

## CRÍTICA D'ART I ESFERA PÚBLICA EN UN CONTEXTE "POSTHISTÒRIC" I GLOBAL

Anna M<sup>a</sup> Guasch, Menene Gras i Pilar Parcerisas. Curadores del I Simposi de Crítica d'Art ACCA 2005

### PRESENTACIÓ D'OBERTURA



**Anna M<sup>a</sup> Guasch.** Professora Titular del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona.

Davant l'emergència d'un món globalitzat dominat per les tecnologies de la informació, s'imposa una nova narrativa articulada en funció de diferents moments culturals. L'un seria el multicultural, és a dir, el del reconeixement de l'existència del "jo" múltiple, i l'altre el moment global que en la seva constant tensió i interacció amb el que és local i que té el seu equivalent en l'interculturalisme. D'aquí la importància de nous conceptes com internacionalisme, nacionalisme, diàspora, multiculturalitat, nou internacionalisme, localitat, estètica relacional i art col·laboratiu, els quals sembla que responen a un comú denominador: la seva proximitat a la cultura, més enllà de l'art, i la seva aposta per la qüestió de la identitat més enllà del llenguatge.

En realitat, tot s'inicia amb el moment apassionant en què l'espai monocultural de la modernitat etnocèntrica comença a ensorrar-se i assistim, tant des del *mainstream* com des de les perifèries, tant des de l'espai hegemònic com des de les minories emergents, a un episodi vertaderament revolucionari en la definició de la identitat: el reconeixement del "jo" múltiple, el d'una màxima expansió, desplaçament i democratització del fet cultural.

En efecte, vivim en un món que, degut a ruptures històriques, traumes polítics i talls epistemològics succeïts al llarg dels últims trenta anys, ha desafiat clarament la centralitat occidental. Està clar en aquest sentit que, des de finals de la dècada dels anys seixanta i gràcies als moviments de descolonització fruit del postcolonialisme, estem assistint al sorgiment de nous discursos sobre l'art que qüestionen irrevocablement l'etnocentrisme i els seus clams en busca d'una universalitat, cada vegada més fràgils. També des d'un marc històric i crític més proper qualsevol pot declarar que el món és diferent des de la reestructuració geopolítica que va començar el 1989. Les revolucions de l'Europa de l'Est i la Unió Soviètica el 1989, la revolta democràtica de la Plaça de Tiananmen a Beijing també el mateix any, la Guerra del Golf el 1991 i la fi de l'Apartheid a l'Àfrica del Sud el 1994 van obrir una nova era a les acaballes del segle XX, en què la nova economia mundial, les noves tecnologies de la informació i els nous mitjans de comunicació i de transmissió han reconfigurat no solament el concepte de "centre", sinó que han creat nous espais de centralitat en el context d'aquesta globalització, que va aparellada irremeiablement a una emergència del que és local. En aquest sentit, em remeto a les teories sobre l'Imperi de Hardt i Negri.

És en aquest marc de l'era de la globalització quan els altres ja no son vistos com "l'altre", quan ja ha desaparegut tot rastre de l'època de la Il·lustració entorn de la qual girava el món Occidental. Per tant, en una era dominada, tal com reconeix Frederic Jameson, per un circuit de xarxes de comunicació al voltant del món, per un concepte que alternativament emmascara i transmet significats culturals i econòmics, és on hem volgut situar el present debat sobre la situació de la crítica d'art i, més concretament, les metodologies usades, tant des dels estaments acadèmics com institucionals de l'art, per tal d'investigar la formació "cultural" de tota una sèrie de temes globals. En els últims vint anys, moltes exposicions (*Magiciens de la Terre*, Biennal de Johannesburg, Biennal d'Istanbul, Biennal de Shanghai, mostres com *The Short Century*, la Documenta XI de Kassel, entre altres) han obert la porta a allò que l'economista Roger Burbarch ha denominat "policentrisme", tot desafiant el cànon establert de l'art Euroamericà. En qüestionar el domini cultural de l'art i de la civilització occidental, els curadors d'aquestes exposicions han mirat més enllà del "món modern" i han ofert vertaderes alternatives que qüestionen i corregeixen una "història de l'art" unilateral.

En aquest món postnacional s'imposa doncs l'aparició d'una nova "etnicitat", capaç d'atraure persones i, sobretot, grups que per la seva dispersió espacial són molt més vastos que els grups ètnics dels que s'ocupava l' antropologia tradicional. Una "etnicitat" que, lluny d'estar vinculada a les pràctiques de retorn al "primordial" de l' estat-nació , és transnacional i reclama un nou enteniment en les relacions entre la història i l' agència social, entre el camp dels afectes i el de la política, entre els factors a gran escala i els factor perifèrics, entre els fluxos culturals globals i les realitats específiques locals, entre els contextos propis i els aliens.

Aquests nous plantejaments, acompanyats d'un treball teòric vertaderament ressenyable per part d'autors com Frederic Jameson, Homi K. Bhabha, Stuart Hall, Arjun Appadurai o Geeta Kapur, entre altres, han forçat les institucions a reconèixer que ja no és possible imaginar un món tal com estava organitzat abans de 1989. I està clar que en les dècades recents, els esforços de les biennals internacionals, els curadors independents i els teòrics vinculats a la Universitat han revelat clarament que les velles maneres de pensar sobre les exposicions i d'escriure la història de l'art ja no tenen cap sentit. I està clar que també en aquest Simposi titulat "Crítica d' Art en un món global" volem contribuir a pensar i escriure altres "històries" i "teories de l'art" que donin importància tant a la noció de proximitat i localitat dins els fluxos globals actuals com al gest estètic més petit i relacionat amb la més mínima manifestació social, al comportament del públic i les audiències a través de distintes disciplines, a la transformació del "cub blanc " del museu en un lloc on els artistes ja no es considerin a sí mateixos com a creadors d'objectes per a la contemplació, sinó instigadors de processos en els quals el públic és el protagonista actiu en la recerca de la potencialitat subversiva de l'art.

**Menene Gras Balaguer.** Crítica de arte. Directora de Cultura y Exposiciones en Casa Àsia Barcelona.



#### **Sobre la crítica y sus patologías en el mundo global**

Hablar de la crítica de arte en el mundo actual (el *Jetztzeit* de Walter Benjamín, concebido como un presente entendido como incertidumbre y revelación simultáneamente, que sólo podemos concebir desde su globalidad) supone proceder con las herramientas del discurso analítico y las teorías de la interpretación contemporáneas para explorar la naturaleza de las producciones constitutivas de la razón de ser del arte en el mundo actual. La hermenéutica nos ha provisto de instrumentos para diferenciar las pautas del discurso que pretende especular con el sentido y proponer las variantes del significado sobre la base de la apertura de la obra a presuntas acepciones representativas de conceptos que legitiman lo que son o no son susceptibles de significar. Obviamente, en un seminario como el que se presenta, la cuestión de la crítica y el discurso crítico, términos de uso corriente, aunque su aplicación no sea siempre la correcta o adecuada, se concibe como un instrumento indispensable sin el cual resulta imposible aproximarse al valor del signo y de aquello que físicamente lo representa. Hablar de la

*crítica* en el dominio al que se hace referencia exige el reconocimiento de los procedimientos empleados en la reflexión metodológica y la identificación de los instrumentos que se utilicen para efectuar el ejercicio de comprensión correspondiente. Estos suelen proceder de las aportaciones de la historia, imprescindible para cualquier reconocimiento del material de que se trate, y de otras disciplinas que contribuyen a la construcción del sentido.

Ante la ausencia de una relación obvia entre lo que las formas del arte muestran y lo que éstas significan o quieren significar, la función de la crítica se interroga para comprobar si puede acortar las distancias entre su aparición, el modo de manifestarse y lo que son realmente. Hace unos años escribí sobre la *construcción del sentido* o *contra el arte inocente*, con la intención de hacer observar la necesidad del acto de la crítica, que no es sólo un hecho complementario de la expresión sensible de las producciones del arte, sino inherente a su valor y su ser obra, preformativo de su diferencia. La experiencia estética está en el origen de este discurso crítico, que supuestamente es el inductor del sentido y de su legitimación. Como indica el propio término "crítica", cualquier actuación que se aproxime a lo que ésta supone implica "poner en crisis" algo. Y hacer esto equivale a descomponer algo o a desintegrar lo que una materia opaca e impenetrable, con o sin forma de palabra, artefacto u objeto, pasivo o en movimiento, puede decir. El discurso crítico aborda el *decir* de algo, para reconocer sus síntomas y lo que por último es la patología de su palabra, entendida como una forma sensible que adopta apariencias diversas. Recuérdese a Hal Foster cuando hace referencia a la transformación del objeto arte, cuya denominación insiste en considerarlo artefacto, aludiendo al impacto de la técnica en su formación y su tratamiento como texto. La hipertextualidad de la crítica positivista es comparable a la que se deriva del estructuralismo y del post estructuralismo. La estrategia del

discurso crítico consiste en llegar a una definición que estimule el conocimiento, lo que implica traducir una lengua a otra, unos signos en otros, en el intento de abordar los objetos del arte o cualquiera de sus manifestaciones sensibles. Aquél se nutre de diferentes disciplinas ante la necesidad de descifrar el sentido y significado de un arte que la velocidad de los medios de comunicación transforma, haciendo evolucionar en una dirección que asume su propia negación. El activismo político que caracteriza la crítica militante en los 60 se debe a la necesidad de *nominar* los cambios que el arte experimenta, al proponerse sobre la base de su integración en la realidad, su proyección en lo real y la inversión de la experiencia estética concebida desde su propio fin.

La especialización del discurso crítico corresponde a la radicalización de este compromiso de las diferentes prácticas artísticas con la realidad y lo real que Hal Foster describe anunciando su "retorno", sin solución de vuelta atrás. El compromiso del arte con lo real impone cambios que trascienden la expresión del arte y de lo artístico, induciendo nuevas prácticas que a su vez invaden los dominios del teatro, de la arquitectura, de la literatura y del cine. Estas disciplinas se integran en un solo discurso transformando el arte y sus manifestaciones, confundiendo los términos e interrogando la definición misma de arte, cuyos límites desbordan lo previsible. El *todo es arte y todo hombre es artista* convertido en lema de una generación de artistas representa no sólo una ruptura radical con el pasado del arte en la década de los 60 y 70, sino el inicio de la indeterminación de las prácticas del arte y de sus producciones. Hasta el punto que su legitimación parece depender únicamente de la intencionalidad del sujeto y de lo que éste sea capaz de expresar o hacer visible. En este período, las manifestaciones del arte, de lo que se entiende por vanguardia, niegan rotundamente lo que hasta entonces se había legitimado con su mención, para ser propuestas que rompen con sus límites históricos. Es un arte de crisis que pone en crisis el concepto mismo de arte. Cambia la naturaleza del arte -afirma Foster- y forzosamente cambia también el objeto de la crítica. La imposibilidad de una autonomía del *arte por el arte*, que rechaza la Escuela de Frankfurt en su discurso contra la Estética separada de su función y aplicación en la realidad. La invocación que hace Habermas del papel de las vanguardias insiste en el riesgo que comporta hallar la dirección en un paisaje no poblado aún, ni habitado. Lo que importa es la exaltación del presente que deriva de la voluntad de anticiparse al futuro y el culto de lo nuevo. Culto que Adorno consideraba primordial para que la finalidad del arte tuviera un sentido y como una condición necesaria de lo artístico. La muerte del arte que A.C. Danto transforma en una circunstancia que, lejos de anunciar su desaparición, abre la posibilidad de un arte después del fin del arte, hace posible la superación de los límites históricos, entre los cuales la modernidad necesita para sobrevivir rebelarse contra todo lo que es normativo. Aunque Habermas observa que este espíritu de modernidad envejece muy rápidamente, si se piensa que esta última procede del incipiente proyecto de modernidad emprendido en el siglo XVIII integrado en el proyecto más general de la Ilustración.

Los movimientos del arte no se producen separadamente de los movimientos de la historia, caracterizados por el sentido progresivo de su evolución hacia el futuro que se acelera en idéntica medida en que lo hacen los medios de comunicación. La máquina del tiempo hace que este movimiento sea consecutivo y hacia lo incierto o lo desconocido. La crítica no es ajena a las grandes transformaciones que se operan en la vida de las formas ni a los procesos que obligan a una nueva percepción de la realidad y de la producción artística en el transcurso del siglo XX. Foster describe los grandes cambios operados a partir de la liberación que ha supuesto para el arte la posibilidad de su reproductibilidad técnica, tal como la introduce Walter Benjamín. Foster señala tres momentos: los 30, como la era de la reproducción mecánica; los 60, como la era de la cibernética y los 90 como la era de la tecnociencia y de la tecnocultura, insistiendo en la repercusión que tiene para el arte el vaciado del aura que lo separaba del mundo y lo mantenía en la esfera del ideal estético de lo bello. El impacto de la técnica en un orden de cosas más general no deja de experimentarse, aunque no sea posible medir en todo momento su alcance. Foster considera que su actuación es de carácter quirúrgico, revelando el mundo en nuevas representaciones e imponiendo nuevos modelos perceptivos. Desde los años 60, el artista ya no puede actuar sin preguntarse por la naturaleza del arte y de sus intervenciones. La crítica se ve en la obligación de identificar una nueva realidad y los nuevos fenómenos que acompañan al mundo del arte, ampliando la geografía de las percepciones y de las realizaciones que tienen que ver con la multitud de expresiones que exponen el arte a su transformación en una práctica lingüística, a raíz de la cada vez mayor consideración de sus producciones antes como texto que como producción objetual, coincidiendo simultáneamente con su imparable desmaterialización. Lo que ha supuesto una manera de entender la importancia de esta modificación de su percepción que comporta el desplazamiento de los lugares del arte, tanto los derivados de su transformación como sus nuevas localizaciones.

El papel de la crítica adopta una dimensión sin precedentes ante el desarrollo de las producciones artísticas que potencian la experiencia de un compromiso con la realidad y la vida, precipitando un nuevo sistema de los objetos que revelan la intencionalidad de su ser arte en el discurso que propician. Las prácticas del arte se confunden con las actividades habituales que forman parte de la vida cotidiana. La necesidad de definir el arte y detectar los síntomas de su aparición o advenimiento se convierten, ante la dificultad de reconocer su diferenciación de otras prácticas y producciones, en una finalidad de la crítica, que a su vez no puede olvidar el sentido político de sus expresiones,

tratándose de un arte que no se puede entender sin el compromiso con la historia de la humanidad y con su propia historia. A menudo, hoy, la historia del arte es entendida por artistas y críticos como una caja de herramientas que sirven para reparar, responder, restaurar, resolver interrogantes que provocan incertidumbre y requieren una respuesta. Paralelamente, el predominio de las industrias culturales y lo que éstas movilizan hace necesario entender la estética y la crítica como un instrumento que pone en relación fenómenos aparentemente dispares y sin conexión alguna entre sí, lo que puede verse como una consecuencia derivada de la aplicación de las tecnologías de reproducción masivas de la “sociedad red”, caracterizada por la libre circulación de la información. La estética *relacional*, que puede verse derivada de la aplicación de un discurso comparativo como el que inicialmente se aplica a la literatura comparada o a la lingüística, cumple la función de abordar todos los fenómenos que están o se ponen en relación entre sí en algunas prácticas que abusan de la generalización de su ser mundo, sin reparar en las formas que han de revestir ideas y conceptos subyacentes, en las que se integra la realidad como parte de un proceso ineludible, inclusivo, en lugar de exclusivo, integrador y expansivo. Esto hace que las prácticas del arte sean multidisciplinares y que el discurso que las funda se componga a su vez de los mismos aspectos que las caracterizan, repercutiendo eficazmente en el concepto de la crítica y su función.

Las preguntas sobre qué es cultura y qué es arte parecen desprenderse de una confusión compartida, ante la falta de previsión para abarcar todas las manifestaciones que se reconocen entre sus pertenencias. La cultura es todo: modos de vida, actitudes, comportamientos individuales y sociales, costumbres, hábitos, expresión lingüística, alimentación, indumentaria, todos aquellos signos que se exhiben formando parte de la identidad. Esta extensión del término no facilita demasiado su comprensión, como ocurre también con la pregunta del arte que es uno de los problemas fundamentales de su definición. En la década de los 60, esta pregunta sobre el arte resulta crucial al pensarse como una pregunta cuya respuesta explica la razón de ser de su transformación radical en expresiones y actuaciones que desbordan las habituales prácticas artísticas, para centrarse en la realidad y lo real. El compromiso del arte con la historia y su historia es un compromiso con el pasado, el presente y la memoria de las cosas, lo que contribuye a la indefinición e incertidumbre de su ser obra *abierta*, susceptible de adoptar cualquier forma que responda a la intención y finalidad del sujeto que la concibe. Esto conduce a la comprensión del arte como un hecho político, lo cual induce a afirmar que el arte es político, como dice entre otros Paul Ardenne, indicando que lo es cuando afronta lo cotidiano, con todas sus connotaciones y acotaciones, abandonando el papel que las utopías han dejado de desempeñar en gran parte del siglo XX.

**Pilar Parcerisas.** Crítica d'art i curadora independent.



**A mode de conclusió:  
D'un context posthistòric i global a  
l'era de les biennals**

Punt de partida: L'expansió indeturable de la pràctica artística cap a nous formats i plantejaments d'abast social i polític, més enllà de l'estricta disciplina artística, ha comportat un canvi en el sistema de representació i, al mateix temps, un gir en la concepció i la pràctica de la crítica d'art. Des dels temps de Diderot fins avui, la crítica d'art ha passat de ser l'exposició subjectiva d'un judici de valor expressat mitjançant l'escriptura a ser un element actiu de la indústria cultural, mitjançant la pràctica curatorial, igualment subjectiu o més radicalment subjectiu encara, però amb pretensions òbvies d'objectivitat o d'imposar, si més no, una certa veritat.

L'exposició o el format expositiu ha estat la “vedette” d'aquesta nova presentació del crític d'art com a organitzador i gestor d'una “visió” temàtica i/o estètica sobre l'art contemporani, el crític com a “escriptor d'exposicions”, una nova via per escriure la història de l'art vivent.

Aquest va ser el punt de partida d'aquestes jornades: debatre la crítica d'art a inicis del segle XXI després de l'escissió des dels anys seixanta de les figures del crític d'art i el comissari i analitzar la seva evolució enfront de la cultura del màrqueting, en el marc d'una escena creativa global.

Una estètica de la crítica: Això ha permès parlar a Paul Ardenne de la crítica d'art com d' "un laboratori per a l'estètica", del "crític/curador" com a "crític/artista", del crític com a creador d'una mitologia personal que ha fet de l'exposició i de la pràctica curatorial una de les formes majors de la crítica d'art d'ençà que Harald Szeemann inaugura aquesta nova etapa amb l'exposició *When Attitudes Become Form*, a la Kunsthalle de Berna el 1969. El sorgiment de la pràctica del *curating* dona com a resultat una "visió" que s'imposa com una veritat "omnipotent", creant una crítica d'art que en podríem dir d'anticipació, ja que no va a remolc del que es fa, sinó que marca tendència i imposa una veritat. Però aquesta crítica anomenada independent, en el fons depèn de la institució artística i, generalment, del mercat institucional i, en conseqüència, produeix un art institucional. La crítica s'estetitza també, en un procés general d'estetització de tot o gairebé tot, en la nostra època, de manera que si l'art contemporani és un laboratori per a l'estètica, també ho és la crítica d'art la qual, en un canvi de jerarquies, ha passat a ocupar un dels primers llocs en la institució artística, reemplaçant sovint la mateixa creació. Al final, l'art ha deixat de ser un objecte de contemplació per esdevenir un element de reflexió, amb preguntes i interrogants sobre la qüestió artística, el que ha contribuït sens dubte a fer de la crítica d'art aquest laboratori estètic.

Banalització i teatralitat: És evident que el procés de canvi operat en la crítica d'art i el seu pas de crític a curador ha generat usos desviats i abusos d'aquesta pràctica que s'han escudat sovint en la provocació, que han defensat la falta de discurs per ella mateixa en nom d'una subjectivitat a ultrança i que, a falta de valors sòlids, s'ha hagut de recolzar en les aparences. I és aquí, en aquesta deformació i distorsió de l'activitat crítica a través de la figura del curador, que Fernando Castro Flórez crea una paròdia del curador com a *star* de la indústria cultural, de com aquesta figura s'ha tornat "performativa", teatralitzada, en un despulament públic que s'acosta al que ha definit com el *strip-tease* del provocador, el paradigma del qual és Artur Cravan, poeta i boxador, nebot d'Oscar Wilde, que escrigué un llibre premonitori: *El crític com a artista*. Una "performativitat" del crític que ha estat manllevada a la de l'art, on també s'ha operat un canvi de jerarquies que l'autor ja troba en els postulats d'Oscar Wilde: "que la Vida imita l'art molt més que l'Art a la vida". El relat metafòric i teatralitzat de Castro dibuixa un escenari grotesc en el qual va creant situacions específiques que il·lustren amb casos paradigmàtics les desviacions de significat dels "actes" o "actuacions" de la pràctica curatorial i/o artística i els seus efectes en el panorama de l'art espanyol contemporani.

Esriptura crítica i capitalisme cultural: En una època de transformacions profundes, hi ha una clara consciència que la realitat de l'art està desbordada, que les pràctiques artístiques, enteses com a pràctiques de producció simbòlica, viuen un moment de gran tensió entre intentar agafar el tren de l'època i respondre a les categories institucionalitzades de l'art, imposades per la institució artística, essencialment el museu i el mercat, el que dona com a resultat un "art dòcil" o "servil" a la institució artística i a la indústria cultural. D'aquí que, entenent la crítica com a invenció o activitat creativa en les seves dues accepcions pràctiques, "escriptura" i "curadoria", que en cap cas té com a objectiu la recerca de la veritat, sinó el dissentiment, José Luis Brea demana establir un principi d'"autoritat crítica" que permeti rescatar les pràctiques artístiques de la seva submissió a la institució i a la indústria cultural. Proposa l'escriptura com a eina que pot recuperar l'actitud ètica de la crítica i aprofitar els mitjans electrònics per assentar una nova economia de distribució de la producció simbòlica basada en l'accés i no en la propietat. Contra l'escriptura mercenària, contra la banalització de la pràctica curatorial, contra la "simulació crítica" creada per l'aparell de la institució artística; és a dir, els museus com a creadors de revistes d'art, *blogs*, congressos, historiografies alternatives, pseudouniversitats pròpies, i altres formes de generar falsos discursos crítics. Contra la perversió de l'aparell crític, contra el curador com a productor i/o venedor cultural, contra, en definitiva, del periodisme artístic de suplement cultural i la gestió cultural. Una proposta de retorn a l'ordre del pensament crític des de l'aprofundiment en els estudis visuals, i des d'una modernització de la disciplina, que passa per les noves plataformes distribuïdores de l'accés a la informació que permeten les noves tecnologies en l'era del capitalisme cultural.

Curador / "currador": L'experiència personal d'alguns nous curadors en el panorama català pren un caire autobiogràfic, que posa en entredit el nivell que se suposa a les infraestructures artístiques en el moment en què un hi ha de treballar-hi com a curador, de manera que l'esperada "gran aventura" o "gran viatge" conceptual està obligat a descendir al terreny pràctic dels detalls i a les ensopegades pròpies de qualsevol feina pràctica. El "curador" es transforma en "currador" (catalanització del mot "currante", o treballador). Aquesta visió desencisada del curador per part de Frederic Montornés contrasta amb la il·lusió per trobar en la crítica d'art com a escriptura una plataforma de llibertat creativa manifestada per Pilar Bonet. Reflexions per trobar el perfil identitari d'una professió, la del crític d'art, en constant mutació avui, d'acord amb la multiplicitat de plataformes de difusió de què es disposa i dels canvis en els formats del que habitualment s'entén per exposició és el que omple el discurs de Neus Miró, que té en compte en la definició del crític d'avui la presència de l'espectador. José Carlos Suárez valora en la crítica d'art la independència, el

judici de valor crític, la distància amb el simple informador o periodista que tant s'ha imposat amb l'arribada dels gabinets de premsa, la qualitat de l'opinió emesa i la capacitat de proporcionar unes claus per a la comprensió de l'obra d'art. Per a Amparo Lozano, és fonamental el factor ètic en l'exercici de la crítica, valora el paper mitjancer del crític entre les institucions i les entitats privades i assenyala la diversitat del treball del comissari que no té per què seguir la cursa competitiva dels curadors internacionals.

El somni pantagruèlic: Les Biennals de Venècia de 1999 i 2001 van presentar per última vegada una visió unitària de l'art des de la mirada de l'art occidental, demostrant alhora l'evidència que havíem entrat en un món global. *Platea de la Humanitat* va ser el títol que Harald Szeemann, el comissari, va donar a aquest esdeveniment en el qual va prendre força l'escenari de l'art oriental, demostrant que estàvem en un món global. Dos anys més tard, una nova Biennial, arribava de la mà d'un nou comissari, Francesco Bonami, però la situació mundial havia canviat molt. El somni s'havia transformat en conflicte. *Dreams and Conflicts. La dictadura de l'espectador* va ser-ne el títol. Bonami va descriure perfectament des del punt de vista del curador la inseguretat creada per l'11-S, el final dels somnis i les utopies inacabades, la por i els dubtes creixents en una societat hiper-individualista, en què les biennals i grans certàmens s'han transformat en empreses pantagruèliques i en què el valor de les paraules a la premsa o als *media* està per sobre del poder dels fets. L'art com a repte, com a experiència, com a *play*, com a joc, no com a *game*, partida amb guanyadors i perdedors. Una situació que crea inseguretat i linxaments, i el sorgiment de nous i joves curadors obsessionats per la premsa i convertits en promotors dels artistes que toca en aquest moment, per després llençar-los a l'ostracisme. La descripció d'un món devorador, que homogeneïtza els museus i les col·leccions i que crea esdeveniments pantagruèlics i autodestructius, entre ells les biennals, una situació totalment contrària al poder de la innovació.

La postcultura i les altres cultures: El final del domini colonial i tot el procés de descononolització ha marcat un nou desenvolupament de les arts en una disseminació que des de l'Àfrica s'expandeix a l'Amèrica Llatina i el Carib. La postcultura s'ofereix com una cultura erràtica, disseminada i en continu moviment, mostrant un gran contrast entre la "cultura crua" i la "cultura cuïta", per dir-ho amb el vocabulari de Lévi-Strauss, la confrontació amb l'alteritat i el contrast entre el primer món i el tercer món. Tots aquests aspectes, tractats per Teresa Macrí, amb una profusió d'imatges paradigmàtiques d'aquest sentiment estètic disseminat que uneix postmodernitat i postcolonialisme, el que és global amb el que és local, porten cap a la reconstrucció de la identitat postcolonial, a partir de peculiaritats estratègiques pròpies, sigui Mèxic, Brasil, Sud-àfrica, que s'annexionen a sistemes lingüístics de l'art contemporani ja existents.

La gran xarxa oriental: Un fet semblant s'esdevé en les cultures orientals, que aspiren a ocupar espais importants en l'actualitat de l'art contemporani. Països com Xina i Corea, d'escassa tradició en el contemporani i menys en la crítica d'art com a pràctica escriptural, que gairebé desconeixen, estan més preocupats per crear infraestructures i mecanismes de promoció de les arts a nivell internacional que discurs artístic pròpiament. En les regions asiàtiques, el procés engegat és doble: d'una banda, promoure l'art local a nivell internacional i, d'una altra, introduir les tendències internacionals en l'escena local. Un procés que ha trobat en el mecanisme de les biennals el camí per captar l'interès internacional i crear alhora una dinàmica d'intercanvi. D'aquí el creixement desorbitat de biennals o triennals, en la zona nord-est d'Àsia: Gwangju, Busan, Seül, Shanghai, Beijing, Taipei, Yokohama o Fukuoka. La necessitat de crear una xarxa oriental de gran potència per a l'art contemporani mou la creació de plataformes de promoció i difusió com la Shanghai Gallery of Art, integrada en el complex cultural i comercial de Three on the Bund, el projecte del qual ha estat presentat per Weng Ling, la seva directora. Una gran xarxa dinamitzadora entre Corea, la Xina i el Japó, intenta intercanviar i potenciar diverses polítiques, com compartir la pràctica curatorial, del qual en seria un exemple l'exposició *Under Construction*, realitzada per vuit curadors de la zona, programes en residència, promoure l'estudi de la història de l'art modern i contemporani en aquests tres països. L'exposició detallada de la coreana Sunjung Kim va ser reveladora de l'impuls envers l'art contemporani que des del sector privat reben les arts visuals per tal d'arribar a la construcció de cap i de nou d'un sistema artístic, faltat fins ara de tradició i d'una institució artística, que afecta tant l'activitat crítica com expositiva i curatorial.

La biennialització: Les Biennals, que mai no havien proliferat com ara, compten entre les estratègies que millor expliquen els canvis operats en la difusió de les arts. Imposen tendència i abasten tant el procés creatiu com el curatorial des de les bases de la postmodernitat, el postcolonialisme i la postcultura en el context d'un món global. El mecanisme no és nou, però s'ha desenvolupat i ha crescut en el context actual de la indústria cultural, de manera que sent un esdeveniment efímer, domina actualment els ressorts del panorama de les arts contemporànies. L'era de les biennals és el marc de discussió del II Simposi de Crítica d'Art, sorgit de les conclusions del primer.