

## Els efectes de la biennialització en les relacions art global / art local

Taula rodona amb Eduardo Pérez Soler, David G. Torres, Roberta Bosco i Joaquín Barriendos, crítics i curadors d'art.

Eduardo Pérez Soler

### Las bienales en época de globalización: ¿quiénes ganan?, ¿quiénes pierden?



Foto: Davis Lisboa

Antes que nada, quisiera aclarar que esta breve intervención está fundamentada en una visión maniqueísta de la realidad y de la historia. Mi discurso partirá de la premisa de que, en la historia, hay buenos y malos, héroes y villanos, famosos e infames, vencedores y vencidos. Soy bien consciente de que las cosas no son exactamente así y de que dividir el mundo en dos bandos opuestos no deja de ser un acto reduccionista. No en balde, el término “maniqueo” tiene un carácter peyorativo. De cualquier manera, pienso que un cierto maniqueísmo no le irá mal a mi discurso.

Hecha esta aclaración, continúo con una pregunta: ¿para qué sirven las bienales? Desde hace algunos años proliferan acontecimientos de este tipo. Parece que no haya ciudad que se precie en el mundo que no tenga su bienal, su acontecimiento artístico. Como una pesadilla, los bienales están en todas partes y se inauguran a todas horas. Sin ir más lejos, hace unos 15 días abrió sus puertas la Bienal de Arte Contemporáneo de Sevilla, dirigida Okwui Enwezor, ex director de la Documenta de Kassel. Supongo que las bienales generan interés, pues si no fuese así no se explicaría que una legión de críticos y artistas desplazara a Sevilla en esos días para ver que se estaba cocinando allí. Creo que las bienales generan interés, de lo contrario, ninguno de nosotros estaría aquí.

Ahora bien, si hay tantas bienales y tan interesantes, podemos suponer que es porque cumplen alguna función.

No me detendré aquí hablar sobre los supuestos efectos benéficos de las bienales en la imagen de las ciudades que las acogen, ni de su capacidad para atraer turismo, ni de su presunto potencial para dinamizar la vida cultural de metrópolis o regiones. No me entretendré hablando de ninguna de estas cosas, porque creo que, en última instancia, existe una razón más profunda que todas éstas para justificar la existencia de las bienales.

En realidad, si las bienales tienen alguna importancia, ésta radica es su capacidad para perfilarse como un instrumento para paliar el relativismo predominante en el arte contemporáneo.

Voy a explicarme.

Existe una corriente teórica que afirma que vivimos en la época de la crisis de los grandes discursos legitimadores de la historia del arte. Según esta corriente, los grandes metarrelatos históricos, como podría serlo el hegeliano, han llegado a su fin y, por tanto, han perdido su capacidad para explicar la esencia del arte. Si estamos de acuerdo con estas ideas, podemos afirmar que vivimos en una época posthistórica, en la que ya no existen categorías estables para elaborar juicios de valor sobre el arte. Estamos, pues, viviendo en una era de relativismo, en la que las categorías artísticas se tornan cambiantes y movedizas: lo que hoy es bueno, mañana puede ser malo, pero pasado mañana puede volver a ser bueno. Es en este sentido como deben interpretarse las palabras del pensador estadounidense Arthur C. Danto cuando afirma que en el arte actual “todo es posible”. Todo es posible, porque carecemos de un discurso legitimador en el arte que nos permita distinguir lo que puede ser arte de lo que no puede serlo.

Es curioso, pero la moda multiculturalista en arte –que no es otra cosa que una consecuencia de la mundialización de la cultura- parece apuntalar las visiones relativistas que predominan en el arte actual. A guisa de ejemplo, leeré el fragmento de un texto en el que crítico estadounidense Thomas McEvelley, describe –y exalta- las exposiciones de orientación multiculturalista y posmoderna. McEvelley escribió este texto a raíz de la exposición *Los magos de la tierra* que Jean-Hubert Martin organizó en el Centro Georges Pompidou de París, hace algo más de 15 años:

“La conciencia de que la cultura propia no es un patrón a partir del cual todos los otros deberán medirse, sino simplemente una postura entre otras, es la esencia de la inversión de la voluntad que recibe el nombre de posmodernidad, que relativiza todas las comunidades del gusto. Esto no significa el fin de la calidad o de la autoridad del gusto, pero sí su limitación a un grupo condicionado.”<sup>1</sup>

¿Qué quiere decir esta cita? Quiere decir simplemente que vivimos en una época de relativismo. Quiere decir que lo que un europeo o un estadounidense consideran valioso en términos artísticos puede no serlo para un chamula, para un esquimal, para un guaraní, para un dogón o para un mandinga. Significa que no existen valores universales para juzgar el arte y los juicios artísticos son tan diversos como diversas son las culturas.

Podemos radicalizar este argumento y afirmar que, incluso en el interior de las distintas culturas, existen comunidades del gusto bien diferenciadas. Se da el caso de que, en muchas culturas, el gusto no es homogéneo. Un ejemplo claro es el de nuestra cultura, caracterizada por la diversidad y en la podemos encontrar numerosas comunidades del gusto, muchas de las cuales defienden valores excluyentes entre sí.

Así, por ejemplo, no resultará difícil encontrar grupos dentro de nuestra cultura, grupos seguramente mayoritarios, que se resistan a considerar que el conceptualismo puede considerarse efectivamente arte. Si a alguien se le ocurriese hacer una encuesta pública sobre la artísticidad de propuestas de creadores como Joseph Kosuth, Antoni Muntadas u On Kawara, seguramente constataría que no gozan del favor del público mayoritario. En cambio, creo que pocos de los miembros del público y los ponentes de este coloquio nos atreveríamos a afirmar que una obra de

---

<sup>1</sup> Thomas McEvelley: *Art and Otherness. Crisis in Cultural Identity*, Nueva York, McPherson, 1999, p. 67

Kosuth, de Muntadas o Kawara no es arte. De la misma manera, creo que mucha gente en esta sala se negaría a reconocer que las obras de Norman Rockwell –un creador extremadamente popular entre amplios sectores de la sociedad estadounidense- son arte o, por lo menos, gran arte. Yo tengo mi propia opinión sobre esta cuestión pero me la reservo para no parecer excéntrico o provocador.

Vivimos, pues, en una época de relativismo. Ahora bien, las bienales nos ofrecen un remedio para paliar el desconcierto que provoca esta situación. Las bienales son uno de los artilugios que nos hemos inventado para afrontar el relativismo en el mundo del arte (los otros son los museos y los centros de arte y las ferias artísticas, pero hoy no toca hablar de ninguno de ellos).

Las bienales suelen adquirir la forma de aparadores o muestrarios que intentan ofrecernos un estado de la cuestión acerca de la creación artística, ya sea desde una perspectiva mundial –como pasa con la Bienal de Venecia o la Documenta de Kassel, que aunque quinquenal, no escapa a la lógica de las bienales- o una perspectiva regional, como en el caso de las bienales de Sidney o Dakar.

Sin embargo, las bienales carecen de la capacidad de imponer una visión absoluta e incontrovertible sobre el arte. Las bienales legitiman las propuestas artísticas que acogen, pero sin otorgar a esta legitimidad un carácter universal y permanente. La bienal no es equiparable a los museos modernos, cuyas obras estaban investidas de un valor artístico absoluto. Las bienales trabajan con juicios condicionales, aunque no por ello, renuncian a crear consenso alrededor suyo. De hecho, las más prestigiosas tienen una gran capacidad para generarlo.

Además, las bienales no suelen recurrir a los grandes metarrelatos para autolegitimarse o para legitimar las obras que acogen en su seno. En cambio, ellas encuentran legitimidad en la coherencia de su discurso interno. Nosotros no buscamos en ellas claves para comprender el arte. Tan sólo esperamos que las obras que nos presentan estén arrojadas por un discurso coherente y dotado de una lógica interna.

Dentro de este orden de cosas, podemos afirmar que las bienales son útiles para crear consenso, pero no imponen valores absolutos. Orientan el gusto, pero no pretenden establecer normas universales y atemporales.

Así pues, la función primordial que cumplen las bienales en la actualidad es la de ofrecernos un mapa que permita orientarnos en un territorio confuso; es la de establecer coordenadas que nos ayuden a distinguir lo conveniente de lo inconveniente; es la de ofrecernos puntos de referencia para separar el grano de la paja, para distinguir lo que se lleva y lo que no se lleva, precisamente ahora que la crítica carece de instrumentos para juzgar qué es bueno y qué es malo. En este sentido, las bienales se asemejan más a los festivales de moda o a los salones del automóvil, concebidos para indicarnos qué será lo *cool* durante una corta temporada, que a los museos tradicionales, destinados a acoger obras que deben perdurar a lo largo de la historia.

Vivimos en una época de pluralismo, pero se trata de un pluralismo matizado, como pone de manifiesto la lógica de las bienales. “Todo es posible en el arte” diría Arthur Danto, pero eso no quiere decir que toda propuesta creativa consiga suficiente consenso alrededor suyo para ser considerada una obra de arte.

Precisamente, las bienales son unos instrumentos fenomenales para generar consenso. Permiten que quienes participan del circo del arte –los directores de museo, los curadores, los críticos, los coleccionistas, los artistas y el público– sepan dónde están los límites que separan lo aceptable de lo inaceptable. Las bienales nos señalan cuáles son las tendencias que regirán durante algún tiempo en el mundo del arte, pero al mismo tiempo crean un estado de opinión que permite reforzar dichas tendencias.

Por este motivo, todo artista que se precie ansía participar en acontecimientos como la Bienal de Venecia o la Documenta de Kassel, pues sabe que tendrán un papel fundamental a la hora de generar un consenso sobre la artisticidad de sus propuestas. Los artistas son bien conscientes de que la presencia en acontecimientos como éstos les permitirán entrar en el grupo más o menos selecto de los creadores que realizan obras pertinentes o interesantes, susceptibles de ocupar espacios en la prensa y las revistas de arte y que, eventualmente, serán adquiridas por los museos o los coleccionistas. Todo buen artista sabe que las bienales son utilísimas para entrar en el consenso, para formar parte de los integrados, de los famosos, es decir, de los buenos. Por lo menos, durante algún tiempo.

David G. Torres

## Doce pasos hacia la desbientalización



Primer paso. No creo que tenga mucho que decir sobre bientalización, sobre la bientalización del arte contemporáneo, sobre un supuesto fenómeno de profusión de bienales de arte contemporáneo a lo largo del planeta. Me temo que esa falta de ideas se corresponde con un aire de los tiempos. Una excusa zafia, pero quizá la falta de ideas no es mía, sino del arte en general y de las bienales en concreto. Falta de ideas que servirá para cerrar este recorrido.

Dos. Unos amigos, en la nevera de su casa tienen enganchada una postal que en 2003 editó Doméstico en Madrid. La postal simplemente enuncia una exigencia: “¡Exigimos bienales todos los años!”. En la presentación de estas jornadas se ponía una cifra sobre la mesa: parece ser que alguien se molestado en contar el número de bienales y resulta que se hacen más de 100 bienales internacionales cada año en el mundo. La realidad ha superado el enunciado de la postal, ya no tiene gracia, no hay ironía, en todo caso a la inversa: se ha quedado corta.

Tres. Un axioma del periodismo es que no información y saturación de información producen el mismo efecto de silencio y de desactivación de la noticia. Según ese axioma, cientos de bienales sería igual a que no hubiese ninguna. Conclusión: no hay bienales internacionales de arte contemporáneo.

Cuatro. Eduardo Pérez Soler ha hablado aquí de la uniformidad entre todas esas bienales. Ha denunciado la tendencia al consenso. Los *40 principales* del arte repartidos a lo largo de más de 100 bienales. En realidad se trataría de los “100 principales”: *Cream* es el título de un libro que recoge una selección de 100 artistas elaborada por 10 comisarios,  $10 \times 10 = 100$ ; *Cream* lleva varias ediciones. Aunque Taschen se adelantó a la idea, años antes ya editó varios volúmenes de “Artistas contemporáneos” o “Mujeres artistas”. Pero Taschen es el editor que inventó los libros de arte a precios populares; *Cream* colabora con comisarios establecidos... ¿por el consenso?

En una entrevista que realicé a Manuel Borja-Villel comentaba que el destino del Macba (lugar de este encuentro sobre bientalización y en el que se habla de especificidad y consenso) era ser un museo como cualquier otro, su especificidad pasaba por no ser específico, por eso decidió trabajar en otro tipo de especificidad y de relato.

Cinco. Menene Gras comentaba en la presentación de estas jornadas que este era “el año de las bienales asiáticas”. Fernando Jarauta señalaba más tarde que “la Bienal de Venecia y Documenta habían sido el *Who is who*. Ya no”. Imposible ahora en ese circuito de bienales, asiáticas o no. Volviendo al axioma periodístico: las bienales no son bienales, son exposiciones.

Seis. El verano de 2007 vuelve a ser el verano de las citas clásicas: Venecia, Bassel, Kassel, Munster. La Bienal de Venecia abre sus puertas para profesionales del 6 al 9 de junio. La feria de Basilea tiene lugar a partir del 9 de junio. Documenta en Kassel se inaugura el 13 de junio. El Proyecto Escultórico de Münster se presenta a partir del 15 de junio. ¿Quién va a hacer la gimcana Venecia-Basel-Kassel-Munster? 10 días para visitarlo todo. La coincidencia de fechas no es casual, de esta manera coleccionistas, directores de museos y profesionales americanos pueden aprovechar la visita a Europa.

Siete. Una Bienal, tal vez ya no es el *Who is who*, tal vez no marca la actualidad, tal vez está marcada por el consenso, pero puede ser un evento. Documenta XI fue una exposición, pero intentó también ser un evento. Por lo menos, durante su preparación, con la creación de varias plataformas de discusión a lo largo del planeta. Eventos anteriores a la exposición.

Ocho. Que las bienales no sean bienales sino exposiciones, que Documenta tampoco sea ya el lugar para el *Who is who*, que constantemente echemos de menos la impresión que debía suponer la visita a Documenta 5 como lugar de materialización del arte conceptual, parece sumirnos en una crisis. Y sin embargo, si hay una crisis en arte no será a costa de las bienales y documentas. Los Salones de Otoño de principios de siglo XX en París también se acabaron... y dieron paso a otros modelos de trabajo y exposición en arte.

Nueve. Mi experiencia bienalística se reduce a una ocasión. Y ni siquiera se trataba de una bienal internacional de esas que salen listadas entre las 100 del mundo. En 2004 con Miguel Perez Von Hafe organizamos la Bienal de Pontevedra. En Pontevedra sólo hay dos elementos que relacionen la ciudad con el arte contemporáneo: la facultad de Bellas Artes y la bienal. La bienal de Pontevedra tiene, por tanto, una responsabilidad con el contexto en el que se da: única exposición de arte contemporáneo y, así, elemento útil para dar a conocer e introducir en una pequeña ciudad el arte actual e incentivar la relación con una facultad de Bellas Artes especialmente activa. Al mismo tiempo, la Bienal de Pontevedra en 2004 se propuso reproducir un contexto de relación intensa entre artistas que provenían desde diferentes ámbitos. Respecto a la ciudad: apenas un profesor de Bellas Artes se interesó y buscó alguna complicidad con la exposición, que ocupaba espacios de la propia facultad y siempre vieron como algo ajeno; otra de las sedes correspondía al Instituto de educación secundaria situado en el centro de la ciudad, el director de este centro un tiempo más tarde comentaría, desde su responsabilidad pública y educacional, a uno de los colaboradores en la bienal, que no iba a volver a permitir que se volviese a exponer una tomadura de pelo semejante, literalmente. Y sin embargo, en términos generales, seguramente es el trabajo que más satisfacciones me ha dado: por los propios resultados, la exposición en sí, la intensidad del trabajo allí desarrollado y, finalmente, tener la sensación de que durante un breve lapso de tiempo conseguimos crear un contexto de intensidad en arte.

Diez. Una bienal es entonces: ¿Una exposición? ¿Un lugar para detectar el *Who is who*? ¿Un espectáculo subvencionado con dinero público? Pero más allá: ¿qué tipo de industria es el arte? ¿Está ligada de alguna manera a I+D? pero busca gran visibilidad en exposiciones públicas ¿Pertenece entonces a la industria del espectáculo? Lo único claro es, como declaraba Francisco Jarauta, que "el arte es un fenómeno cultural". Hay que pensar cómo es ese fenómeno.

Once. Repensar el fenómeno del arte en los tiempos de la globalización pasa por repensar los modelos de exposición sobre los que se trabaja y términos como internacional. Porque ¿cómo y sobre qué base en estos tiempos globales se sujeta la idea de la pieza única?; ¿Por qué nos hemos dejado convencer antes por el mercado o el espectáculo que por el estructuralismo olvidando nociones que asientan ideológicamente la práctica del arte, como la muerte del autor?

Finalmente: ¿Por qué internacionalización e internacional? ¿Por qué resulta que las bienales son eventos internacionales? Con representaciones nacionales como en la ONU. La palabra internacional asienta la idea de estado-nación, de bandera y, finalmente, de cierto orden del mundo. Cuestiones que en cultura y en arte, especialmente, hemos puesto en jaque constantemente. ¿Al olvidar el estructuralismo también hemos olvidado a Dada? Hablando de Dada. En arte siempre se ha dado en contextos intensos, con relaciones entre ellos, y esos contextos no tienen nada que ver con lo nacional ni con lo internacional. Aceptar y asumir esas dinámicas contextuales y relacionales en arte sí que implica negarse a jugar el juego de los *40 principales* y empezar a preocuparse del arte como fenómeno cultural antes que como mercado.

Y último paso, doce. Las bienales están en descrédito y hablamos de ellas de forma peyorativa. Frente a ese descrédito, Menene Gras hablaba de la necesidad de reformular el término. Pero en arte la cuestión siempre está en el contenido: si la forma falla es que algo pasa con el contenido y, cambiar la forma, el enunciado en este caso, no afectará al contenido, que, visto lo visto, parece el verdaderamente afectado.

Pero volviendo sobre lo general, quizá simplemente no es un buen momento para el arte. Tampoco sería grave, o tan grave como el cierre de los salones en París. De manera un tanto naïf y simplificando mucho, siempre me he preguntado como se sentían Robert Rausenberg y Jasper Johns, pasado el expresionismo abstracto y esperando que llegase el Pop Art.

Cuando Gustave Flaubert publicó *Salambó* le preguntaron como después de haber escrito sobre la vida de una mujer de provincias de su época (Madame Bovary) había decidido escribir sobre un episodio situado en las Guerras Púnicas. A lo que Flaubert respondía diciendo que hasta qué punto la época que le había tocado vivir le resultaba aburrida que había tenido que irse a un momento perdido en la historia para salir de tal aburrimiento. La segunda mitad del siglo XIX sería aburrida pero nos dejó a Flaubert, Baudelaire o Mallarmé.

**Roberta Bosco**

## **Apuntes personales para el debate**

Me gusta la idea de bienal o por lo menos la idea que tengo de bienal, es decir un evento que se repite –y por tanto, si es de calidad, se espera– vinculado a la realidad de la ciudad que le acoge, que propone ideas nuevas y mezcla creadores que el público aún no conoce junto a otros bien enraizados en la realidad del lugar.



Concibo las bienales como un evento festivo que, sin embargo, no rechaza la confrontación con las realidades cada vez más crueles que nos rodean, ni rehúsa poner el dedo en la llaga, una expresión gráfica que bien refleja las múltiples enfermedades que aquejan a nuestra sociedad.

**Proliferación.** Por lo que se refiere a la tan criticada proliferación de bienales, admito que no me preocupa, ni me molesta, más bien todo lo contrario. Siempre y cuando se trate de eventos de calidad, capaces de proporcionar sorpresa y goce, no me preocupa de que haya muchos. De hecho, salvo honrosas excepciones, estoy convencida de que *more is more* (que me perdone el admirado Mies van der Rohe) y que la cultura y el arte son un derecho. Así que bien venga la proliferación y descentralización, porque bien sabemos que son muy pocos los que se pueden permitir acudir allá donde se produce el evento, mientras que la mayoría de las personas ya tiene dificultad para poder asistir a los que celebran en su ciudad. Lo único que me molesta, si acaso, es no poder ir a todas y no sólo porque me gusta el arte y me encanta viajar, también porque las sinergias que se establecen entre un lugar y un evento son únicas, irrepitibles y a menudo asombrosas. No es lo mismo exponer una obra de Tàpies en su Fundación, que en una escuela del Besos, como se ha hecho recientemente. Demagogia, populismo... quizás, pero la realidad es que un puñado de niños han visto algo que de otra forma probablemente ni sabrían que existe. Lo más probable es que esto no influya en sus vidas futuras, pero es innegable que se añadirá al bagaje de sus experiencias vitales.

**Vinculación.** Hay una dicotomía típica de las bienales, entre la vinculación con la ciudad y la vinculación con sus estrategias urbanísticas. Considero poco realista defender una pretendida pureza del hecho artístico, cuando es desde tiempos inmemoriales objeto de especulaciones y estrategias económicas, a menudo sospechosas y oscuras, que involucran desde el artista al coleccionista, pasando por marchantes, galeristas, museos y críticos. Si la cultura es el pretexto para urbanizar una nueva área y sobre todo si esto se traduce en cultura de calidad, bien venga. De todos modos las grandes operaciones de especulación inmobiliaria se llevan a cabo con o sin cultura.

En cambio, me parece más interesante la posibilidad de una vinculación positiva con el desarrollo urbano. No me parece negativo que una bienal sirva de pretexto para construir nuevos equipamientos o llevar a cabo bonificaciones de áreas que serán utilizadas después por toda la ciudadanía, aunque algunos ganen (y quizás más de lo debido) con ello.

Una reflexión similar se puede aplicar a la relación entre las bienales y las estrategias turísticas. Desde posiciones cultural y geográficamente céntricas, ¿cómo se puede criticar que ciudades periféricas aprovechen el tirón que puede significar un evento de la repercusión de una bienal de calidad? Intentar sustituir el turismo de sol y playa o, aún peor, de cerveza y sexo, por un turismo de arte y cultura me parece una aspiración más que legítima.

Una bienal por definición es simplemente algo que se repite cada dos años. Por eso creo que el núcleo del debate está en el mismo concepto de bienal y en lo que se entiende por una bienal de calidad.

**El curador.** Generalmente en la elección del curador priman los aspectos mediáticos del personaje sobre otros tipos de consideraciones. Esto lleva a escoger comisarios estrella, a menudo extranjeros, que no conocen la realidad del lugar ni sus artistas (ser del lugar tampoco es garantía de nada, pero ayuda). Por experiencia puedo afirmar que en muchas ocasiones se trata de especialistas de probada solvencia que, sin embargo, están desbordados de trabajo y no tienen ni el tiempo ni las ganas de familiarizarse con el contexto de un país lejano de los lugares calientes del arte. Esto evidentemente merma una condición a mi parecer *sine qua non* de una bienal: su carácter *site* y *time specific*, es decir su relación con la realidad social, política económica y artística del lugar que la acoge. A esto hay que añadir los honorarios, a veces francamente exorbitantes, que convierten al curador en la “obra” más cara de muchas bienales. Ya que se está celebrando la controvertida Bienal de Sevilla, podría citar como paradigma del “comisario estrella” el mediático y arrogante Okwi Enwezor, cuya actitud ajena al entorno ha quedado clara a lo largo de toda su carrera, desde sus inicios como pujante curador africano, acusado de acoso por sus artistas, pasando por su polémica Documenta, hasta la tan criticada Sevilla.

Por otro lado, Rosa Martínez, curadora barcelonesa con muchas bienales -desde Estambul a Venecia- en su haber, y actualmente directora del Museo de Arte Contemporáneo de Atenas, ha demostrado saber adaptarse e integrarse en el entorno, consiguiendo una buena sinergia entre sus artistas y conceptos y la realidad de los diferentes lugares donde ha trabajado.

**Los especialistas.** En principio no me parece negativo que haya curadores que se especialicen en bienales, así como me parece lógico y natural que cada curador tenga un grupo de artistas preferidos, con los que suele trabajar. Lo que me asombra es la poca fantasía y la pereza que, junto a evidentes intereses económicos, contribuyen a la creación de verdaderas escuderías de artistas, criaturas ubicuas que aterrizan en China como en Turquía e instalan sus obras sin importarle el lugar, su presente y aún menos su pasado. Con esto no quiero decir que la práctica habitual de las exposiciones itinerantes sea reprobable, al contrario me parecen iniciativas de lo más loables, pero no se deben confundir con las bienales. Una bienal es algo más que una exposición itinerante y, aunque no es obligatorio que todas las obras hayan sido creadas expresamente para la ocasión, sí lo es que respondan a una serie de características que las vinculan con la ciudad y la temática de la bienal, que a su vez debe surgir de la propia ciudad.

**Los artistas y sus proyectos.** El hecho que un artista realice una obra *in situ* no es garantía de que esté relacionada con lo que la rodea. Sintomático es el caso del español Jon Mikel Euba, quien produjo en Estambul, para la bienal 2005, la tercera y última parte del proyecto vídeo *Un minuto de silencio*, realizado con anterioridad en España y

Corea. Más allá de su indudable valor artístico, la obra podría estar hecha en cualquier lugar del mundo y de ninguna manera refleja, ya no la realidad o las contradicciones de Estambul, mas ni siquiera el enriquecimiento personal que puede haber significado para el artista una estancia de tres meses en aquella ciudad.

Considero indispensable que una bienal establezca lazos diversos con la realidad del país y más concretamente de la ciudad que la acoge, que intente establecer sinergias entre los artistas nacionales y foráneos y que contribuya a visibilizar la creación local y a introducirla en el circuito internacional. Todo ello, manteniéndose lo más posible alejada de las dinámicas del mercado del arte y de los intereses de marchantes, galeristas y coleccionistas.

En mi opinión, una bienal consigue su fuerza de la sabia mezcla entre elementos distintos: artistas y curadores, locales y extranjeros, no necesariamente jóvenes, pero sí con una imprescindible actitud experimental, cuyas obras estén relacionadas o, aún mejor, intervengan en el contexto, sin importar su formato, medio y soporte. Conflictiva, simbólica, extraordinaria, cotidiana, minimalista, espectacular, política o tecnológica, cualquier obra vale, siempre que sea capaz de interesar, sorprender y activar nuevas reflexiones. Una bienal no puede eludir el compromiso con la situación política y social local, ni puede evitar relacionarla con la situación global y está obligada a alejarse de los paradigmas del sistema comercial o por lo menos a intentarlo.

Como ejemplo quisiera citar mi bienal preferida, la histórica y emblemática Bienal de Estambul. En su última edición de 2005, los comisarios Vasif Kortun, director del centro de arte contemporáneo Platform Garanti de Estambul (única sede museal) y Charles Esche, director del Van Abbe Museum de Eindhoven, renunciaron a los habituales espacios históricos para situar todas las áreas expositivas en la zona moderna (aunque el término no debe ser entendido en su acepción más estricta) de Galata. “Hemos resistido la seducción de los hermosos espacios históricos, que protagonizaban las anteriores bienales, para privilegiar entornos que resultan más relacionados con la vida cotidiana y el cambio hacia una economía de consumo. Además los lugares históricos acaparraban todo el protagonismo y las obras se reducían a elementos decorativos”, explicaron entonces. Sin embargo el abandono de los extraordinarios espacios expositivos históricos (la cisterna Yerebatan, la iglesia bizantina Hagia Eirene y el palacio de Dolmabahçe, entre otros), sustituidos por edificios de apartamentos parcialmente en ruinas y naves industriales, privó a los artistas de su mayor reto (imposible olvidar el que superó brillantemente Eulalia Valldosera con su instalación para la cisterna Yerebatan en la V Bienal, comisariada por Rosa Martínez) el de medirse con la realidad compleja y contradictoria, que tiene en la parte vieja de Estambul su escenario privilegiado. A pesar de las intenciones valientes y arriesgadas de los curadores, los nuevos emplazamientos, de cierta forma, occidentalizaron el evento, eliminando sus peculiaridades y empujándolo hacia el anonimato y las consecuencias más negativas de la globalización.

Joaquín Barriendos

## 'Ciudades globales', economía cultural y bienalización del arte contemporáneo

*Liverpool Biennial exists to engage art, people and place*

Liverpool Biennial of Contemporary Art Ltd



La bienalización del arte contemporáneo –como se ha dicho ya en múltiples ocasiones– funciona como una marca que puede internacionalizar y legitimar no sólo el carácter cultural sino también la visibilidad global de una ciudad; es decir, que puede otorgarle una *buena imagen* internacional. Esta es la razón por la cual los gobiernos y las instituciones locales se valen de ella para atraer y dinamizar capitales a través de los cuales se pretende aumentar el desarrollo económico, acumular la capacidad creativa y fomentar el bienestar social de las ciudades. Absorbida en el interior de los proyectos locales del desarrollismo cultural, la marca *Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de...* ha adquirido entonces la forma de un capital inmaterial transnacional; esto es, de un potente recurso económico.

I

El sistema internacional del arte contemporáneo se basa en el anclaje de eventos de gran formato en diversas “ciudades culturales”, a través de los cuales se generan recursos de carácter local, nacional y transnacional. El hecho de que los gobiernos locales y nacionales sean los principales promotores de las bienales nos recuerda que su capacidad patrimonializadora y su necesidad de legitimidad política siguen siendo dos de los motores de la economía global, incluida la de la cultura. Los imaginarios locales –sobre todo los imaginarios contruidos a través de las políticas culturales de los Estados nacionales– juegan por lo tanto un papel determinante en el desarrollo de este tipo de eventos internacionales.

Las bienales de arte contemporáneo son entonces, aunque parezca una contradicción, el rostro más local y nacional del sistema global del arte. La buena gestión y el equilibrio cultural entre la localización de lo global y la transnacionalización de lo local parece ser, por la misma razón, el talón de Aquiles del proceso de bienalización del arte en tanto que industria cultural transnacional. En suma, y a pesar de su obviedad, conviene no perder de vista que las bienales, independientemente de los discursos curatoriales que les dan forma, están inmersas en las nuevas expresiones globales de la industria del consumo, el entretenimiento y el turismo cultural.

II

La manera en la que la marca internacionalizadora de las bienales se ha venido imbricando con las necesidades locales de proyección global de las ciudades en los últimos años nos recuerda, por su parte, que los procesos de bienalización y transnacionalización del arte se articulan a partir de complejas estrategias de marketing, a las cuales no le resulta ajena la manera en la que operan los mercados globales de las identidades, el consumo transcultural de las diferencias y la intersección transnacional de los estereotipos culturales. Las estrategias de marketing de la

“marca bienal”, en consecuencia, están profundamente relacionadas con lo que se conoce como el *branding cultural*<sup>1</sup> así como con la gestión de las identidades corporativas de carácter nacional en el marco de las economías globales<sup>2</sup>. Sin embargo, la articulación transnacional del sello de marca de las bienales internacionales opera –en lo que a la injerencia estatal entre lo local y lo global se refiere– de una manera absolutamente novedosa.

Además de estar profundamente integrada en aquellas tendencias de la economía de mercado asociadas a un cierto tipo de filosofías del marketing y a una cierta actitud gestora basada en las mediaciones interculturales a escala global, la “marca bienal” invierte el funcionamiento habitual de lo que se conoce como la “marca país” o la “marca ciudad”; es decir, invierte la relación que el Estado ha guardado tradicionalmente con el diseño y la construcción de las identidades culturales, con la preservación del patrimonio nacional y con la responsabilidad pública de la proyección internacional de lo local. Como es sabido, la “marca país” lo que hace es condensar el valor (económico y cultural) de los productos de un país o de un lugar concreto otorgándoles una garantía de origen para que éstos puedan ser promocionados en el mercado global. Lo local, en este tipo de marcas, es el activo que permite que ciertos productos se posicionen en el mercado global. De manera diferente, el sello internacionalizador de las bienales –al surgir de un contexto económico-cultural distinto, al perseguir expectativas comerciales transnacionales diferentes y al utilizar un tipo de capital cultural inmaterial específico– utiliza un tipo de estrategia de marca que podríamos definir como de *renacionalización* o de *relocalización invertida*. Esto significa que la “marca bienal”, en lugar de promocionar lo local en el mercado global, lo que hace es promocionar y situar los valores globales y los capitales culturales internacionales en los contextos locales de las ciudades, con la intención de impulsar el consumo “localizado” de los imaginarios globales. Lo global, bajo este tipo de estrategias de *branding*, adquiere la forma de un recurso cultural transnacional que se capitaliza a través del lugar en el que se consume. La *translocalización estratégica* del arte contemporáneo<sup>3</sup>, la cual puede describirse como una tendencia hacia la renacionalización-internacionalización del capital cultural global, es uno de los engranajes centrales en este tipo de desplazamientos económicos, geopolíticos y simbólicos.

### III

Aunque dependa en gran medida de la dimensión de cada una de ellas, las bienales suelen integrar una amplia gama de agentes, productores y colaboradores: marcas corporativas transnacionales, fundaciones especializadas, asociaciones de expertos, instituciones públicas, gobiernos locales, grupos comerciales, empresas de capital privado, grupos de voluntarios, etcétera. Por lo general, la permanencia de las bienales está condicionada a algún tipo de alianza estratégica entre capitales públicos y capitales privados y entre recursos nacionales y recursos transnacionales. La financiación, la gestión y la producción de una bienal suele depender por lo mismo de un estrecho vínculo entre instituciones del sector público e instituciones del ámbito privado en una escala transnacional. De una bienal, en consecuencia, devienen beneficios materiales e inmateriales, locales y globales los cuales borran (a pesar de que no puedan estratificarse con claridad) la división económica y social entre lo público y lo privado, entre lo

<sup>1</sup> Sobre el tema puede consultarse Barriendos, “Anthropological Branding. Las gramáticas visuales del esencialismo estratégico” en *Tristestópicos, Documentos (ex)centricos sobre el imaginario de lo latinoamericano*, núm. 3, abril, Barcelona, 2007.

<sup>2</sup> Sobre el tema ver Tristestópicos, “Estrategias creativas de patrimonialización de la identidad. La marca país” en: *Producta50. Una introducción a algunas de las relaciones que se dan entre la cultura y la economía*, Barcelona, CASM, 2007.

<sup>3</sup> Ver Barriendos, “Identidades periféricas y alteridades centrales en el arte contemporáneo translocal”, actas del simposio *Nuevas Identidades/Alteridades en el Espacio Euro-Latino-Americano*, 52º Congreso Internacional Americanista. Diálogos entre globalidad y localidad, Sevilla, Universidad de Sevilla, julio de 2006.

nacional y lo transnacional. En su pretensión de generar desarrollo local a través del aumento de la visibilidad internacional de una ciudad, el discurso de la bienalización ha propiciado entonces que las políticas culturales transnacionales hayan convertido a los Estados en los agentes mediadores, legitimadores y patrimonializadores ya no sólo de lo nacional, sino también de lo global. En este proceso, el solapamiento económico y la imbricación social entre lo público y lo privado han alcanzado también una dimensión transnacional. Esto genera, por lo mismo, una amplia gama de intereses y una gran dificultad para determinar criterios equilibrados entre lo público, lo privado, lo nacional y lo transnacional. Esto nos lleva a pensar que una de las características económicas principales de los procesos de bienalización del arte tiene que ver con la manera en que se define, gestiona y capitaliza no sólo el valor de lo local y lo global, sino también el valor de lo público y de lo privado en su dimensión transnacional.

De manera independiente a su escala, todas las bienales se confrontan entonces con el problema de justificar la inversión pública y de legitimar los beneficios económicos privados, es decir, con la encrucijada de gestionar adecuadamente el capital simbólico que deviene de la intersección de lo público con lo privado en el mercado cultural global. Como veremos más adelante, estos problemas trasminan (a veces más y a veces menos) en el conjunto de los discursos que soportan la producción de una bienal, ya sean aquellos sobre los que se sostiene el carácter social de las políticas públicas o bien aquellos que abogan por la construcción de públicos a través de la planeación y la proyección urbanístico-curatorial. En consecuencia, aunque entre la bienal de la Habana y la bienal de Gwangju, o entre la bienal Periférica de Laşi y la de Liverpool oscilan no sólo *budgets* diferentes sino también expectativas curatoriales, urbanísticas, socioeconómicas y geopolíticas diversas, todas ellas reflejan, en alguna medida, los condicionamientos económicos globales que se derivan del deseo de internacionalizar una ciudad a través del arte, y las determinantes locales de imbricar lo público con lo privado. La promesa de hacer emerger o de consolidar una ciudad en el escenario internacional a través de una bienal condiciona, por lo tanto, no sólo el monto presupuestario y los porcentajes de inversión de los diferentes sectores que participan en las mismas, sino también la manera en la que se obtiene y se destina el capital simbólico en función de los objetivos estéticos, sociales y económicos de cada bienal. Ante el proceso de bienalización del arte nos encontramos, por ello, con la necesidad de proponer nuevos criterios para definir lo que es y lo que puede dejar de ser considerado como lo transnacionalmente privado y lo localmente público.

#### IV

En cuanto a la relación entre la arquitectura presupuestaria y el volumen urbanístico y visual<sup>4</sup> de las bienales hay, como todos sabemos, una diversidad tal que las vuelve absolutamente incomparables. Una misma bienal, por ejemplo, puede contener en su interior otras “bienales” u otros eventos internacionales anuales. Debido al hecho fácilmente comprobable de que las grandes bienales tienden a subsumir otras actividades culturales en un único evento-calendario de gran formato, podemos pensar que el supuesto que reza que de una sólida visibilidad local deviene una potente visibilidad global, sigue siendo la norma sobre la que se organizan las políticas culturales, comunicativas y expositivas de las bienales. La principal razón de que algunos eventos “menores” (a pesar de haber nacido como festivales locales independientes) tiendan a ser engullidos por las bienales es, en consecuencia, que la

---

<sup>4</sup> Nos referimos al peso y al impacto que una bienal alcanzan en el imaginario local del sitio en el que se emplaza. En muchas ocasiones, la percepción internacional del volumen urbanístico expositivo de una bienal no se corresponde con la percepción local del mismo. La gestión de la comunicación de contenidos en una bienal juega por lo tanto un rol determinante.

*arquitectura de gasto* de las políticas públicas de las ciudades propicia que estos festivales menores queden integrados en un patrocinio único, gestionado de manera vertical. Para justificar esta tendencia, los gobiernos locales suelen dar argumentos en torno a la prioridad estratégica de ciertos sectores y a la necesidad de aumentar la eficiencia en la administración de las partidas destinadas a la promoción de la cultura. Venecia, la más veterana de las bienales, sería un caso ejemplar de esta situación pues ella acoge, además de las *artes visivas*, una “biental” de arquitectura, un festival de teatro, otro de danza, otro de música y uno más de cine.

V

Me gustaría conectar ahora lo hasta aquí dicho con tres de los elementos que dan forma a la frase *Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de...* es decir: la periodización bianual, la pretensión de internacionalidad de las bienales y la translocalización del sistema del arte contemporáneo mediante el dispositivo bienal.

El primer término, la periodización, es lo que puede considerarse la base económica de una política estratégica de plazos, la cual ha terminado por establecerse como la norma habitual en lo que al sistema expositivo internacional del arte contemporáneo se refiere. El formato un año si y un año no de estos eventos parece haber corroborado entonces su operatividad y adaptabilidad no sólo ante los ritmos y sinergias del actual sistema internacional del arte, sino también ante el vertiginoso proceso de entrecruzamiento de culturas visuales globales y de mercados culturales transnacionales. En el interior de este sistema, por lo tanto, el sello *Bienal* opera bajo la forma de una marca global no registrada.

Sin embargo, la eficacia de la calendarización bianual no depende exclusivamente del hecho de que tal formato se ajuste a los plazos estratégicos para que los colaboradores, los corporativos y los *sponsors* públicos y privados capitalicen su inversión y la recuperen en forma de beneficios materiales e inmateriales bianualmente mediante campañas bien planificadas de gastos, sino del hecho de que, a través de dicho formato, parece que el cuestionable impacto social y la ambigua legitimidad del discurso regenerador del tejido cultural local vuelve a calar hondo entre la comunidad (incluida la artística), ya sea bajo la forma de una mínima expectativa o ilusión por ponerse al día de lo que pasa fuera del país, o a través de la actualización de lo local por medio de la producción de un discurso curatorial globalizante, o bien por la excitación local que supone ver a los tres o cuatro artistas locales de turno en los galerones de las sedes de exhibición.

El segundo término tiene que ver con el carácter *Internacional* de las bienales. Este adjetivo no sólo funciona en la frase como un epíteto, sino como toda una declaración de principios y como una promesa de reposicionamiento cartográfico y geoidentitario desde lo local. Al respecto basta con recordar las polémicas surgidas en torno a la búsqueda de consenso que se derivaron del llamado *nuevo internacionalismo*<sup>5</sup>, el cual, en sus versiones menos descafeinadas, no ha hecho sino reproducir las posturas de un multiculturalismo liberal cargado de una fuerte ambigüedad posmoderna frente a lo diverso, lo híbrido y lo plural.

---

<sup>5</sup> Sobre la internacionalización del arte contemporáneo en tanto que capital simbólico puede consultarse el capítulo “*New Internationalism: la representabilidad estética de la diferencia cultural*” en Barriendos, *Geoestética y Transculturalidad*, Girona, Fundació Espais, 2007.

El tercer elemento recaería en la coda *de lugar* de la oración, es decir, en el topónimo (de Berlín, de Yucatán, de Singapur, de Dakar, etcétera) el cual no sólo *localiza* en términos espaciales el dispositivo bienal, sino que también presume la existencia de un sistema internacional de exhibición del arte contemporáneo descentralizado y transparente (en términos geopolíticos). Esta presunción, por lo tanto, nos habla de un supuesto estadio poscolonial de las bienales internacionales el cual, a mi juicio, es sumamente discutible, sobre todo en lo que respecta a las políticas transculturales de representación<sup>6</sup> y a lo que Thomas McEvilley define como el '*Arrivederci*' que las bienales del Tercer Mundo le pertrecharon a la Bienal de Venecia al abrirse la geografía política del sistema internacional del arte en la década de los noventa<sup>7</sup>. Empañada por el reconocimiento internacional, la preposición *de* parece querer otorgar a la marca *bienal* una suerte de autoridad para hacerse válida por sí misma en cualquier ciudad o lugar, independientemente de las características económicas y culturales de la comunidad que la acoge. Al respecto suelen escucharse frases como "lo global lo exige, hay que posicionarse a toda costa para no desaparecer del mapa", como si la globalización estuviera constituida por una especie de pliegues cartográficos de los que las políticas culturales nos debieran poner a salvo.

Como puede deducirse de esta somera lectura de tres de los ingredientes de la frase (casi identidad corporativa) *Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de ...*, las tensiones geopolíticas y geoeconómicas que circundan al sistema internacional del arte contemporáneo necesitan ser analizadas y entendidas lejos de la vertiginosidad de las notas de prensa, los *deadlines* de las editoriales, la efervescencia del turismo cultural global, el *jet lag* y la sensación de "ciudadano del mundo" con el que uno acude gustoso a los *openings* de las bienales.

## VI

Bajo el marco de esta crítica al internacionalismo simbólico de las bienales de arte contemporáneo, resulta aún más evidente que el problema de la bienalización recae sobre todo en la supuesta reciprocidad entre los costos económicos y simbólicos por mantener la visibilidad de una ciudad a escala global al tiempo que se persigue el ideario social de la regeneración económica de la comunidad local. Por lo tanto –como lo han señalado ya Edward Soja, David Harvey, Michel Peter Smith y otros teóricos especializados en el urbanismo transnacional y en la *localización* de lo global– el problema no es la cuestión de la escala entre lo global y lo local, sino el de la capacidad de implicación de los diferentes elementos y agentes de conexión y negociación entre estos (sólo en apariencia), polos opuestos. Entender el funcionamiento de las nuevas instituciones a través de las cuales se activa la economía cultural del arte contemporáneo resulta, por lo tanto, una tarea indispensable para poder actuar éticamente entre el fin de la excepcionalidad económica de la cultura, la escenificación turística del arte y lo que hemos definido como la *re-nacionalización-internacionalización* de lo glocal. Como ha dicho el antropólogo urbano Michel Kearney, lo que distingue a la globalización del transnacionalismo es el papel que juega el Estado en los procesos de patrimonialización y en las estrategias para acercar el bienestar cultural a la escala de lo vecinal. "Los discursos de la globalización y el transnacionalismo –afirma Kearney– difieren significativamente en el rol del Estado para producir significados, identidades y resultados sociales"<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> "Políticas de la representación transcultural" en: Barriendos, *Geoestética y Transculturalidad*, op. cit. pp. 173-200.

<sup>7</sup> "Arrivederci, Venice: The Third World Biennials" en: Thomas McEvilley, Roger Denson, *Capacity: The History, the World, and the Self in Contemporary Art and Criticism*, Amsterdam, OPA, 1996.

<sup>8</sup> Kearney, "Borders and Boundaries of State and Self at the End of Empire"; citado en Michael Peter Smith, *Transnational Urbanism. Locating Globalization*, Oxford, Blackwell, 2001, p. 3.

Al llamar la atención sobre el papel re-nacionalizador del Estado posindustrial no pretendo, ni mucho menos, abogar por una privatización despreocupada del sistema internacional del arte. Al respecto, ya Chin-Tao Wu nos ha advertido sobre las consecuencias que produjo la privatización de dicho sector en Gran Bretaña y Estados Unidos. Lo que pretendo es más bien hacer ver que el papel del Estado sigue siendo determinante no sólo en los procesos de construcción de los imaginarios culturales locales, translocales y globales, sino también en los procesos de globalización de las economías culturales. En consecuencia, la interacción entre la función preservadora, promotora y patrimonializadora del Estado y las políticas culturales translocales se ha de estudiar con más detenimiento en función de la nueva economía cultural transnacional del arte contemporáneo.

¿Qué implicaciones supone entonces que un dispositivo flexible, translocal y transnacional como lo es una biennial pretenda globalizar una ciudad? ¿Qué tipo de endeudamientos se establecen entre el arte, la curaduría y la promoción cultural ante la búsqueda de hacer de lo contemporáneo un capital en activo para que una ciudad sea global? ¿En dónde encuentran sus límites las injerencias de la gestión estatal respecto a la búsqueda de lazos sociales y reciprocidades culturales a través del arte contemporáneo? ¿En dónde la *co-gestión* de lo global respecto a lo local se convierte en una *congestión* de lo local respecto a lo global? ¿Hasta qué punto la obligación de pagar la cuota de internacionalidad a través de la bienalización de una *ciudad cultural* es un buen promotor para la creación, la producción y la circulación de las prácticas artísticas locales? ¿Hasta qué punto la ilusión de “hacer ciudad” destruye el tejido cultural e industrializa la creatividad local? ¿En donde se termina la biennial en tanto que artefacto social y motor cultural y en donde comienza en tanto que dispositivo económico? ¿Su “maquinaria de guerra” –por hacer un guiño a Deleuze y Guattari- se plantea la regeneración y retroalimentación de los imaginarios visuales transnacionales o se plantea simplemente la culturización de la economía, es decir, la utilización del arte contemporáneo como herramienta para el equilibrio y el desarrollo económico?

## VII

Finalmente, me gustaría cerrar mencionando las características de una biennial cuya situación en la geografía posindustrial de la nueva economía de la cultura resulta paradigmática.

La ciudad de Liverpool celebró en 2006 la cuarta edición de su Bienal Internacional. Como todos sabemos, la ciudad de Liverpool fue un antiguo y sólido centro de desarrollo que basó su poder económico tanto en el comercio marítimo como en la industria pesada. Sin embargo, las mutaciones del capitalismo posindustrial hicieron de la ciudad de Liverpool una urbe pobre y económicamente dependiente. En 2004 se le calculó una renta *per capita* 70% menor que el estándar de las ciudades norteamericanas económicamente estables. Bajo este panorama es fácil entender por qué los gobiernos locales, en sintonía con los corporativos locales de mayor fuerza económica, se encuentran desde hace varios años avocados a regenerar la economía por medio de campañas de reposicionamiento global y mejora local de la imagen de la ciudad. Basadas en lo que antes describimos como el *branding cultural*, estas campañas lo que persiguen es justamente una buena gestión del capital cultural inmaterial con miras a propiciar una sensación de prosperidad entre los ciudadanos. Este tipo de políticas simbólico-culturales, las cuales se basan en la capitalización de desarrollo cognitivo y de la activación económica de la creatividad colectiva de las ciudades, operan casi siempre de la mano de otro tipo de operaciones urbanísticas. La ciudad de Liverpool –de la misma manera que lo hace la

ciudad de Hamburgo en la actualidad– ha venido desarrollando desde hace algunos años un programa de rescate y reutilización de la zona portuaria pensado específicamente para potenciar el crecimiento de las industrias creativas, culturales y expositivas.

En consecuencia, la mayoría de las estrategias dirigidas a mejorar el posicionamiento económico y geográfico de la ciudad que el gobierno local de Liverpool ha venido implementando en los últimos años se basan en una buena gestión de la creatividad y en una buena promoción del capital cultural local. En el contexto anglosajón, estas estrategias mercadológicas se han promovido bajo la fórmula conocida como *the positive promotion* de las ciudades. Esto es, a través de la restauración del imaginario cultural local por medio de su integración en el desarrollismo de los imaginarios culturales globales.

En el marco de la función transnacional del capital cultural inmaterial que hemos venido apuntando, la interacción entre el arte contemporáneo (sobre todo del arte contemporáneo cuando éste forma parte de un dispositivo económico y discursivo poderoso como lo es una bienal) y las estrategias de *promoción positiva* de las ciudades se ha convertido en una de las variables claves del desarrollo económico inmaterial. Por lo mismo, no resulta demasiado difícil determinar la razón por la cual ambos parecen hoy inseparables ni tampoco parece complicado establecer el tipo de acuerdos y endeudamientos simbólicos que se tejen entre lo local y lo internacional. En palabras del propio Lewis Biggs (uno de los miembros fundadores de la Bienal de Liverpool), el proyecto de la bienal de esa ciudad surgió “no para apoyar a los artistas locales, sino para el reestablecimiento de Liverpool como un centro prestigioso para las artes visuales”. La finalidad central de esta bienal es entonces la reconstrucción de la imagen urbana a través del arte, lo cual fue decisivo además para que, en su primera edición, el gasto público alcanzara una tercera parte del cuantioso presupuesto.

En la misma línea y en plena congruencia con el impulso regenerador de la imagen pública global de la ciudad, Liverpool será la capital cultural europea en 2008. En la página web del programa, y en clara sintonía con la estrategia de la *positive promotion* anglosajona, resalta un primer apartado titulado *Imagen Positiva* de Liverpool. Es evidente entonces que el gobierno local es consciente de la importancia de valorar y gestionar adecuadamente su capital cultural inmaterial.

Cuando hablamos de la gestión local del capital cultural inmaterial transnacional hablamos entonces de las nuevas estrategias a partir de las cuales los gobiernos locales generan desarrollo económico en el interior de las ciudades a costa de convertir lo global en capital simbólico. La *promoción positiva* de la ciudad de Liverpool y la promoción misma de su *Bienal Internacional* han sido, por lo tanto, los pilares simbólicos sobre los que se ha justificado la construcción de los más importantes equipamientos urbanísticos y comerciales de esa ciudad. Al respecto vale la pena recordar que James Moores, el magnate local que hizo posible la Bienal, condicionó su aporte económico al hecho de que éste fuera invertido de manera clara y directa en la promoción internacional de sus instituciones de carácter público: Walker Art Gallery, New Contemporaries, A Foundation, y, más recientemente, el Greenland Street, el nuevo complejo industrial del puerto refuncionalizado como equipamiento cultural.

El problema parece ser entonces el de la incapacidad de medir y gestionar adecuadamente el impacto de la, llamémosla así, estructura inmaterial del diseño presupuestario en los contenidos artísticos por una parte, y en el capital cultural inmaterial común por la otra.

Para ejemplificar la manera en la que la promoción positiva puede filtrarse hasta las finas estructuras de socialización de los discursos artísticos y curatoriales, quizá vale la pena que recordemos lo que sucedió a la obra del japonés Taro Chiezo titulada *SuperLambBanana*, una escultura de unos 11 metros de altura comisionada por la ciudad de Liverpool para la bienal de 1998. Su obra, originalmente una crítica a la manipulación genética, fue leída por los medios y la crítica como un emblema local de desarrollo, progreso y bienestar intercultural de la ciudad (tres de los temas que daban forma a las estrategias multiculturalistas de la *positive promotion* de la ciudad). La profunda absorción de la obra de Chiezo en el interior de un discurso político local profusamente impregnado de desarrollismo económico y cultural, es un claro reflejo de hasta qué punto los discursos de la regeneración urbana y de la globalización de las ciudadanías pueden calar hondo en una comunidad y hasta qué punto estos pueden trasminarse en la manera en la que circula y se consume el capital cultural inmaterial.

El impulso de “hacer ciudad” y el querer hacerla bajo la fórmula del *glocalismo*, entraña por lo pronto escollos tanto económicos como simbólicos los cuales afectan de manera directa la producción, la circulación, la interpretación y la función económica del arte contemporáneo. Su proceso de bienalización, en consecuencia, no puede desligarse ni de la nueva geopolítica de las “ciudades globales” ni de la economía transnacional de los nuevos capitales culturales inmateriales.

**Aquestes ponències foren presentades en el marc de la taula rodona del dissabte dia 11 de novembre de 2006 al Macba, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, amb motiu del II Simposi Internacional de Crítica d'Art, organitzat per l'ACCA.**

**Estas ponencias se presentaron en el marco de la mesa redonda del sábado día 11 de noviembre de 2006 en el Macba, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, con motivo del II Simposio Internacional de Crítica de Arte, organizado por la ACCA.**

**These lectures were presented in the context of the dialogues, on Saturday, the 11<sup>th</sup> November 2006 at the Macba, Barcelona Museum for Contemporary Art, in occasion of the II International Symposium on Art Critics, organized by ACCA.**