

## L'era de les biennals.

**Anna M<sup>a</sup> Guasch, Pilar Parcerisas i Menene Gras.** Curadores del projecte.

### PRESENTACIÓ D'OBERTURA



**Anna M<sup>a</sup> Guasch.** Professora Titular del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona. Co-curadora del II Simposi Crítica d'Art en un Món Global.

#### **Els usos de la cultura a l'era global. Les biennals perifèriques**

Entre els diferents usos de la cultura a l'era global i amb un plantejament similar al que George Yúdice empra al seu text *El recurs de la cultura: els usos de la cultura en l'era global* (2003), entenem les biennals perifèriques com una part destacada d'aquests usos de la cultura. Les biennals perifèriques es configuren com aquelles iniciatives que creen la seva pròpia versió de la diversitat cultural enfront dels gustos metropolitans. Les

"biennals perifèriques" serien les vies amb les quals les cultures locals tenen la possibilitat de proposar els seus gustos propis, i no només dins un marc proper, sinó arreu del món. Avui dia ja no és necessari anar a París, Nova York, Kassel o Venècia per descobrir l' "altre", per trobar-nos als marges de la cultura i de la diversitat davant dels gustos metropolitans, per tal que aquests quedin sancionats i validats per les estructures i institucions del "cànon" oficial.

Això és el que explica, en part, l' extraordinari creixement de les biennals en els últims quinze anys: aquesta necessitat d'"oficialitzar" des de la perifèria el cànon de l' art innovador buscant en tot moment un diàleg entre les forces homogeneïtzadores de la globalització i la localitat, la identitat i el context propi. I posant, segons els casos, l'èmfasi en alguna d' aquestes qüestions crucials: en certs casos la localitat, en d' altres la globalitat i, finalment, la "glocalitat". Tot dins d' una "xarxa" feta d' una multitud de "nusos de comunicació" o, si es prefereix, de centres artístics i culturals que es poden comunicar entre si en qualsevol moment d' una manera no jeràrquica. Una "xarxa", en últim terme, que una vegada construïda, hauria de servir per a un diàleg globalitzat entre les cultures.

La creació de biennals en llocs fa uns anys impensables per "al món de l' art" (Dakar, Johannesburg, Taiwan, Tirana-Macedònia, Cetinje-Montenegro, Istanbul, Sevilla), per no parlar del fenomen de les biennals asiàtiques (la de Gwangju a Corea del Sud, tot un boom de públic, la de Xangai, la de Busan, també a Corea de Sud, que tenen en comú el fet de pertànyer a llocs mancats d'infraestructures museístiques clàssiques) ni dels elevats pressuposts dels grans certàmens, permet als marges tornar a parlar i, el més significatiu, parlar sobre si mateixos, abandonant els sistemes centrals de control, el vell model de centre, establint diversos vincles entre diverses posicions no Euroamericanes però, sobretot, el que ens sembla més interessant, visualitzant a nivell local alguns dels grans problemes globals.

Però les preguntes que ens podem fer són encara moltes: És la biennial (que no deixa de ser un dels més clars paradigmes de les indústries culturals i del turisme global) el millor instrument per debatre els autèntics problemes globals, per fer art polític i compromès, quan en la majoria dels casos una bona part de les aportacions econòmiques procedeixen de les iniciatives privades? O anant a l'extrem contrari: Cal esperar a les Biennals per tal que els problemes locals (urbanístics, de la ciutat postindustrial) es converteixin en "internacionals" gràcies a la potenciació de l'espectador internacional o d'un turista cultural que en molts casos passa de llarg de la comunitat local. Serveix la Biennial com a funció social dins de l'esfera pública? On s'acaba la biennial i comença el museu? O fins i tot podríem parlar d'un museu global que seguís de prop les pautes de les biennals perifèriques. Potser, doncs, la biennial és –com va dir Robert Storr al Simposi just celebrat en acabar la Biennial de Venècia de 2005- el vertader "saló global", el lloc des del qual es pugui formar una nova cultura internacional comuna.

I, finalment, davant la pregunta formulada en aquest cas per Francesco Bonami de si necessitem una altra biennial (per sumar-la a les més de 110 que hi ha arreu del món, de les quals 12 ja han estat creades a la Xina en els últims cinc anys) la nostra resposta és, per què no? Qui som nosaltres per decidir si Bucarest o Tirana, Liverpool, Moscou o Sevilla tenen la necessitat o el dret de muntar la seva pròpia biennial? Les biennals són, com sosté Bonami, "bombes atòmiques": qualsevol en pot produir una, si disposa del material adequat.

I és que cada dia més en la història d'aquestes biennals perifèriques (a excepció de casos molt puntuals com el d'Istanbul, un exemple de màxim acostament a les fórmules occidentals des de la seva creació el 1987) la seva raó de ser està condicionada per la història de la ciutat i per un diàleg entre l'art i les versions locals de la postmodernitat. I el que fan és (i aquí situaríem sobretot les biennals de l'eix d'Europa de l'est, la de Cetinje a Montenegro, o la de Tirana a Macedònia, entre d'altres) visualitzar a nivell local el que seria una esfera pública democràtica i global i, en últim terme, proposar un constant diàleg entre l'art nou i el local connectant la producció artística amb les particularitats del lloc i amb les especificitats de les audiències per a les quals es conceben cadascun d'aquests projectes.



**Pilar Parcerisas.** Crítica d'art i curadora independent. Co-curadora del II Simposi Crítica d'Art en un Món Global i presidenta de l'ACCA.

## Biennals i món global

**Època convulsa.** El món s'ha fet més gran i alhora més petit. La dissolució de les fronteres, l'obertura de mercats, la desfeta que el procés postcolonial ha produït en molts països i el *take off* de les noves tecnologies situa la cultura en una cruïlla entre l'homogeneïtat i la diversitat. De sobte, ens hem convertit en ciutadans del món, però seguim pertanyent a cultures identitàries, que poden esdevenir pur folclor.

**Cultura global.** Ha entrat mitjançant les noves tecnologies als espais individuals i familiars, ha penetrat en la intimitat i ha creat sediments que es mesclen amb la tradició de les cultures locals. Però més que oferir-nos un panorama de lluita i debat entre cultura global i cultura local, aquesta situació ve distorsionada per la societat de l'espectacle i la subseqüent indústria cultural. La major part de referents de la cultura global ens arriba sota aquesta dimensió d'"espectacle", des de la música, la gastronomia, la literatura, el cinema o la "subcultura" dels viatges engendrada pel turisme massiu.

Probablement, mai abans de la globalització no hi havia hagut una consciència de masses pròpiament dita, perquè l'anomenada "cultura de masses" dels anys seixanta i setanta mantingué un segell exclusivament occidental i quedà curta davant l'allau de masses migratòries, davant l'estat migratori de les cultures, les idees i el pensament en què avui estem immersos. A més, la cultura ha deixat de tenir un sentit utòpic, revolucionari, transformador de la societat i ha entrat en una dinàmica en què s'associa al lleure i a l'entreteniment. D'altra banda, l'especialització ha situat la cultura en termes d'investigació i reductes d'elit, creant una distància abismal entre investigació i educació.

**Babel de cultures.** S'ha entrat en una espiral d'utopies invertides, de possibilismes *ad hoc*, de micropolítiques que permetin la convivència plausible d'una globalització menys agressiva, perquè l'agressivitat de la situació cultural migratòria es produeix per l'actitud persistent d'Occident de voler exercir un control sobre la "cultura globalitzada", imposant des de posicions aparentment plurals i multiculturals noves formes de neocolonialisme. Vegi's si no, com l'art de les altres cultures no occidentals figura en alts percentatges en les principals mostres internacionals d'art d'Occident, com la Documenta de Kassel o la Biennial de Venècia, que anuncien una mirada global que alhora intenten capitalitzar.

**Centre i perifèria.** L'art en un món global ha deixat de produir-se en les principals capitals del món occidental, s'han esborrat els límits entre centres i perifèries, el món s'ha convertit en una xarxa en què qualsevol punt de cruïlla de la xarxa pot convertir-se en un lloc on es produeixi l'esdeveniment. Aquest és l'avantatge d'un món global, que qualsevol punt del planeta pot ser focalitzat com a objectiu cultural en qualsevol moment. Això obre noves perspectives per al

món local, que sense abandonar la seva tradició, pot ser el “lloc de l'esdeveniment” i desplaçar el focus mundial cap a sí. Els llocs poden convertir-se en “llocs específics”, tot depèn de l'esdeveniment.

**L'era de les biennals.** Un dels més vells instruments de difusió internacional de l'art, les biennals d'art contemporani, ha estat el tema de reflexió d'aquestes jornades per tal d'analitzar aquest fenomen tan antic i tan nou alhora, que comença amb la Biennial de Venècia al segle XIX, que neix amb l'auge de les Exposicions Universals. L'heretatge d'aquesta iniciativa continua amb la cita quinquennal de la Documenta de Kassel que s'instaura després de la Segona Guerra Mundial i la Biennial de Sao Paulo. En els darrers anys hi ha hagut una expansió creixent a tot al món amb més d'un centenar de certàmens d'aquestes característiques, entre els quals cal destacar la Biennial de l'Havana i, com a novetat, l'aparició de les biennals asiàtiques, en ciutats com Taipei, Xangai, Gwangju i Singapur, sense oblidar les biennals dedicades a les noves tecnologies en art, com la Biennial d' Ogaki, al Japó.

**Biennals i ciutats.** Les biennals s'han mostrat com una de les eines més eficaces de la institució artística per convertir una perifèria en un centre, per posar sobre el mapa una ciutat poc valorada, per legitimar unes determinades opcions artístiques, per posar en relació el que és global amb el món local. Forma part de les polítiques culturals avançades dels països occidentals que es traspassa ara als països no occidentals i especialment al sudasiàtic. Juntament amb els museus, les biennals formen part d'estratègies de consolidació de ciutats en creixement o reconversió. És el cas de la Biennial de Liverpool, ciutat portuària que vol transformar la seva imatge industrial i poc atractiva en un focus de captació de nous públics, a la recerca d'un turisme cultural, en base a la remodelada Tate Liverpool en combinació amb la biennial d'aquesta ciutat. Un altre cas perifèric que vivim aquest any 2006 és la BIAC'S o Bienal Internacional de Arte Contemporáneo Sevilla, que celebra la segona edició en vistes a situar la ciutat en un mapa global. Enfront dels museus, però, les Biennals esdevenen instruments més àgils per presentar el panorama més nou de la producció artística.

**Discontinuitat i febleses.** El fet que les biennals sorgeixin sovint per interessos aliens al propi discurs artístic, sigui per motius polítics o de simple revalorització d'un espai geogràfic concret, fa que l'esdeveniment de la biennial visqui una contradicció constant entre voler ser efímer i alhora permanent; és a dir, aconseguir una periodicitat estable. Per això, deixant a part les biennals històriques, moltes de les noves biennals sorgides al llarg de les darreres dècades acusen problemes de manca de finançament, febleses en l'organització i fragilitats de cara a la seva continuïtat perquè, en tant que esdeveniment, tan important d'una biennial són els seus continguts com la capacitat pressupostaria per fer-ne una gran difusió i un centre d'atracció no només per a l'expert o turisme artístic, sinó també per al turisme cultural en general. Sovint, però, la biennial es converteix en una estratègia més de la promoció de les ciutats, al mateix nivell que pot ser-ho una bona xarxa de museus o una ruta històricopatrimonial.

**Conflictes i polítics.** Curiosament, cada biennial, s'esdevingui allà on s'esdevingui en el mapa geogràfic, sigui centre o perifèria, es vol convertir en l'escenari del conflicte del que està passant al món vist a través de l'art. Es busca la presència i el protagonisme dels països oprimits o en guerra, de l'art crític i/o polític, dels fenòmens

migratoris derivats d'un món global, dels conflictes d'identitat, volent ser una crònica artística del mapa de confluència de les polítiques mundials. Reflecteixen els resultats contradictoris de la seva acció, especialment els derivats de les polítiques estatals en un món global en què s'han trencat les hegemònies. En aquest sentit, les biennals, en els seus continguts, són sempre centralistes, perquè volen erigir-se en centre del debat sobre el conflicte del moment.

**Noves tecnologies i “desterritorialització”.** Malgrat la presència de les noves tecnologies, que obren les portes a una democratització i socialització de l'art, independentment de l'espai físic, les biennals segueixen sent esdeveniments territorials, vinculats a un lloc, sigui sempre el mateix, o sigui diferent en cadascuna de les celebracions, com és el cas de Manifesta, una biennial nòmada. Hi ha hagut assajos de desterritorialització, com han estat les Documenta 10 i 11 de Kassel, intents que han aconseguit tan sols desterritorialitzar el debat, emplaçant diversos experts a trobar-se en diferents ciutats del món, escenaris del conflicte. Ni amb això es va aconseguir desvincular la Documenta de la ciutat que l'acull ni del turisme cultural que en fa un seguiment envaint la ciutat temporalment i transformant-la en una caixa de ressonància mundial.

**La fi de l'era colonial.** La proliferació de biennals avui al món té a veure amb la fi del colonialisme. El postcolonialisme és el fenomen que ha deixat al descobert perifèries emergents del món que volen destacar en un món global. La tria d'artistes d'aquestes perifèries present en les biennals del món occidental no deixa d'apuntar cap a un neocolonialisme camuflat de tolerància, participació i discurs multicultural. Aquest és el darrer estadi en què es troben les biennals que volen conservar una posició hegemònica i dominant del debat artístic com a part inherent del debat polític mundial i, al mateix temps, tenir una actitud condescendent i protectora vers els països més desfavorits a través de l'art, instrument de compensació de les polítiques desiguals sorgides d'un nou escenari, marcat per la globalització i la postcolonització. Malgrat que sembli que hem sortit indemnes de la fi les ideologies binàries, no es ben bé cert, ja que les seqüeles de l'ensulsiada ens porten a un estat de confusió i de debat permanent. Un món on s'han acabat les certes.



**Menene Gras Balaguer.** Directora de Cultura y Exposiciones de Casa Àsia Barcelona. Co-curadora del II Simposi Crítica d'Art en un Món Global.

### **Mapping the World, Mapping Asia** **Propuesta de navegación por las “bienales asiáticas”**

El verbo “mapear” no existe en castellano, pero su mención resulta indicativa de la importancia de la cartografía y de la actividad de cartografiar el arte contemporáneo a través de o atravesando los principales acontecimientos que han tenido lugar recientemente para las “demostraciones” del arte internacional y en particular del arte asiático que ha tomado el relevo de las vanguardias del arte occidental. Tampoco existe el verbo “geografiar”, pero en caso de utilizarse, no sería difícil entender de qué se trata ni qué se pretende con el uso del mismo, al presumir que se hace referencia al sustantivo “geografía”, y por consiguiente a un espacio o territorio circunscrito en el que se nombran diferentes localizaciones. Mapear en inglés no parece chocar con ninguna norma gramatical ni ortográfica, por lo que la utilización del término es susceptible de uso por no oponerse al sentido que se le quiere asignar en este texto, más concebido como *hipertexto* por concebirse como un medio para organizar un sistema de relaciones que permiten reenviar información desde cualquier punto a otro, con el fin de complementar siempre hechos que transcurren a una distancia física unos de otros, pero que mantienen unas correspondencias que no pueden pasar desapercibidas.

*“Quizá el arte es el instrumento más eficaz para desarrollar estrategias alternativas útiles para negociar con la estandarización y alienación de la vida humana”.* Esta afirmación de Hou Hanru permite entender el interés que puede llegar a suscitar el arte y sus manifestaciones, cuando éstas se proponen la negociación a la que éste hace alusión, mediante la cual supuestamente el arte legitima esta confrontación con la vida, a la que usurpa lo que le da validez, pero simultáneamente influye negativamente, para imponer la distancia necesaria que exige su observación. Desde el arte, el reconocimiento del “mundo” sólo tiene sentido desde la actitud crítica que trasciende cualquier acción derivada de sus expresiones morfológicas y lingüísticas, sean cuales sean los materiales que se empleen para su transmisión y comunicación. El enunciado que encabeza este párrafo hace alusión a una situación de hecho contenida en la descripción de esta capacidad o facultad del arte como instrumento para generar estrategias destinadas a negociar y pactar con la supervivencia. En el mundo global en el que vivimos, la velocidad con la que recorremos las distancias físicas ha borrado aparentemente las fronteras, las divisiones y las diferencias, pero la “identidad” sigue siendo un factor determinante para la comprensión de la vida privada de los objetos que se hacen pertenecer a la producción artística contemporánea. Lo que, no obstante, puede evitar que lo global domine lo “local” en la era de la velocidad de los medios y en la sociedad de la información.

La desaparición del artista coreano Nam June Paik (Seúl, 1932 - Nueva York, 2006) se recordará como un acontecimiento que no deja de ser paradigmático de la presencia del arte asiático contemporáneo en el mundo, como se demostró en los sucesivos homenajes que se dedicaron a su aportación al escenario artístico internacional de la

segunda mitad del siglo XX. Paik fue noticia de nuevo, gracias a los actos que se desarrollaron a lo largo del año 2006, de Nueva York a Tokio y Seúl, entre los que cabe mencionar el de Electronics Arts Intermix (EAI), los distribuidores internacionales de su obra; el Tokio Réquiem for Nam June Paik del Museo de Arte Contemporáneo de esta ciudad; el Day People's Memorial en Seúl; el Memorial to Nam June Paik de Bremen; el del Guggenheim Museum de Nueva York, con Yoko Ono, Jonas Mekas, Russell Connor, Shuya Abe y Wulf Herzogenrath; el del Tribeca Film Festival, A tribute to Nam June Paik, también en Nueva York; el del MOMA, Nam June Paik in Memoriam, en reconocimiento a la colección de Media Art que contribuyó a fundar en este museo, donde expuso por primera vez en los EE UU (1968), una colección de trabajos bajo el título *Machine as seen at the End of the Mechanical Age*. Casa Asia se hizo eco en Barcelona de estas conmemoraciones con el seminario internacional Homenaje a Nam June Paik, en el que participaron Christine van Assche (Conservadora del Departamento Nouveaux Médias del Centre Georges Pompidou, París), Christoph Blasé (Director del Laboratorio de sistemas de video del ZKM de Karlsruhe), Claudia Giannetti (directora del MECAD), Wulf Herzogenrath (Director de la Kunsthalle de Bremen), Dieter Daniels (Co-editor de Media art Net en Leipzig), John Thomson (Director de Distribución del EAI, Nueva York), Antoni Mercader (Profesor de Comunicación Audiovisual de la Universidad de Barcelona), Carmen Garrido, Directora de la Mediateca de Caixa Forum, Pilar Parcerisas (Crítica de arte y comisaria independiente), Eugeni Bonet (Escritor, comisario y realizador audiovisual) y Manu Park (Director de la Bienal de Busan (Corea)). De igual modo, se fueron sucediendo otras conmemoraciones en Buenos Aires, Río de Janeiro, Tokio, Kyoto, Fukuoka, Yokohama, Zúrich y Los Angeles. El 2 de octubre, el Centre Georges Pompidou se adhirió a estas conmemoraciones reuniendo a los amigos de Paik en París. La imagen de Paik ha recorrido otra vez el mundo y su obra se ha vuelto a actualizar en las diferentes presentaciones que se han hecho, como la de Fundación Telefónica, con la exposición *Nam June Paik y Corea: de lo Fantástico a lo Hiperreal*, favoreciendo el reconocimiento del alcance que ésta tiene en la sociedad de la era de la información, que él se adelantó a vaticinar con la debida antelación para que se le considere como un introductor y antecedente ineludible de lo que se llama genéricamente *media art*.

La retrospectiva de Paik en Fundación Telefónica trató de mostrar el papel desempeñado por el artista en el ámbito del *media art* desde el inicio de su trayectoria hasta la actualidad. La figura de Paik se asocia comúnmente a K. Stockhausen, a John Cage y a Joseph Beuys, a la vez que con el colectivo integrado por los miembros de FLUXUS, y al desarrollo del *media art*, por considerarse uno de sus iniciadores. La exposición exploraba la obra del artista teniendo en cuenta la repercusión de sus anticipaciones en el terreno del videoarte y de la video instalación. Nómada desde la infancia hasta su establecimiento en Nueva York, donde fijó su residencia en los años sesenta, Paik representa el paradigma de las diásporas de Oriente a Occidente, en las diferentes migraciones que se han producido desde la II GM en la escena internacional. Perteneciente a la generación que experimentó las consecuencias de la guerra de Corea, la huida del país en 1950 con su familia se prolongó toda su vida. El itinerario se inicia en Hong Kong, desde donde se traslada a Japón, y posteriormente a Alemania, a principios de la década de los sesenta, país que abandonó para ir a Nueva York, donde las posibilidades para la investigación de los nuevos medios estaba mucho más avanzada. Paik se marchó de Alemania después de su primera exposición con televisiones manipuladas en 1963, volvió a Japón el invierno del 63 al 64, y a continuación se instaló en Nueva York, pese a seguir ejerciendo de profesor en la Kunstakademie de Dusseldorf desde 1979, cargo que ostentó durante muchos años.

La historia del arte contemporáneo internacional cuenta con Paik como uno de los representantes del arte más experimentales de los años setenta, trabajando con los nuevos medios. De hecho, el artista se permitió llevar a extremos nunca antes conocidos la exploración con lo que después se ha convertido genéricamente en video arte, cuestionando los diferentes términos por los que se ha denominado video instalación. Paik, originalmente, sea usando como soporte la televisión o el monitor (la única diferencia es que el aparato de televisión puede recibir señales de emisión), prefirió llamar a sus producciones en video “televisión electrónica”. El término tiene una razón de ser en la analogía y asociación que Paik establece entre la imagen y el sonido, entre la imagen registrada en video y la música electrónica, de ahí que comparativamente le pareciera más adecuado referirse a la televisión electrónica, para identificar los trabajos resultantes de su investigación. El artista sostenía que la televisión era un peligro para nuestra integridad y el derecho a pensar libremente, de modo que su acción consistía en responder a la pasividad a la que aquella nos reduce con la agresividad correspondiente para corregir sus efectos. Esto es lo que quiso mostrar en exposiciones como *TV as a Creative Medium* (1969) en la Howard Art Gallery de Nueva York, y *Vision and Television* (1970), en el Rose Art Museum de Waltham de Massachussets, reiteradamente mencionadas por Edith Deckers Philips. En obras posteriores, insiste en la necesidad de la reflexión sobre arte y técnica, al igual que sobre las implicaciones de esta última y el papel que desempeña el artista, tal como puede verse en *TV Garden* (1982), donde ya pronosticaba el futuro de la comunicación mundial y de la era de la información, *My Faust* (1989-1991) o *The Eagle Eye* (1996), entre otras.

El caso Paik es sintomático de una globalización incipiente que se puede ver como paradigma del nomadismo global que adquiere forma de grandes diásporas a consecuencia de los conflictos armados, las invasiones territoriales, las guerras fratricidas y el hambre. Su nacionalidad coreana es constitutiva de esta presencia de Corea en el mundo. Lo que Paik significa en la historia del video arte internacionalmente deja ver cómo se puede combatir el aislamiento y hasta qué punto Oriente y Occidente se encuentran en la obra de este artista, que fue alumno de John Cage, a quien admiraba, y de Stockhausen. Respectivamente, no sorprende que Cage llamara la atención sobre los textos budistas a las que solía acudir, la Doctrina de la Mente Universal de Huang-Po y el Gospel de Rama Krishna, del que decía haber aprendido que todas las religiones son iguales. Esta relación entre dos latitudes horizontalmente opuestas continúa siendo muy eficaz en diferentes términos. La historia de Paik se repite en artistas coreanos de siguientes generaciones, como Lee Bul o Kim Sooja, aunque menos evidente y conocida, con algunos artistas chinos contemporáneos, como Xu Bing, y críticos como Lu Jie o Wu Hung. O artistas japoneses como Hiroshi Sugimoto, Premio PhotoEspaña 2006 y On Kawara, o iraníes como Shirin Neshat, de la que el MUSAC (León) hizo la mayor exposición antológica mundial en diciembre de 2005, y Sooja Azari, del que el Museo DA2 de Salamanca expuso recientemente sus *Windows*. Por extraño o desconcertante que parezca, la peregrinación a EE UU ha seguido siendo importante para artistas del Sudeste Asiático, que han trasladado su residencia allí temporal o de modo permanente. En los últimos años, quizá este fenómeno es menos habitual, sobre todo después del 11-S, como comentaba Lu Jie, el director de la Long March Foundation, el cual ha regresado a Pekín definitivamente, a pesar de sus continuos viajes a Occidente, tras considerar que ya no había razón alguna para continuar viviendo en los EE UU. Es como si la caída del Muro de Berlín hubiera derribado la noción misma de frontera en Europa, y el 11-S hubiera vuelto a levantar muros entre Oriente y Occidente poniendo fin al optimismo que ha caracterizado una economía política liberal, cuyo ritmo de crecimiento no ha cesado desde la II GM, identificados con el Terror de las masacres terroristas.

El crítico y teórico Gunalan Nadarajan, especializado en Nuevas Tecnologías, arte y robótica y en una biología de las máquinas, ha enfatizado en numerosas ocasiones la necesidad de detectar a los actores que forman parte de la escena del nuevo *media art*. Procedente de Singapur, donde ha ejercido como docente en el Lasalle-Sia College of the Arts, es actualmente investigador regional del área Asia Pacífico para *Digi-Arts* (el portal de UNESCO dedicado a las Nuevas Tecnologías), y miembro de ISEA (International Society of Electronic Arts). A la vez, comparte su trabajo de investigador con el de profesor en la Universidad de Pensilvania, donde sigue trabajando en la necesidad de “mapear” el arte contemporáneo en Asia, entendiendo este término inexistente por la acción de localizar o focalizar y finalmente *cartografiar* lo que está sucediendo, lo que se está produciendo, los desarrollos de las formas y expresiones del *media art* en los diferentes países asiáticos. Su campo de actuación abarca una extensa geografía que incluye Indonesia, las Filipinas, Tailandia, Malasia, Singapur, Taiwán, Hongkong, China, India, Myanmar, Vietnam, Corea y Japón. Obviamente, es imposible establecer generalizaciones, tratándose de una diversidad derivada de la diferencia cultural que separa a todos los países que integran el continente. Por otra parte, el esfuerzo de catalogar tendencias, movimientos, en cada país o por regiones resulta inútil, porque es suponer que todos los fenómenos que acompañan la investigación y la producción en este ámbito son reductibles a algunas observaciones sobre aquello que es constitutivo de sus rasgos más comunes. Incluso si se quisiera abordar por países, seguiría resultando tan difícil, como abordar el “estado” de la cuestión en el país del que uno procede. La historia del arte del siglo XXI está por hacer: de hecho, los inconvenientes y dificultades con los que tropieza cualquier intento de reconstruir una descripción de acontecimientos significativos está abocada al fracaso. Todo cuanto puede hacerse es hacer aproximaciones para llegar a cierta comprensión de los mismos, recurriendo al método comparativo propio de la lingüística e instrumento del que se apropian otras disciplinas. Las analogías son factibles y además estimulan el establecimiento de relaciones y asociaciones entre fenómenos particulares que así se universalizan. Por otra parte, tratar de hacer un diagnóstico acerca de un arte supuestamente “asiático” carece de interés, por cuanto asignar un valor artístico y estético a un arte por su nacionalidad, o relativizar estos mismos valores en razón de su aplicación a un arte según su lugar de procedencia supone una banalización a la que se opone el carácter específicamente experimental de sus producciones en la actualidad. No obstante, la localización en el espacio y en el tiempo de los fenómenos correspondientes contribuye a ampliar el conocimiento acerca de los mismos, aunque la nacionalidad de una producción dada sólo sea un dato apreciable transitoriamente. Como co-director artístico de la I Bienal de Ogaki (Octubre 2006), especializada en Nuevos Medios, Gunalan Nadarajan, que fue respectivamente co-comisario de la Documenta XI de Kassel, se ha propuesto detectar aquellas aportaciones que se han hecho últimamente en el sector de las Nuevas tecnologías y el *media art*, en el ámbito de la región de la que se ocupa habitualmente en sus investigaciones.

El término “mapping” aparece con frecuencia en el discurso crítico que da cobertura a las diferentes expresiones del arte contemporáneo atendiendo a su localización en el tiempo y el espacio de producción. En el programa de seminarios que en los últimos tres años he convocado en el contexto de la feria de arte ARCO, representando la contribución de Casa Asia al forum de expertos, lo he utilizado reiteradamente, en un intento de favorecer un discurso localizador, que pasa por describir el sistema del arte en los países que lideran la transformación contemporánea de sus formas autóctonas, en Asia. Esto implicaba tener en cuenta a los diferentes agentes –artistas, críticos, comisarios, directores o representantes de museos e instituciones y centros de arte análogos- que intervienen en la creación de una situación de hecho donde se detecta la problemática que afecta al desarrollo institucional, a la vez

que el enorme potencial manifiesto en comportamientos artísticos y producción en el sector. Abordar este cuerpo gigantesco en el que primero se ha de aludir a los centros neurálgicos y, a continuación, a las ramificaciones tratando de descentralizar simultáneamente los centros de poder puede considerarse desde el inicio un intento fallido. Tal vez un método a adoptar para abarcar la evolución y desarrollo del arte contemporáneo, en términos globales y particulares, sea a partir de acontecimientos, cuyas implicaciones tienen una repercusión directa o indirecta en sus agentes. Estos se fomentan con las bienales, trienales y ferias de arte, al igual que en las participaciones internacionales donde se exterioriza lo interno, lo que no se daría a conocer de otro modo: el papel que desempeñan estos acontecimientos con carácter internacional es el de focalizar la atención sobre la capacidad de exhibir la producción propia y de integrarla en un ámbito más amplio donde adquiere visibilidad. Respectivamente, la presencia de artistas asiáticos en los acontecimientos internacionales del mundo occidental, Europa o EE UU, desde los años sesenta hasta la actualidad, ha conocido progresivamente una expansión imprevisible que se corresponde con la irreversibilidad de un proceso global por el que la cartografía de los circuitos internacionales se extiende a países que hace unos años eran prácticamente excluidos o desplazados, por considerarse que no tenían una producción suficientemente significativa o que pudiera implicar un cambio de perspectiva en la relación local/global, en el ámbito del arte contemporáneo.

Hasta cuándo será válido confrontar Oriente y Occidente es un interrogante que se presta a conjeturas tendentes a eliminar estos extremos, opuestos o dialogantes, en los que se supone la posibilidad de ubicar a los interlocutores de una y otra parte del mundo, en base a una división este/oeste que se superpone al cisma norte/sur, más identificado con el abismo económico que separa los países ricos y pobres del planeta, aunque la primera no es ningún caso sólo una diferencia cultural. Mientras parece que la tolerancia acerca de la diversidad es una consecuencia de la creciente e imparable globalización, producto de una agresiva liberalización de los mercados, los “nudos de guerra”, consecuencia de una intolerancia armada y destructiva, parecen proliferar a idéntica escala. Los indicios, no obstante, de una erosión de la clásica escisión oriente/occidente permiten anunciar que en el nuevo Milenio aquella será objeto de clausura. Aunque, por el momento, el diálogo oriente/occidente y el diálogo de civilizaciones ocupan un espacio de discusión con el fin de pactar, integrar y conciliar posiciones en esta “aldea global”, que hace tan sólo cuarenta años formaba parte del imaginario utópico hoy archivado.

Los diagnósticos acerca de la situación actual del arte se propagan tanto de una manera general como particular, abarcando aspectos diversos que inciden tanto en su definición como en su relación con la realidad y la exploración de los soportes, medios e instrumentos de los recursos a su alcance. El crítico e historiador chino Hou Hanru ha abordado reiteradamente el posicionamiento del arte de la región Asia Pacífico, que según él ha mantenido una larga historia de confrontación e intercambio con Occidente. Para él, la “negociación” con Occidente y la reescritura de la modernidad en la región son resultado de esta historia determinada por la invasión y la colonización, seguida de la no menos conflictiva descolonización para la supervivencia de las economías asiáticas. Su discurso parece presuponer el *efecto de retorno* de las prácticas coloniales sobre las estructuras jurídico-políticas de occidente y las técnicas de poder, descritos por Michel Foucault. Hanru apuesta por el análisis de los fenómenos asociados con la relación entre arte y vida cotidiana, de modo a evitar el aislamiento de sus producciones en un entorno ideal irreal, en el que aquel pierde su capacidad signficante. Las observaciones consecutivas que él hace se dirigen a esclarecer el lugar o lugares del arte en la sociedad global, cuyos modelos se representan en todas las ciudades de oriente y de

occidente. Esto es quizá lo que le lleva a decir que “caminando por las calles de metrópolis como Tokio, Pekín, Shanghai, Cantón, HongKong, Bangkok, Kuala Lumpur y Yakarta, uno puede quedarse perplejo ante la increíble hibridez de las expresiones arquitectónicas y el entorno visual que son resultado de múltiples mezclas de influencias occidentales y tradiciones locales. No obstante, el arte visual está incluso más conectado con y más condicionado por semejantes propuestas desafiantes”. La pregunta sobre qué debe hacer el arte o cuál es su papel en una sociedad de la era de la información, donde los Medios dominan todas las esferas de la vida social, encuentra respuestas que coinciden en el hecho de que éste puede llegar a ser una opción relevante con sus aportaciones. Pero, para que esto sea así, las diferentes prácticas artísticas no pueden ignorar los nuevos órdenes político, económico y cultural, como tampoco su relación con la técnica y las tecnologías aplicadas en el campo de la comunicación. Hou Hanru apunta a la necesidad de que el arte entienda su supervivencia en relación a la busca de “nuevas formas, nuevos lenguajes y nuevos métodos”, “para generar significados alternativos a la realidad y a la hiper-realidad, mediante el énfasis en la multi-orientación, la fluidez, la flexibilidad, la incertidumbre, la inmaterialidad y la hibridez cultural”.

La resistencia con la que se tropieza al tratar de convencer de que la mirada occidental al mundo oriental, especialmente en el ámbito del arte contemporáneo, es comprensiva y puede ser coincidente con la de sus protagonistas, sin duda, tiene una larga historia. Aunque tales argumentos son a veces más que ciertos y no se pueden eludir fácilmente, asociándose a *miradas* procedentes del exterior destinadas a la promoción del arte chino, empleando métodos poco fiables para dar visibilidad a sus artistas, sobre todo en la década de los 90. El editor de *Diaosu* (Escultura), Zhu Qi, autor de la exposición *New Asia, New City, New Art* (1997), hace la pregunta “¿Comprenden realmente los occidentales el arte de vanguardia chino?”. Por el modo intencionado en que la formula parece aludir ocultamente a la incapacidad que atribuye a cualquier occidental para alcanzar un cierto nivel de conocimiento del arte chino. La pregunta expresa la duda radical sobre la posibilidad misma de llegar a comprender los desarrollos del arte chino contemporáneo, lo que se podría extender al arte de toda la región del Sudeste Asiático. También se puede entrever una actitud combativa contra cualquier forma de comportamiento neocolonial, consciente o inconsciente, pero considerado inaceptable en cualquiera de los casos en que pueda darse. Zhu Qi se opone a la lectura de coleccionistas y galeristas occidentales que, si bien han contribuido a la promoción y difusión internacional del arte chino contemporáneo, por otra parte, los métodos empleados para “descubrir” a los artistas chinos que han terminado dominando la escena han sido generalmente casuales, accidentales o demasiado circunstanciales. Cualquier aproximación, por consiguiente, ha de verse como un intento sujeto a determinaciones que se nos escapen, pese a que no renunciemos a él.

Tal vez la única manera de corregir la desconfianza sea reunir a los interlocutores de uno y otro lado para negociar y pactar, como se hizo en ART BASEL (2005), en el programa “Conversaciones”, donde se abordó el futuro de los museos en China. El espectacular crecimiento económico ha conducido al gobierno chino a construir en los próximos diez años mil nuevos museos en el país. Sólo Pekín, en 2008, podría contar con 32 museos nuevos; y Shanghai, con 100 museos más en 2010. La sesión contó con la participación del arquitecto Yung Ho Chang, Chaos Yang Chen, fundadora de CHAOSPROJECTS y directora del Millenium Art Museum de Pekín, después de haber trabajado en la Asia Society de Nueva York y en la Haus der Kulturen der Welt (Berlín), por mencionar algunos de los lugares donde hizo su aprendizaje; Hou Hanru, Claire Hsu, directora del Asian Art Archive (Hong kong), el crítico y comisario Pi Li, el artista Huang Yong Ping, el coleccionista Uli Sigg, que tiene una de las colecciones más sólidas y consistentes de

arte contemporáneo chino, Huangsheng Wang, director del Museo de Guangdong y Hans Ulrich Obrist. Conservador del Museo de Arte Moderno de la Villa de París. La discusión giró en torno a la proliferación arquitectónica de edificios destinados a *musear* o *musealizar* el país, con el afán de normalizar/institucionalizar prácticas fuera de control, y, paradójicamente, la escasez de recursos existentes, no sólo para dotarlos de contenidos sino para la planificación, conservación, mantenimiento y cumplimiento de objetivos. El resultado fue un interesante ejercicio en el que todas las partes pusieron encima de la mesa su preocupación contrastando experiencias propias y ajenas, al estilo de los intercambios cada vez más frecuentes en diferentes escenarios internacionales escogidos para el debate.

La presentación del arte asiático en Europa ha aprovechado espacios privilegiados como la Documenta de Kassel para adquirir visibilidad, teniendo en las últimas ediciones de la Bienal de Venecia un escaparate excepcional. Los países con *pabellón* en los Giardini, Japón, Corea, Australia, los primeros, y las incorporaciones sucesivas de otros países sin espacio propio pero en otros lugares de la ciudad, como es el caso) de Irán, Asia Central, India, Singapur, Taiwán y Tailandia son consecuencia de esta presencia que los medios de comunicación han conseguido ir integrando a la noticia de lo que acontecía día a día. China, sin duda, ha destacado ampliamente proponiéndose como el país que podía liderar la inclusión e integración de sus vecinos asiáticos con menos recursos para hacerse visibles. Las declaraciones del artista Cai Guo Qiang durante la sesión inaugural de la exposición en las Corderie fueron dirigidas a confirmar la presencia de China en las próximas ediciones de la Bienal de Venecia, tras anunciar la intención de emprender por parte del gobierno chino la construcción del pabellón chino en el recinto de los Giardini. La apertura en principio estaba planteada para la próxima Bienal de 2007, aunque esto no haya sucedido aún. Cai Guo Qiang incluso comunicó a la prensa que China podía arrastrar a los países del Sudeste Asiático, que aún no tenían pabellón propio y que podían en un futuro próximo seguir el ejemplo chino. La presencia de este país se hizo notar especialmente en la última Bienal tanto por el espacio de ocupación como por el número de artistas y obra presentada. Tanto en 2005 como en 2007, la presencia de visitantes chinos se ha acusado especialmente. La exposición internacional de Harald Szeemann donde el arte chino tuvo un papel preponderante también explica esta situación, cuya rápida evolución dificulta la valoración de sus implicaciones. Francesco Bonami, director de la 50 Bienal de Venecia (2003) dio continuidad al objetivo de Szeemann facilitando los dispositivos para que China ocupara un lugar destacado, como sucedió con la exposición comisariada por Hou Hanru, *ZOU. Zone of Urgency*, que tuvo lugar en el Arsenale. El argumento que presidió la selección de artistas y obras respondía a un análisis de la explosiva expansión de los espacios urbanos y los desafíos planteados por el mundo mutante en el que vivimos, y la repercusión que la rápida “modernización” e integración en la economía global y en los sistemas culturales está teniendo en la región de Asia-Pacífico acelerando la división social y la necesidad de crear las condiciones para un desarrollo sostenible. Según este crítico y curador independiente, la planificación urbana tradicional ha sido sobrepasada por la realidad “post-planificación”, entendiéndose por este hecho que la ciudad se ha convertido en un collage de zonas creadas a partir de urgentes demandas en lugar de una planificación regular.

El tema de la exposición sigue cobrando vigencia en China. Ante el ritmo de construcción de ciudades sin historia, cuya artificialidad se humaniza con la masiva ocupación por personas que se desplaza para crear un equilibrio territorial y evitar las grandes concentraciones que se producen en la costa, “La ciudad actual se convierte en una zona de urgencia. Es contra estos antecedentes que las actividades artísticas y culturales, estrechamente relacionadas con la transformación urbana, tropiezan con una nueva frontera. Artistas, intelectuales y activistas, en

grupo o individualmente, junto con arquitectos o urbanistas, luchan para crear proyectos, acciones y obras para negociar con esta realidad". La redefinición del arte contemporáneo en esta extensa región deriva de las ideas y obras que se generan a partir de esta necesidad. Ciertas prácticas artísticas se han convertido, respectivamente, en una fuerza real de transformación social, planteando respuestas a la realidad. La selección de artistas realizada por Hou Hanru encontraba su justificación en la creación de un espacio concebido como una "Zona de urgencia", en la que habrían de confluir estrategias diversas, puestas en práctica por 40 artistas, entre los que se encontraban Alfredo Juan Aquilizan y María Isabel Aquilizan, de Filipinas, Gu Dexin, el grupo Canton Express, Zhang Peili, Zhu Jia, Yan Pei-Ming, Yan Lei y Fu Jie, Yung Ho Chang y el Atelier FCJZ de China, Heri Dono de Indonesia, Tadaso Takamine y el Atelier Bow-Wow y Momoya Kaijima, de Japón, Kim Sora, Joo Jae-Hwan, Young-Hae Chang Heavy Industries, de Corea, Wong Hoy Cheong, de Malasia o Jun Nguyen-Hatsushiba de Vietnam y Surasi Kusolwong, de Tailandia. El objetivo prioritario: "dar pie a aventuras artísticas y diálogos con el público en las condiciones creadas por la urgente realidad de la transformación social", entendiendo que aquellas abarcan amplios dominios, desde las acciones urbanas a la imaginación personal, y desde la crítica histórico-geopolítica a la protesta política, empleando los términos a los que da pie el discurso de este autor. *Thermocline of art. New Asian Waves*, comisariada por un equipo de críticos bajo la dirección artística de Wonil Rhee, en el ZKM de Karlsruhe, y que concluye en septiembre de 2007, es la exposición más afín al proyecto de Hou Hanru, que sigue teniendo continuidad en esta muestra, con nuevas producciones procedentes a su vez de un marco geográfico más extenso.

La explosión asiática en el escenario del arte contemporáneo internacional ha descentralizado las concentraciones a la vez que ha favorecido el desarrollo de otros focos de producción, sin olvidar la necesidad de no aislar de nuevo las nuevas localizaciones donde el arte contemporáneo ha encontrado un lugar para su desarrollo o sus extensiones. La aparición de China en el escenario internacional ha tenido lugar más a causa de las exposiciones internacionales que han tenido lugar fuera del país que en el interior. Aunque, progresivamente, también se ha hecho internamente un gran esfuerzo promocionando las ferias de arte y las bienales desde mediados de la década de los noventa. Pese a que tales actuaciones sean relativamente muy recientes, se ha conseguido llamar la atención de coleccionistas occidentales, promoviendo a la vez un incipiente mercado interno. Creo imprescindible hacer referencia a las ferias de arte de Pekín, que por primera vez en la edición de abril de 2007 cuenta con la presencia de galerías españolas (Espacio Mínimo, Elvira González, Estrany-de la Motta), y a las Bienales de Shanghai y Pekín, la primera de ellas con mayor presencia internacional, aunque la falta de definición se debe atribuir simultáneamente a problemas estructurales. Por otra parte, no pasa desapercibida la presencia de galerías alemanas, francesas e italianas censadas en Pekín, que hacen una inversión para el futuro, confiando en una economía que está experimentando un crecimiento imparable. Entre las primeras, se encuentra la Galería Alexander Ochs (Alemania), que ha mantenido el puente Berlín/Pekín, al igual que la Galería Continua lo ha establecido entre San Gimignano y esta ciudad, u otras galerías como Lothar Albrecht, etc.

La Bienal de Shanghai, inaugurada en 1996, se ha convertido en el acontecimiento institucional más importante y más influenciable también, recibiendo por este hecho el reconocimiento internacional que, en tanto plataforma de comunicación entre el arte contemporáneo y el público, merece por el esfuerzo académico y crítico de sus organizadores. Los temas monográficos que han rubricado estas bienales que han ocupado la ciudad bianualmente son muy amplios, pero han permitido abarcar síntomas de gran variedad procedentes de la producción artística

actual, no sólo en China sino en el resto del mundo. Enunciados como “Espacio Abierto”, “Mezcla y desarrollo”, “Espíritu de Shanghai”, “Creación urbana” y “Técnicas de lo visible”, indican una voluntad de abrir nuevas perspectivas para el sistema del arte en la ciudad y en el país en general, haciendo que su visibilidad empiece a hacerse dentro, en lugar de ser agentes externos quiénes lo hacen, como a menudo ha sido el caso hasta muy recientemente. El tema de la Bienal de 2006 fue el “Hiper Diseño”. La idea procede del hecho de comprobar que el diseño domina la sociedad actual, la vida y el arte. El diseño se asocia comúnmente con la función, pero bajo este título se pretende liberar la simple relación de oposición entre arte y diseño, arte y vida cotidiana. La reflexión sobre el papel que desempeña el diseño en la sociedad actual conduce a demostrar que el diseño está en el origen de los estilos de vida genéricos asociados a los modelos tecnológicos imperantes, apareciendo como lo más próximo a la creación en nuestra cotidianidad. El diseño es considerado como una premisa, a partir de la cual se establece un sistema de relaciones que reúne tecnología, economía y modos de vida dominando la estética de una sociedad, como ocurre en la actualidad. El objetivo es que los artistas exploren el concepto de “Hiper Diseño” y la funcionalidad de sus producciones, para concebir una obra de acuerdo con las extensiones que se desprenden del proceso por el cual la sociedad moderna es resultado de las aplicaciones derivadas de una estética asociada al diseño que une el valor artístico y el idealismo social. “El diseño –según la nota de prensa de la Bienal- no sólo crea un producto, sino que apunta también hacia una serie de estilos de vida, el idealismo social y la historia. Eso hace que el diseño se mueva en dirección al Hiper Diseño. (...). La Bienal de Shanghai de 2006 prolongó su experiencia local para afrontar la situación global y diferentes comportamientos culturales”. Por la manera en que se enunciaba el tema de esta Bienal, parece que el descubrimiento y análisis de una “sociedad diseñada” es relativamente reciente y corresponde a una sociedad del bienestar que ha visto crecer a un ritmo imparable sus recursos tecnológicos y su capital social. El diseño es percibido como un fenómeno cuyas implicaciones en la creación artística no pueden pasar desapercibidas, en idéntica medida en que tampoco lo pueden hacer los resultados de una sociedad dominada por una economía el diseño y las imágenes culturales que éste fabrica. La próxima edición tendrá lugar en septiembre de 2008, y estará precedida por la feria SHContemporary (septiembre de 2007), que ha conseguido mover a un público internacional importante, que se integrará al que ya frecuenta la mencionada bienal desde sus inicios.

La selección de artistas de la Bienal 06 abarcaba la instalación, las imágenes multimedia y la performance, pero sin excluir la pintura ni la escultura. Se trata de que, sea cual sea el formato o el género, el factor dominante sea la experiencia de la vida cotidiana, su modo de organizarse, la tensión entre las fuerzas naturales y la civilización humana, y lo que cabe esperar del futuro. Según los organizadores, la programación reconfirmaba el marco académico de la Bienal, que se estructura en base a las palabras “Diseño e Imaginación”, la “práctica de la vida cotidiana”, el “Futuro y la Historia”, El crecimiento acelerado de esta sociedad en desarrollo es la que marca tal presencia de lo experimental y doméstico, constitutivos de la expresión de lo “real” en las formas del arte actual, al igual que recoge el sentido de la historia y fabrica el futuro conscientemente. El grupo de curadores que encabezaba esta Bienal –Zhang Qing, Huang, el director artístico, Du, Shu-Min Lin, Wonil Rhee, Gian Franco Marrianello, Jonathan Watkins y Xao Xiaolan- procedentes de China, EEUU, Corea, Italia e Inglaterra, presupone que su celebración impondrá una visión distintiva del “lenguaje de la Asia Moderna” en un contexto internacional multicultural. La insistencia en mostrar o desvelar la “modernidad” del arte asiático contemporáneo reproduce la voluntad de mostrarse desempeñando un liderazgo inimitable en la región de Asia oriental y también en el Sudeste asiático. China

tiende a buscar aliados en la zona, mientras Japón se distancia y se aísla, manteniendo sus vínculos institucionales con Occidente y su influencia en el área.

La I Bienal de Singapur tuvo como tema y argumento la Fe (Belief), lo que no deja de invocar ciertas paradojas acerca del mundo actual, donde la liberalización económica y la globalización no han podido impedir que las creencias religiosas hayan podido poner en crisis procesos de paz, o desestabilizado regiones y generado una conflictividad que por principio parecen rechazar. Fumio Nanjo, director artístico, compartía el comisariado con un equipo que integraban Eugene Tan (Singapur), Roger McDonald (Japón, EEUU) y Shamini Pereira (Inglaterra). La inauguración de la Bienal coincidió con el Encuentro Anual del Directorio del Fondo Monetario Internacional. En nombre de la fe, según Fumio Nanjo, se han originado y se siguen originando conflictos y tensiones en diferentes partes del mundo. El arte, no obstante, le parece un sistema de fe, lo que le induce a relacionar las obras con los lugares expositivos identificados con templos de la ciudad donde éstas se ubicarán. Por otra parte, había un interés específico en fomentar el diálogo entre las obras y sus emplazamientos, a la vez que de las obras entre sí. En Arco (Madrid, 2006), Fumio Nanjo y Eugene Tan pudieron conocer la producción de algunos artistas españoles que después seleccionaron como es el caso de Eugenio Ampudia, Iñigo Manglano-Ovalle y Jaume Plensa. Lo que merece ponerse de relieve, sobre todo teniendo en cuenta de nuevo nuestra ausencia en Shanghai. Tal vez esto indica cómo somos percibidos en el presente y cómo hemos sido percibidos en el pasado. La ausencia de una respuesta consistente hace pensar en la necesidad de buscar una salida a una situación que parece consumarse indefinidamente, sin posibilidad de solución. En los seminarios MAPAS ASIÁTICOS, que convoco anualmente, como se ha mencionado previamente, la participación asiática hace aportaciones que no se pueden solapar en lo relativo a las diferencias, pero también a las relaciones que los representantes de bienales y museos, críticos y curadores, han empezado a establecer a base de alianzas regionales y locales. La presentación de la Bienal de Singapur no se ha hecho aisladamente, sino asociada a la Bienal de Gwangju y a la Bienal de Shanghai, anunciándose un circuito o itinerario a seguir entre las tres ciudades, que cualquier usuario deberá recorrer para saber qué está pasando en Asia. La proximidad de las fechas de apertura de estas tres Bienales se anunciaba como una ventaja para fomentar el turismo cultural en la zona, no sin que, en cierto modo, pueda parecer que se había diseñado un recorrido por entre las diferentes localizaciones de un parque temático, pese al interés que sin duda pueda tener para concedores y especialistas.

El sistema organizativo de estas bienales, que son los acontecimientos más internacionales, de diferente antigüedad, pero en todos los casos muy recientes, difiere de un país a otro, pese a responder a un modelo prácticamente idéntico, cuyo denominador común es el de los comisariados compartidos, y en segundo lugar la estrategia para publicitar el acontecimiento internacionalmente, aprovechando otras citas internacionales como ARCO (Madrid), el Armory Show de Nueva York, o la Bienal de Berlín. La presencia de los comisarios de estas bienales a lo largo de un año en encuentros internacionales como los mencionados supone una importante publicidad para lo que se quiere anunciar. La difusión es una parte importante de lo que se hace; es imposible disociar cualquier proyecto en este ámbito de la comunicación de toda la información relativa al mismo. Se trata no sólo de generar o satisfacer la demanda interna, sino de las fronteras físicas y no físicas, que se reproducen a la vez que se derriban. La publicidad de la Bienal de Shanghai se ha hecho internacionalmente en esta edición, sin que ninguno de sus comisarios haya estado presente representativamente en ninguno de estos acontecimientos, porque la Bienal de Singapur y la Bienal

de Gwangju la nombraron en cada una de sus presentaciones, como el tercer o primer punto de este circuito que mencionaba al principio.

Bajo el enunciado *Fever Variations*, la Bienal de Gwangju (2006) se posicionó como el acontecimiento que se proponía procurar los instrumentos para reinterpretar el arte contemporáneo internacional *desde* Asia. El papel que se pretendía desempeñar utilizando esta plataforma responde a la necesidad de definir, situar ciertas prácticas artísticas “abiertas” que no reparan en los soportes que se emplean ni en las formas de representación que adoptan las diferentes producciones. La directora de la Bienal, Kim Hong-hee, decía que el título refleja la abundancia cultural de Asia y las múltiples maneras en que esto puede afectar al mundo”. El crítico e historiador chino Wu Hung era la figura más destacada del equipo directivo, tanto por el proyecto que presentó como por la justificación exhaustiva que hizo del mismo. Aquel reunía varias disciplinas para invocar la necesidad de regresar a las raíces, con el fin de ampliar el conocimiento de nuestro mundo, sirviéndose de las experiencias artísticas que son representativas de lo real en el tiempo y en el espacio, partiendo de las imágenes producidas por la fantasía que intenta representarse el origen. El proyecto que él dirigía se llamaba *Trace Root*, y consta de cinco apartados: 1. Mito y Fantasía; 2. Naturaleza y cuerpo; 3. Rastro de la mente; 4. Historia y Memoria; 5. Pasado y Presente. Wu Hung advierte que los artistas reunidos en este proyecto e incluso los que estarán presentes en la Bienal, “no representan países ni culturas; se trata de individuos que viven en cualquier parte del mundo”. Reconociendo el esfuerzo hecho para redescubrir y reinventar un nuevo lenguaje visual en las experiencias contemporáneas del arte propiamente del continente asiático, se concede que esto contribuye paradójicamente a derribar los muros que cada cultura de oriente y occidente ha construido. Pero, más importante aún, es el aviso de que el proyecto de Bienal no es para asiáticos hecho por asiáticos, como “tampoco puede ser parte de una campaña para promover los valores asiáticos, debiendo evitarse las tendencias a *orientalizarse* a sí mismos a toda costa”. La historia se utilizaba como un recurso aliado a la memoria, no tanto para reconstruir una narrativa paralela a la que fabrica el discurso occidental atendiendo a su gramática convencional, sino para hacer una aproximación diacrónica que abandona la cronología y la evolución de movimientos y escuelas, poniendo de relieve los aspectos que han sido más influyentes o tenido mayor incidencia en el arte contemporáneo internacional. Las obras que se presentaron se podían entender como respuestas a la herencia recibida y al presente histórico en el cual se han producido. Esta sexta edición de la Bienal de Gwangju convocó un foro de debate, que integraba una importante representación australiana, bajo dos temas: 1. Tradición y Nueva Identidad de Asia; y 2. Arte asiático contemporáneo y red global.

El calendario de bienales que se inauguran en la segunda mitad del año 2006 da una medida de los escenarios que se crean para mostrar y exhibir una producción que hace una década era impensable, con excepción de Japón, país en el que se representaba el mercado asiático y que por tal motivo detentaba un protagonismo con el que no se podía rivalizar. La estructura y red museística e institucional que prevalece representa un modelo que sólo ha compartido en el área geográfica de Australia durante muchos años. La sucesiva inauguración durante el año 2006 de las Bienales de Singapur (del 4 de septiembre al 12 de noviembre, la Bienal de Shanghai (del 5 de septiembre al 5 de noviembre) y la Bienal de Gwangju (del 8 de septiembre al 11 de noviembre) permite señalar un itinerario que, a pesar de su representatividad, se completa con la Bienal de Busan (Corea) que dirigen Manu D. Park y Byowng-Hak Ryu, originalmente el PICAFA (Pusan International Art Festival)), fundado en 1981, y que a partir de 2001 empezó a llamarse con el nombre actual. En la pasada edición, se contó con la participación de Ana Laura Aláez, y en la

próxima, se podrá ver obra de Ester Partegás y Santiago Sierra. La mención no puede pasar desapercibida, dada la escasa presencia española en los eventos mencionados. El alcance de estas actividades deja ver la existencia de un mercado potencial muy activo en el sector, como la feria de arte de Seúl que se celebra en el mes de mayo, un mes después de la feria de arte de Pekín, que ve aumentar la participación de galerías europeas en cada edición, viendo en China un mercado de futuro, y, en Pekín, un centro de operaciones estratégico que podría desplazar a Tokio transitoriamente del lugar dominante que ha ocupado durante tanto tiempo, y un espacio de encuentro entre Oriente y Occidente insustituible.

No pueden pasar desapercibidos otros acontecimientos que se suceden también bajo el nombre de Bienales, pese a adoptar diferentes modelos, como es el caso de la consolidada Bienal de Sydney (del 8 de junio al 27 de agosto, 2006), cuyo director artístico fue Charles Merewether y el de la SCAPE Bienal de Nueva Zelanda (del 30 de septiembre al 10 de noviembre), que dirigieron Christchurch, Nastasha Conland y Susanne Jaschko. El marco conceptual de la Bienal de Sydney 2006 se desarrolló en torno al tema Zonas de contacto, enunciado que alude a los espacios que habitamos y entre los que nos movemos; las dimensiones espaciales de ciudades, asentamientos, territorios, campos y hogares. Esto presupone abordar respectivamente el tiempo, que se representa en el movimiento que se sucede en las correspondientes superficies, el cuerpo, la vida cotidiana, y los lugares de encuentro y de confrontación de culturas que toman conciencia de sí mismas y de su historia. Charles Merewether, investigador del Center for Cross Cultural Research de la Universidad Nacional de Australia, se ha especializado en fenómenos asociados al multiculturalismo y a la interculturalidad, y la elección del tema responde a su interés por detectar estas “zonas de contacto”, donde confluyen lo local y lo global. Tanto el concepto de *zona* como el de *contacto* interactúan a la hora de considerar este espacio “umbral” que invoca la experiencia del límite, de la intersección y de la frontera que divide, separa, confronta, pero también une. La exposición reunía obra de unos ochenta artistas procedentes de más de 40 países, que exploran los espacios en los que nos establecemos u ocupamos y aquellos por los que transitamos. Entre éstos, cabe nombrar a Cao Fei, Ai Weiwei, Liu Xiaodong (China), Alfredo e Isabel Aquilizan (Filipinas), Chen Chieh Jen (taiwán), Shipa Gupta (India) y Fiona Tan (Indonesia), muy reincidentes en este tipo de eventos internacionales.

Según Merewether, el enunciado que designa esta bienal no es un sustituto para denominar una antropología visual o historia cultural en sí misma, ni pretende sugerir ningún estado natural que precede a la tecnología de la visión o representación, sino que, por el contrario, abarca esferas de intensa implicación o intrincamiento con el mundo, donde la materialidad del arte se convierte a la vez en forma de articulación y medio de percepción. Toda percepción del espacio es una manera de experimentar el mundo, tanto temporal como sensualmente. Esto le lleva a decir que Zonas de contacto presupone una imagen táctil, por así decir, que va más allá de las prácticas de la observación o de intervenciones dentro del área de lo documental. El contacto con el arte se convierte en un campo de conocimiento sensible y en un archivo de imágenes que nos guía para ir al encuentro del mundo”. Dentro de este marco, el arte vive y adquiere sentido a través de la memoria y de la percepción, como si fuera una membrana que actúa a modo de mediador/transmisor entre el sujeto de referencia y el espectador. Si la Bienal de Sydney ha adquirido una presencia específica en el escenario internacional tampoco queda atrás la APT Trienal de Asia-Pacífico de Brisbane (Australia), inaugurada en 1993, y de la cual ya existen cuatro ediciones, sin contar con la que se inaugura en noviembre de este año (2006), en la Queensland Gallery of Modern Art. Focalizada en el coleccionismo,

ya se ha confirmado la presencia de más de treinta artistas, entre los que se encuentran Anish Kapoor (India/Inglaterra), el colectivo The Long March, Ai Weiwei y Yang Fudong (China), Ozawa Tsuyoschi (Japón), Stephen Page (Australia), Kumar XShahani (India) y Masami Terraoka (Japón). Australia desempeña también un papel centrifugador en la región de Asia Pacífico, habiendo conseguido integrarse en el sudeste asiático, gracias a sus infraestructuras y desarrollo institucional, no sólo de la producción interna, sino en la política cultural de intercambios llevada a cabo en la última década.

En este inventario, no puede faltar la Bienal de Tapei, que se desarrolló entre el 4 de noviembre de 2006 y el 6 de febrero de 2007, reuniendo en la dirección artística a Dan Cameron y a Jungien Wang, que concibieron el tema de la Bienal sobre la base de la preposición elevada a abstracción del “entre”, de la “between-ness”, nombrando la dualidad y la ambivalencia que caracteriza nuestro comportamiento en la sociedad en la que vivimos, entre “la satisfacción del deseo y el temor a la pérdida”. Según ambos comisarios, este “entre” indica el estado de poseer dos significados y ninguno de estos significados al mismo tiempo. En base a este principio, la Bienal exploraba la dualidad y la ambigüedad de los estados en los que la gente se encuentra a sí misma, al igual que el “entre”, a modo de umbral entre los dos estados mencionados. En Asia meridional, la Trienal de Delhi, en permanente revisión, ha tratado de cambiar el concepto y reforzar la presencia internacional y local, en la última edición (2005), pese a que todavía carece de la repercusión que cabría esperar. Probablemente, las contradicciones internas del propio “sistema del arte” impiden consolidar una mayor visibilidad de la producción artística actual, a mucha distancia aún de la que ha alcanzado el cine de este país internacionalmente en los últimos años. Otras bienales como la de Bangladesh, más periférica, amplían este escenario en continua transformación.

El papel de Japón en la región ha sido decisivo durante mucho tiempo, por ser el país que no sólo dispone del mercado del arte más sólido y estructurado del continente asiático, sino porque ha liderado en la segunda mitad del siglo XX las prácticas artísticas en el área y, hasta la década de los 90, ha sido el más influyente en Europa y EE UU. Artistas como Hiroshi Sugimoto, On Kawara, Morimura, Tatsuo Miyajima, entre otros, han ocupado un importante lugar en la estética contemporánea occidental. Es también el país con una red de museos más potente y con una producción propia, fácil de identificar. La Trienal de Yokohama (2005), comisariada por Tadashi Kawamata la pasada edición y la Trienal de Fukuoka (2005), por Nakamura Hideki han sido acontecimientos internacionales que no han pasado desapercibidos integrando artistas de todas las nacionalidades, siguiendo un modelo similar al más competitivo en el área. Tampoco se puede eludir el papel desempeñado por la Japan Foundation para fomentar los intercambios y la visibilidad de sus artistas en el exterior. No obstante, aunque sea ya un tópico, Japón no es Asia, para muchos japoneses; pero tampoco es Asia Corea, ni casi ninguno de los países del sudeste asiático, por no hablar de Filipinas, un país roto en innumerables fragmentos de tierra que vagan por el Pacífico. Tampoco lo son Australia y Nueva Zelanda, mundos más lejanos, que hasta muy recientemente se consideraba parte del continente Oceánico, aunque la tendencia más común es integrarlo en el Sudeste Asiático, en un afán de crear un acercamiento cultural, político y económico, pese a los antagonismos que se pueden detectar a primera vista entre zonas geográficas que nada tienen en común. China, a su vez parece un continente en sí mismo, cuyo crecimiento acelerado deja ver los grandes desequilibrios y contradicciones del sistema; la apertura al exterior y la economía de mercado han precipitado cambios en la sociedad china, fundamentalmente en las áreas urbanas, que habrían sido impensables hace dos décadas. La evolución del arte contemporáneo chino está muy influenciada por la situación del

país después de 1979 y Tiannamen. Es un arte deliberadamente comprometido con la realidad, en el que se aprecian síntomas de una construcción de la identidad que desde hace tiempo ha estado oprimida, dentro y fuera del país. Hoy goza de una posición dominante en el escenario del arte internacional, gracias a las colecciones que se han hecho fuera del país, contribuyendo a incentivar el inicio del coleccionismo privado local. La instalación de las galerías occidentales en China ha colaborado respectivamente a dar por hecho una situación inexistente. La resistencia y la confianza en un cambio de la situación prometedor que parece desprenderse de un sistema económico, cuyo rápido crecimiento ha propagado la ilusión en un mercado potencial que reemplazará los centros de poder actuales hacia el Sudeste asiático, han generado esta economía también de resistencia en la que la economía de inversiones extranjeras ha puesto su mira.

Es prácticamente imposible establecer generalidades sobre la situación actual, los movimientos y tendencias que se desarrollan en Asia como un continente con una cierta unidad, integrado por países a los que se puede aplicar un denominador común, no se pueden clasificar ni archivar teniendo en cuenta la dificultad para detectarlos, primero, y definirlos, a continuación. No existen tampoco estudios generales que se atrevan a abordar la situación. Difícil resulta, por no decir vano, cualquier intento de reducir la presencia de ciertas manifestaciones cuya amplitud y repercusión son a veces desconocidas hasta que se producen. De hecho, tampoco denunciando el fracaso de cualquier intento de aproximación en esta dirección se está haciendo nada que nos permita avanzar en este campo. Cualquier identificación de los fenómenos que se van produciendo exige cierta modestia que revele la incapacidad para asir los cambios y transformaciones que se están produciendo regional y globalmente en los diferentes países asiáticos. Quizá uno de los fenómenos a tener en cuenta es el de la transculturalidad y el de lo transnacional, sin excluir la importancia de lo propio. Las redes que se han ido estableciendo entre los diferentes actores se han visto reforzadas en la última década, gracias a las conexiones que favorece la internacionalización de convocatorias locales en las que se invita a participar a artistas, comisarios y críticos de cualquier parte del mundo, con la intención de mostrar e informar para favorecer el descubrimiento.

Los criterios generales que se imponen sobre la necesidad de que la visibilidad sea una prioridad se orientan hacia la creación de portales que utilicen internet tanto para la difusión como para la propagación de la información de la situación del arte actual y de los diferentes desarrollos, por no hablar de la creación on line. La fundación de los portales "Culture-Asef", o del "Asian Art Archives", ha sido decisiva no sólo para crear un sistema de información interregional e intercontinental entre Asia y Europa, sino también para disminuir el aislamiento y establecer un sistema de redes que sin duda ha favorecido el conocimiento al igual que los encuentros virtuales e incluso físicos y presenciales. Tanto Universes into Universe de la Web Culture-Asef como AAA (Asian Art Archives) han supuesto un incremento de la noticia en el ámbito cultural general y, en particular, en el artístico. Ambos portales han conseguido desarrollar expectativas en el modo de comunicar y transmitir las actividades y acontecimientos más sintomáticos de lo que está sucediendo o sucede en un presente dado. La noticia en este ámbito era urgente, porque contribuye a acortar las distancias y a fomentar la unión de la comunidad artística, a la vez que amplía nuestro conocimiento respectivamente. Los instrumentos que brinda internet están lejos de agotarse. De hecho, la elaboración de un nuevo portal "Culture 360", promovido de nuevo por ASEF, precedido por el estudio de "casos" y la puesta en común de perspectivas y necesidades entre expertos en gestión cultural de oriente y occidente, va a suponer un nuevo intento que va a mejorar cualitativamente. Bajo el título Cultural Partnership Mapping, el proceso de "mapear" (cartografiar o

localizar) empezó en mayo de 2004, orientado la investigación hacia tres direcciones: 1. y 2. El estado de los recursos culturales en Asia y Europa; 3. Los aspectos técnicos y de mejora del desarrollo de portales en ambas regiones. El documento del que se ha hecho entrega recientemente resume una larga serie de encuentros, bajo el lema “exercizing mapping”, hasta el que tuvo lugar en mayo de 2005, donde se toman diferentes acuerdos sobre la necesidad de dar visibilidad a lo que está ocurriendo en los diferentes escenarios asiáticos, adoptando aquellas medidas imprescindibles en defensa de la identidad propia y de la exploración de la misma, al igual que para fomentar y favorecer la comunicación entre los países asiáticos pertenecientes a ASEM y por extensión con los países vecinos.

La preparación del nuevo “portal” de internet se ha pensado en base a la posibilidad de favorecer la distribución de la información y la transmisión de la misma entre los países ASEM, asiáticos y europeos implicados, con el fin de intensificar los intercambios y estimular la comunicación. La importancia de estas medidas sólo se puede valorar, cuando se tiene en cuenta el hecho de que para incrementar esta visibilidad es necesario exhibir y mostrar en condiciones cualquier producción asociada al campo de que se trata, al igual que la problemática o problemáticas de los diferentes sistemas del arte en cualquiera de estos países de la región. Problemáticas comunes, en muchos casos, y singulares o relativas a cada caso particular. Una de ellas, muy frecuente, es la falta de recursos para hacer funcionar instituciones museísticas o fundaciones, públicas y privadas, tal como sería deseable, para adaptarse a las exigencias de la producción artística contemporánea en cada uno de estos países, soliendo estar muy por delante de la respuesta que se puede dar en este sentido. En la misma dirección, el portal Digi-Arts, patrocinado por la UNESCO, con una aplicación directa a las Nuevas Tecnologías y a sus usuarios en el dominio del arte digital y *media art*, ha contribuido a favorecer la información sobre la producción en este sector, cartografiando a su vez prácticas artísticas y agentes del “sistema”, que se consigue así relacionar aportando una nueva visibilidad de sus aportaciones, con especial énfasis en la institucionalización de las mismas en el continente asiático..

El análisis de la situación actual del arte contemporáneo en los países asiáticos exige detenerse en muchos aspectos que pasan desapercibidos a primera vista y si uno sólo se atiene a lo que se hace más visible. En países como Filipinas, por poner un ejemplo, no faltan las instituciones, museos, colecciones privadas, que cuentan con buenos profesionales, curadores y críticos o teóricos, pero la escasez de medios les impide en muchas ocasiones dar la rentabilidad que desearían a los espacios que dirigen. Corea, que es un país en este aspecto muy mediatizado por el sector privado, algunos espacio como el Artsonge han tenido problemas de supervivencia, dado que su funcionamiento dependía enteramente de la financiación privada, con un presupuesto negociable cada año, haciendo que toda la programación quede pendiente de adecuarse en última instancia a los recursos obtenidos por la dirección. En muchos casos como éste, por ejemplo el Museo Metropolitano de Manila, los empleados no tienen salarios fijos, estando a la merced de resultados que condicionan la programación y las exhibiciones. Esta situación se repite en China, con mayor amplitud, dadas las características del país en el sector. No obstante, el crecimiento económico ha dado lugar a fenómenos específicos teniendo un correlativo en el desarrollo arquitectónico, que ha contribuido también a la imagen del país y a crear la ilusión del progreso con resultados materiales específicos que lo prueban.

Las nuevas y futuras arquitecturas destinadas a fomentar la normalidad en el escenario artístico han supuesto un incremento de las posibilidades de actuación e intervención en el ámbito correspondiente. Pero, lo más urgente es

saber con qué recursos se cuenta para hacer que estas construcciones cumplan con la función para la que se han creado. La estrategia de construir primero y conseguir la financiación después es bastante común en todas partes, no sólo en algunos países asiáticos sino incluso en Europa y en España. Aquí, tenemos algunos casos bastante evidentes, en los que se comprueba la potencialidad de una arquitectura, y a la vez el escaso impacto que ésta ha podido tener en el entorno inmediato, en tanto que espacio para la producción, exhibición, difusión, comunicación y encuentro, sin que esto tenga nada que ver con la profesionalidad de sus equipos. El estudio comparativo de casos ayuda a comprender qué sucede cuando la financiación de un museo depende estrictamente de los medios que su director es capaz de conseguir. La hazaña del que asume este cargo parece más importante que la propia acción de dirigir un museo y administrar los presupuestos, lo cual no deja de ser paradójico, exigiendo una reacción por parte de quienes se ven afectados por las incidencias que se derivan de la inestabilidad generada por la ausencia de una financiación adecuada. La economía de un museo, institución o centro no deja de estar en relación con las políticas culturales y administrativas gestionadas desde la administración local, regional y estatal en cualquier país desarrollado o en vías de desarrollo. El museo, en tanto que entidad pública, o la fundación privada, es, en la era de la información y de la comunicación globales, una pieza clave del sistema del arte, a la vez que no deja de cuestionarse su vigencia y su transformación para adaptarse a la nueva producción artística. El problema es que todavía hay una gran distancia entre lo que se cuestiona y la materialización de situaciones que la práctica impide superar. Aunque parezca inconcebible, la creación o existencia de un museo es en muchos lugares anterior a la existencia de una necesidad real o a la concepción de una estructura adecuada a una práctica artística no menos real. Es como si la producción de la forma se adelantara a la función, pensando que esta última ya se derivará en algún momento de la anterior. La construcción del museo ha precedido en muchos casos a los contenidos. Aunque no exista una razón convincente para que sea así, o para que el funcionamiento del sistema del arte se pueda gestionar desde esta perspectiva, fácilmente sucede así. La existencia de la forma induce la función y no a la inversa, como debería ser, aunque aquella es la consecución o logro de los que han creado la presión social para su creación. El problema es la falta de definición del Museo y de las entidades de gestión cultural en general. Parece como si fuera mejor obviarla, para poder llamar "museo" u otro nombre similar a una construcción formal que está destinada a ser lo que dice el nombre que la designa, para no reparar en la ausencia de los medios adecuados para su sostenibilidad.

La velocidad de los medios de comunicación y de transmisión de la información ha favorecido el conocimiento del otro y la posibilidad de *deslocalizar* los centros de interés y convocatoria internacional moviendo a los representantes de instituciones y acontecimientos de una ciudad a otra, de un país a otro y de un continente a otro. El continente asiático en este ámbito ha adquirido una presencia en Europa y en Estados Unidos, en los últimos años, sin precedentes. No hace falta remontarse muy lejos: la reunión de ICOM en septiembre de 2005 en Seúl y de CIMAM, que albergó el Lee Samsung Museum unos días antes de su apertura, convocó a directores de museos de todo el mundo, críticos, conservadores y curadores. Era la primera vez que se hacía una reunión internacional de semejante envergadura en un país asiático. El éxito de la convocatoria demostró el interés de que ésta se hiciera en un país como Corea y en una ciudad como Seúl, con una infraestructura museística y de galerías y una historia propia en el terreno del arte contemporáneo que rivaliza desde hace años con Japón. Si bien este último país es y sigue siendo el que dispone de una red de museos, instituciones y galerías que compite con todo el sudeste asiático sin encontrar ciertamente un rival real, como ya se dejó entrever. A pesar del crecimiento experimentado en China en el sector

privado de galerías chinas y extranjeras instaladas en el país, la organización sectorial de redes entre los diferentes países del Sudeste Asiático está transformando la situación. La vitalidad de los organismos regionales y las conexiones con Europa y Estados Unidos han contribuido a modificar las políticas culturales en el interior de cada nación.

Nuestro conocimiento acerca de la China actual se ha ampliado de tal forma, que las previsiones y conjeturas sobre el desarrollo económico y el ritmo de crecimiento imparable que el país experimenta se han multiplicado proporcionalmente. Manel Ollé resume esta situación aduciendo que estamos ante un gigante llamado a desempeñar un papel muy destacado en el futuro de la humanidad, avanzando sin obstáculo hacia adelante, tal circunstancia se puede aplicar a casi todos los países asiáticos. Pero, el problema es que resulta imposible establecer características comunes sin correr el riesgo de banalizar los datos que aporta la realidad, no siempre evidentes ni visibles; la situación en cada uno de los países del área mencionada se resiste a una generalización que erosiona la individualidad particular de su modo de autogobernarse. Abarcar todos los fenómenos que permiten comprobar cuál es la situación y estado actual de las artes en cada uno de los países del área es prácticamente imposible. No se puede establecer una línea divisoria entre los países que desempeñan un importante papel en el escenario internacional y aquellos que apenas despuntan en algún aspecto y que tratan de presentar un arte autóctono, que evoluciona en el sentido en que lo hacen las principales tendencias actuales. La precariedad institucional suele ir acompañada de la que es dominante en el ámbito privado, donde apenas existe un mercado del arte, y donde el coleccionismo, caso de existir, no sólo es desigual sino que con frecuencia es de arte antiguo, cuando éste existe. La credibilidad que suscita el arte contemporáneo es dudosa, por tal motivo si éste no contribuye a la reconstrucción de la memoria o de la identidad no ocupa un lugar relevante en la producción contemporánea de formas, cuya identificación requiere una información y perspectivas que no siempre favorecen una determinada política cultural.

El caso chino es el de un continente cuya potencialidad ha conseguido desde hace una década un reconocimiento reciente ante el crecimiento imparable en todas direcciones que el país ha experimentado. La 49 Bienal de Venecia (2001) acogió de la mano de Harald Szeemann la primera muestra considerable de arte contemporáneo chino en Europa. John Clark, autor de la antología de textos *Chinese Art at the End of the Millenium*, llama la atención sobre la producción que se exporta o que exhiben las galerías extranjeras instaladas en China o las primeras galerías propiamente del país, aportando alguna información sobre la presencia del arte chino contemporáneo en el mundo. Las exposiciones de arte chino contemporáneo que han tenido lugar en el mundo desde mediados de los años noventa hasta el presente se han sucedido y han sido vistas como expresiones de una libertad que se alía con la denuncia sin atacar directamente el sistema. Pero, sin valorar lo que esto supone, lo que importa son los fenómenos que simultáneamente se corresponden entre sí, como el cambio de orientación de la "crítica" en los 90, y la sustitución del líder espiritual por la figura del curador, según subraya Qian Zhijian. Hou Hanru, a su vez, llega a decir que el arte hecho por chinos que viven en China y en el extranjero es una parte indispensable de la propia red que abarca la creación global. La coincidencia entre la mayoría de expertos sobre la utilidad de contemplar la situación china en relación con sus vecinos más próximos, en particular de aquellos que configuran la cartografía de la región de Asia-Pacífico, cuya negociación entre lo local y lo global se convierte en un intento de aprovechar las ventajas de la velocidad de la transmisión de la información y la liberalización que se deriva de ésta. El año de China en Francia (2003) supuso una oportunidad para hacer una presentación oficial a gran escala del arte chino contemporáneo. La

exposición que tuvo lugar en el Pompidou fue una irrupción en la escena artística occidental, si bien desde hacía prácticamente diez años se habían estado sucediendo manifestaciones de distinto orden en Europa y Estados Unidos. Uno de los ingredientes a tener siempre en cuenta es el coleccionismo europeo de arte chino, que sin duda desde sus inicios ha contribuido a fomentar la dinámica entre producción y mercado. La vitalidad de la producción artística contemporánea en China, dentro y fuera del país, debe al coleccionismo gran parte de su razón de ser. El historiador y crítico Jean Fisher comenta en un texto de presentación de la última Documenta, comisariada por Okwi Ewenzor que las artes visuales están de alguna manera imbrincadas en economías de mercado capitalistas, sin que sea posible eludir este hecho, ni pensar que la creación artística puede entenderse independientemente de la producción en general y de los mecanismos del consumo, aunque se trate de un tipo de mercancía selectiva y muy diferenciada del resto de objeto puestos en circulación al servicio de la misma.

Los “sistemas del arte” establecidos o que se establecen en cada uno de los países del sudeste asiático no son en modo alguno idénticos, aunque existe la tendencia a unificar, copiar, asimilar los modelos que en apariencia parecen los mejores o los más adecuados para conseguir que contribuyan a la creación de una red de museos e instituciones que favorecen un *statu quo* y la imagen de una identidad cultural cuyo sentido trasciende la geografía y la lengua. Esto se comprueba en la proliferación de ferias de arte y de bienales o trienales, que se crean y multiplican desde hace unos años, con el fin de llamar la atención internacional y desempeñar un papel influyente en la escena artística local y global. La acumulación de acontecimientos que se suceden ha tenido un crecimiento imparable en los últimos años, como se ve en China, donde a las ferias de arte de Pekín y Shanghai, se suman las Bienales de ambas ciudades que tienen lugar alternativamente, y la Bienal de Fotografía de Guanzhou y la Trienal que se produce en esta misma ciudad, o la Bienal de Chengdu. Por no hablar de Japón, cuya presencia en el mundo cabe atribuirse individualmente a algunos artistas como On Kawara, Hiroshi Sugimoto (Premio Photo España 2006), a Tatsuo Miyahima, Morimura, o Araki, cuya movilidad ha favorecido su participación y reconocimiento en el escenario internacional, lo que cabe atribuir respectivamente a muchos artistas chinos y otros agentes culturales; a la vez que, de forma colectiva, la función de las instituciones en la consolidación interna y externa del sistema o los sistemas del arte del país han contribuido a detentar el papel que sus artistas desempeñan.

La cartografía del arte y sus localizaciones diversas en Asia es urgente; la observación sobre esta necesidad es compartida por Oriente y Occidente. Los intentos consisten en establecer clasificaciones y tratar de abordar los diferentes territorios donde el arte se produce y donde los acontecimientos más relevantes en su entorno se crean a base de convocatorias como las previamente mencionadas: ferias, bienales/trienales o festivales, nombre que se da más propiamente cuando se trata de *media art* o de video arte. Los Foros de debate o discusión y los congresos para reunir a teóricos o críticos y curadores son aún incipientes y suelen hacerse a partir de proyectos en los que un organismo internacional se implica, como es el caso de ASEF, cuyas convocatorias suelen tener por norma reunir a representantes de Europa y Asia, con el fin de cumplir con los objetivos de la Fundación Asia Europa; el papel de esta institución también suele ser el de propiciar proyectos en los que participa, como en ciertos encuentros de IFACCA o RES ARTIS, como sucedió en la última reunión en Berlín, en septiembre de 2005.

En este intento, la Japan Foundation editó una guía para conocer los espacios de arte contemporáneo de Asia, en japonés e inglés, para uso de especialistas e interesados. La guía apareció en 2005 bajo el nombre de *Alternatives*.

*Contemporary Art Spaces in Asia* y propone un listado que abarca un buen número de espacios significativos por su contribución en dar a conocer el arte contemporáneo de los diferentes países asiáticos que proveen un escenario consistente o que por lo menos pretenden impulsar el desarrollo de un mercado local y una difusión de los trabajos que se producen en cada uno de estos países. La guía, no obstante, supone más bien una ayuda que un diccionario completo de espacios donde se puede localizar el arte contemporáneo de ninguno de estos países. Pero, aún así es un intento que presta un servicio de gran utilidad, por cuanto es una presentación de la situación real del arte en estos países, que se puede caracterizar por áreas o regiones, por su desarrollo coincidiendo con el desarrollo económico de las zonas afectadas por la exploración de lo que se entiende como una apertura a las formas experimentales del arte contemporáneo en el escenario internacional. En la mencionada guía, se localizan tres zonas o áreas en el continente asiático, dejando aparte Australia, que también es objeto de estudio, considerándose como una parte de este mundo que por su lejanía nos es tan desconocida, a pesar de la normalidad institucional, la existencia de un mercado muy potente y su occidentalización, casi en las antípodas de los países que están más próximos. Las tres regiones identificadas son Asia Oriental, en primer lugar, Sudeste Asiático y Asia Meridional, a continuación: en la primera de estas regiones, se incluyen China, Hong Kong, Taiwán, Corea y Japón; en la segunda, Indonesia, Malasia, Filipinas, Singapur, Tailandia y Vietnam. Por último en la llamada Asia Meridional, India, Bangladesh, Pakistan y Sri Lanka. A partir de esta clasificación, se intenta abordar los diferentes aspectos de un mercado global muy desigual e irregular, a causa de los diferentes niveles de desarrollo económico, las políticas culturales al uso, y la liberalización de los regímenes políticos imperantes. No es posible establecer generalizaciones sin describir individualmente lo que acontece en cada uno de estos lugares y los espacios correspondientes que se destinan a mostrar/demostrar sus producciones. Desde nuestra perspectiva, probablemente, cualquier visión puede adecuarse a la realidad, pero con la salvedad de un margen de error o de falsa apreciación debido a la distancia y a los obstáculos que se interponen entre lo que sucede realmente y lo que percibimos o creemos percibir. El ejercicio de cartografiar al otro, cuando este otro puede hacerlo por sí mismo impone sus riesgos; la diferencia de apreciación se establece sobre la base de que el conocimiento de sí mismo nunca será igual al que los demás tienen de este otro, y por lo tanto cualquier diagnóstico, pese al interés que pueda tener por sí mismo, no será nunca comparable.

Los datos que la guía de la Japan Foundation aporta son útiles para organizar la información acerca de la producción artística contemporánea en las diferentes áreas y regiones, a pesar de que no sea completa en ningún caso y de que las descripciones varíen mucho de un país a otro. No obstante, aunque falten muchos elementos para poder formar una opinión, sí existen indicadores suficientes para orientar otras búsquedas. Lo cierto es que salvo en Japón, la historia del arte contemporáneo es muy reciente en el continente asiático, como puede decirse de China, donde éste empieza a tener visibilidad internacional realmente a partir de los 90, desde exposiciones como *Post Sense Sensibility*, que tuvo lugar en Pekín en los sótanos de un edificio de viviendas, *Home?*, en un almacén de muebles de Shanghai y *Art for Sale*, en un supermercado. La salida de esta especie de clandestinidad forzosa dejó aparecer a muchos artistas que hasta entonces habían pertenecido a una falsa oscuridad. El salto de la guerrilla de resistencia al cuartel urbano produjo efectos inesperados. El espectacular boom chino es un paradigma excepcional de esta situación que hace unos años parecía irreversible. La transformación ha sido también inesperada. China en muy pocos años ha conseguido situarse en el mercado internacional del arte, gracias al coleccionismo internacional, europeo y norteamericano, al desembarco de galerías europeas y norteamericanas en Pekín que se ha producido tan solo hace cinco años y que continúa creciendo y al incipiente mercado nacional que no deja de experimentar la

correspondiente transformación junto a las instituciones que se han ido creando. El sistema occidental del arte, por llamar de alguna manera el sistema predominante en el mercado internacional se ha confrontado de alguna manera con culturas y tradiciones diferentes sin que pareciera imposible contribuir a favorecer a la creación de una coyuntura que aceleraba el ritmo de crecimiento. El impulso de China ha hecho que se produjera una reacción en cadena en los países vecinos: el éxito de la evolución experimentada por el país en el sector ha tenido un efecto de arrastre. Países como Singapur, Malasia, Tailandia o Indonesia, por nombrar sólo algunos, han experimentado cambios que desde otra perspectiva nunca hubieran podido considerarse por carecer de las posibilidades de desarrollo institucional, obviamente descartando aquellos casos individuales en los que ciertas trayectorias se han iniciado lejos del lugar de origen.

Hacer referencia a las nacionalidades y a la localización de origen de las obras, en este contexto, responde a un modelo obsoleto de contemplar las expresiones del arte y sus producciones en el contexto internacional. Las grandes diásporas de sus sujetos y la movilidad de las obras, que permite que aquellos y éstas puedan ser vistas en diferentes espacios, físicos o virtuales, confiere cierto anacronismo a un modo de ver y pensar el arte contemporáneo. Por no hablar de las atribuciones de internet, antaño una utopía, no sólo cumplida en la actualidad, sino prometedora de una mayor simultaneidad de la información, dependiendo la velocidad de los sistemas de transmisión. La dinámica *local/global* puede cambiar aún, pese a que cueste imaginar cuál será el futuro de la comunicación. La transformación del presente que se puede vislumbrar en la actualidad será mucho más rápida de lo que ha sido en el último cuarto del siglo XX. La velocidad de los medios de comunicación no ha hecho más que acelerar sin interrupción en una carrera imparable en todos los ámbitos, pero a la vez que parece borrar y erosionar todas las fronteras que separan uniendo lo diferente, fomenta una tendencia opuesta favoreciendo las individualidades. El ejercicio de “mapear” o cartografiar Asia, cuando se trata de aplicarse en el conocimiento de lo que se está produciendo en las diferentes Asias constitutivas de lo propiamente asiático, es una exigencia, a pesar de las interferencias que obstaculizan cualquier sistematización real de un inventario más o menos completo de prácticas artísticas, que ya no pueden entenderse si no es en un contexto mundial. La urgencia que reclama este ejercicio se corresponde con la necesidad de imponer condiciones al reconocimiento de prácticas y manifestaciones que no pueden excluirse por desconocimiento, cuando existen las condiciones para hacer adquisición de la información requerida. Ignorar la historia, y la memoria, o las construcciones imaginarias del pasado carece hoy de justificación, sobre todo cuando aquella es imprescindible no sólo para juzgar el presente sino para adelantarse al futuro.

A modo de conclusión, creo interesante volver al inicio del texto, donde aprovechaba la mención a los sucesivos homenajes a Nam June Paik, para hacer una referencia en particular a *Global Grove* (1973), donde el artista recurría a las nuevas tecnologías para fabricar la utopía de un futuro que parecía muy lejano y una invención descabellada., aunque hoy nos parezca un sueño prácticamente realizado. Paik apostaba con una seguridad fuera de toda duda por una TV mundial, lo que implicaba según él que desde todas partes del planeta sería posible sintonizar todos los canales de las televisiones existentes, cuando sólo había un canal en blanco y negro en los EE UU, por no hablar de otros países en donde la TV todavía no había hecho aparición. Esta suposición, le llevó a advertir que en un futuro, la guía de horarios televisivos sería más amplia que cualquier guía telefónica del país más poblado de la tierra. Las nacionalidades de Paik pertenecen a tres continentes: coreano de origen, después, sucesivamente, japonés, alemán y norteamericano, emulan la identidad multicultural del artista, que no abandonó nunca su identidad asociada con el

lugar de donde procedía, a pesar de que pasara la mayor parte de su vida fuera del país donde nació. Manu Park, el director artístico de la Bienal de Busan, me contó que Paik le confesó en una ocasión que, a lo largo de su vida, no habló con su padre mucho más de una hora, del que nunca pudo esperar aprobación respecto a lo que realmente contó para él en tanto que artista. Pero, la última obra de Paik se llama *Madre*, en coreano, y está fechada en 2006, poco antes de su muerte, adoptando posteriormente forma de testamento, mediante el cual hacía un homenaje a la madre y a los orígenes, con el firme empeño de un regreso que sólo pudo efectuar en el imaginario que ignora el tiempo y el espacio físicos, que para él fueron obstáculos irreales.

