambul del 2007. Peter Schjeldahl, el principal crítico de arte de *The New Yorker*, escribía al respecto:

La bienal de Estambul, en su décima edición, es una de las primeras bienales no occidentales, y una de las pocas bienales de los países musulmanes, fuera de las partituras de los festivales de arte contemporáneo que salpican el planeta desde Santa Fe a Gwangju. Como la mayoría de las últimas bienales, refleja una vigorosa diversificación y dedicación, moderada en las venas del nosotros-somos-el-mundo. El curador chino Hou Hanru la ha titulado «El optimismo en la edad de la guerra global: No sólo es posible, sino además necesario». Podríamos decir, en otras palabras: dejemos que todos se animen. Centenares de artistas y colectivos de artistas de unas tres docenas de países entran en escena [...]

Cada bienal de arte es una prueba para la crítica, porque evita el compromiso formal con el arte del pasado y no proporciona, por tanto, base alguna para cualquier evaluación comparativa. Es frágil y *ad hoc*: es presente, aquí

y ahora; más tarde el presente se olvida. A pesar de que siempre existe avidez por la tecnología de punta, se mezclan el postminimalismo académico y la estética conceptual, reajustando continuamente el reloj a mediodía —de los años sesenta más o menos—, con una inspiración nebulosamente utópica. Sus temas tienden a ser tópicos disponibles, y sus sentimientos bien revestidos: la guerra y el comercio se maldicen mientras, en cambio, se elogian el amor y el espíritu público. Hou, en el catálogo de la bienal de Estambul, fustiga contra «el poder económico neoliberal» y promueve el ideal «de una esfera pública nueva y mucho más relevante para contrarrestar la tendencia actual a la privatización y el aburguesamiento». En este punto, el *biennialismo* es una función del establecimiento de una red que puede aparecer como financiada públicamente por administradores y curadores del mundo entero... ¿Es quizá una hipocresía que la mayoría de los aproximadamente ciento setenta patrocinadores de la bienal sean corporaciones? (otros patrocinadores son agencias gubernamentales y fundaciones privadas). Podría ser así si la postura anticapitalista de Hou hubiera sido orquestada para persuadir más que para servir como reiteración parroquial que no incomode a nadie. Tampoco podemos decir que su exposición sea incendiaria. (Schjeldahl 2007: en línea)

Schjeldahl cita luego a Vasif Kortun, el curador de las dos últimas bienales de Estambul: «Las bienales han extenuado su papel. Su trabajo [visibilizar las culturas fuera de Europa occidental y de América] está terminado. Ha llegado a ser casi imposible no saber qué está ocurriendo en el mundo. Somos post-curiosidad». En las conclusiones de su reseña Schjeldahl describe cómo la visita a una mezquita «eclipsó la experiencia de su visita a la bienal, aunque de una manera que tradujo la exposición de lo superficial, lo frenético, y de su entorno social en una experiencia extrañamente inolvidable por su fragilidad».

Las críticas de Schjeldahl suenan demasiado familiares. ¿Quién no ha ofrecido sus teorías sobre una bienal curada, por ejemplo, por Hou Hanru o algún que otro «curador estrella»²? Es difícil, sin embargo, no reaccionar al sarcasmo y el desdén de su reseña. Ahora bien, mi intención no es soslayar, a mi vez, las palabras del crítico de *The New Yorker*. No quiero caer en estereotipos similares —el ataque a los críticos de arte occidentales que malinterpretan las bienales o a los curadores asiáticos—. Lo mismo podría

² Durante el taller Tobias Berger cuestionó el mito del «curador estrella».

haber sido dicho por algún crítico de esta parte del mundo. Quizás pueda simplemente imaginarse una crítica diferente, mucho más empática, que no exactamente partidaria de las (nuevas) bienales en Asia. Incluso entonces, sería difícil imaginar que dicha crítica encuentre estos programas impecables. Puedo anticipar mi ensayo sobre la próxima bienal de Singapur, que bien podría titularse «La ausencia de lúcidos errores: Las ruinas de lo contemporáneo»³. En cualquier caso, no pretendo acusar a Schjeldahl o a cualquier otro de cínico –alguien que lo haya visto todo, esté hastiado, y que sólo pueda quejarse de cuán mala es la situación actual–. Schjeldahl está lejos de eso en muchos de sus escritos. Pero hay algo en su reseña de la bienal de Estambul que ilustra los problemas de los que adolecen las críticas sobre las bienales en general.

Desde Estambul, viajemos a través de un continente hasta el Pacífico. Más que reseñar la bienal de Sidney de 2006 –algo que no podría hacer, puesto que no dispuse de mucho tiempo para ver la muestra–, escribí en su lugar sobre un pequeño libro de reseñas sobre la exposición publicado por Artspace, una organización líder de arte independiente en Sidney⁴. Durante varias bienales Artspace ha invitado a un puñado de artistas, curadores y críticos de arte a escribir su valoración crítica de la exposición; luego suele publicar el conjunto durante el primer mes de la muestra, con la intención de estimular la discusión crítica. Mi respuesta a la compilación de 2006 incluyó las siguientes observaciones:

Hay dos tipos de discurso sobre las bienales de arte. El primer tipo, que supuestamente explica las obras de arte y los conceptos curatoriales, es una demostración de objetivos logrados, y a menudo celebra la apertura de nuevos caminos. Uno se ve tentado a decir que este discurso no debe tomarse en serio, porque a pesar de su lenguaje sofisticado y sus numerosas citas teóricas se mezcla con la mercadotecnia y la publicidad. El otro tipo, que de hecho se toma en serio, demasiado en serio, critica la bienal –de lo particular a lo general– y es en última instancia despectivo. De los dos, el segundo tipo de escritura es

³ Agradezco a Jaspar Lau haber llamado mi atención sobre la reseña de Jerry Saltz sobre la Bienal de Venecia de 2007 de Robert Storr: «Think with the senses – Feel with the mind: Art in the present tense». La valoración de Saltz sobre el esfuerzo es que «lo que falta [...] son los errores brillantes» (Saltz 2007: en línea).

⁴ Bullock & Keehan 2006.

más desmoralizador para el mundo del arte. En el primero, el espacio entre pensamiento y comercialización colapsa; en el segundo, sin embargo, el colapso se da entre conocimiento y desesperación. El crítico es siempre más listo que el curador de la bienal, quien inevitablemente falla en alcanzar sus propias ambiciones y hace lo contrario de lo que el crítico demanda, y así sucesivamente. Puede que el crítico sea más capaz de ver y decir mejor todo esto, pero luego la crítica se vuelve extrañamente impotente: es un discurso sobre los síntomas de una situación desesperada. (Lee 2006: 35-37)

Se trata por supuesto de una caricatura; estos son solo dos extremos. Puede discreparse de una reseña como la de Schjeldahl. Pero lo que me preocupa no es el desacuerdo, o la diversidad de nuestras perspectivas e interpretaciones. Me preocupa cómo los que realmente creen en el arte –entre los que se cuenta Schjeldahl– hablan a través de discursos inconmensurables. Estos discursos heterogéneos no suelen dialogar entre sí mismos. A lo sumo, hablan el uno *al* otro, y no parece posible tender puentes entre ellos. ¿Cómo se puede pedir algo más a las bienales cuando estas solo pueden posicionarse desde la corrección política, cuando solo pueden dar a conocer diferentes culturas para el consumo global, cuando ya han consumido su papel? ¿Cómo, cuándo hemos dejado atrás el punto de curiosidad por culturas distintas a la nuestra?

Pero no quiero terminar así la discusión sobre la bienal. Mi propuesta es ir más allá de este callejón sin salida. Permítanme retomar la pregunta inicial: ¿Qué desean las bienales de nosotros? ¿Cuáles son sus exigencias?

Sin duda, las bienales demandan nuestra atención. Son celebraciones de lo visible –de ver y de ser visto–. Estos acontecimientos visualmente espectaculares son el primer ingrediente en la mediatización de lo *hype* –ocasiones para toda clase de demandas grandiosas sobre cómo el arte puede curar al mundo, o en un sentido retórico y algo más modesto, sobre cómo el arte contemporáneo representa lo más avanzado del disfrute. Las bienales y otras exposiciones de naturaleza similar son instancias ejemplares de la sociedad del espectáculo.

Muchas exposiciones tipo bienal, como la Documenta 11 curada por Okwui Enwezor, o la bienal de Sidney Zones of Contact, curada por Charles Merewether, no sólo exigen nuestra atención: son además emocionalmente exigentes. En el prefacio al catálogo de Documenta, Enwezor escribía: «Casi

cincuenta años después de su fundación, *Documenta* aún se enfrenta al espectro de tiempos turbulentos e incesantes fricciones culturales, sociales, y políticas, transiciones, transformaciones, fisuras y consolidaciones de las institucionales globales. [...] Las perspectivas para el arte contemporáneo [...] no podrían ser más desalentadoras y exigentes» (Enwezor 2002: 40). Una de las cosas que *Documenta* 11 parecía exigir de sus espectadores era culpa. Una culpa peculiar –culpa como reflejo defensivo, una afirmación de no saber o poder enfrentar nuestras cargas históricas; la culpa como síntoma de la autorreflexividad derrotada del siglo xx.

Si se tratara solo de nuestra atención y nuestra culpa, las bienales no estarían exigiendo demasiado de nosotros: no mucho más que los telediarios nocturnos. Vemos nuestra tele, vemos atentamente el desfile de las catástrofes del mundo ante nosotros, nos sentimos terriblemente mal, y luego vemos algún otro programa como *Crime Scene Investigation* o *Desperate Housewives*.

Pero una de las cosas que creo que las bienales realmente quieren de nosotros, y que las noticias no exigen, es *nuestro tiempo*. Los telediarios reconocen que poco después de media hora dejaremos de atenderlos, y de sentirnos mal por cómo va el mundo. Las exposiciones tipo bienal quieren mucho más tiempo que ese. Una exposición típica, por ejemplo, presentará varias obras audiovisuales: algunas breves, otros de horas. La magnitud de estos eventos supone que exigen mucho, muchísimo del tiempo de uno. Y eso es algo que difícilmente le dedicamos a Documentas, bienales o trienales. Por lo general echamos un vistazo rápido, y luego incluso algunos de nosotros escribimos sobre ellas. Rara vez las vemos una y otra vez, a lo largo de todo el tramo de exposición, en un compromiso sustancial de nuestro tiempo.

Si los críticos de arte dedicaran más de su propio tiempo a las bienales, tal vez tuviéramos una mejor crítica. A menudo los críticos apuntan a las ambiciones de los curadores. Pero irónicamente, aunque no es sorprendente, la retórica generalizada que utilizan los curadores de bienales para defender sus exposiciones se deriva de críticas anteriores a las bienales. Ese discurso curatorial es en buena medida crítica refractada, procesada e incorporada. La crítica sobre las bienales es tan repetitiva y predecible como su objeto de crítica. Es por eso que si los críticos desean criticar la vanidad de los curadores, deberían reconocer también su responsabilidad. Quizás pudiéramos tener mejores bienales si nuestro discurso crítico sobre ellas fuese también mejor.

Podríamos tener mejores bienales si prestáramos más atención a lo que ellas exigen de nosotros. Como el lector recordará, la pregunta central de mi presentación está inspirada en el libro de Mitchell. ¿Qué desean las imágenes? Lo que demandan las imágenes es la demanda de una tradición de imágenes —o más bien, de *tradiciones* de imágenes: tradiciones pictóricas, fotográficas, fílmicas, publicitarias, televisivas, y así sucesivamente.

Tenemos, como decía el crítico norteamericano Harold Rosenberg, una «tradición de lo nuevo»⁵, pero Rosenberg se refería entonces al arte moderno de mediados del siglo xx: al expresionismo abstracto de Willem de Kooning y Jackson Pollock. ¿Qué pasa con el arte contemporáneo —con la bolsa y el comercio de la bienal de hoy? ¿Tenemos una tradición del *ahora*? A pesar de la moda de la construcción de museos en Asia y en otros lugares, *el* sitio global del arte contemporáneo es la exposición tipo bienal, y no el museo. El museo es, posiblemente, una entidad irrevocablemente moderna. La bienal, en comparación, se describe mejor no como postmoderna, sino como un fenómeno global (señala el advenimiento de una narrativa diferente de la trayectoria moderno-postmoderno). La tradición del ahora, de lo contemporáneo, sería por consiguiente una tradición de lo global. El filósofo Arthur Danto (1997, 1998) ha descrito el arte global de hoy como posthistórico, porque al ser tan radicalmente diverso ya no podemos encontrar para él un marco histórico unificado. ¿Está diciendo Danto que nunca más tendremos una tradición del ahora, una tradición del arte posthistórico global y su plataforma paradigmática, la exposición tipo bienal? ¿O sencillamente sostiene que no hay una *única* tradición, que el arte global es irreductiblemente plural?

¿Qué tenemos entonces? La bienal, más allá de su diversidad, como lamentan sus críticos, se ha convertido en convencional. Y una convención no es una tradición. Las convenciones se caracterizan por sus patrones y predictibilidad; las tradiciones, en cambio, son notables por su densidad reflexiva: artistas relevantes que dialogan con artistas relevantes del pasado, y así sucesivamente. La convención dominante de las bienales es la representación de la etnicidad como geografía, y viceversa; para acuñar un término, digamos que representa una forma de etno-geografía. Como decía (según

⁵ La frase es el título de uno de sus libros más conocidos, *The tradition of the new* (1959).

Schjeldahl) el curador de la pasada biennial de Estambul: el trabajo de las bienales es visibilizar las culturas no occidentales.

El historiador de arte Terry Smith parece más optimista sobre el papel de las bienales cuando afirma que su objetivo es mostrar «los últimos progresos del arte contemporáneo internacional». Smith se pregunta: «¿Por qué la biennial ha llegado a ser tan importante para las artes visuales internacionales? [...] ¿Nos comunican más las bienales sobre el estado del arte contemporáneo que los textos de críticos e historiadores?» (Smith 2005: 408). Durante una discusión sobre la biennial norteamericana de Whitney del 2004, Smith hizo notar que uno de los críticos encontraba que los fracasos del arte provenían de los fracasos de la sociedad norteamericana. Pero como atinadamente se pregunta Smith, ¿no es acaso la función del arte contemporáneo ir más allá de un simple reflejo de la realidad? Cuando el arte solo pretende ser un reflejo, el resultado es reductivo. Ahora bien, ¿no es precisamente este el problema que define a la biennial convencional? Su objetivo es presentarnos lo último en arte contemporáneo, pero lo que principalmente define lo «nuevo» en el arte internacional es la representación geográfica –un nuevo rincón del mundo que aún no ha sido colonizado por completo por la fascinación global. La proliferación de las bienales no ha hecho más que intensificar esta convención del arte contemporáneo, cada vez más cargado por la representación del lugar. Y de todos los lugares, al menos por el momento, Asia es posiblemente *el* signo y *el* sitio ejemplares de lo «nuevo» y lo «futuro».

Hay, sin duda, comparaciones constantes cuando se trata de las bienales –escuchamos cosas como «esta exposición no es tan buena como aquella»–. Pero estas comparaciones se enmarcan dentro de los imperativos de «lo nuevo» y «lo futuro», incluso cuando median años entre las exposiciones en cuestión (porque aquellas exposiciones fueron «nuevas» en su día). Lo que falta son comparaciones hechas con el cuidado y el rigor de un historiador. No le dedicamos nuestro tiempo a las bienales, y no vemos las bienales en el tiempo, en su tiempo histórico.

¿Y que pasaría si, en vez de estar siempre decepcionado con estas representaciones convencionales, de querer más de lo que desfila en una ciudad tras otra, escuchásemos realmente las exigencias que nos plantean las bienales? ¿Qué ocurriría si reconociéramos que esas etno-geografías están marcadas por densas y reflexivas geografías históricas? ¿Qué tal si reconocemos

que lo que las bienales realmente quieren de nosotros es que las veamos no en un instante, sino lentamente? Y que las veamos como tradiciones emergentes —o cuando menos, que esa posibilidad se contemple como horizonte.

BIBLIOGRAFÍA

- BULLOCK, Natasha & KEEHAN, Rueben (eds.) (2006): *Zones of contact –2006 Biennale of Sydney. A critical reader*. Sydney: Artspace.
- DANTO, Arthur C. (1997): *After the end of art: Contemporary art and the pale of history*. Princeton / New Jersey: Princeton University Press.
- (1998): «Art after the end of art». En Horowitz, Gregg M. & Huhn, Tom (eds.): *The wake of art: Criticism, philosophy, and the ends of taste*. Amsterdam: G&B Arts International.
- ENWEZOR, Okwui (2002): *Documenta 11 Platform 5*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- LEE, Weng Choy (2006): «The appreciation of criticism». En *Eyeline* 61: 35-37.
- MITCHELL, W.J. T. (2005): *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago: University of Chicago Press.
- ROSENBERG, Harold (1959): *The tradition of the new*. New York: Horizon Press.
- SALTZ, Jerry (2007): «The alchemy of curating». En *Artnet Magazine*, 17 de julio: <<http://www.artnet.com/magazineus/features/saltz/saltz7-17-07.asp>>.
- SCHJELDAHL, Peter (2007): «All together now: The Istanbul Biennial». En *The New Yorker*: <<https://www.newyorker.com/magazine/2007/10/08/all-together-now-4>>.
- SMITH, Terry (2005): «Biennales in the conditions of contemporaneity». En *Art and Australia* 42 (3): 408.

CARTOGRAFÍAS DEL FUTURO

LAS TRIENALES ASIA-PACÍFICO Y EL IMAGINARIO CURATORIAL

Francis Maravillas

La tercera Trienal de Arte Contemporáneo Asia-Pacífico (TAP) se inauguró en la Queensland Art Gallery (QAG) de Brisbane en 1999. En medio de la ola de anhelos futuros y el entusiasmo del fin de siglo, la tercera trienal asumía un tema deliberadamente paradójico, «Más allá del futuro», para señalar una inversión de los discursos occidentales sobre el progreso teleológico, y la necesidad de realizar «debates y diálogos sobre otros futuros más plurales, o acaso más imparciales» (Turner 2000b: 12). Esta referencia temática al trabajo de artistas comprometidos en el proceso de construcción de unos mapas de «futuro» focalizados geográficamente, más diversos, y basados además en el pasado, ya se había propuesto antes durante el *desenlace* de las Trienales anteriores, como por ejemplo en la trienal *Tradición y cambio*, de 1993, y en *Encuentros presentes*, de 1996. Bajo esos marcos de referencia temporales y espaciales, las primeras tres trienales pretendían impugnar la controvertida noción de lo contemporáneo mediante estudios amplios y extensos sobre la práctica artística de una región con historias divergentes pero entremezcladas de manera compleja. Además, posicionándose como nodos culturales o conductores del diálogo y el intercambio entre las diversas culturas de Asia y el Pacífico, las trienales ofrecieron una imagen poderosa del papel de Australia en la región, acentuada por el deseo de Australia de ocupar dicho lugar. Al mismo tiempo, el imaginario curatorial de la Trienal Asia-Pacífico se basó en una premisa originaria (aunque no reconocida) sobre la posición de Australia como tema curatorial privilegiado, definiendo activamente las condiciones y coordenadas del diálogo y el intercambio regional y su lugar en el *centro* de dicho discurso.

Este ensayo cuestiona de forma crítica los supuestos anteriores, poniendo de relieve las disposiciones cartográficas y la lógica figurativa que subyacen en el imaginario curatorial de la Trienal Asia-Pacífico. Mi reflexión parte del

supuesto de que la voluntad y el imaginario curatorial de la Trienal están constituidos en parte por la forma en que esta se posiciona dentro de unos marcos de referencia culturales, geográficos y epistémicos más amplios. Más allá de eso, me interesa demostrar cómo las estrategias de proyección y posicionamiento de la Trienal reflejan una lógica particular de representación que *invisibiliza* el poder y las prerrogativas del sujeto (curatorial) con relación a Australia, para producir y legitimar determinados tipos de conocimiento e historias sobre las prácticas de creación del arte contemporáneo en la región. Cabe destacar que es precisamente la invisibilidad de este tema lo que le permite además asumir el rol catalizador del «diálogo» y el «intercambio» de una manera aparentemente *neutral* y *sin obstáculos*, debido al encubrimiento de historias (pos)coloniales divergentes, que se superponen parcialmente en «Australia» y «Asia-Pacífico». Desde esta perspectiva, el compromiso de la Trienal Asia-Pacífico con las culturas artísticas contemporáneas de Asia y del Pacífico representa un intento por parte del sujeto australiano para llegar a un acuerdo con su posición descentrada —es decir, con su peculiar experiencia de estar situado al suroeste¹—, reposicionándose, a través de alineaciones estratégicas a lo largo de la periferia, como un *centro* artístico-cultural en la región, cuya supuesta centralidad se define por el espacio de *liminalidad invisible* marcado por la conexión entre Asia y el Pacífico.

LAS DISPOSICIONES CARTOGRÁFICAS Y EL IMAGINARIO CURATORIAL

Con el fin de preparar el terreno para un debate sobre las cambiantes cartografías del imaginario curatorial de la Trienal Asia-Pacífico me gustaría apoyar mis reflexiones iniciales en el modelo de análisis espacial que subyace en la lectura «a contrapelo» que hace de Edward Said de la novela occidental. En su análisis de algunos de los textos canónicos de la literatura occidental Said sostiene que las formas literarias metropolitanas, pese a sus diferencias de estilo, contenido y sensibilidad, contienen «estructuras de actitud y de referencia» fundamentales, que suscriben y convergen con el proyecto imperialista (1995: 30-31). El pensamiento de Said implica que las obras mundanas del poder imperial adquieren una forma imaginativa a través de actos de «notación geográfica» (1995: 37), inscritos dentro del

¹ Tomo prestada esta frase de Gibson 1992.

pensamiento y las letras metropolitanas, y a través de los cuales se imaginan, se comprenden y se producen espacios y territorios particulares². Por otra parte, esta compleja simbiosis entre cultura e imperialismo está ligada al desarrollo de la identidad de la cultura metropolitana, «tal y como esa identidad se imagina a sí misma en un mundo geográficamente concebido» (1995: 30).

El punto de vista de Said sobre la primacía del elemento geográfico, tanto en la cultura como en el imperialismo, no está exento de problemas; así, por ejemplo, la postulación de una conjunción fatal entre cultura y poder de maneras aparentemente demasiado generalizadas y difusas o incluso, en ocasiones, ampliamente determinadas³. No obstante, convendría sugerir que la idea de alcanzar un sentido geográfico (entendido como las «estructuras de actitud y de referencia» históricamente determinadas que construyen determinados conjuntos y niveles de conocimiento sobre lugares y topografías particulares) proporciona una forma útil de desenmarañar las *disposiciones cartográficas* de las exposiciones internacionales de arte contemporáneo. Las prácticas de «creación de mapas» como formas de posicionamiento y proyección estratégica constituyen en un grado sustancial la *acción* de este tipo de exposiciones, y comprenden un conjunto de perspectivas y actitudes curatoriales que definen el terreno expositivo, marcando sus características más destacadas y presentándolas dentro de unos marcos de referencia culturales, geográficos y epistémicos de mayor amplitud⁴. De hecho, al constituir «espacios privilegiados para la presentación de imágenes de uno mismo y de los “otros”» (Karp 1991: 15), las colosales exposiciones periódicas de carácter global, como la Trienal Asia-Pacífico, suelen construir, mediar y legitimar ciertos tipos de conocimiento sobre las innumerables culturas artísticas que muestran, a través de diversas

² Said afirma además que «El sentido geográfico produce proyecciones imaginativas, cartográficas, militares, económicas, históricas, o en un sentido cultural general, [y además] hace posible la construcción de diversos tipos de conocimiento, todos ellos de una forma u otra dependientes del carácter percibido y del destino de una geografía particular» (Said 1994: 78).

³ Véase Parry 1992.

⁴ Para una explicación sobre las diversas características de las acciones expositivas véase Weiss 2000: 117-127.

narrativas, discursos y «gestos de la exposición» (Bal 1996: 2), a través de los que se definen los espacios de representación atribuidos, por un lado, al tema comisariado, y por el otro, a los que se posicionan como objetos para comisariar. Esto conlleva la colocación y puesta en orden de los artistas y sus obras no sólo en el espacio de la exposición, sino también dentro de determinados campos semióticos o «régimenes de valor» que dan forma a las expectativas críticas y permiten la mediación entre las culturas⁵. Estos actos de colocación y ordenamiento se hicieron notar en la tercera Trienal por la importancia que se le concedió a las obras de la zona continental y a los artistas de la diáspora «china»⁶, y por la relevancia otorgada a la

⁵ Véase Frow 1995: 144-151. Siguiendo la explicación de Arjun Appadurai sobre el marco cultural dentro del cual tiene lugar el intercambio de productos, Frow define su concepto de «régimen de valor» como «una institución semiótica que genera regularidades evaluativas con ciertas condiciones de uso, y en la cual determinados públicos o comunidades empíricos pueden estar más o menos superpuestos [...] Los régimenes de valor son mecanismos que permiten la construcción y regulación de la equivalencia de valor, y permiten además la mediación intercultural» (Appadurai 1986: 144). Frow resalta que mientras los juicios de valor se realizan dentro de un determinado régimen, «eso no quiere decir que el régimen determine qué tipo de juicio debiera hacerse, sino que especifica un determinado espectro de posibles juicios, así como un determinado conjunto de criterios que resulten apropiados, y que además, al establecer una agenda esta excluya ciertos criterios y juicios que se consideren impensables o inapropiados» (Frow 1995: 151). Véase también Appadurai 1986.

⁶ De hecho, la mera visibilidad y la carga semiótica de las obras de artistas procedentes de China en la tercera Trienal hicieron observar a una voz crítica que 1999 parecía ser el «Año de China» –véase Dale 1999/2000. Es posible que los visitantes recuerden la obra de Sang de Ye y Geramie Barme *Hua Biao*, un par de columnas inflables de aspecto chillón y *kitsch* que flanqueaban la entrada de la galería. Puede que también llegaran a ver una gran pancarta con la reelaboración casi caligráfica de Xu Bing del alfabeto latino, en la pieza *New English Calligraphy*, colocada en la parte superior de la galería. Dentro de la propia galería, los visitantes podían cruzar la instalación de bambú específicamente realizada para ese espacio por Cai Guo Qiang, *Crossing the Bridge*, que se extendía por la fuente de agua de la galería. Frente a dicha instalación se encontraba favorablemente colocada en la pared central la serie *Feng Shui*, de Guan Wei, que fue reproducida en la tapa del catálogo de la Trienal.

metáfora de la identidad y la diversidad como emblemas visibles de un «Asia distintiva»⁷ durante las tres primeras trienales. Es decir, la colocación y el ordenamiento de las obras a través del terreno espacial y semiótico de las trienales no solo definieron los términos de inclusión e interpretación, sino que también crearon las condiciones para la producción de determinados tipos de conocimiento e historiografía sobre el arte de el región⁸.

Asimismo, se pueden distinguir fácilmente las tendencias cartográficas que subyacen en el imaginario curatorial de la Trienal Asia-Pacífico considerando el amplio contexto espacial y cultural en el que tienen lugar las exposiciones. Una topografía cultural distintiva se hace evidente si se tiene en cuenta, por ejemplo, el imaginario curatorial de la Trienal en el contexto geográfico de los esfuerzos de Australia para asimilar su peculiar experiencia del «poscolonialismo» –es decir, la prolongada preocupación sobre el origen histórico de Australia como colonia de blancos exiliados en el extremo de Asia y del Pacífico–. De hecho, entre los distintos modelos, temas y fundamentos curatoriales de la Trienal Asia-Pacífico aparecen diversas «estructuras de localización y referencia geográfica» específicas, a veces de manera explícita y otras veces más sutiles, que ponen de manifiesto una cierta inquietud sobre la percepción que se tiene de Australia como avanzadilla provinciana de «Occidente»⁹, así como su voluntad de reorientarse hacia el contexto

⁷ Al respecto, véase Flores 2004.

⁸ Tal y como afirman los editores Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson y Sandy Nairne en la introducción a su compilación *Thinking about exhibitions*, «Las exposiciones se han convertido en *el* medio a través del cual se conoce en la actualidad la mayor parte del arte [...] Constituyen el primer lugar de intercambio en el plano de la economía política del arte, donde se construye, se mantiene y a veces se deconstruye la significación. Las exposiciones (especialmente las exposiciones de arte contemporáneo) son así parte espectáculo, parte evento sociohistórico, parte mecanismo estructurador, y establecen y administran los significados culturales del arte» (1996: 2).

⁹ Lo anterior se desprende de la afirmación del Director de la Queensland Art Gallery (QAG), Doug Hall: «Existe una crisis en el reconocimiento internacional de las llamadas culturas periféricas, entre las que se encuentra Australia. Al tratar dichas culturas de buscar una atención universal mediante el empleo de un lenguaje internacional, incluso cuando se expresan mediante lo vernáculo y lo

de la región Asia-Pacífico¹⁰. Resulta notoria, por ejemplo, la preocupación recurrente por disociar las trienales Asia-Pacífico de los discursos del arte y su interpretación, que emana de los centros metropolitanos de Europa y América, entendidos estos como los centros de los que Australia dependió en el pasado. Dicha preocupación está ligada a los esfuerzos de la Trienal por alinearse estratégicamente, a través de una topografía descentralizada de «diálogo» e «intercambio», con las culturas artísticas contemporáneas de la región Asia-Pacífico, concebida como el lugar del *futuro* destino cultural y artístico, o geopolítico, para Australia)¹¹.

Hay que destacar el hecho de que estas proyecciones estratégicas geográficamente articuladas también encarnan un determinado conjunto de actitudes y puntos de vista que quedan, a su vez, incorporados al diseño y al tipo de comisariado que se ha llevado a cabo en las tres primeras ediciones de la Trienal. Estas actitudes comprenden desde esa voluntad de eludir los marcos europeos y americanos al interpretar y evaluar el arte de la región, hasta la creencia en lo conveniente del diálogo y el intercambio sobre la base del respeto mutuo y la reciprocidad simétrica, e incluyen, también, la creencia en la «neutralidad» de la ubicación geográfica y cultural de las trienales. Como defenderé a continuación, esta creencia en la neutralidad de la ubicación geocultural de la Trienal no solo oscurece el poder y los privilegios del sujeto (curatorial) australiano, sino que además resulta la

local, estas siguen siendo vistas como una rareza respecto a la corriente legitimada» (Hall 1999: 19).

¹⁰ Por ejemplo, la directora adjunta de la QAG, Caroline Turner, afirmaba que desde su inicio las exposiciones de la *Trienal* servían para «reconocer una nueva Australia que se comprometía cada vez más con la región en la que se ubica geográficamente» (Turner 1999: 21).

¹¹ Esto resulta evidente en la tan repetida reivindicación de la *Trienal* de que «las perspectivas europeas y americanas ya no son válidas como fórmula para valorar el arte de la región», una afirmación que se basaba en la opinión de que «teniendo en cuenta que Australia, en su visión del mundo, ya no es únicamente un país de la órbita euroamericana, parece lógico y apropiado que un museo de arte australiano pueda asumir el reto de realizar un importante conjunto de exposiciones y foros centrados en la vitalidad y en la diversidad del arte contemporáneo de la región al comienzo de lo que constituye, sin duda, una nueva era para Australia y para la región» (Turner 1993: 8-9).

base de la negación del tema del pasado colonial australiano y en general de la región. Baste señalar de momento que fue precisamente el principio de neutralidad el que sustentó el modelo de comisariado «colaborativo» y «múltiple» de las tres primeras trienales. Este supuesto de neutralidad cultural y curatorial fue además el que facilitó que los organizadores de la Trienal lidiaran con la controvertida noción de «lo contemporáneo» en el arte de Asia y del Pacífico.

CARTOGRAFÍAS DISYUNTIVAS DE LO CONTEMPORÁNEO

Las grandes exposiciones internacionales de carácter global han desempeñado un papel cada vez más influyente en la posibilidad de cartografiar y visibilizar la contemporaneidad del arte asiático y del Pacífico en el circuito internacional. Pero aun cuando el empeño de la Trienal por comisariar lo contemporáneo parecía ser consecuencia de la voluntad de contrarrestar los prejuicios occidentales –según los cuales las culturas de Asia y el Pacífico permanecerían estáticas, ancladas en un pasado distante, y estarían meramente derivadas de la cultura occidental metropolitana¹²–, su acercamiento a la categoría curatorial de lo contemporáneo ha generado un aluvión de críticas y debates. Entre estas preocupaciones, articuladas por igual por historiadores de arte y críticos, se encuentran las relacionadas con complejas cuestiones de interpretación y legitimación de las obras seleccionadas para su exhibición. John Clark, por ejemplo, ha tratado de centrar la atención en la forma en que la categoría operativa de lo contemporáneo en las trienales tiene relevancia para la selección, la consagración y la circulación de las obras en el circuito internacional del arte, lo que potencialmente tendría como consecuencia la validación de las preferencias internacionales ya existentes a través de la nueva circulación de obras ya conocidas (véase Clark 2000: 141, 1998: 279 y 1996: 21-23).

¹² Caroline Turner, directora adjunta de la QAG, afirmaba que el compromiso de la Trienal con el arte contemporáneo en la región era «una oportunidad de dejar de lado los estereotipos previos» y de abordar los marcos de interpretación occidentales que «juzgaban el arte de la región como parte integrante de la tradición occidental» (1993: 8-9).

Conviene destacar que un dilema fundamental que plantea la categoría curatorial de lo contemporáneo surge de la forma en que esas preferencias no solo otorgan relevancia y legitiman ciertas formas y territorios de la creación artística en la región, sino que además han conducido al desarraigo y a la desarticulación de las obras respecto a sus contextos de producción locales. Como ha defendido con anterioridad David Clarke, existe la «necesidad de recuperar los significados del arte asiático en los contextos locales para los que fue elaborado, y en los que desempeña un papel activo y a menudo culturalmente específico», y de hacerlo de manera que resista «un confortable acomodamiento en los marcos occidentales de conocimiento preexistentes» (2002: 239). Observo en este punto que tal dilema proviene, por una parte, de una *disyuntiva* fundamental entre los diferentes órdenes y modalidades de cartografía en el momento específico en que se realizan las exposiciones, y por otra, de las prácticas mismas de creación artística. De hecho, las cartografías alternativas de comisariado y de la producción de arte contemporáneo son particularmente evidentes en exposiciones de arte asiático contemporáneo en las que, como ha observado Marion Pastor Rocés, existe a menudo una «falta de ajuste» entre el «diseño cartográfico moderno» de dichas exposiciones y modos específicos de la «creación artística que están imbricados en ciertas formas de creación de mapas localizados» (1993: 47). Esto resulta evidente, por ejemplo, en el uso que hacen las trienales de las categorías nacionales de identificación, geográficamente delimitadas, como plantilla para comisariar la contemporaneidad del arte de una región marcada por historias condensadas y geografías escindidas¹³. Como ha argumentado Lee Weng Choy, «la TAP, si no con intención expresa, al menos sí por un defecto estructural, todavía funciona como un centro discursivo y de eventos para “geo-grafiar” el arte y la cultura de la región Asia-Pacífico de diversas formas que, más que deshacer las fronteras,

¹³ Para tener una perspectiva de cómo las cartografías discrepantes del comisariado y de la producción de arte contemporáneo se manifiestan en las exposiciones regionales e internacionales de arte contemporáneo en el sudeste asiático, consúltese Antonieta, Michelle, «Drawing new maps of identification: Shifting cartographies of Southeast Asia», trabajo expuesto en la conferencia *Our modernities: Positioning Asian art now conference*, Asia Research Institute, National University of Singapore, Singapore, 19-22 febrero de 2004.

las *mantiene*» (2000: 137). Por eso lo que surge es un mapa de «diferencias básicas y atemporales», en vez de una cartografía que muestre «diferencias que sean coherentes en un proceso de cambio» (Pastor Rocés 1993: 48). Tales marcos contradictorios de referencias culturales y geográficas sugieren que es necesario un nivel de compromiso más complejo y profundo con la noción de lo contemporáneo, con el fin de captar adecuadamente el «nexo entre espacio, tiempo e identidad» (Wu 2002: 25) que subyace en la construcción de la contemporaneidad en el arte asiático. Como acertadamente sostiene Patrick Flores (2004), abordar la cuestión del arte asiático contemporáneo conlleva enfrentarse a la idea de lo contemporáneo que ordena Asia y el arte, términos ambos que en la misma línea constituyen y pueden reestructurar lo contemporáneo.

Sin embargo, dentro de los objetivos de este ensayo no se encuentra examinar el tenso terreno de lo contemporáneo en el arte de la región, ni tampoco investigar las complejas formas en que las prácticas de creación artística (como las acciones de «creación de mapas» en sí mismas) inciden en la producción de los discursos del arte y la historiografía¹⁴. Sobre la base

¹⁴ La explicación de Marion Pastor Rocés respecto al retorno espectral del «arte de las exposiciones» aporta una aguda observación respecto a las asombrosas similitudes entre la forma de la bienal de arte contemporáneo y las exposiciones universales de finales del siglo XIX y principios del XX, donde las antologías de la autenticidad y la diferencia se producían *para* reunir pormenores de una narrativa más amplia de lo «internacional» y se mostraban, además, espectacularmente *como* eso mismo; esta perspectiva tiende también a exagerar el poder del orden expositivo y oculta, por lo tanto, las complejas voluntades de la creación artística contemporánea. Asimismo, las diversas formas de creación artística en la región son por sí mismas prácticas de actuación, cuyas condiciones de producción y de representación no pueden quedar del todo supervisadas mediante el esquema de poder que sustenta el orden expositivo internacional. En efecto, mientras que el acto del comisariado establece las *condiciones* en las que ciertas prácticas de producción artística se hacen visibles en el circuito internacional del arte, estas no complementan del todo la voluntad del artista. Por lo tanto, mientras que la mediación curatorial produce lo que Stuart Hall llama las «condiciones de existencia para la exposición y producción de arte contemporáneo», estas condiciones «son diferentes de la noción de un factor determinante, en el sentido de una firme determinación. Estas condiciones no determinan ni la forma ni el contenido, ni

de las observaciones anteriores, bastaría señalar para apoyar mi argumento que las tendencias cartográficas que subyacen en el imaginario curatorial de la Trienal Asia-Pacífico juegan un papel importante a la hora de establecer y privilegiar ciertas *direcciones*, *puntos de referencia* y *fronteras* para la cartografía del espacio y del tiempo de lo contemporáneo en el arte asiático y del Pacífico. El trato preferente que la Trienal otorgó a ciertos *puntos clave* y a ciertos *límites* en la creación de mapas del arte contemporáneo de la región se puede apreciar, por ejemplo, en el extenso ámbito geográfico de las tres primeras trienales: el ámbito inicial de la primera Trienal se centró sobre todo, aunque no exclusivamente, en el sudeste de Asia, y se trasladó al noroeste y al este en la segunda Trienal –para incluir a la India, así como una mayor presencia del Pacífico–, para luego desplazarse hacia el norte en la tercera Trienal, con una mayor representación de artistas de China y de su amplia diáspora. Dicha intención de crear mapas se hace además evidente en la disposición de los artistas según categorías relacionadas con la identidad nacional durante la primera Trienal, en la acentuación de los contextos de identidad e innovación en la segunda, y en la introducción de una categoría curatorial transfronteriza suplementaria en la tercera Trienal. A este respecto, la Trienal Asia-Pacífico juega un papel fundamental en la delimitación de los contornos y las coordenadas de lo contemporáneo en el arte asiático y del Pacífico, de manera que guarda una relación fundamental en la producción y legitimación de ciertos tipos de conocimiento crítico sobre las diversas historias y prácticas artísticas en la región.

LAS TOPOGRAFÍAS PANORÁMICAS DE LA DIFERENCIA Y LA IDENTIDAD

Los diversos actos de producción de sentido geográfico que definen el imaginario y la acción curatorial de las exposiciones integradas en la Trienal son, no obstante, algo más que marcos epistémicos o dispositivos heurísticos regeneradores. Como sostiene Irit Rogoff, son también «forma[s] de

siquiera la tendencia o la dirección de una práctica aunque, no obstante, sin unas condiciones de existencia ninguna práctica podría realizarse [...] Las condiciones, por lo tanto, influyen en cómo se ejecutan realmente esas prácticas en el mundo» (2001: 8).

una recepción posicionada», mediante las cuales categorías como «Asia» y «Pacífico» son percibidas desde posiciones que nombran, localizan e imaginan tales entidades en relación a sí mismas como el *centro* del mundo (2000: 11). Por otra parte, estas formas centradas de recepción reflejan constelaciones particulares de poder, conocimiento y privilegios que definen el imaginario curatorial de las trienales y adquieren su expresión en el acto mismo del comisariado. Así, la centralidad y el posicionamiento del sujeto que comisaría está constituido significativamente por la propia *lógica* de la representación. En este contexto vale la pena recordar el valor que concede Martin Heidegger a la *téchne*, y que subyace en su caracterización de la modernidad occidental como «la edad de la imagen del mundo [*Weltbild*]», en referencia no a una «fotografía» del mundo, «sino al mundo concebido y comprendido como una imagen» (1977: 130). Para Heidegger (1977: 134), la *téchne* moderna, es a la vez una «formulación» (suposición) y una «configuración previa» (emplazamiento) de un modo que sitúa en primer plano las relaciones de proximidad y distancia, y de colocación y posicionamiento. A pesar de su intento de definirse como una «conquista del mundo como imagen» (Heidegger 1977: 134), la modernidad occidental se emplaza y ordena los objetos en un espacio y lugar. Cabe destacar que esta «imagen del mundo» es suscrita por el poder de *nombrar* esos objetos y designar su lugar representativo. Como observa Samuel Weber

[...] determinar el mundo como si tuviera la estructura de una fotografía o imagen [implica] embarcarse en un proyecto de conquista en el cual la heterogeneidad de los seres solo se acepta en la medida en que estos puedan ser objetivados y representados. *Vorgestellt* es una palabra respecto a la cual Heidegger insta a su audiencia a «buscar el poder de nombramiento (*Nennkraft*)». Este *Nennkraft* consiste en un movimiento doble o dual: el de poner las cosas frente a uno mismo (*vor sich him*) y, al mismo tiempo, el de traer las cosas hacia uno mismo (*und zu sich her stellen*). (1996: 78)

Este poder de «nombrar» o nominación significa el poder de situar el mundo en su lugar como un objeto sobre y en contra del tema (curatorial), haciéndolo inteligible como orden sistemático mediante un proceso de representación. Dentro de esta óptica moderna, el deseo del tema curatorial de enmarcar el mundo como una imagen (en la cual podrían «nombrarse» diversos objetos heterogéneos, y por lo tanto se volverían transparentes y

serían totalmente legibles) tiende a asegurar la *centralidad* de ese tema que consecuentemente «conquista el mundo como imagen»¹⁵.

Aunque (o más bien porque) la «imagen» que se presentó en las tres primeras trienales hizo hincapié en las interacciones dinámicas entre las preocupaciones artísticas contemporáneas y las tradiciones culturales específicas, dicha imagen fue, como cierto crítico de arte ha apuntado, «indudablemente panorámica» (Morgan 2002/2003: 32-33). La calidad panorámica de esta imagen se evidencia por medio de la mera escala de las tres primeras exposiciones de la *Trienal*, y por el número creciente e inclusivo de obras dispares, que vistas en conjunto, evocaban una mirada ininterrumpida de la diferencia y la diversidad, un *tableau* dinámico repleto de espectaculares signos de «Asia» y el «Pacífico». Consecuentemente, el plano y la composición pictóricas de dichas exposiciones adquirieron el matiz de un panorama clásico en el que una «mirada panorámica/panóptica» ordena «la percepción del espacio y del tiempo» de las culturas e identidades dispares en exposición¹⁶. En este sentido, las tres primeras trienales, como muchos críticos han señalado, guardaban un extraño parecido con la expansiva y global imagen del mundo tal como se concebía en las exposiciones universales de mediados de siglo XIX y principios del XX¹⁷. De hecho, es precisamente a través de

¹⁵ En sus consideraciones sobre el orden de representación en el mundo de las ferias y exposiciones internacionales de finales del siglo XIX, Timothy Mitchell se basa en la noción de «imagen del mundo» de Heidegger para describir la forma en la que estos primeros antecedentes de las exposiciones de la bienal/trienal contemporánea pretendían presentar el «mundo como exposición». Véase Mitchell 1989: 217-36 y 2002.

¹⁶ Véase Cauter 1993: 5. Para de Cauter, el concepto de «mirada panorámica» es ligeramente diferente de la noción de panóptico de Foucault. Mientras que Foucault enfatiza los efectos disciplinarios del panoptismo, de Cauter pretende enfatizar la conexión —evidente en las exposiciones universales de finales del siglo XIX y principios del XX— entre determinados regímenes de vigilancia y clasificación y la contemplación panorámica universal. Conviene destacar que para de Cauter el panóptico y la mirada panorámica se vinculan mediante la creencia de que las cosas pueden vigilarse, controlarse y clasificarse reuniéndolas en un mismo horizonte espacial y temporal (1993: 2-4).

¹⁷ Véase Morgan 2002/2003: 32-33, McNamara 1999/2000: 31-33 y Holder & Moore 1999/2000: 24.

este marco panorámico de diferencia e identidad que el tema (curatorial) australiano habría intentado ocupar una posición centrada en el espectador, desde la cual moderar las culturas artísticas dispares y heterogéneas que se exhibían en la Trienal. Como consecuencia, evocó significativamente una imagen ampliada y atractiva, que acentuaba vigorosamente el deseo de Australia por ocupar un lugar en el *centro* de la región.

LA MANO INVISIBLE DE LA CARTOGRAFÍA

La manera en que desde una posición centrada en el espectador se catalogan y representan las diferentes culturas artísticas de la región resulta especialmente significativa. Dicha posición se basó y formó a partir de la ubicación geográfica y cultural específica en la que se localizaron las exposiciones trienales. En su explicación sobre las diversas «estrategias de proyección» de las exposiciones de arte internacionales, Bruce Ferguson, Reesa Greenberg y Sandy Nairne hacen énfasis en la importancia de la ubicación en la determinación de la forma, el contenido y la audiencia potencial de estas exposiciones:

las exposiciones dependen de los ricos y diversos beneficios connotativos que se asocian a su ubicación elegida, ya que los lugares son siempre signos de estabilidad e historia o, por el contrario, de lo exótico, lo nuevo, o incluso del propio arte. (Ferguson & Greenberg & Nairne 1997: 30)

Y señalan, además, que el lugar de la exposición se incluye a menudo en su *título*, puesto que

el nombre de una exposición internacional ayuda a construir una posición y un punto de vista interno que mira hacia el exterior desde un lugar de control, un *centro* del mundo temporal desde el que grabar el nuevo mapa, y posiblemente, un nuevo mundo. *Titular es otorgar derechos*. (Ferguson & Greenberg & Nairne 1997: 30)

Es tal vez en este aspecto donde resulta más evidente lo que veníamos comentando sobre el modo en que las formas de recepción centrada reflejan constelaciones particulares de poder, conocimiento y privilegios. Y es que si el acto de proporcionar sentido geográfico, de construir un campo

de representación y conocimiento de las diversas culturas artísticas de la región es también un acto de (auto)concesión de derechos (la afirmación de uno mismo como el punto de fuga desde el cual cartografiar y representar tanto la identidad como la diferencia), entonces la inclusión del nombre del lugar donde se realiza la exposición en su propio título hace visibles las relaciones de poder y los privilegios implícitos en este acto. Visto así, no resulta arbitrario ni intrascendente resaltar la *ausencia* de «Australia» en el propio título de las exposiciones que se conocen como Trienal Asia-Pacífico de Arte Contemporáneo. A diferencia de, por ejemplo, la Bienal de Venecia, que aprovecha en gran medida la alta consideración cultural e histórica que se le adjudica, por no mencionar el encanto y el romanticismo asociados a su nombre y ubicación, la Trienal Asia-Pacífico se caracteriza, con más contundencia, por la *ex-nominación* del tema o del territorio curatorial mismo (a saber, «Australia») y por la inclusión en el título del nombre de sus «Otros» (es decir, de las culturas de la zona «Asia-Pacífico» que se posicionan como los objetos *de* su tema curatorial)¹⁸.

Este doble movimiento de ex-nominación de sí mismo, por una parte, y de inclusión de su(s) Otro(s), por el otro, no solo oculta la presencia del Otro dentro de sí mismo (es decir, la presencia de asiáticos *en* Australia), sino que también refleja la lógica representacional de las exposiciones de la Trienal, ya que localiza el tema curatorial australiano fuera y separadamente de la imagen panorámica de la diferencia y la identidad, que se asigna y se hace

¹⁸ En la conferencia en la que se presentó este artículo, y en respuesta a una pregunta formulada tras su presentación, Caroline Turner señaló que los organizadores de las trienales habían considerado inicialmente titular la exposición «La Trienal de Brisbane», pero que sintieron cierta preocupación por la falta de información sobre la ubicación de Brisbane. No obstante, este deseo inicial de poner en primer plano la locación específica de la Trienal no implica la negación de otras razones estructurales más profundas (geohistóricas, culturales y políticas) que expongo más adelante con relación a la ex-nominación de la Trienal —o como prefería llamarlo un participante en la conferencia, Charles Merewether, la «modestia»— del tema (curatorial) australiano. En este contexto, conviene tal vez señalar que en el momento de la concepción de la Trienal el término «Asia-Pacífico» ya había adquirido un uso cotidiano dentro del imaginario geopolítico y económico de Australia y de los Estados Unidos, en tanto una magnífica metáfora de aspiración y expansión neoliberales. Véase Turner 2000a y Wilson 2000.

visible desde la privilegiada y centrada posición de espectador. Esta lógica significativamente implica una ingeniosa habilidad por parte del cartógrafo, puesto que hace que el acto cartográfico, el acto de atribuirse el derecho, ese poder autoproclamado y centralizado de representar al Otro(s), sea invisible y no quede reconocido. Y sin embargo, de manera inversa y paradójica, también hace visible al Otro(s) como una categoría de la inclusión y como una «presencia» espectacular que proviene, de hecho, de la propia mano del cartógrafo. El supuesto anterior se evidencia en los tímidos esfuerzos de los organizadores de la Trienal por presentar el esquema de la tarea curatorial «múltiple» y «colaborativa» como la quintaesencia de la identidad y como la razón de ser de la Trienal Asia-Pacífico, mientras que al mismo tiempo mantenían el control efectivo sobre los términos de la colaboración curatorial¹⁹. En este contexto, la inclusión de «Asia-Pacífico» en la nomenclatura de la Trienal asegura que el «diálogo» y el «intercambio» aparezcan aparentemente como axiomas curatoriales inclusivos, de modo tal que se mantengan ilegibles las maniobras cartográficas del Yo australiano –que es a su vez el sujeto curatorial–.

El aspecto dual de inclusión y ex-nominación, de presencia y ausencia, visibilidad e invisibilidad, se ve acaso representado de la manera más dramática mediante la referencia a la obra de Xu Bing en la tercera Trienal. Los visitantes de la Trienal podían apreciar desde el otro lado del río Brisbane, en cuya orilla se encuentra la Queensland Art Gallery, la enorme pancarta de Xu, *New English Calligraphy*, una obra que consiste en una reelaboración casi caligráfica del alfabeto romano y que cambia ligeramente la herencia imperial y literaria de los pictogramas chinos proyectándolos hacia un futuro más cosmopolita²⁰. La pancarta en cuestión, vista desde la distan-

¹⁹ Tal y como numerosos críticos de arte, comisarios y estudiosos han apuntado, el modelo de la Trienal que consistía en comisariados «múltiples» y «colaborativos» conllevaba una selección previa por parte de los comisarios/seleccionadores locales, así como un proceso de toma de decisiones organizado en último término de manera centralizada y jerarquizada. Para un análisis crítico de los modelos curatoriales llevados a cabo por la Trienal véase Chiu 2000 y Clark 1997.

²⁰ Xu Bing también incorporó la caligrafía *chinglesa* a través de una semiótica sorprendente en los carteles de la galería, principalmente en los letreros de las puertas y los servicios, y también en camisetas que se podían comprar en la

cia, aparecía como un signo visual fácilmente reconocible de «Asia». En un examen más detenido, sin embargo, el título de la exposición –Tercera Trienal Asia-Pacífico de Arte Contemporáneo–, sobresalía por debajo de la forma caligráfica tradicional. Nótese aquí la ambigüedad del significado visual de la obra, como signo connotativo de «Asia» y como emblema gráfico de la nominación de la Trienal, y cómo pone en escena la visibilidad/presencia de «Asia» y la invisibilidad/ausencia de «Australia» de un modo que refleja el doble aspecto de ex-nominación y de inclusión que define la lógica representacional de las tres primeras trienales²¹.

Este doble aspecto de ex-nominación e inclusión también se basa de manera excepcional en un conjunto de supuestos implícitos sobre el lugar de Australia en la región. Porque si las tres primeras trienales, como se ha comentado, ofrecieron una poderosa imagen de la posición de Australia en la región, es precisamente la invisibilidad de la gestión curatorial relacionada con lo australiano lo que le permite posicionarse estratégicamente y presentarse como el *centro* (cultural y artístico) de esa región. Tal como Apinan Poshyananda comentó desde un principio:

La Trienal Asia-Pacífico [...] es una atracción irresistible, ya que legitima una doble función: *mostrar el emocionante arte de la región de Asia-Pacífico bajo un mismo techo* (y conseguirlo ya es un logro monumental en sí mismo), *y cambiar la posición de Australia desde el borde de Asia hasta ser el centro de atención.* (1993: 16)

Resulta por tanto algo más que una mera coincidencia el hecho de que Australia esté ausente –o más bien, que se haya *ausentado*– de la nomenclatura de la Trienal Asia-Pacífico. De hecho, la ausencia de «Australia» en

tienda de la galería. La ambigüedad intersemiótica de la obra (su singular juego de signos textuales/visuales) fue reiterada mediante las diversas modalidades de su exposición y consumo.

²¹ La disposición de la obra de Xu Bing también destaca la manera problemática en que la tercera Trienal ha colocado a «China» en una posición privilegiada dentro de la heterogénea constitución de «Asia». Al sustituir metonímicamente «China» por la categoría «Asia», exposiciones como la tercera Trienal corren el riesgo de volver a establecer la asociación racializada y mitológica que resultó un elemento central en la constitución histórica del sujeto australiano.

el nombre de la Trienal sugiere que el tema/sujeto de Australia ocupa un espacio de *liminalidad invisible* marcada por el vínculo que conecta «Asia» con el «Pacífico», un espacio coyuntural que no solo condensa un conjunto de intereses estratégicos, geopolíticos y económicos *dentro* de la cultura, sino que también permite a Australia asumir el papel de un elemento facilitador del «diálogo» y el «intercambio» en una región que es aparentemente *neutral* y *sin compromisos*.

SOBRE LO LOCAL «NEUTRAL»

Se puede diferenciar fácilmente la forma en que la metáfora de la neutralidad ha definido la supuestamente descentralizada topografía de diálogo e intercambio en la Trienal Asia-Pacífico si se piensa en la configuración regional específica de las exposiciones pertenecientes a la Trienal. Gracias a la celebración de una exposición internacional de arte de tal magnitud como la Trienal Asia-Pacífico, la históricamente periférica capital de Brisbane pudo reinventarse y promoverse a sí misma como un centro cultural y artístico emergente dentro de Australia, así como posicionarse y comprometerse con el arte contemporáneo y la evolución cultural de la región. Este punto de vista no pasó desapercibido para el director de la QAG, Doug Hall, quien señaló que Brisbane, y Queensland en general, estaban bien posicionadas «por una peculiaridad de la geografía, [para] imbricarse en la región Asia-Pacífico»²². De hecho, una voz crítica fue todavía más lejos al señalar que «en muchos aspectos, la Trienal no podría haberse llevado a cabo en otro lugar (en Sidney o en Melbourne) [...] Brisbane ofrece un emplazamiento *culturalmente neutral* y un entorno adecuadamente tropical» (Holubizky 1999/2000: 13; énfasis mío). Nótese aquí que las formas en que se ha representado la ubicación geográfica y cultural de la Trienal resultan elocuentes tanto por lo que revelan como por lo que ocultan. Si estas formas las evaluamos como actos de producción de sentido geográfico y de posicionamiento estratégico, veremos que revelan la manera en que el sujeto (curatorial) australiano —o lo que es lo mismo, el Yo individual australiano—, pudo presentarse como un facilitador del diálogo y el intercambio culturalmente neutral. Esto conllevaba reconfigurar a nivel local (y desde dentro

²² En *The Courier-Mail*, 23 de abril de 1999.

del Estado), el eje entre el centro y el margen que históricamente ocupaban Sidney y Melbourne como centros del mundo del arte en Australia. Se trata de una reconfiguración que se basó en una pretendida *neutralidad* frente a la «inclinada parcialidad» apreciada en estas dos capitales de estado por su herencia europea y colonial –y también por las colecciones de arte asiático en gran medida tradicionales de sus respectivas galerías estatales–. La pretensión de neutralidad *cultural* fue rearticulada además como resultado de un accidente *geográfico*, por la «peculiar» proximidad de Brisbane a la región Asia-Pacífico²³.

Sin embargo, esta afirmación de la neutralidad cultural y geográfica se ve eclipsada por marcos más amplios de producción de sentido geográfico y de posicionamiento estratégico que actúan en reconstruir la ubicación y la topografía de la Trienal Asia-Pacífico como un lugar de transacciones no solo culturales, sino también económicas y diplomáticas²⁴. De hecho, el tropo de

²³ En palabras de Hall, «Las grandes colecciones históricas de Asia están en Sidney y en Melbourne. Nadie ha hecho nada respecto al arte contemporáneo en la región de Asia y el Pacífico [...] así que era algo que podíamos hacer y que resultaba a la vez original e importante. Además, a nivel geográfico tenemos una relación muy estrecha con la región» (en *The Age*, 10 de septiembre de 1999).

²⁴ De hecho, en 1992 el entonces ministro de Asuntos Exteriores y Comercio, Gareth Evans, describió la Trienal Asia-Pacífico como «un importante ejercicio de diplomacia cultural que resulta claramente complementario y que será útil para la actual interacción del gobierno y de las empresas en la región» (comunicado de prensa de la QAG). Del mismo modo, en una declaración ministerial del parlamento en agosto de 1999, el antiguo ministro de Queensland para las Artes, Matt Foley, describía en estos términos la tercera Trienal: «La Trienal Asia-Pacífico se ha convertido en un modelo para la construcción de vínculos económicos y políticos a través de la cultura contemporánea [...] [Ello] sitúa a Queensland frente a sus socios económicos de una forma que un simple balance general no podría proporcionar. Las artes pueden llegar a ser un puente entre nosotros y nuestra región, un papel que está perfectamente simbolizado por la obra del artista chino Cai Gua Qiang, *Crossing the Bridge*, uno de los focos de atención de la Trienal. La Trienal Asia-Pacífico constituye un puente cada vez mayor, que se amplía en respuesta al aumento del tráfico de influencias». El ministro continuaba diciendo que «al acoger a muchos de los principales socios comerciales de Queensland: China, Japón, Corea del Sur, Taiwán, Indonesia, Filipinas, Malasia, Tailandia, Singapur, Vietnam, India, Nueva Zelanda, Nueva Caledonia [...] [la TAP] forta-

la neutralidad oculta los cambios y realineamientos culturales, económicos y geopolíticos más amplios que han llevado a las autoridades de la ciudad de Brisbane y al gobierno del estado de Queensland a presentar recientemente una imagen de Brisbane como el centro cosmopolita y emergente de Australia. Asimismo, el QAG, que acoge las exposiciones pertenecientes a la Trienal Asia-Pacífico y que ocupa la sede de la Expo 1988 –un momento clave en la historia de la ciudad, que marcó un cambio decisivo contra el aislamiento cultural de los gobiernos estatales conservadores, afianzado por décadas²⁵–, jugó un papel clave en la promoción de Brisbane como «puerta de entrada a Asia y al Pacífico» en un momento en que la necesidad de Australia de comprometerse con la región se estaba promoviendo activamente a través de diversos discursos públicos nacionales aprobados oficialmente.

CARTOGRAFÍAS (POS)COLONIALES

Como he señalado antes, el tropo de la neutralidad sustentaba la topografía descentralizada de «diálogo» e «intercambio» que definió el imaginario curatorial de las tres primeras trienales. En el centro de la noción de neutralidad cultural estaba la visión de que el dilema de la Australia «poscolonial», en tanto nación (nominalmente) occidental en Asia, y con una población cada vez más diversa y multicultural, ofrecía una oportunidad única para «iniciar un diálogo entre los artistas y expertos en arte en la región» sin imponer o dictar un marco rígido para la interpretación de su arte (Turner 1993: 8). Esto implicó una especie de omisión del juicio según se deriva de la convicción de Doug Hall de que el comité de selección australiano debería «no dar nada por supuesto al empezar, así como mirar y escuchar con mucha atención» (Hall 1992: 2). Del mismo modo, en su introducción al catálogo de la tercera Trienal, la directora adjunta de la QAG, Caroline Turner, escribió que la Trienal Asia-Pacífico estuvo desde sus comienzos concebida como un proyecto que constituiría «una exploración realizada

lece la simbiosis entre el intercambio cultural y el crecimiento económico. Ayuda a acentuar nuestro perfil y fortalece las amistades en una región en la que, cuando los mercados se vuelven más difíciles, los vínculos culturales atraen valores especiales» (Foley 1999: 3578-3579).

²⁵ Véase Sanderson 2003: 65-75

sin prejuicios: *un viaje sin mapas*» (1999: 21). Si bien hay que reconocer que esta afirmación de apertura y descubrimiento se invoca aquí con mucha más imaginación y buena voluntad que en el discurso y la interpretación euroamericanos del arte, uno no puede sino preguntarse si puede existir un viaje sin mapas. Y es que dentro del modelo de comisariado múltiple y de colaboración de las tres primeras trienales, los co-comisarios locales se posicionaron aparentemente como «guías» o «informantes», en lugar de congeniar un marco interpretativo predeterminado o un proyecto curatorial rígidamente delineado. Por otra parte, aun cuando que no puede reducirse de manera simplista el «viaje» de la Trienal a una exploración neocolonialista de las fronteras inexploradas –como observa Chaitanya Sambrani, el «descubrimiento» del arte de la región puede tener tanta importancia para las diversas culturas artísticas de esa región como la tiene para el público australiano (Sambrani 2002: 58)–, vale la pena considerar si tal «viaje» se podría haber llevado a cabo sin ningún tipo de interés, adhesión o preocupación que lo lastren. Si tal como vengo sosteniendo la acción y el imaginario curatoriales de la Trienal Asia-Pacífico están constituidos por un conjunto de tendencias cartográficas, entonces su ámbito expositivo estará siempre «cartografiado» *de antemano* a través de los marcos culturales y geográficos de referencia que se derivan de una coyuntura histórica particular. En este sentido, como escribió una vez Paul Foss, «[los movimientos y] los flujos siempre siguen mapas, nunca al revés» (1996: 121)²⁶.

En las Trienales, el dilema del postulado «poscolonial» constituye el principal marco geocultural de referencia, el «mapa» en cuyo trasfondo el arte contemporáneo de la región se revela y legitima. Y son precisamente los esfuerzos de Australia para llegar a un acuerdo mediante su posicionamiento descentralizado (es decir, la experiencia de estar al «sur» de un teórico «Occidente»²⁷), los que constituyeron la base sobre la que la Trienal

²⁶ El seminal trabajo de Foss parte de una lectura del ensayo de Jean Baudrillard (1993) sobre la «precesión de los simulacros», donde Baudrillard sostenía que «El territorio ya no precede al mapa, ni lo sobrevive. De aquí en adelante, es el mapa el que precede al territorio, el que engendra el territorio[...]» (en Foss 1996: 129). Véase también Baudrillard 1983.

²⁷ La *idea* de «Occidente» sigue siendo muy poderosa a pesar del discurso sobre su decadencia, o quizás precisamente por eso. Como señala Stuart Hall, la idea

Asia-Pacífico lanzó su desafío y redefinición apartada de la mediación euroamericana del arte en la región. Según Turner, la Trienal Asia-Pacífico fue concebida como «un paso decisivo más allá de la hegemonía de los grandes centros», paso que, por otra parte, «proporcionaría nuevas formas de contemplar el arte sobre la base de la igualdad sin la existencia de un “centro” o “centros”» (Turner 1993: 9). Resulta elocuente que esta visión de Australia como lugar ideal para desafiar la hegemonía de las perspectivas euroamericanas no solo sea suscrita por las afirmaciones de Australia respecto a su neutralidad cultural en un mundo descentralizado y multipolar, sino que también se ve respaldada en la opinión de que el colonialismo ha dejado de ser un problema importante en la región²⁸. Este punto de vista,

de Occidente es «tanto el factor organizativo en un sistema de relaciones de poder a nivel mundial como el concepto o término de organización en toda una forma de pensar y de hablar» (1992: 278). La construcción mítica de Occidente, como observa Naoki Sakai, constituye además «uno de los imaginarios culturales más efectivos y afectivos en la actualidad» (2000: 800-801). Sakai describe el poder cultural y la dominación de «Occidente» de la siguiente manera: «Occidente no es simple y llanamente una entidad geográfica [...] Es el nombre de una temática que se condensa en su propio discurso, pero es también un objeto constituido de forma discursiva [...] a diferencia de todos los demás nombres asociados con particularidades geográficas, también conlleva el rechazo de su propia delimitación [...] Dicho de otro modo, [Occidente] se busca continuamente a sí mismo a través de la interacción con el Otro; nunca estará satisfecho con su reconocimiento, sino que desearía reconocer a los demás; sería más bien un proveedor de reconocimiento que un receptor del mismo. En pocas palabras, Occidente debe representar el momento de lo universal en virtud de lo cual se incorporan los detalles [...] En este sentido, Occidente se piensa a sí mismo como omnipresente» (Sakai 1989: 94-95). En este contexto, la persistencia cultural de la conexión entre Australia y Europa le proporciona a la primera una rica fuente de energía cultural que le permite ocupar una posición centrada y privilegiada con relación a Asia. Esta posición, sin embargo, también está cargada de la ansiedad y la ambivalencia que surgen de la importancia cada vez mayor de «Asia» como influencia cultural clave.

²⁸ Para Turner, «los temas asociados al colonialismo también se encuentran en gran medida anclados al pasado y son el presente y el futuro los que conllevan el debate intelectual y la actividad artística» (Turner 1993: 9). Turner afirma además que «la colonización occidental y la continua “influencia” del primer mundo cultural palidece hasta la insignificancia en comparación con las enormes fuerzas

sin embargo, resulta a todas luces refutable, puesto que es precisamente el posicionamiento estratégico de la Trienal como facilitador aparente del «diálogo» y el «intercambio» *neutral y sin compromisos* —es decir, como un tema curatorial invisible— lo que oculta las relaciones de poder y los privilegios históricamente determinados que le permiten negociar y hacer visible la diferencia y la identidad en la región como signos de lo contemporáneo. De hecho, la negación del colonialismo por parte de la Trienal Asia-Pacífico no solo oculta los efectos actuales del colonialismo en las culturas de Asia y el Pacífico²⁹, sino que además escamotea la forma en que el proceso de colonización constituye la quintaesencia de la propia identidad de la región³⁰.

Por otra parte, el aislamiento del colonialismo por parte de la Trienal Asia-Pacífico como una condición del pasado tiene el efecto de definir las relaciones de Australia con la región en términos de una concepción *naïve* de su propio «poscolonialismo», entendida como ruptura con toda forma de dependencia del pasado. Tal noción de «poscolonialismo» es, como ha sostenido Charles Green, en parte un síntoma del «exceso de rectitud» de las Trienales, mediante el cual la determinación genuinamente idealista de forjar vínculos y entablar un diálogo con la región ha «supuesto la prioridad de signos transculturales, poscoloniales y “asiáticos”, a pesar de, o sin prestar mucha atención a lo que estos podrían sacrificar por desestimar otros asuntos de importancia» (Green 1999: 83). Como he sostenido antes, lo que se obvia al privilegiar los signos harto visibles de la diferencia y la identidad son las relaciones de poder y los privilegios que le «otorgan derechos» al

de la transmigración de las ideas del pasado y las posibles colisiones de pueblos, ideas y valores en el futuro» (Turner 1999: 22).

²⁹ Como apunta Nicholas Thomas, «las interacciones transnacionales sin duda han tenido una profunda significación, pero las culturas y las relaciones culturales en las regiones y naciones particulares siguen estando profundamente marcadas por factores locales. Resulta ingenuo creer que las desigualdades coloniales y las relaciones asimétricas entre países y continentes se disuelven de alguna manera a través del cosmopolitismo» (1999: 8).

³⁰ Como señala Naoki Sakai, «la colonización histórica de Asia por parte de Occidente no es algo accidental en la propia esencia de Asia; es esencial en esa posibilidad denominada Asia. En tanto que el postcolonialismo no se confunda con “lo que viene después” en un orden cronológico, Asia ha sido una entidad postcolonial desde el principio» (Sakai 2000: 791).

tema/sujeto australiano para comisariar a su(s) Otro(s) sin que medie una reflexión crítica sobre el esquema de privilegios históricamente heredado que constituye la base misma de su autoridad curatorial. Porque es precisamente el apego histórico y la identificación residual de Australia con «Occidente» –a pesar o debido a su ubicación paradójica al «sur», tanto de «Occidente» como de «Asia»– lo que *complica* los esfuerzos para reorientarse hacia la región Asia-Pacífico, imaginada como el lugar de pertenencia de Australia y como su destino *futuro*. Suvendrini Perera describe de la siguiente manera el complicado y contradictorio posicionamiento de Australia:

En Australia, a menudo, el reciente reconocimiento de una nueva condición «poscolonial» (y sus exploraciones festivas) sobrepasan los problemas producidos por una imagen nacional autogenerada, que suele ser más antigua que la noción de Australia cual heredera regional del desechado manto de autoridad del colonizador. Esta historia sitúa a Australia en un triángulo desigual y difícil con relación a Europa (especialmente con Gran Bretaña) en un extremo y con «Asia» en el otro, en una relación que se percibe como un conjunto de continuos reordenamientos jerárquicos basados en las condiciones actuales de superioridad militar, económica y cultural (que también incluyen a veces las cuestiones «raciales»). (1993: 16-17)

En tal contexto, conviene recordar casos en los que las historias tirantes y las quebradas geografías de la región han desestabilizado el barniz de consolidación proyectado por la Trienal. Mientras los visitantes quedaban absortos con las festividades de apertura de la tercera Trienal, los países miembros del foro para la Cooperación Económica Asia-Pacífico se preparaban para reunirse en Auckland con vistas a formular una respuesta a las masacres que se estaban produciendo en Timor Oriental, uno de los países «asiáticos» vecino de Australia, donde la lucha por la independencia y la descolonización ha estado marcada por numerosos derramamientos de sangre y por la ambigua posición internacional (sobre todo, por parte de Australia)³¹. La carnicería que tuvo lugar en Timor Oriental puso de relieve

³¹ La masacre provocó una fuerte controversia en Australia respecto a lo que se percibió como un conjunto de fracasos por parte del gobierno de Howard y de otros gobiernos anteriores en sus acercamientos a Indonesia y Timor Oriental. Véanse los debates parlamentarios al respecto (Australian House of Representatives,

la fisuras internas que afectan inevitablemente a las grandes exposiciones internacionales como la Trienal, en tanto consecuencia y síntoma de las complejas asimetrías y contradicciones de poder en la región³². De hecho, la coincidencia de los acontecimientos con la inauguración de la exposición sugiere que no puede haber un camino cómodo o constante «más allá del futuro»: es decir, los mapas o modelos imaginarios del «futuro» que se produjeron en el pasado, y que se definieron como consecuencia de las ambiciones históricas y universales del colonialismo y el imperialismo europeos, siguen proyectándose a través de sus efectos o «repercusiones» sobre la actualidad. El «futuro», entendido de este modo, no nace de una trascendencia lineal del presente y el pasado, sino que más bien se prefigura e inscribe en las historias múltiples y entrelazadas que conforman activamente el presente o que reflejan su «contemporaneidad»³³. En dicho contexto, y mediante esa construcción del colonialismo como período ya superado de la historia, la Trienal Asia-Pacífico oculta las actuales relaciones jerárquicas y la asimetría de las relaciones contemporáneas de Australia con Asia, y de las relaciones entre los distintos países de la región Asia-Pacífico. Esas relaciones de jerarquía y esas asimetrías siguen ignorándose y marginándose dentro de

Hansard, 21 septiembre 1999: 7617-59; Australian Senate, *Hansard*, 21 septiembre 1999: 8427-72) y los análisis periodísticos de Paul Kelly (1999) y Greg Sheridan (1999). Para una explicación sobre los imperativos estratégicos y geopolíticos que conformaron las relaciones entre Australia e Indonesia y Timor Oriental, véase Burke 2001.

³² Ante estos acontecimientos, los artistas, comisarios y ponentes participantes en la Trienal enviaron una petición dirigida a los gobiernos tanto de Australia como de Indonesia para que acabaran con la violencia. La ausencia en la Trienal de artistas de Timor Oriental supuso, además, una presión extra para el artista indonesio Dadang Christanto, cuya performance e instalación propagandística, *Api di bulan Mei 1998* (Quemada en mayo de 1998), trataba temas como el militarismo o la violencia organizada contra las minorías chinas en Indonesia.

³³ Compárese con las reflexiones de Epstein sobre las inversiones temporales motivadas por la desaparición de la Unión Soviética. Epstein escribió: «el futuro comunista se ha convertido en una cosa del pasado, mientras que el pasado feudal y burgués nos acerca a la dirección desde la que habíamos esperado recibir al futuro». Epstein llama a esta condición «post-futurismo» en tanto «no es el presente el que resulta estar detrás de nosotros, sino el propio futuro» (Epstein 1995: xi).

la embriagadora retórica del «diálogo» y el «intercambio» de la Trienal Asia-Pacífico, en función de que Australia se defina a sí misma como el *centro* cultural y artístico de la región y de que conserve su supuesta centralidad ocupando el espacio *liminal invisible* orientado al futuro, signado además por el vínculo que conecta «Asia» con el «Pacífico».

CODA

La cuarta Trienal, que tuvo lugar en 2002, no se presentó como continuación de las tres exposiciones anteriores, sino simplemente como Trienal Asia-Pacífico 2002. Ahora bien, esta ruptura en la serialidad de las exposiciones de la Trienal constituyó tanto una «pausa» estratégica (establecida en un momento en el que el contexto político y cultural que hizo posible la Trienal ya no ejercía influencia) como una reconfiguración de la identidad y de la narrativa autoproclamadas por la Trienal. La cuarta Trienal interrumpió el orden expositivo de las tres primeras bajo una reducida infraestructura curatorial, con una clasificación y disposición más formal y discreta de un número reducido de obras; con ello se quebraba la «imagen del mundo» panorámica sobre la que se sustentó su alcance y complejo dinamismo. La destrucción de esa imagen universal fue tal vez una muestra de que cualquier certeza sobre el lugar que ocupaba Australia en la región estuvo siempre cargada de ansiedad y de ambivalencia. De hecho, pese a la imagen ofrecida al espectador de que la cuarta Trienal era un evento «atemporal, [como si fuese] una aparición de otra época» (Fink 2002: 112), su marco modificado podría verse como *síntoma* de una época en la que la noción de compromiso regional ha desaparecido del imaginario cultural y geopolítico de Australia.

Al mismo tiempo, al desplazar el marco recíproco del vínculo regional a favor de las prioridades institucionales de un proyecto curatorial interno, la cuarta exposición reiteró, en última instancia, la suposición originaria de la Trienal Asia-Pacífico respecto a la posición de Australia como sujeto curatorial privilegiado de cara a la región. De hecho, las estrategias de proyección y de posicionamiento de la Trienal actualmente parecen estar orientadas no solo a asegurar su posición, de la que tanto se ha alardeado en el discurso del arte nacional de Australia, sino también a consolidar su papel y su influencia como «núcleo» regional de valoración y de circulación en un

circuito internacional de exposiciones cada vez más saturado³⁴. Si las tres primeras trienales habían tratado desde el principio de eludir la mediación de los discursos euroamericanos sobre el arte y propiciar la interpretación a través del «diálogo» y del «intercambio» entre las diversas culturas artísticas de la región, la cuarta Trienal desplazó de manera inequívoca el diálogo a favor de la interpretación, ya que trató de seguir un camino hacia lo «internacional» desviándose a través de «Asia». Lo anterior se puso en evidencia en la presentación de un orden histórico-artístico fundamentalmente conservador, centrado en las preocupaciones de un puñado de artistas de alto nivel –concretamente, Nam Jun Pak, Yayoi Kusama y Lee Ufan– que, como ha señalado una voz crítica, «se habían vuelto internacionales» (Grace 2002/2003: 24-27), labrando su reputación fuera de su país de origen o incluso de su propia región. Resulta significativo que este alejamiento de las metáforas fundacionales de apertura y descubrimiento a favor de este aparente destino o conclusión de un canon conmemorativo se basara, en última instancia, en el deseo de la Trienal de reafirmarse en la propia idea de lo «internacional», un esfuerzo consagrado en el tiempo que encuentra sus raíces en la visión ecuménica de las «exposiciones del palacio de cristal» de finales del siglo XIX (Pastor Roces 2004). Uno puede inferir otro tanto de la afirmación de Doug Hall de que

los desvíos de las autopistas de la cultura internacional están recibiendo cada vez mayor atención pública y respeto por parte de la crítica [...] Las culturas occidentales como la de Australia, a menudo eliminadas de los eventos principales, por así decirlo, no se encuentran en un estado de desesperación. El impulso de nuestra presencia en Asia está aumentando rápidamente, y mientras la atención del mundo se dirige hacia el lejano oriente –que es nuestro norte

³⁴ Algo que puede inferirse de las afirmaciones de Raffel: «Hoy en día está ampliamente reconocido que los artistas asiáticos y del Pacífico están realizando importantes contribuciones al arte internacional, trayendo con ellos lenguajes y percepciones novedosas. Nuevos proyectos expositivos, especialmente en Fukuoka, Singapur, Kwangju, Taipei, Yokohama, Noumea y Auckland, han ampliado considerablemente los foros del arte contemporáneo, e importantes muestras ya establecidas como las de Venecia, Nueva York o Sao Paulo cuentan regularmente con artistas de la región. Estos avances representan un cambio radical, en el cual han desempeñado un papel importante las trienales Asia-Pacífico de la Queensland Art Gallery» (2002: 8).

cercano— nuestro perfil internacional, en ocasiones especiales, es mediado a través de Asia. (2002: 9)

En este contexto, «Asia» se evoca como desvío (que evita las rutas provincianas que vinculaban tradicionalmente a Australia con una historia colonial y geográfica) y como garantía que aseguraría la posición y el estatus de Australia en el circuito de exposiciones internacionales. Sin embargo, imaginar al mismo tiempo Asia como «el lejano oriente» (desde el punto de vista de Occidente) y como «nuestro norte cercano» (desde el punto de vista de las antípodas) solo sirve para poner de relieve la paradójica situación geográfica de Australia como «sur», tanto de Occidente como de Asia: una ubicación peculiar que, como ya he señalado, caracteriza el dilema en torno al poscolonialismo que sigue complicando las relaciones contemporáneas entre Australia y Asia. Habiendo sucumbido a la tentación de lo «internacional» y a la tendencia y caché del comisariado internacional, queda por evaluar cómo Australia, al construir el espacio de la quinta Trienal en 2006 —con artistas seleccionados por un equipo curatorial interno—, será capaz de lidiar con las fallas y fisuras que marcan la contemporaneidad del arte en la región, y con las de su propio territorio.

BIBLIOGRAFÍA

- APPADURAI, Arjun (1986): «Introduction: Commodities and the politics of value». En Appadurai, Arjun (ed.): *The social life of things: Commodities in cultural perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BAL, Mieke (1996): *Double exposures: The subject of cultural analysis*. New York: Routledge.
- BAUDRILLARD, Jean (1983): «The precession of simulacra». En *Simulations*. New York: Semiotext(e).
- BURKE, Anthony (2001): *In fear of security: Australia's invasion anxiety*. Annandale: Pluto Press.
- CAUTER, Lieven de (1993): «The panoramic ecstasy: On world exhibitions and the disintegration of experience». En *Theory, Culture and Society* 10: 5.
- CHIU, Melissa (2000): «Rough trade: Curating cultural exchange in Australia». En Ang, Ien & Law, Lisa & Chalmers, Sharon & Thomas, Mandy (eds.): *Alter/Asians: Asian-Australian identities in art, media and popular culture*. Sydney: Pluto Press.

- CLARK, John (1996): «The Second Asia-Pacific Triennial of contemporary art: A conversation». En *Eyeline* 32: 21-23.
- (1997): «Australia's recent visual art exchanges with Asia». En Dever, Maryanne (ed.): *Australia and Asia: Cultural transactions*. Surrey: Curzon Press.
- (1998): *Modern Asian art*. Sydney: Craftsman House.
- (2000): «Panel report on commodification, patronage, censorship». En Turner, Caroline & Low, M. (eds.) *Beyond the future. Conference proceedings. The Third Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*. Brisbane: Queensland Art Gallery.
- CLARKE, David (2002): «Contemporary Asian art and its Western reception». En *Third Text* 16 (3): 239.
- DALE, Robert (1999/2000): «Reviews: The Third Asia-Pacific Triennial of contemporary art». En *Eyeline* 41: 40.
- EPSTEIN, Mikhail (1995): *After the future: the paradoxes of postmodernism and contemporary Russian literatura*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- FERGUSON, Bruce W. & GREENBERG, Reesa & NAIRNE, Sandy (1996): *Thinking about exhibitions*. London / New York: Routledge.
- (1997): «Mapping international exhibitions». En Harding, Anna (ed.): *Curating: The contemporary art museum and beyond*. London: Academy Group, 30-48.
- FINK, Hannah (2002): «Forked tongues». En *Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art 2002*. Brisbane: Queensland Art Gallery.
- FLORES, Patrick D. (2004): «Place and Presence. Conditions of Possibility in Contemporary Asian Art». En *International Yearbook of Aesthetics*, Vol. 8: 43-57.
- FOLEY, Matt (1999): «Ministerial statement: Third Asia-Pacific Triennial of contemporary art». En *Queensland Parliamentary Hansard*: 3578-3579.
- FOSS, Paul (1996): «Theatrum nondrum cognitorum». En Butler, Rex (ed.): *What is appropriation? An anthology of critical writings on Australian art in the 80s and 90s*. Brisbane / Sydney: Institute of Modern Art & Power Publications.
- FROW, John (1995): *Cultural studies and cultural value*. Oxford: Oxford University Press.
- GIBSON, Ross (1992): *South of the West: Postcolonialism and the narrative construction of Australia*. Bloomington: Indiana University Press.
- GRACE, Helen (2002/2003): «Asia-Pacific Triennial of contemporary art 2002: islands of promise in the dark waters of a new world order». En *Eyeline* 50: 24-27.
- GREEN, Charles (1999): «Beyond the future: The Third Asia-Pacific Triennial». En *Art Journal* 58 (4): 83.
- HALL, Doug (1992): *Queensland Asia Pacific Triennial Bulletin* 1 (2): 2.
- (1999): «Foreword». En *Beyond the Future: The Third Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*. Brisbane: Queensland Art Gallery.

- (2002): «APT 4: detouring from culture's international superhighway». En *Broadsheet: Contemporary visual arts and culture* 31 (3): 9.
- HALL, Stuart (1992): «The West and the rest: discourse and power». En Hall, Stuart & Gieben, Bram (eds.): *Formations of Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- (2001): «Museums of modern art and the end of history». En Campbell, Sarah & Tawadros, Gilane (ed.): *Annotations 6: Stuart Hall and Sarat Maharaj, modernity and difference*. London: Institute of International Visual Arts.
- HEIDEGGER, Martin (1977): «The age of the world picture». En *The question concerning technology and other essays*. New York: Harper Torchbooks, 115-154.
- HOLDER, Jo & MOORE, Catriona (1999/2000) «Going Glocal – APT3: Beyond the Future». En *Realtime* 34: 24.
- HOLUBIZKY, Ihor (1999/2000): «Here and Now». En *International Contemporary Art*, noviembre-febrero: 10-11, 13.
- KARP, Ivan (1991): «Culture and representation». En Karp, I. & Lavine, S. (eds.): *Exhibiting cultures. The poetics and politics of museum display*. Washington: Smithsonian Institution Press, 11-24.
- KELLY, Paul (1999): «Shattered Myths». En *The Weekend Australian*, septiembre 11-12.
- LEE, Weng Choy (2000): «Just what is it that makes the term global-local so widely cited, yet so annoying?». En *Flight Patterns*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art.
- McNAMARA, Andrew (1999/2000): «The Third Asia-Pacific Triennial of contemporary art: To the point of distraction! Entertaining diversity». En *Eyeline* 42: 31-33.
- MITCHELL, Timothy (1989): «The world as exhibition». En *Comparative Studies in society and history* 31 (2): 217-236.
- MITCHELL, Timothy (2002): «Orientalism and the exhibitionary order». En Mirzoeff, Nicholas (ed.): *The visual culture reader*. London / New York: Routledge.
- MORGAN, Thomas (2002/2003): «Asia-Pacific Triennial 2002: We are not the world». En *Eyeline* 50: 32-33.
- PARRY, Benita (1992): «Overlapping territories and intertwined histories: Edward Said's postcolonial cosmopolitanism». En Sprinkler, Michael (ed.): *Edward Said: A critical reader*. Oxford: Blackwell Press.
- ROCES PASTOR, Marian (1993): «Words». En *Eyeline* 22/23: 47.
- (2004): «Crystal palace exhibitions». En *Over here: International perspectives on arts and culture*. Cambridge: MIT Press.
- PERERA, Suvendrini (1993): «Representation wars: Malaysia, embassy and Australia's corps diplomatique». En Frow, John & Morris, Meaghan (eds.): *Australian cultural studies: A reader*. St Leonards: Allen & Unwin, 15-29.

- POSHYANANDA, Apinan (1993): «The future: Post-cold war, postmodernism, post-marginalia (playing with Slippery Lubricants)». En Turner, Caroline (ed.): *Tradition and change: Contemporary art of Asia and the Pacific*. Brisbane: University of Queensland Press, 3-24.
- RAFFEL, Suhanya (2002): «The Asia-Pacific Triennial of contemporary art 2002 – An introduction». En *Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art 2002*. Brisbane: Queensland Art Gallery.
- ROGOFF, Irit (2000): *Terra infirma: Geography's visual culture*. London / New York: Routledge.
- SAID, Edward (1994): *Culture and imperialism*. London: Chatto & Windus.
- (1995): «Secular interpretation, the geographical element, and the methodology of imperialism». En Prakash, Gyan (ed.): *After Colonialism: Imperial Histories and Postcolonial Displacements*. Princeton: Princeton University Press, 21-39.
- SAKAI, Naoki (1989): «Modernity and its critique: The problem of universalism and particularism». En Miyoshi, Masao & Harootunian, Harry (eds.): *Post-modernism and Japan*, Durham / London: Duke University Press, 93-122.
- (2000): «“You Asians”: On the historical role of the West and Asia binary». En *South Atlantic Quarterly* 99 (4): 800-801.
- SAMBRANI, Chaitanya (2002): «Here, out there (and somewhere in between): Contemporary Art in India». En *Australia and New Zealand Journal of Art* 3 (2): 58.
- SANDERSON, Rachel (2003): «Queensland shows the world: Regionalism and modernity at Brisbane's world expo '88». En *Journal of Australian Studies* 79: 65-75.
- SHERIDAN, Greg (1999): «A holocaust of Canberra's making». En *The Australian*, septiembre 16.
- THOMAS, Nicholas (1999): *Possessions: Indigenous art, colonial culture*. London: Thames & Hudson.
- TURNER, Caroline (1993): «Introduction. From extraregionalism to intraregionalism». En *The First Asia Pacific Triennial of contemporary art*. Brisbane: Queensland Art Gallery.
- (1999): «Journey without maps: The Asia Pacific Triennial». En *Beyond the future: The Third Asia-Pacific Triennial of contemporary art*. Brisbane: Queensland Art Gallery.
- (2000a): «Cross-cultural engagements in Asian art: The Fukuoka Triennale and the Asia-Pacific Triennial». En *Our modernities: positioning Asian art now conference*. Asia Research Institute, National University of Singapore.
- (2000b): «Introduction». En Turner, Caroline & Low, M. (eds.): *Beyond the future. Conference Proceedings, The Third Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*. Brisbane: Queensland Art Gallery, 9-12.

- WEBER, Samuel (1996): *Mass mediarus: Forms technics, media*. Stanford: Stanford University Press.
- WEISS, Rachel (2000): «Some notes on the agency of exhibitions». En *Visual Arts and Culture 2*. Sydney: Arts and Humanities Research Foundation, 117-127.
- WILSON, Rob (2000): *Reimagining the American Pacific: From South Pacific to bamboo ridge and beyond*. Durham: Duke University Press.
- WU, Hung (2002): «Mapping contemporaneity». En *APT 2002: Asia Pacific Triennial of Contemporary Art*. Brisbane: Queensland Art Gallery.

LAS BIENALES ASIÁTICAS CONTEMPORÁNEAS

ALGUNAS CONCLUSIONES

John Clark

Este ensayo se propone extender los primeros análisis sobre las bienales asiáticas al periodo comprendido entre 2006 y 2012. También se referirá a una pequeña parte de la copiosa literatura que ha aparecido recientemente sobre estudios curatoriales¹.

LA HISTORIA DEL ARTE Y LAS BIENALES ASIÁTICAS

¿Por qué investigar las bienales asiáticas? Normalmente se las ha entendido como parte del auge mundial de exposiciones de gran magnitud, regulares y temporales. Podemos definir las bienales como exposiciones de arte periódicamente recurrentes, usualmente temáticas, enfocadas tanto en el arte contemporáneo local como internacional, celebradas en el mismo espacio geográfico y a menudo presentadas por la misma institución organizadora. Como el propio término indica, normalmente tienen lugar cada dos años, como la Bienal de Venecia (desde 1895), la Bienal de Sidney (desde 1973), la Bienal de La Habana (desde 1984) y la bienal de Shanghai (*Shanghai Shuangnianzhan*, desde 1994) o la Trienal de Guangzhou (*Guangzhou Sannianzhan*, desde 2002).

Todas las nuevas bienales asiáticas que comenzaron en los años noventa tienen precursoras euroamericanas, a menudo asumidas como modelos prescriptivos, o en reacción a las cuales estas se propusieron ser diferen-

¹ Entre los textos más recientes, véase O'Neill & Wilson 2010 y O'Neill 2012, y el dossier aparecido en *Yishu: Journal of Chinese Contemporary Art* 12 (2), de mayo-junio 2013, que incluyó algunas de las ponencias presentadas en el primer Fórum Mundial de Bienales, celebrado en Gwangju en octubre de 2012, cuyos textos resultantes aparecen en Bauer & Hou 2012. Las ponencias del segundo simposio de São Paulo, en 2014, aparecen en Eilat *et al.* 2015.

tes. Un enfoque básico a la hora de entender las bienales asiáticas podría ser el comparativo: cuán similares o diferentes son de sus predecesoras euroamericanas, o en qué medida se derivan de ellas. Pero ese enfoque se basa en la premisa de que en el ámbito del arte moderno y contemporáneo la bienal asiática tiene por antecedente actores e instituciones euroamericanos, en vez de propios; cuando menos, excluye precisamente la adaptación y transformación de contingencias históricas diferentes, que han acompañado el arte asiático moderno desde la década de 1850². Se puede ir más lejos y afirmar que la diferencia misma entre los tipos de adaptación, transformación y desarrollo local produce una noción de modernidad que no solo está más allá de las categorías euroamericanas, sino que obliga a redefinir esas categorías. Esto significa que habría que considerar las experiencias históricas y las nociones de modernidad euroamericanas como elementos de un paisaje más amplio; no como progenitoras, sino como un tipo más dentro de una jerarquía de modernidades³. Una de las razones de la historia del arte para enfocarse en las bienales asiáticas es que estas constituyen una zona donde esas modernidades se ponen de manifiesto.

Suele pensarse que las bienales funcionan como una plataforma publicitaria o punto de venta para aquellos que de otra manera no dispondrían de ninguna de las dos cosas. Por una parte, las bienales evidencian la mano oculta de una burocracia cultural local y del gusto local. Por otra, dado que los empresarios y coordinadores de las bienales se guían casi totalmente por aquellos que han tenido éxito en el ámbito de la curaduría euroamericana, la presencia de ciertos artistas podría delatar la mano oculta del mercado tras las preferencias de los curadores, quienes mediante la inclusión de una obra establecen su valor cultural y funcionan en ocasiones como administradores de las adquisiciones de capital cultural con relación a los objetos artísticos adquiridos por coleccionistas y museos públicos.

Otra perspectiva desde la cual analizar las bienales asiáticas incluye las definiciones de lo «contemporáneo». Más allá de la acepción simple de arte contemporáneo como arte que se está haciendo ahora, lo «contempo-

² Véase Clark 1998: 49-70.

³ He hecho esta comparación con relación a las modernidades chino-tailandesa. Véase Clark 2010: 26-27.

ráneo» es un tropo que permite desglosarse del discurso hegemónico de lo «moderno»⁴. Como quiera que se defina, el concepto de «contemporáneo» hace referencia al cambio profundo y multifactorial que se produjo en los discursos artísticos euroamericanos en algún punto del pasado reciente, digamos la transición del *pop art* al conceptualismo a finales de los años sesenta.

Terry Smith identifica tres elementos aglutinantes en el arte contemporáneo: el pensamiento postmoderno, libre de las restricciones de las narrativas singulares, un retro-sensacionalismo que tiende hacia el gusto por lo espectacular, y un neo/re-modernismo, o reformulación conceptualista y consciente de recursos modernistas. Estos se articulan en paralelo a tres transiciones de descolonización y nacionalismo a las que me referiré con ejemplos sobre la globalización y el internacionalismo, y sobre el cosmopolitismo y la traducción intercomunal.

Smith también identifica temas y estrategias como la construcción de universos y las discontinuidades temporales. Parte del atractivo de sus análisis es que resulta relativamente fácil encontrar ejemplos asiáticos, o al menos no sentir inapropiado citarlos, gracias a la generalidad con la que esos análisis pueden aplicarse fuera del escenario euroamericano en el que originalmente surgieron, pero del que no siempre se derivan. Al no establecer la noción del resto del mundo como «Tercer Mundo», asociada a toda una serie de pensadores básicamente de izquierda, afiliados a publicaciones como *Third Text* u *October*⁵, o como «Economías Recientemente Industrializadas», según el pensamiento capitalista neoliberal, o como mero avatar de la singularidad de lo moderno euroamericano⁶, el marco euroamericano de

⁴ Véase en particular Smith 2001, 2009 y 2010: 366-383, y su análisis de obras de arte de todo el mundo en Smith 2011. Estos libros han sido comentados con agudeza por Robert Slifkin, *Oxford Art Journal*, 35.1 2012, 111-114; Papastergiadis 2012a; Andrew McNamara in *Australian & New Zealand Journal of Art* (Revista australiana y neozelandesa de arte), vol.12, 2012, Open Issue, 259-261. Una reseña anónima e indiferente se puede encontrar en <capscrits.blogspot.com/2011/>.

⁵ Véase Foster & Kraus & Bois & Buchloh 2004, y mi reseña «A short review of a very, very long book», en Clark 2005: 107.

⁶ Jameson, entre otros pensadores, achaca todos los casos difíciles de pre-modernidad a un pasado reaccionario, que se define en relación con la historia euroamericana, intelectual y de otros tipos. Véase Jameson 2002: 53.

Smith se amplía enormemente. Pero que este marco sirva como evidencia de un cosmopolitismo global es cuestionable, aun si uno cree, como creo yo, que ello es posible⁷.

Comprender cabalmente desde la historia del arte los movimientos que otorgan soberanía a todos los dominios entre los cuales se produce transferencia, no solo el euroamericano, exige relativizar lo contemporáneo como algo temporalmente específico, y en muchos casos también culturalmente específico. He aquí pues otra razón importante para abordar las bienales asiáticas: son otro lugar que nos dice –si es que aun «nos» tienen que decir eso– que Occidente ya no es más el «Occidente». Ello se debe a que el punto de vista histórico que permitiría comprender las obras que se encuentran en las bienales asiáticas debe posicionarse más allá de la temporalidad de lo euroamericano –léase de lo «contemporáneo global»– y del límite cultural de «Occidente». Además, en cualquier constelación que incluya lo «contemporáneo» asiático, el espectro y la distribución de los elementos que la definen como «asiática» se contrapondrán a los «euroamericanos», y en algunas muestras se alinearán con obras «sudamericanas», «africanas», del «oriente próximo / asiáticas occidentales». Comprender cómo esta contraposición permite trazar un mapa diferencial de una amplia serie genérica de modernidades exige cierto esfuerzo, pero debe considerarse tanto teóricamente necesario como empíricamente factible⁸.

MERCADOS PARA LA SELECCIÓN TRANSNACIONAL DE ARTE

Cuando se analizan las bienales como parte de la estructura y funcionamiento de un sistema artístico internacional se hace evidente la necesidad de explicar en profundidad los flujos de la noción de arte, gobernados por la mano oculta del mercado. A inicios de los noventa y de la primera década del siglo XXI los mercados de arte tenían una mayor variedad de niveles y permitían mayor entrecruzamiento entre obras de arte de valor

⁷ Entre los títulos recientes que abordan el cosmopolitismo desde una perspectiva sociológica cabe destacar Delanty 2009 y Papastergiadis 2012b. También hay importantes reflexiones al respecto en Taylor 1992 y Appiah 2006.

⁸ Véase Clark 2010: 23-47.

cultural y objetos artísticos de valor económico⁹. Muchos mercados locales se desgajaron de los internacionales hasta constituir mercados casi autónomos, como por ejemplo el de la pintura al óleo *pleinairiste* en Japón. Pero a pesar de la tendencia apenas velada de algunos artistas chinos contemporáneos y, desde aproximadamente 2005, de algunos artistas indios de vender directamente mediante casas de subasta, el mercado secundario de obras de arte contemporáneas era, básicamente, un mercado de objetos históricos. Estos objetos podían incluso haber pertenecido al pasado reciente; independientemente de su consagración original *cultural* como obras de arte, estos objetos llegaron a atraer la evaluación del *mercado* como objetos artísticos una vez que había pasado tiempo suficiente o se había establecido la suficiente distancia cultural. Claro que la consagración cultural puede preceder la económica, especialmente en el caso de algunas agendas nacionales. Añádase que muchas obras de arte en las bienales no son vendibles, como las de carácter temporal o los proyectos de instalación. Es cierto que cuando la bienal se celebra en un museo algunas obras se pueden adquirir por comisión, como lo fueron una serie de obras en varias ediciones de la Trienal Asia-Pacífico en Brisbane. En unos pocos casos también es posible reensamblar partes de obras de arte como series, de las cuales se pueden vender segmentos por vía de los marchantes. La bienal sirve pues como un archivo de obras constituido por el registro o la re-mediación de obras provenientes de otros espacios. Estas obras son ofrecidas entonces a las bienales para su consagración o re-consagración, antes de ser enviadas a museos, coleccionistas o galerías comerciales.

LOS CURADORES Y SU INSTITUCIONALIZACIÓN PROFESIONAL

El trabajo en las bienales asiáticas también está muy mediado, lo cual resulta inevitable pues los mediadores no ocuparon puestos institucionales fijos hasta inicios del siglo XXI, y a menudo eran contratados por tiempo limitado hasta cumplir con el encargo, *en este sistema*. Sin embargo, que mayormente aparecieran en una determinada bienal una sola vez no significa que aparecieran una sola vez en bienales. Una motivación fundamental

⁹ Christoph Pauly (2013) aborda sucintamente la transferencia de capital al mercado del arte.

para sus operaciones era necesariamente la de continuar siendo operadores *en este sistema*: la red de bienales y de otras actividades curatoriales «independientes» *funcionaba institucionalmente* como una serie de sitios dentro de los cuales los curadores trabajaban, y no a la manera de una institución única y relativamente aislada como las que responden a autoridades locales o a un Estado. Esto significa que debe asumirse con escepticismo la retórica de «independencia» y «selección libre» de los curadores, aun si hay que aceptar estos significados convencionales en algunos contextos y respecto a algunos curadores.

Esta retórica implica no pocas, y graves, consecuencias para la historia del arte, donde la noción de canon –ese conjunto diacrónicamente delimitado de obras esenciales, algunas de las cuales protagonizan cambios radicales– tiene un gran peso, que descansa en buena medida en el conocimiento comparativo de los historiadores del arte¹⁰. Pero los curadores de muchas bienales decidieron que no era necesario esperar por estos dictámenes: otorgaron autoridad a su propia selección de obras a partir de su relevancia respecto a lo que ellos consideraban eran los asuntos contemporáneos significativos en cuanto a sensación estética o valores políticos¹¹. Al obviar los criterios evaluativos a largo plazo y escapar de la historia, desempeñando la función tanto de crítico de arte como de una suerte de artista que al decidir la disposición de las obras determina la estructura de una experiencia estética, los curadores llegaron a considerar su propia práctica como portadora de criterio de autoridad¹².

Bryzski planteó en sus primeros estudios que los cánones son a la vez ordenamientos jerárquicos y funciones generativas, y que el canon es simplemente el producto de pensar en términos de tradiciones y narrativas históricas¹³. En

¹⁰ Véase Brzyski 2007a y 2007b.

¹¹ Al respecto, véase el enfoque de Roger M. Buergel como director artístico de Documenta 12 (2007). Véase además Richter & Drabble 1998: 45-51.

¹² Véase O'Neill 2012: 12. A pesar de que se afirme a menudo lo contrario, desde Hoffmann hasta Obrist la prioridad a lo contemporáneo y el gesto curatorial han creado un modelo de discurso particular que continúa siendo autorreferencial, centrado en el curador y gobernado por él con bases históricas inestables.

¹³ Véase Brzyski 2007a: 5. Aquí adapto algunos párrafos de otro artículo, «Canon-Making and Curating in recent Asian art», que se expuso en el simposio

las construcciones de la historia del arte, como por ejemplo la de evaluar a Manet por contraste con Bouguereau (Brzyski 2007b: 256), los cánones pueden resultar a menudo apriorísticos, jugadas que se autoasignan valor y validez, ejecutadas por pensadores a fin de crear paradigmas evaluativos según un modelo histórico concreto, como puede ser el Modernismo; los artistas contemporáneos, además, también tratan de controlar la creación de cánones en su propio beneficio.

A manera de antítesis, Smith considera que deberíamos pensar lo que sería un canon si «la plataforma inspiradora» de la práctica de un artista consistiera en la ruptura de los cánones previos¹⁴. Smith concluye que, dada su visión de la contemporaneidad como un espacio de significados coexistentes pero inconmensurablemente múltiples, los cánones, como paradigmas que «toman posesión», son «fundamentalmente antitéticos respecto a la posibilidad misma de este tipo de formación universal de cánones» (2007: 313). Smith cree que

El fallo de un canon [...] no estriba en que se ha hecho una selección, sino que esa selección particular se tiene por general, como portadora de significación universal, y con demasiada frecuencia como regla vinculante que los futuros practicantes tendrían que obedecer. (2007: 315)

Si regresamos ahora al asunto de cómo varía la curaduría del arte en diferentes países asiáticos, y de cuál podría ser el papel del curador cuando no existe aún una infraestructura para el arte, podemos ver que, a partir de la idea de establecer un canon o un no-canon, el papel del curador se verá determinado por el hecho de que oponga o no, hermenéuticamente, la tradición a una no-tradición. Por otra parte, y a menudo de una manera incompatible con el juicio de los curadores, los que ejercen la interpretación desde la historia del arte puede que simplemente discutan dos percepciones temporales diferentes del mismo conjunto de fenómenos y tal vez no logren distinguir el canon del artista, del curador, del historiador de arte, del colec-

«Curating Art in Asia», celebrado en el Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, en diciembre de 2011.

¹⁴ Como en la pieza de Rauschenberg *Erased de Kooning drawing* (1953), que genera, según la descripción del propio Rauschenberg, una «no-imagen monocroma». Véase Smith 2007: 310-311.

cionista, del museo. En varios sentidos, el artista y el curador hacen equipo –contra el historiador del arte– para hacer que las obras sean admitidas en el canon, para procurarle un peso histórico imposible aun cuando deban su vitalidad a las multiplicidades indeterminadas de las que hablara Smith. En esta situación es posible que los historiadores del arte no logren discriminar los cánones según la funcionalidad de la jerarquía impuesta de acuerdo a los intereses de la figura que determina la selección: el curador. Se trata, más bien, de los artistas haciendo de curadores, no a la inversa. Nuestras obsesiones contemporáneas con la celebridad, exacerbadas por los turbulentos catalizadores del presente, han provocado que confundamos hacedores con mediadores, como si lo conocido comportara una condición transcendente (aceptémosle a Baudrillard que esta crítica, *pace simulacra*, solo es posible en dominios culturales donde existe al menos un rastro físico de la obra). Teniendo en cuenta estas funciones y la necesaria dosis de interés personal de quienes las desempeñan, para que se produzca el efecto generador de cánones propio de la historia del arte se precisa un distanciamiento temporal de diferentes evaluaciones. No solo es necesaria una separación horizontal, sino también, con el paso del tiempo, una separación vertical. Estos cánones parecen funcionar cíclicamente o en espiral, mediante la rotación de evaluaciones similares entre obras diferentes, y el curador deviene una especie de mago que mueve los hilos de los algoritmos al centro de estas fuerzas. Las evaluaciones pueden tener un efecto excluyente o incluyente en cualquier selección, es decir, los formuladores del canon pueden aceptar o rechazar el ingreso de una obra de arte al conjunto canónico¹⁵.

Los criterios de inclusión/exclusión pueden ir desde nociones de profundidad y superficialidad, autenticidad o inautenticidad, pasando por el estatus de ejemplaridad, que oscila entre notable y menor, hasta el rango de transmisibilidad cultural, que va de transnacional a étnico. Conozco curadores en Tailandia que han excluido a algunos artistas de las muestras

¹⁵ Esta posición proviene de la historia del arte: tal vez los curadores se preocupen más, en tanto empresarios-gerentes, por todas las partes interesadas, cuyas exigencias tienen que negociar; es posible que tengan mucha menos independencia en cuanto a poder de selección de lo que deja entrever lo que se publica sobre ellos cuando se los menciona o lo que declaran los ensayos de los catálogos que acompañan las muestras.

por considerarlos «étnicos» en vez de «transnacionales», mientras que en China, por el contrario, existe una tendencia impuesta desde fuera, e incluso culturalmente agresiva, a reconocer artistas que realizan transformaciones «étnicas» de las «tradiciones», a fin de otorgarle preminencia a un arte neo-tradicional como arte «moderno» o «contemporáneo».

Está claro que no existe una regla simple que rijan selecciones como las anteriores en las diferentes culturas artísticas asiáticas. En una lo «étnico» puede terminar resultando tan, o a veces más «transnacional», que las selecciones habituales, mientras que en la otra lo «étnico-moderno» puede terminar pareciendo cualquier cosa menos «transnacional contemporáneo».

Estos ciclos pueden darse tanto a corto plazo para los curadores de arte contemporáneo como a largo plazo para los directivos de los museos, con aceleraciones y retrocesos entre el momento en que se establecen los objetivos de la exposición, que se seleccionan las obras y que se comprueba el éxito o fracaso de la exposición según las metas fijadas. Tanto a corto como a largo plazo la correspondencia entre objetivos y resultados puede verse determinada por los efectos particulares del discurso público de los artistas, y por la forma en que las respuestas individuales terminan generando un círculo de opinión u opiniones colectivas más amplias¹⁶.

El problema de la admiración mutua y de la formación del gusto, o el de los patrones de selección, es decir, el problema de las regularidades de los puntos de vista estéticos y de las regularidades de consagración dentro del grupo mediador-curador ha sido plasmado en términos teóricos con ejemplos concretos en mi investigación sobre las bienales. Esta también ha revelado que el grupo de mediadores-curadores que se mueve entre bienales no es un grupo abierto e ilimitado, sino un grupo restringido y pequeño, con varios niveles de jerarquía interna y de competencia. Fue significativo comprobar que este grupo, aunque primordialmente euroamericano, contaba con importantes miembros latinoamericanos, uno o dos africanos y varios miembros de diferentes partes de Asia. En este sentido constituyen un

¹⁶ El espacio de este texto no me permite abundar más en el asunto; lo que tengo en mente, más empíricamente, es cómo los planteamientos de los artistas han funcionado, ya sea rompiendo los cánones o reformándolos, durante el período de propagación del Arte Joven Británico, como hicieron los planteamientos de Damien Hirst en sus catálogos. Véase Stallabrass 1999 y Walker 2003.

grupo de actores dentro de un sistema institucional transnacional formado a partir de una red de sedes temporalmente recurrentes e internacionalmente vinculadas. Posiblemente este sistema sea más flexible a la hora de representar la diferencia cultural que uno basado en las relaciones entre las unidades nación-estado. Dentro de este sistema los mecanismos de administración, los principios de control y las ideologías subyacentes del grupo curatorial son más heterogéneas y probablemente estén mucho más condicionadas por el interés de promover la carrera personal; mientras que un sistema nacional e institucional a largo plazo, constituido por museos y galerías establecidos, tiene, hablando en términos histórico-artísticos, agendas relativamente controladas para determinar las genealogías de lo moderno y alcanzar relevancia internacional.

En la actualidad existen numerosos títulos que analizan los roles y el estatus del curador de modo que estos puedan ser comprendidos mejor durante cursos de curaduría, y que facilitan, a su vez, el tratamiento de la curaduría como tema de estudio académico¹⁷. Las bienales asiáticas no han sido ajenas a muchos de estos cambios, particularmente con respecto a la noción de curador como autor de exposiciones. Quien haya asistido a la apertura de una bienal asiática estará familiarizado con los roles en los que puede desdoblarse el curador: director de operaciones, y a veces mesías internacional o funcionario público al servicio de las autoridades culturales locales o nacionales.

Ahora bien, algunos de estos análisis curatoriales no son aplicables a Asia, sino que parecen basarse en las interpretaciones más progresistas de los escenarios euroamericanos; es el caso de la idea de que el rol del curador ha sido desmitificado¹⁸. Por ejemplo, a lo largo de la historia de la bienal de Gwangju, dos de las cuales he visitado y muchos de cuyos catálogos he estudiado, la función curatorial, así se haya concebido como colaboración o delegada en un curador ejecutivo, o que haya incluido paneles de referencia constituidos por ciudadanos de a pie que revisan las decisiones curatoriales, siempre se ha articulado en términos de poder sobre los artistas, los grupos artísticos y el público. O' Neill, una de las autoridades en la materia, reconoce que las bienales sirven para canonizar obras y jerarquizar artistas

¹⁷ Véase en particular O' Neill 2012, cuyo segundo capítulo aborda las bienales.

¹⁸ Véase O' Neill 2012: 9.

y curadores, así como instituciones y países organizadores de bienales¹⁹. Y creo que en unos cuantos países –en los asiáticos son las agendas políticas nacionales las que sin dudas determinan la generosidad y las fuentes de financiamiento– las bienales no contarían con apoyo político o económico si no cumplieran la función de crear jerarquías y de distribuir «nuestras» obras de arte o «nuestros» artistas, sea en el mercado internacional del arte o en otros tipos de mercado para bienes de consumo de alto valor simbólico.

EL DILEMA DE LA SELECCIÓN CURATORIAL

Una vez más, dentro de este sistema transnacional las cuestiones de la selección del curador y de la selección de la muestra por parte del curador solían ser muy problemáticas: gran parte de la propaganda sobre los artistas, los curadores y las bienales utilizaba la retórica de lo «nuevo», lo «emergente», los «descubrimientos» o lo «profundo». La retórica curatorial también comenzó a usar términos como «abierto», «generoso», «centrado en el proceso», «experimental», para caracterizar una presunta homología entre la estructura de la exposición, sus selecciones y los tipos de obras y artistas expuestos. No consigo imaginar cómo la curaduría podría ser abierta y generosa, cuando el propio imperativo estético y la necesidad técnica que le son constitutivas exigen que los curadores excluyan a un gran número de artistas activos y sus obras. Las regularidades identificadas en esta investigación, tanto respecto a las obras como a los mediadores, arrojaron que estos estaban fuertemente sujetos a posiciones aceptadas *a priori*. Intervenciones de gran envergadura por parte de coleccionistas, como la compra de determinados artistas o su venta subsiguiente –por ejemplo, la adquisición y venta de obras de Sandro Chia y Julian Schnabel por parte de Charles Saatchi–, indican que el sistema de los marchantes-coleccionistas pesa todavía a la hora de establecer la norma del gusto. Pero su intervención en otros campos artísticos nacionalmente demarcados, como la entrada de Saatchi en el mercado chino, incluyendo la adquisición de obras de Zhang

¹⁹ «La biennial se ha convertido en un mecanismo de ratificación para quienes ocupan los más altos peldaños en el mundo del arte contemporáneo, ya sea para los artistas como para los curadores, lo cual es característico de una tendencia más general a establecer escalafones dentro del mundo del arte» (O' Neill 2012: 75).

Dali, revelan que el comportamiento de estos coleccionistas es regular y que sus selecciones se orientan en direcciones previsibles. Aquí además obra la mediación secundaria o intermediaria de artistas-consultantes, como Shen Shaomin para el galerista y actualmente director de la fundación Gene Sherman, en Sidney, o la de Wang Zhiyuan para la colección de la White Rabbit Gallery, también de Sidney.

UN MECANISMO «ASIÁTICO» PARA EL SISTEMA DE BIENALES

Aparejada a la dificultad para comprender cómo opera el mercado de objetos artísticos –obras de arte consideradas bienes económicos–, tal vez la mayor dificultad operacional para entender tanto el sistema internacional de bienales como las nuevas bienales asiáticas radica en la falta de transparencia de su propia estructura económica. No se me ocurre una sola bienal que ostente un sistema de costos claro. Todas las bienales asiáticas investigadas tienen costos infraestructurales altos y no declarados, porque los servicios de las instituciones que fungían como sedes no se computan en el presupuesto de la bienal.

Sucede que la autoridad local, regional o nacional relevante no cobra por el uso de las instalaciones ni del personal. Tampoco se cobra la construcción de infraestructura, ni se computan los costos de entrenamiento de los curadores que incursionan en áreas nuevas. Aun si existen datos razonablemente confiables a disposición del público, como los de la bienal de Singapur, estos normalmente no incluyen un estimado de lo que hubiera costado el alquiler de los edificios y propiedades utilizados en las exposiciones. Y lo que resulta más importante aún, existen muchos beneficios indirectos para los patrocinadores financieros, o intercambios con los patrocinadores u otras instituciones –como el declarado por la Galería de arte de Queensland en su informe de 2005–. Además habría que contar los beneficios indirectos para las galerías o mecenas que patrocinan la realización de obras de gran tamaño exhibidas en bienales, cuyos costos se recuperan luego mediante la venta a través de galerías comerciales: por ejemplo, las obras expuestas en la Bienal de Venecia bien pueden reaparecer dos años después en Art Basel, Art Basel-Miami o Art Basel-Hong Kong. También tiene lugar una especie de inversión especulativa de capital de riesgo en artistas u obras muy destacados en el circuito de las bienales, llevada a cabo por empresarios curatoriales

individuales capaces de movilizar fondos provenientes de representantes y coleccionistas²⁰. A pesar de las variaciones —que bien podrían considerarse triviales, como es el caso de Gwangju— en la estructura de la curaduría, las bienales todavía funcionan básicamente como sedes nacionales de arte, ya sea mediante la representación nacional, como en São Paulo o Venecia, o como mecanismo de subvención de artistas, como ocurrió con el envío de artistas franceses, alemanes y japoneses a Sidney, que responde en última instancia a la captación de apoyo financiero para las bienales. En ese sentido, el anterior director artístico de la bienal de Sidney, René Block, sostenía que existen tres modelos de bienal:

Venecia: bienal de pabellones de autonomía nacional, completamente financiados por los países participantes, y seguido por las primeras bienales de São Paulo.

Sidney: bienal de exposiciones menores curadas por un director artístico, pero dependientes de la participación de otros países; modelo seguido por la mayoría de las bienales en los años ochenta y noventa.

Gwangju: bienal independiente de apoyo foráneo, donde a veces se determina la temática y luego se invita a los curadores. Otros ejemplos de este tipo de independencia son las bienales de Berlín y de Sharjah²¹. (Block 2013: 33-34)

La participación en bienales y su organización son operaciones que se producen dentro del marco de las relaciones culturales internacionales, casi todas con una motivación política. Estos objetivos políticos, ya sea de tipo regional como en Gwangju o Brisbane, ya sea a nivel nacional como en Yokohama y Beijing, resultan más claros en las bienales de origen más recientes. Muchas se han fundado sobre la base de una afiliación explícita a un cuerpo patrocinador gubernamental local, afiliación que requiere tanto una declaración de intención y una percepción formal como una evaluación de los resultados políticos en relación con los fondos invertidos²². Se han

²⁰ Debo estas reflexiones a una conversación con Joe Hill, de la que no hay registro y que tuvo lugar en Shanghái, en septiembre de 2006.

²¹ Este es básicamente el mismo enfoque que Block ha expuesto en todas partes, incluso en una entrevista que le hiciera en junio del 2006.

²² Según Doug Hall: «Más que nada, la TAP ofrecía una razón de ser para el nuevo GOMA, una idea sostenida independientemente de cuál partido político

hecho ridículas declaraciones curatoriales sobre la independencia política de la bienal o de su director artístico cuando en realidad se ha operado intrínsecamente con objetivos políticos, a veces formulados de manera explícita, y en la mayoría de los casos se trata de bienales que habrían sido imposibles sin el apoyo directo de la nación-estado y la complicidad con sus objetivos.

Tal vez con demasiada frecuencia los objetivos externos relegan a un segundo plano los objetivos internos de la organización expositora, ya sea una oficina «provisional» a cargo de la bienal o una galería existente financiada institucionalmente. La bienal puede ser el medio del cual se valen sus organizadores, después de cierto tiempo y según los políticos perciban su éxito, para garantizar un apoyo más amplio al arte contemporáneo y la fundación de una nueva Galería Nacional de Arte (Singapur) o una Galería de Arte Moderno (Brisbane), o para establecer la bienal como una entidad que compense la ausencia de una institución expositora de este tipo (Yakarta). La bienal incluso funciona como mecanismo de alternancia para procurarle al arte contemporáneo un lugar, sobre todo si no ha encontrado un espacio en instituciones existentes y bien financiadas, que se consideran en manos de agentes culturalmente conservadores (Nueva Delhi, aun sin realizarse).

Sin embargo, a nivel nacional, a pesar de sus metas políticas, y particularmente en Asia, las bienales exhiben una identidad altamente contradictoria como unidad. Operan en nombre de una nación pero funcionan en conjunto con otras unidades que son internacionales, ya sea que se trate de otros estados o de sus organizaciones culturales. No se trata de entidades permanentemente aisladas o relativamente cerradas, sino de entidades que se abren al exterior bajo ciertas condiciones. En las bienales participan productores y mediadores que cada vez más ostentan múltiples identidades geográficas, viajando de una nación a otra en busca de instrucción académica, acceso a la información o a las exposiciones. Aunque muchos artistas y mediadores se conciben como parte de una nación-estado o con raíces en ella, se mueven por necesidad, o tienen movilidad, o saben que pueden moverse. Estas potencialidades son parte de las trayectorias entrecruzadas que conforman su arte o de los criterios que usan para seleccionar las obras.

detentara el poder, una idea destinada a ofrecer un espacio más amplio para que los australianos se involucraran con el arte de su tiempo, lo cual incluye por supuesto todas las culturas, y no solo las asiáticas» (2013: 80).

Así, constituyen un personal transnacional, y puesto que dentro de este grupo también se crean relaciones interpersonales, constituyen además un espacio cultural transnacional. Ello se debe en parte a las oportunidades que ofrecen los nuevos sistemas económicos y políticos globales.

La bienal pone de manifiesto los diferentes estadios y estrategias del proceso de formación nacional y los fenómenos artísticos nacionales que se articulan durante ese proceso. A la vez, hace real una nueva trayectoria, que sigue una dirección diferente a aquella que apunta hacia la nación, pero que no se orienta necesariamente hacia una inter-nación híbrida, sino que facilita el despliegue de tendencias existentes en todos los otros enclaves nacionales del arte. La bienal, por lo tanto, proclama ese inter-espacio y reniega de las pequeñas unidades (las naciones), que tienen que haber ido más allá para que ese inter-espacio se haya creado. Esta es una contradicción intrínseca que aboga por una nueva trans-nación. Aun cuando refuerza la posibilidad del énfasis en lo nacional como identidad u origen dentro de un nuevo orden, a la vez se *opone* a que la nación sea una unidad con la cual constituir el sistema. En esta ambigüedad radica la dinámica del sistema, pero también su posibilidad de abuso.

Las políticas de las bienales como instituciones que ofrecen sus servicios a un mecenas, usualmente un gobierno local o nacional, y que sirven a clientes tales como artistas y espectadores de arte, reforzaron las posibilidades del mediador-curador. El rol de esta figura se sitúa entre ofrecer satisfactoriamente ese servicio según determinadas normas y satisfacer la necesidad de los artistas de ser reconocidos y la del público de ver arte que puedan identificar como tal. En ciertos casos como las bienales de Gwangju y Chengdu, puesto que la noción de contemporaneidad en el arte puede haber sido desconocida para una gran parte del público local, las bienales a menudo tienen el rol de educar al público en el problemático concepto del arte y en el igualmente problemático asunto de su contemporaneidad. Puede que una porción bastante grande del público, al menos durante los primeros años de una bienal, no tenga la más mínima idea de que estos conceptos forman parte de la recepción y disfrute de las obras expuestas. De hecho algunos eventos pueden haber sido objeto de alguna que otra intrusión por parte de exhibicionistas o de personas sin sentido de la urbanidad, un poco como esos excéntricos que corren desnudos en las finales de eventos deportivos en Europa. La conveniente relación con un público

poco versado en arte «contemporáneo», o la ausencia hasta ese momento de un código expositivo contemporáneo convencionalizado, les viene como anillo al dedo a los curadores para propagar sus ideas sobre los conceptos o significación de la muestra: el espacio del que toman posesión en el público no es crítico ni educado. Esto ocurre a pesar de que los mismos curadores puedan pensar que su propia posición es crítica respecto al arte, e incluso hacia las bienales.

VACIADO DEL SIGNIFICADO HISTÓRICO-ARTÍSTICO

En este contexto de relaciones, el catálogo de la bienal juega un papel importante como el objeto que da cuerpo simbólico a la bienal una vez que el evento ha terminado. Por desgracia muchos catálogos consisten básicamente en material textual que regurgita una versión de segunda mano de los debates intelectuales sobre arte, expuestos en ellos en un estilo accesible y periodístico. La mayor parte de la información que ofrecen ha sido extraída de otro texto o de los currículos suministrados por los artistas o por sus galerías.

Además es casi imposible usar los catálogos como herramientas de interpretación crítica después de la bienal, aun cuando sean diseñados con este propósito, pues la obra o el artista seleccionado ha sido considerado importante precisamente por el solo hecho de haber sido incluido en la muestra. Muchos catálogos de bienales incluyen imágenes de obras de artistas participantes que sencillamente no se encuentran en la muestra. Asimismo, muchos textos en los catálogos de las bienales no se ocupan de la exposición, sino que se proponen reflejar cierta atmósfera política o cultural que el curador o el equipo curatorial consideran que rodea o contextualiza la práctica artística actual; es decir, la problematizan. No tengo ninguna objeción con la expresión de creencias artísticas, políticas o de cualquier otra índole, pero sí objeto que se usen para mistificar el rol curatorial y que se presuponga que estos puntos de vista, que pueden ser o no los del lector del catálogo, deban ser aceptados tácitamente. Un espectador tardío podría hacerse retrospectivamente una idea muy extraña, a partir del catálogo, sobre el evento o las obras expuestas, pues este a menudo no constituye la documentación de la exposición que realmente tuvo lugar sino una suerte de álbum nocional preliminar. Los curadores suelen ser poco sinceros a la

hora de explicar por qué han excluido toda una serie de prácticas u obras contemporáneas, especialmente si se trata de obras notables, representativas de determinados universos artísticos, que no cumplen con los criterios de lo «contemporáneo» o con un criterio curatorial más específico. Algunas exposiciones, como Documenta 2007, tal vez tratando de paliar este problema, introducen incluso una recopilación fotográfica aparte con obras apenas reconocibles e identificadas de forma inconsistente y ambigua, por lo que es preciso visitar la exposición y poseer cierto conocimiento especializado para identificarlas²³.

He mencionado en otros trabajos al problema de la circulación haciendo referencia a las tipologías de las bienales y al manejo de los datos por parte de artistas y curadores. Hay además una gran variedad de material anecdótico disponible, desde observaciones de campo sobre obras específicas expuestas en bienales hasta sobre cómo ciertos artistas entran y salen de los círculos de evaluación. Seguidamente ofrezco una recapitulación sobre este tercer tipo de materiales.

Puesto que muchos artistas logran penetrar el circuito de bienales una sola vez y luego no reaparecen más o son selectivamente excluidos, es posible hacerse una idea de la estructura de las bienales a partir de un breve análisis de este tipo de casos. Akioka Miho y Xu Jiang expusieron en la TAP I en 1993, pero desde entonces nunca más participaron activamente en bienales asiáticas²⁴. La obra de Akioka se caracterizaba por la estética de la pintura a tinta con una sensibilidad que podríamos llamar «femenina», aplicada

²³ La tendencia a incluir recopilaciones de imágenes sin identificación, donde las piezas solo pueden ser reconocidas por quienes estén familiarizados con los participantes más conocidos, se ha hecho práctica habitual en varias bienales; una de estas recopilaciones circuló incluso en el simposio de bienales de Gwangju en 2012. Estas recopilaciones ponen de manifiesto la propiedad de «ser visto» que muchos críticos han identificado como requisito para ser considerado miembro del mundo del arte actual.

²⁴ A. D. Pirous, experimentado pintor musulmán indonesio, fue incluido en la TAP I en 1993, pero luego excluido de otras selecciones en bienales. También existen casos bien documentados de formas de expresionismo modernista consideradas importantes localmente, como la pintura surrealista y neorrealista en Indonesia, que han sido explícitamente excluidas de exposiciones por curadores holandeses al considerarlas obras desactualizadas (véase Ingham 2007).

a medios japoneses a través del mecanismo relativamente sofisticado del impreso publicitario de alta definición en papel absorbente japonés. Es una idea atractiva y perspicaz que produce obras con un notable impacto afectivo. Pero no es ni una postura autoproclamada contemporánea ni particularmente conceptual en su articulación.

Xu Jiang incursionaba en una especie de conceptualismo desmañado cuyo planteamiento era momentáneo, sin grandes pretensiones discursivas; algo así como un estudio académico chino simplificado de antecedentes como Rauschenberg o Johns, que no ocultaba la huella de su propia intención mimética. En cuanto la presencia de una muestra de arte nacional se desecha como criterio de selección, o la necesidad solapada de reconocer a un artista con cierto poder en la esfera administrativa del mundo artístico chino deja de existir, esta selección se hace innecesaria. Similares observaciones se pueden hacer respecto a algunos artistas indonesios de larga trayectoria artística incluidos en la TAP I.

Tsubaki Noboru es otro artista que apareció en exposiciones japonesas de los ochenta, en particular en *Against Nature* (1989). No estuvo incluido en la muestra de ninguna otra bienal hasta que participó en la primera trienal de Yokohama en 2001, con una obra concebida en conjunto con el teórico de los medios Muroi Hisashi. ¿Por qué la ola de muestras asiáticas en las bienales de Venecia durante la década de los noventa no incluyó a este artista excepcionalmente talentoso²⁵? ¿Por qué tuvimos que esperar a que fuera seleccionado por su relevancia nacional? Claramente entre las razones que motivaron esta situación en los noventa estuvieron la receptividad del discurso crítico sobre el arte, centrado en lo euroamericano, y las posibilidades comerciales de la obra. Otra razón debió ser que se consideraba (erróneamente) a Hishashi como un artista que solo producía espectáculos sensacionalistas sin apenas trasfondo conceptual. El peligro que amenaza la circulación transnacional del artista o de la obra radica en que uno o la otra, o ambos, se perciban como estéticamente insignificantes o triviales

²⁵ Mi opinión se basa en una entrevista en japonés con el artista, el 7 de diciembre de 1991 en Kobe. Un distinguido curador internacional que debe permanecer anónimo, dijo que su exclusión se debió a que Tsubaki no tenía ideas; es decir, que no cumplía con las necesidades particulares de este curador al no ser un artista que contribuyera al arte contemporáneo con una práctica crítica.

según criterios fijados en determinado momento, y en que estas nociones restrictivas y excluyentes solo queden atrás, y no sin dificultad, cuando la [re-]selección local acuda al rescate.

Algunos artistas parecen estar muy al tanto de estos peligros. Después de una racha dorada en bienales, Jun Nguyen-Hatsushiba se apartó radicalmente de su trabajo de video subacuático, en el que hasta cierto punto se había encasillado²⁶. En Gwangju 2006 expuso una sugerente pieza conceptual que incluía botellas de agua que había que rellenar y apartar para que el artista pudiera pasar.

Otros artistas se muestran cautelosos ante el peligro de que se imponga una interpretación curatorial, o de que exista una demanda que privilegie un tipo específico de obra. Yi Bul (Lee Bul), quien llegó a ser internacionalmente conocida por su pescado crudo cubierto de abalorios, expuesto en un refrigerador en la primera TAP de 1993, se dedicó poco después al tema de los cibernautas voladores moldeados en resina plástica, conformada y reforzada como la de los trajes de los soldados de *Star Wars*, y en 2006-2007 a las máquinas de feria²⁷. Parte de su obra fue tan exitosa que parece haber inspirado a otros artistas asiáticos, como Lee Hyung-koo en Korea y Shen Shaomin en China.

SELECCIÓN Y DESELECCIÓN CURATORIAL

¿Qué ha determinado estas entradas y salidas de circulación de artistas y obras en las bienales? En algunos casos, como el de algunas piezas de gran formato de Ai Weiwei, esta circulación puede consistir básicamente en que la misma pieza gigantesca se edite de forma diferente en bienales,

²⁶ Según las palabras de un artista cuyo nombre no mencionaré, esto se debió a la excesiva dependencia de Nguyen-Hatsushiba de los consejos y las exigencias curatoriales. Esta afirmación tiene el estatus probatorio de un chisme, como suele ser el caso de algunas de las aseveraciones más significativas en el mundo del arte; no obstante, no deja de ser un chisme esclarecedor.

²⁷ Esto podría deberse en parte a que contaba con el avisado consejo crítico de su compañero, el talentoso escritor sobre arte James B. Lee. Ello se me hizo evidente a partir de una conversación que sostuve con ambos el 25 de septiembre de 2004 en Seúl.

museos y otros espacios expositivos de arte contemporáneo. En un primer nivel la causa son las diferencias bastante marcadas entre la circulación real del artista o de sus obras y la circulación virtual del primero como personalidad mediatizada y de las obras como objetos informacionales. Algunas veces esta información ya ha sido mediatizada; es decir, no versa aparentemente sobre artistas reales u obras que tengan una existencia cotidiana en el mundo físico, aparte de su presencia en el contexto predominantemente fotográfico de los medios electrónicos. Pero este segundo asunto es demasiado amplio y difuso como para abordarlo aquí, aun si existiera evidencia empírica suficiente.

Ahora bien, puede ocurrir que después de una selección inicial las opiniones que los curadores se hacen y hacen circular entre ellos tengan un efecto estabilizador del sistema. Estas nociones devienen entonces una convención del circuito y tienen el efecto de fijar la inclusión o exclusión del mismo artista o de las mismas obras. El proceso se hace más efectivo justamente por la dimensión negativa de estas valoraciones, que se imponen gracias a la necesidad implícita de mantener la naturaleza restrictiva de la selección y, con ello, la naturaleza cerrada del sistema. La exclusión aumenta la aparente regularidad y orden del sistema y refuerza el estatus de aquellos que gozan del privilegio de mantenerlo: los mediadores-curadores.

FORMAS EN QUE FUNCIONA EL MUNDO GLOBAL[IZADO] DEL ARTE

Si el préstamo entre artistas y la existencia de discursos comunes o, cuando menos, de posiciones afines en las prácticas artísticas constituyen rasgos esenciales del mundo del arte transnacional, las similitudes en cuanto a parámetros técnicos en el uso del video, de resinas o de técnicas de modelado en el ámbito arquitectónico son otras formas de expandir las posiciones anteriores, sin necesariamente apartarse de ellas. Las bienales no solo enfrentan problemas de prácticas y técnicas comunes, comunes a la mayoría de los universos artísticos, sino también el reto de encontrar un arte que se mueva entre culturas. Esto en cierto sentido constituye una capacidad contra-sistémica, capacidad que puede ser modulada culturalmente para beneficio de su inter-referencialidad. Este potencial de las bienales como enclaves expositivos retiene la disyunción entre los expositores, seleccionadores o públicos que ven obras en otros lugares y aquellos

que no. La información puede fluir más allá de las viejas fronteras, pero aún muchos profesionales del arte, y sobre todo el público, no pueden hacer lo mismo.

¿Sería beneficioso o factible tener un mundo del arte transnacional flotante y relativamente elástico? No lo creo. Puede que las limitaciones de la censura mantengan las murallas, pero también las mantienen los impedimentos impuestos por un conjunto determinado de valores culturales sostenidos por un enclave particular, sea Nueva York, París, Dacca o Dakar. Estas limitaciones o restricciones se necesitan para crear un espacio potencial para el cambio en lugar de una fluidez eterna. Muchos artistas aun miran hacia Euroamérica o hacia su propia tierra donde sea que la ubiquen. La participación en bienales no euroamericanas, sin embargo, sí genera relaciones colaborativas y co-discursivas para los artistas²⁸. El mundo del arte transnacional, dado que en general depende verticalmente de los medios de arte euroamericanos para la circulación de información y de los mercados de arte euroamericanos para la circulación de las obras, carece todavía de una prensa crítica y de un sistema de distribución propio que consiga la circulación horizontal de ideas y obras entre enclaves no euroamericanos. Esto se aprecia en el hecho de que solo un escaso número de artistas asiáticos ha alcanzado el estatus de estrellas internacionales, mientras que el resto se ha tenido que conformar con ser actores interesantes pero secundarios.

Podría pensarse que las bienales asiáticas están diseñadas con la intención de lograr esta circulación horizontal para el arte asiático contemporáneo. Hasta cierto punto lo han hecho, e incluso puede que lo continúen haciendo ampliamente en el futuro si los vínculos asiáticos se hacen más estables y desarrollados, más allá de los numerosos intercambios binarios nacionales. Pero este último paso solo sería posible si este subsistema de bienales desarrollara un tipo específico de transnacionalidad regional y abandonara la idea de que esta tendría que definirse siempre en términos euroamericanos.

²⁸ Este aspecto se mencionó con mucha frecuencia en mis entrevistas con los artistas durante el periodo fundamental de la investigación y más recientemente en diciembre 2009 fue reiterado por Nilima Sheikh respecto a la TAP II de 1996, y en diciembre 2009 por Sheba Chhachhi sobre La Habana 2000.

REDEFINICIONES DE LA MODERNIDAD Y DE LO MODERNO ASIÁTICO

Muchos curadores de bienales consideran que trabajan en dominios que les permiten liberar los discursos del arte contemporáneo del control hegemónico preexistente al oponer resistencia a genealogías euroamericanas modernas: coloniales, basadas en el sistema de clases y sexistas²⁹. La tarea que asumen es la de hacer la obra de arte más visible y su propio trabajo expositor más transparente. Algunos creen que curador y artista se han fundido en uno³⁰. No me resulta evidente por qué todo un conjunto de

²⁹ Véase O' Neill, 2012: 85. Las bienales y las exposiciones de gran magnitud, temporales y recurrentes, han logrado ofrecer modelos de resistencia al poder hegemónico de la historia del arte occidental, los museos y las instituciones artísticas establecidas. Lo han logrado al introducir nuevos espacios para la reflexión crítica, promoviendo el crecimiento de públicos más heterogéneos y transculturales y participando en una compleja red de conocimiento global. Con ello han propiciado una mayor diversidad de posiciones artísticas, de modo que los artistas y curadores no dependen de museos e instituciones consagradas. Okwui Enwezor interroga la intersección entre el arte y la política como sigue: «La pregunta pues, es la siguiente: ¿cómo podría el arte devenir parte integral y no periférica del reto universal que afecta no solo su producción sino también su recepción, particularmente ante los ponzoñosos efectos de la política reaccionaria, conservadora y fundamentalista en todas las formaciones sociales mundiales hoy día? [...] Como mínimo, todo arte que se proponga comprometerse con la praxis social hoy día debe comenzar por cuestionar la romántica ilusión de la distancia pura y total autonomía de las formas artísticas respecto a los sucesos mundiales» (2006: 13). Su exposición propone, entre otros enfoques, el de incluir estos asuntos mediante el análisis de «Las formas en que la práctica artística se propone mediar las distinciones entre *sociedad civil*, *espacio cívico* y *reciprocidad social* mediante actividades comunitarias y colectivas. Estas actividades a menudo se configuran como gestos de generosidad, intercambios que persiguen romper las formas de enclaustramiento, aislamiento, limitación y retirada que recientemente han devenido los mecanismos prevalentes de poder político» (Enwezor 2006: 14; énfasis del original). Según estos criterios, entonces lo que el curador valora como generoso y capaz de romper «las formas de enclaustramiento» devendría la referencia autoritaria, y los artistas que no se involucren en estos asuntos quedarían excluidos.

³⁰ Al respecto, dice Groys: «El curador independiente es un artista radicalmente secularizado. Es un artista porque hace todo lo que los artistas hacen. Pero es un artista que ha perdido el aura del artista, que ya no dispone de los poderes

decisiones propio de sedes que, aunque temporales y recurrentes, están altamente organizadas y cuyo espacio es tan institucional como circunscrito a este, puedan considerarse pasos en el advenimiento de algo radicalmente nuevo. Estos fenómenos semejan más una transferencia euroamericana hacia los curadores «asiáticos» independientes de la misión de «ingenieros de almas» que se autoasignaron los intelectuales occidentales durante la era bolchevique³¹. Podría ser un signo del restablecimiento de una antigua hegemonía.

Las metas y algunas de las acciones de estos curadores resultan, sin duda y desde determinadas perspectivas políticas, loables a su manera. Pero no ayudan a responder ciertas cuestiones por causa de la hostilidad ideológica hacia la obra de arte, concebida como rezago de las prácticas de salón de la alta burguesía que hay que desmitificar. Y muchos curadores tienden además a confundir *hacer* arte con la *producción* de arte, lo cual es materialista y comunal. Esto impide comprender el papel de la imaginación en el empeño artístico, siempre idealista e individual. Lo que el «giro curatorial» hace al otorgarle primacía a la sede, al modo y a los agentes expositivos es debilitar la función de la obra de arte como la extensión imaginaria de un espacio otro-que-el-cotidiano, como una forma de conocer el mundo que no depende de la razón ni de la planificación y como el trabajo de un ente hacedor, el artista, quien es, antes que ningún otro, el expositor primordial.

La desmitificación desfavorece sistémicamente otros tipos de mistificaciones culturalmente distantes pero en potencia similares, en tanto comunes al ser humano. No podemos suponer que la totalidad de las obras

transformativos mágicos a su disposición, que no puede otorgarle estatus artístico a los objetos. No usa los objetos –incluidos los artísticos– por el arte mismo, más bien abusa de ellos, los hace profanos [...] El curador contemporáneo pareciera el heredero obvio del artista moderno, aunque no sufre de las anormalidades mágicas de su predecesor. Es un artista pero es ateo y “normal” de pies a cabeza. El curador es el agente de la profanación del arte, de su secularización, de su abuso» (Groys 2008: 51).

³¹ En muchos curadores, además de Enwezor, se aprecia una nostalgia izquierdista que motiva su curaduría contemporánea progresista. Añoran una revolución que no ocurrió y buscan medios en el mundo del arte para re-manifestar una posición utópica o mostrar el camino hacia la utopía política. Véase Esche & de Appel CP 2010: 297-309.

de arte asiático moderno y contemporáneo se adscriban a la genealogía de la modernidad euroamericana, o que todas lo hagan de la misma manera. Hay que comenzar por reconocer esto para entender el campo discursivo de la modernidad asiática y sus posibilidades clasificatorias, así como sus modificaciones de la modernidad euroamericana.

Abundando más en un segundo conjunto de cuestiones, el espacio cotidiano no es el mismo en todas partes aun cuando en la postmodernidad los espacios genéricos tipo salón de espera de aeropuerto pudieran hacernos creer tal cosa. Hay tantas formas de conocimiento del mundo culturalmente enmarcadas y que difieren de la razón «universal», que esas comprensiones del mundo por vía de las obras de arte siempre desborden el paradigma euroamericano. De modo que el curador también parecerá una figura autorral, en cierta medida erosionada por las complejas interacciones entre fuerzas culturales, sociales y económicas, y particularmente por las preferencias estéticas fijadas respecto a determinadas obras de arte, tanto como lo sería cualquier obra de arte que se produzca como objeto artístico. Estas fuerzas específicas han sido ignoradas y ello se manifiesta en la espectacularización de las sedes expositivas en las proliferantes bienales asiáticas y en la limitada plantilla de operadores que constituyen el sector curatorial, o en el limitado número de artistas que constituyen sus productores.

Pero el asunto más crítico es el que concierne a la modernidad misma. Si nuestro entendimiento de las bienales asiáticas se enmarca en la investigación sobre la modernidad y la contemporaneidad asiática en el arte, veremos las bienales como manifestaciones de una serie de marcos discretos, si es que no completamente independientes, dentro de los cuales encajan algunas pautas euroamericanas, pero no todas. Y es en ese «pero no todas» donde radica el elemento crucial. Desafortunadamente solo desde hace poco las bienales asiáticas, con ayuda de sus lazos con las redes de espacios dirigidos por artistas, han comenzado a hacer más factible la comparación inter-regional de los universos artísticos asiáticos, así como de la dinámica entre obras, artistas y curadores, y le han dado un sentido de urgencia al establecimiento de vínculos con el resto del mundo.

La transnacionalidad puede verse como un espacio que trasciende las construcciones nacionales, y la transglobalidad como un fenómeno supranacional distributivo con un impacto significativo en el arte. Ambos pueden solaparse mutuamente y, al resistir otras hegemonías superpuestas, también

pueden entrar en conflicto. Son fenómenos muy importantes e igualmente seductores. Creo que han desviado la atención de las variedades de modernidad y contemporaneidad y que han obstaculizado la comprensión de otras modernidades más allá de la euroamericana. Hay señales evidentes de que la conexión entre las bienales y las evaluaciones del mercado por vía de las ferias regionales de arte—la relación de la feria de Art Basel-Hong Kong con los mercados chino y japonés es solo el ejemplo más destacado— ha viciado últimamente la comprensión de que Asia tiene sus propias modernidades.

Más allá de estos fenómenos, en tanto sedes operativas de las fuerzas del mundo del arte, las bienales asiáticas han globalizado significativamente lo que era un floreciente conjunto local de mercados asiáticos para el arte asiático contemporáneo. La plétora de bienales asiáticas que actúan como instauradoras *de facto* del canon afecta y modifica transnacionalmente los juicios sobre lo contemporáneo en el arte asiático en sus diferentes localizaciones culturales. Estos juicios se convencionalizan por el desplazamiento de los criterios evaluativos hacia un nivel transnacional vertical. De esta manera los procesos transnacionales vacían lo moderno asiático de su significado global como un reposicionamiento reflexivo de lo *moderno* en el arte.

BIBLIOGRAFÍA

- APPIAH, Anthony (2006): *Cosmopolitanism*. Nueva York: W. W. Norton.
- BAUER, Ute Meta & HOU, Hanru (eds.) (2013): *Shifting gravity: World Biennial Forum N° 1*. Kwangju / Ostfildern: Gwangju Biennale Foundation / Hatje Cantz.
- BLOCK, René (2013): «We hop on, we hop off: the ever-faster spinning carousel of Biennials». En *Yishu: Journal of Chinese Contemporary Art* 12 (2): 33-34.
- BRZYSKI, Anna (2007a): «Introduction: Canons and art history». En Brzyski, Anna (ed.): *Partisan Canons*. Durham: Duke University Press, 1-26.
- (2007b): «Making art in the age of art history, or how to become a canonical artist». En Brzyski, Anna (ed.): *Partisan Canons*. Durham: Duke University Press, 245-266.
- CLARK, John (1998): *Modern Asian art*. Sydney / Honolulu: Craftsman House / University of Hawai'i Press.
- (2005): «A short review of a very, very long book». En *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art* 4 (4): 107.

- (2010): *Asian Modernities: Chinese and Thai art of the 1980s and 1990s*. Sydney: Power Publications.
- DELANTY, Gerard (2009): *The cosmopolitan imagination; the renewal of critical social theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- EILAT, Galit & ENGUIITA-MAYO, Nuria & ESCHE, Charles & LAFUENTE, Pablo & PROENÇA, Luiza & SAGIV, Oren & SEROUSSI, Benjamin (2015): *Making Biennials in contemporary times. Essays from the World Biennial Forum Nº 2*. Amsterdam / São Paulo: Biennial Foundation / Fundação Bienal de São Paulo / Instituto de Cultura Contemporânea.
- ENWEZOR, Okwui (2006): *The unhomey. Phantom scenes in global society*. Sevilla: BIACS Foundation.
- ESCHE, Charles & DE APPEL CP (2010): «Stand I don't». En O'Neill, Paul & Wilson, Mick (eds.): *Curating and the educational turn*. London / Amsterdam: Open Editions / De Appel Arts Centre, 297-309.
- FOSTER, Hal & KRAUS, Rosalind & BOIS, Yves-Alain & BUCHLOH, Benjamin H. D. (2004): *Art Since 1900, modernism, anti-Modernism, postmodernism*. London: Thames & Hudson.
- GROYS, Boris (2008): «On the curatorship». En *Art power*. Cambridge: The MIT Press, 43-52.
- HALL, Doug (2013): «It seemed like a good idea at the time». En *Art Asiapacific* 83: 80.
- INGHAM, Sue (2007): *Powerlines: Alternative art and infrastructure in Indonesia in the 1990s*. Tesis Doctoral, University of New South Wales.
- JAMESON, Fredric (2002): *A singular Modernity: essay on the ontology of the present*. London: Verso.
- O'NEILL, Paul (2012): *The culture of curating and the curating of culture(s)*. Cambridge: The MIT Press.
- O'NEILL, Paul & WILSON, Mick (eds.) (2010): *Curating and the educational turn*. London / Amsterdam: Open Editions / De Appel Arts Centre.
- PAPASTERGIADIS, Nikos (2012a): «Can there be a history of contemporary art?». En *Discipline* 2: 154.
- (2012b): *Cosmopolitanism and culture*. Cambridge / Malden: Polity Press.
- PAULY, Christoph (2013): «Rich move assets from banks to warehouses». En *Spiegel online*, julio 24: <<http://www.spiegel.de/international/business/art-as-alternative-investment-creates-storage-business-tax-haven-a-912798.html>>.
- RICHTER, Dorothea & DRABBLE, Barnaby (eds.) (1998): *Curating degree zero*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst Nürnberg.

- SLIFKIN, Robert (2012): «Is Contemporary Art History?». En *Oxford Art Journal* 35 (1): 111-114.
- SMITH, Terry (2001): *What is contemporary art? Contemporary Art, contemporaneity and art to come*. Sydney: Artspace Visual Art Centre.
- (2007): «Coda: Canons and contemporaneity». En Brzyski, Anna (ed.): *Partisan Canons*. Durham: Duke University Press, 309-326.
- (2009): *What is contemporary art?* Chicago: University of Chicago Press.
- (2010): «The state of art history: contemporary art». En *The Art Bulletin* 92 (4): 366-383.
- (2011): *Contemporary arts: World currents*. London: Laurence King Publishing.
- STALLABRASS, Julian (1999): «Famous for being famous». En *High art lite. British art in the 1990s*. London: Verso, 17-48.
- TAYLOR, Charles (1992): *Multiculturalism and the politics of recognition*. Princeton: Princeton University Press.
- WALKER, John A. (2003): *Art and Celebrity*. London / Sterling: Pluto Press.

SOBRE LOS AUTORES

DANNÉ OJEDA es profesora titular en la Facultad de Arte, Diseño y Nuevos Medios de la Universidad Tecnológica de Nanyang, Singapur, en el departamento de Comunicación Visual. Entre 1996 y 2000 se desempeñó como profesora de Historia del Arte en el Instituto Superior de Arte, en La Habana. Con regularidad publica, dicta conferencias y comisaría exposiciones sobre el arte y el diseño contemporáneos. Ha publicado *Diagonal. Ensayos sobre arte cubano contemporáneo* (2003), y ensayos suyos aparecen en las antologías *Nosotros los más infieles. Narraciones críticas sobre el arte cubano, 1993-2005* (2008) y *Lenguaje Sucio. Narraciones críticas sobre arte cubano* (2019). Es miembro del Consejo Editorial Asesor de la revista especializada *Journal of Communication Design, Interdisciplinary and Graphic Design Research*, publicada por Routledge / Taylor & Francis.

RUBÉN DE LA NUEZ es actualmente profesor de teoría e historia del arte contemporáneo en la Facultad de Arte, Diseño y Nuevos Medios de la Universidad Tecnológica de Nanyang, en Singapur. Ha sido profesor en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, en Cuba, y en la Universidad de Estudios Internacionales de Sichuan, en Chongqing, China. Ha ejercido como profesor adjunto en los programas de maestría del Instituto Sotheby's de Arte, en Singapur, y del Instituto de Arte Holandés, Universidad de las Artes, Enschede, en los Países Bajos. Recibió una Beca de Investigación de la UNESCO para el Departamento de Teoría del Arte, de la Academia Jan van Eyck, en Maastricht, Países Bajos. Fue miembro del consejo de redacción de *Graduate Journal of Social Sciences*, de la Universidad de Amsterdam, y corresponsal de la revista *Art Notes*. Ha sido jurado de las seis últimas ediciones de *Undergraduate Award*, en Dublín, Irlanda, en la categoría de Artes Visuales y Diseño.

PATRICK D. FLORES es profesor del Departamento de Estudios sobre el Arte de la Universidad de Filipinas –departamento que presidió entre 1997 y 2003–, y curador del Museo Vargas, en Manila. Fue director artístico de la 6ª Bienal de Singapur (2019-2020), curador del Pabellón de Filipinas en la 56ª Bienal de Venecia (2015), y de la 7ª Bienal de Gwangju (Corea del Sur, 2008). Entre sus libros destacan *Painting History: Revisions in Philippine Colonial Art* (1999), *Remarkable Collection: Art, History, and the National Museum* (2006) y *Past Peripheral: Curation in Southeast Asia* (2008). Como parte de su trabajo sobre

el arte de Asia y del Sudeste Asiático coeditó el volumen temático sobre el sudeste asiático de la revista especializada *Third Text* (2011), realizó la co-curaduría de las exposiciones *Under Construction: New Dimensions in Asian Art* (The Japan Foundation Asia Center, Tokyo, 2001-2003) y *South by Southeast* (Osage Gallery, Hong Kong, 2015), y coordinó el simposio «Historias sobre la historia del arte en el sudeste asiático» (Instituto Clark y Universidad de Filipinas, Manila, 2013).

DAVID TEH es profesor de la Universidad Nacional de Singapur. Su investigación se centra en el arte contemporáneo del sudeste asiático. Entre sus títulos más recientes se cuentan *Thai Art: Currencies of the Contemporary* (2017), y *Artist-to-Artist: Independent Art Festivals in Chiang Mai 1992-98* (coeditado junto a David Morris, 2018). Sus proyectos curatoriales incluyen *Returns* (12ª Bienal de Gwangju, Corea del Sur, 2018), *Misfits: Pages from a Loose-Leaf Modernity* (Haus der Kulturen der Welt, Berlín, 2017), *Transmission* (Jim Thompson Art Center, Bangkok, 2014), *Video Vortex # 7* (Yogyakarta, Indonesia, 2011) y *Unreal Asia* (55 Festival Internacional de Cortometrajes, Oberhausen, Alemania, 2009). Sus ensayos aparecen regularmente en revistas especializadas como *Third Text*, *Afterall*, *Artforum*, *Theory Culture & Society* y *ARTMargins*.

GEETA KAPUR es crítico de arte y curadora. Ha publicado *Contemporary Indian artists* (1978) y *When was Modernism. Essays on Contemporary Cultural Practice in India* (2000). Su trabajo como curadora incluye las exposiciones *Contemporary Indian Art* (Royal Academy of Arts, Londres, 1982); *Dispossession* (sección india de la 1ª Bienal de Johannesburgo, 1995); *Bombay/Mumbai* (exposición *Century City: Art and Culture in the Modern Metropolis*, Tate Modern, Londres, 2001); y *subTerrain: Artworks in the Cityfold* (proyecto *Body.City*, Haus der Kulturen der Welt, Berlín, 2003). Ha curado diversas exposiciones en la Academia Nacional de Arte (Nueva Delhi) y en la Galería Nacional de Arte Moderno (Nueva Delhi y Bombay). Kapur fue miembro del jurado internacional de la 51ª Bienal de Venecia (2005), la 11ª Bienal de Dakar (2006) y la 8ª Bienal de Sharjah (2007). Desde 2007 es miembro del Consejo de Arte Asiático del Museo Guggenheim, Nueva York. Es editora asesora de *Third Text*. Reside en Nueva Delhi.

RANJIT HOSKOTE es poeta, teórico cultural y curador. Además de su obra poética ha publicado numerosos títulos sobre arte, y fue coautor de *Kampfabsage* (2007). Además de co-curador de la 7ª Bienal de Gwangju (Corea del Sur, 2008) y de *Under Construction: New Dimensions in Asian Art* (The Japan Foun-

dation Asia Center, Tokyo, 2001-2003), ha comisariado más de una veintena de exposiciones de arte indio e internacional contemporáneo, entre ellas las exposiciones retrospectivas *Atul Dodiya – Bombay: Labyrinth/Laboratory* (Japan Foundation Asia Centre, Tokio, 2001), *Jehangir Sabavala* (Galería Nacional de Arte Moderno, Bombay y Nueva Delhi, 2005-2006) y *Detour* (homenaje crítico por el centenario de *Hind Swaraj*, texto fundacional de Mahatma Gandhi, Chemould Prescott Road Gallery, Bombay, 2009).

CAROLINE TURNER es profesora titular del Centro de Investigación de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Australia, en Camberra, donde fungió como directora entre 2000 y 2006. Fue cofundadora y directora de la Trienal de Asia Pacífico (1993, 1996 y 1999) y editora de sus respectivos catálogos. Entre 1982 y 1999 fue directora adjunta de la Galería de Arte de Queensland, donde curó numerosas exposiciones internacionales, entre ellas *Matisse* (junto a Roger Benjamin, 1995), que incluyó obras provenientes de cincuenta colecciones de todo el mundo. Su amplio trabajo relacionado con el arte contemporáneo de Asia-Pacífico incluye la edición de *Tradition and Change: Contemporary Art of Asia and Pacific* (1993), *Art and Social Change: Contemporary Art in Asia and the Pacific* (2005) y *Art and Human Rights: Contemporary Asian Contexts* (junto a Jen Webb, 2016).

HOU HANRU es el director artístico del Museo Nacional de las Artes del siglo XXI (MAXXI), en Roma. Ha comisariado más de cien exposiciones, entre las que se incluyen *China/Avant-Garde* (National Museum of Art of China, Pekin, 1989), la 3ª Bienal de Shanghai (2000), la 4ª Bienal de Gwangju (2002), la 2ª Trienal de Guangzhou (2005), la 10ª Bienal de Estambul (2007), la 10ª Bienal de Lyon (2009), la 5ª Trienal de Auckland (2013) y la 4ª Bienal Bi-Ciudad de Urbanismo y Arquitectura (Shenzhen y Hong Kong, 2017). Ha sido curador adjunto de arte chino en el Museo Guggenheim de Nueva York, donde ha co-comisariado *Tales of our time* (2016), *Art and China after 1989*, *Theater of the world* (2017-2018), y *One hand clapping* (2018). En MAXXI ha tenido a su cargo exposiciones colectivas como *Open museum, open city* (2014), *Istanbul, passion, joy, fury* (2015) y *Please come back, the world as prison?* (2017), así como exposiciones individuales de artistas como Huang Yong Ping, Jimmie Durham y Allora & Calzadilla. Ha publicado, entre otros, *Hou Hanru* (2014) y *On the Mid-Ground* (2002).

ANTHONY GARDNER es director de la Ruskin School of Art de la Universidad de Oxford, donde imparte Historia y Teoría del Arte Contemporáneo, y Fellow

of The Queen's College, Oxford. Gardner publica con asiduidad sobre temas relacionados con postcolonialismo, post-socialismo e historias curatoriales. Es autor de *Politically unbecoming: Postsocialist art Against Democracy* (2015) y editor de la revista especializada *ARTMargins* (MIT Press). Ha editado los volúmenes colectivos *Mapping South: Journeys in South-South Cultural Relations* (2013), *Biennials, triennials and documenta: The exhibitions that created contemporary art, 1955-2015* (2016, con Charles Green) y el catálogo *Neue Slowenische kunst: From kapital to capital* (2015, con Zdenka Badovinac y Eda Čufer).

CHARLES GREEN es profesor de arte contemporáneo en la Universidad de Melbourne. Es autor de *Peripheral vision: Contemporary Australian art 1970-94* (1995) y *The Third Hand: Artist Collaborations from Conceptualism to Postmodernism* (2001), y coeditó con Anthony Gardner *Biennials, Triennials and Documenta: Exhibitions that Created Contemporary Art* (2016). Ha sido corresponsal de *Artforum* en Australia. Desde 1989 se desempeña como artista y colabora con Lyndell Brown. En 2007 ambos estuvieron en Irak y Afganistán como Australia's Official War Artists. Sus obras se encuentran en la mayoría de las colecciones públicas australianas.

LEE WENG CHOY es crítico de arte independiente y preside la sección singapurense de la Asociación Internacional de Críticos de Arte. Entre 2000 y 2009 fue co-director artístico del centro de arte The Substation en Singapur. Ha impartido clases en School of the Art Institute of Chicago, Chinese University of Hong Kong y Sotheby's Institute of Art, Singapur, y colaborado en varios proyectos con organizaciones artísticas como *Ilham Gallery*, *A+ Works of Art*, en Kuala Lumpur, y el Centre for Contemporary Art, de Nanyang Technological University, y la National Gallery, ambos en Singapur. Sus ensayos sobre arte contemporáneo y la cultura del Sudeste asiático han sido publicados en *Afterall* y en antologías como *Modern and Contemporary Southeast Asian Art* (2012), *Theory in Contemporary Art Since 1985* (2005) y *Over Here: International Perspectives on Art and Culture* (2004).

FRANCIS MARAVILLAS es profesor auxiliar en el programa de Estudios Críticos y Curatoriales de Arte Contemporáneo (CCSCA) de la Universidad Nacional de Educación de Taipéi. Una parte importante de su investigación se centra en el arte contemporáneo y la cultura visual en Asia y Australia. Ha publicado ensayos sobre la Trienal de Asia Pacífico, los artistas asiáticos de la diáspora en Australia, y la comida y la hospitalidad en el arte contemporáneo asiático. Actualmente prepara un libro sobre la estética y la «política» de la comida en

el arte asiático contemporáneo. Fue co-curador (junto a Marnie Badham) de la exposición *Bruised Food: A Living Laboratory* (2019, RMIT Gallery, Melbourne). Es editor de la revista *Asian Diasporic Visual Cultures and the Americas* y fue miembro de la junta directiva del 4A Center for Contemporary Asian Art, en Sidney, Australia.

JOHN CLARK es profesor emérito de Historia del Arte Asiático de la Universidad de Sidney. Ha publicado *Modern Asian Art* (1998), *Modernities of Chinese Art* (2010), *Asian Modernities: Chinese and Thai Art in the 1980s and 1990s* (2010, Best Art Book Prize, Art Association of Australia and New Zealand, 2011), y *Modernities of Japanese Art* (2012). En la actualidad trabaja en dos publicaciones: *The Asian Modern* (National Gallery Singapore) y *Contemporary Asian Art at Biennials: 2001-2005* (National University of Singapore Press).



Algunos de los ensayos incluidos en el presente volumen aparecieron originalmente en las siguientes publicaciones:

FLORES, Patrick D. (2012): «Revisiting tradition and the incommensurate contemporary». En *Broadsheet* 41 (4): 234-239.

TEH, David (2015): «Currencies of the Contemporary: Biennials and the International in Southeast Asia». En Eilat, G. & Mayo, N. E. & Esche, C. & Lafuente, P. & Proena, L. & Sagiv, O. & Seroussi, B. (eds.): *Making Biennials in contemporary times. Essays from the World Biennial Forum No 2*. Amsterdam / São Paulo: Biennial Foundation / Fundação Bienal de São Paulo, 69-80.

KAPUR, Geeta (2012): «Kochi-Muziris Biennale: Site Imaginaries». En *Kochi-Muziris Biennale Catalogue*. Kochi: Kochi Biennale Foundation, KBF, 32-39.

TURNER, Caroline (2006): «Cultural transformations in the Asia-Pacific. The Asia-Pacific Triennial and the Fukuoka Triennale Compared». En Clark, J. & Peleggi, M. & Sabapathy, T. K. (eds.): *Eye of the beholder. Reception, audience and practice of Modern Asian Art*. Sydney: University of Sydney / Wild Peony Press, 221-243.

HANRU, Hou (2013): «If you were to live here...». En *If you were to live here... The 5th Auckland Triennial*. Auckland: Auckland Art Gallery Toi o Tamaki, 11-20.

- GARDNER, Anthony & GREEN, Charles (2014): «Mega-Exhibitions, new publics and Asian Art Biennials». En Hjorth, L. & King, N. & Kataoka, M. (eds.): *Art in the Asia Pacific. Intimate Publics*. London / New York: Routledge, 23-36.
- LEE, Weng Choy (2008): «Biennale Demand». En *Asia Art Archive*, enero: <<https://aaa.org.hk/en/ideas/ideas/biennale-demand/type/essays>> [(2011): «Biennale Demand». En Chiu, M. & Genocchio, B. (eds.): *Contemporary Art in Asia: A Critical Reader*. Cambridge: MIT Press, 211-222].
- MARAVILLAS, Francis (2006): «Cartographies of the Future: The Asia-Pacific Triennials and the Curatorial Imaginary». En Clark, J. & Peleggi, M. & Sabapathy, T. K. (eds.): *Eye of the beholder. Reception, audience and practice of Modern Asian Art*. Sydney: University of Sydney / Wild Peony Press, 244-270.

CATÁLOGO ALMENARA

- AGUILAR, Paula & BASILE, Teresa (eds.) (2015): *Bolaño en sus cuentos*. Leiden: Almenara.
- AGUILERA, Carlos A. (2016): *La Patria Albina. Exilio, escritura y conversación en Lorenzo García Vega*. Leiden: Almenara.
- AMAR SÁNCHEZ, Ana María (2017): *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*. Leiden: Almenara.
- ARROYO, Jossianna (2020): *Travestismos culturales. Literatura y etnografía en Cuba y el Brasil*. Leiden: Almenara.
- BALER, Pablo (2019): *Los sentidos de la distorsión. Fantasías epistemológicas del neobarroco latinoamericano*. Leiden: Almenara.
- BARRÓN ROSAS, León Felipe & PACHECO CHÁVEZ, Víctor Hugo (eds.) (2017): *Confluencias barrocas. Los pliegues de la modernidad en América Latina*. Leiden: Almenara.
- BLANCO, María Elena (2016): *Devoraciones. Ensayos de periodo especial*. Leiden: Almenara.
- BURNEO SALAZAR, Cristina (2017): *Acrobacia del cuerpo bilingüe. La poesía de Alfredo Gangotena*. Leiden: Almenara
- CABALLERO VÁZQUEZ, Miguel & RODRÍGUEZ CARRANZA, Luz & SOTO VAN DER PLAS, Christina (eds.) (2014): *Imágenes y realismos en América Latina*. Leiden: Almenara.
- CALOMARDE, Nancy (2015): *El diálogo oblicuo: Orígenes y Sur, fragmentos de una escena de lectura latinoamericana, 1944-1956*. Leiden: Almenara.
- CAMACHO, Jorge (2019): *La angustia de Eros. Sexualidad y violencia en la literatura cubana*. Leiden: Almenara.
- CAMPUZANO, Luisa (2016): *Las muchachas de La Habana no tienen temor de dios. Escritoras cubanas (siglos XVIII-XXI)*. Leiden: Almenara.
- CASAL, Julián del (2017): *Epistolario. Edición y notas de Leonardo Sarría*. Leiden: Almenara.
- CASTRO, Juan Cristóbal (2020): *El sacrificio de la página. José Antonio Ramos Sucre y el arkhé republicano*. Leiden: Almenara.

- CUESTA, Mabel & SKŁODOWSKA, Elzbieta (eds.) (2019): *Lecturas atentas. Una visita desde la ficción y la crítica a las narradoras cubanas contemporáneas*. Leiden: Almenara.
- CHURAMPI RAMÍREZ, Adriana (2014): *Heraldos del Pachakuti. La Pentalogía de Manuel Scorza*. Leiden: Almenara.
- DEYMONNAZ, Santiago (2015): *Lacan en el cuarto contiguo. Usos de la teoría en la literatura argentina de los años setenta*. Leiden: Almenara.
- DÍAZ, Désirée (2021): *Ciudadanías liminales. Vida cotidiana y espacio urbano en la Cuba postsoviética*. Leiden: Almenara.
- DÍAZ INFANTE, Duanel (2014): *Días de fuego, años de humo. Ensayos sobre la Revolución cubana*. Leiden: Almenara.
- EHEMENDÍA, Ambrosio (2019): *Poesía completa. Edición, estudio introductorio y apéndices documentales de Amauri Gutiérrez Coto*. Leiden: Almenara.
- FIELBAUM, Alejandro (2017): *Los bordes de la letra. Ensayos sobre teoría literaria latinoamericana en clave cosmopolita*. Leiden: Almenara.
- GARCÍA VEGA, Lorenzo (2018): *Rabo de anti-nube. Diarios 2002-2009. Edición y prólogo de Carlos A. Aguilera*. Leiden: Almenara.
- GARRANDÉS, Alberto (2015): *El concierto de las fábulas. Discursos, historia e imaginación en la narrativa cubana de los años sesenta*. Leiden: Almenara.
- GILLER, Diego & OUVIÑA, Hernán (eds.) (2018): *Reinventar a los clásicos. Las aventuras de René Zavaleta Mercado en los marxismos latinoamericanos*. Leiden: Almenara.
- GREINER, Clemens & HERNÁNDEZ, Henry Eric (eds.) (2019): *Pan fresco. Textos críticos en torno al arte cubano*. Leiden: Almenara.
- GONZÁLEZ, Iledys (2020): *Alba de Céspedes en Cuba. Itinerarios de la memoria narrada*. Leiden: Almenara.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (2017): *La ruta de Severo Sarduy*. Leiden: Almenara.
- GOTERA, Johan (2016): *Deslindes del barroco. Erosión y archivo en Octavio Armand y Severo Sarduy*. Leiden: Almenara.
- HERNÁNDEZ, Henry Eric (2017): *Mártir, líder y pachanga. El cine de peregrinaje político hacia la Revolución cubana*. Leiden: Almenara.
- INZAURRALDE, Gabriel (2016): *La escritura y la furia. Ensayos sobre la imaginación latinoamericana*. Leiden: Almenara.

- KRAUS, Anna (2018): *sin título. operaciones de lo visual en 2666 de Roberto Bolaño*. Leiden: Almenara.
- LOSS, Jacqueline (2019): *Soñar en ruso. El imaginario cubano-soviético*. Leiden: Almenara.
- LUPI, Juan Pablo & SALGADO, César A. (eds.) (2019): *La futuridad del naufragio. Orígenes, estelas y derivas*. Leiden: Almenara.
- MACHADO, Mailyn (2016): *Fuera de revoluciones. Dos décadas de arte en Cuba*. Leiden: Almenara.
- (2018): *El circuito del arte cubano. Open Studio I*. Leiden: Almenara.
- (2018): *Los años del participacionismo. Open Studio II*. Leiden: Almenara.
- (2018): *La institución emergente. Entrevistas. Open Studio III*. Leiden: Almenara.
- MONTERO, Oscar J. (2019): *Erotismo y representación en Julián del Casal*. Leiden: Almenara.
- MOREJÓN ARNAIZ, Idalia (2017): *Política y polémica en América Latina. Las revistas Casa de las Américas y Mundo Nuevo*. Leiden: Almenara.
- OJEDA, Danné & NUEZ, Rubén de la (2021): *Trazos discontinuos. Antología crítica sobre las bienales de arte en Asia Pacífico*. Leiden: Almenara.
- PÉREZ-HERNÁNDEZ, Reinier (2014): *Indisciplinas críticas. La estrategia poscrítica en Margarita Mateo Palmer y Julio Ramos*. Leiden: Almenara.
- PÉREZ CANO, Tania (2016): *Imposibilidad del beatus ille. Representaciones de la crisis ecológica en España y América Latina*. Leiden: Almenara.
- PÉREZ CINO, Waldo (2014): *El tiempo contraído. Canon, discurso y circunstancia de la narrativa cubana (1959-2000)*. Leiden: Almenara.
- POPOVIC KARIC, Pol (2020): *Confluencias del contraste y la ironía en la narrativa y el teatro hispánicos*. Leiden: Almenara.
- PUÑALES ALPÍZAR, Damaris (2020): *La maldita circunstancia. Ensayos sobre literatura cubana*. Leiden: Almenara.
- QUINTERO HERENCIA, Juan Carlos (2016): *La hoja de mar (:). Efecto archipiélago I*. Leiden: Almenara.
- RAMOS, Julio & ROBBINS, Dylon (eds.) (2019): *Guillén Landrián o los límites del cine documental*. Leiden: Almenara.
- ROBYN, Ingrid (2020): *Márgenes del reverso. José Lezama Lima en la encrucijada vanguardista*. Leiden: Almenara.

- ROJAS, Rafael (2018): *Viajes del saber. Ensayos sobre lectura y traducción en Cuba*. Leiden: Almenara.
- SELIMOV, Alexander (2018): *Derroteros de la memoria. Pelayo y Egilona en el teatro ilustrado y romántico*. Leiden: Almenara.
- TIMMER, Nanne (ed.) (2016): *Ciudad y escritura. Imaginario de la ciudad latinoamericana a las puertas del siglo XXI*. Leiden: Almenara.
- (2018): *Cuerpos ilegales. Sujeto, poder y escritura en América Latina*. Leiden: Almenara.
- TOLENTINO, Adriana & TOMÉ, Patricia (eds.) (2017): *La gran pantalla dominicana. Miradas críticas al cine actual*. Leiden: Almenara.
- VIZCARRA, Héctor Fernando (2015): *El enigma del texto ausente. Policial y meta-ficción en Latinoamérica*. Leiden: Almenara.

ALMENARA

El sistema de bienales artísticas en Asia Pacífico ha visibilizado las emergentes circunstancias socioculturales, económicas y políticas de la región. Estos nuevos enclaves de producción y recepción artística trazan mapas discursivos heterogéneos y dinámicos, reflejo de las complejas interrelaciones entre realidades premodernas, modernas y postmodernas y entre el patrimonio autóctono o precolonial, los diversos nacionalismos y las actuales miradas transterritoriales y cosmopolitas. Algunas de las voces más implicadas en ese escenario acercan aquí al lector hispanoamericano una realidad que, desde las antípodas geográficas, escribe una historia familiar de polifonías étnicas, espirituales y estéticas.

DANNÉ OJEDA • RUBÉN DE LA NUEZ • PATRICK D. FLORES •
DAVID TEH • GEETA KAPUR • RANJIT HOSKOTE • CAROLINE
TURNER • HOU HANRU • ANTHONY GARDNER • CHARLES
GREEN • LEE WENG CHOY • FRANCIS MARAVILLAS •
JOHN CLARK

ISBN 978-94-92260-47-5



9 789492 260475