

AGENDA MENSUAL

CONSULTA

CONTRIBUCIÓ

19 març - 6 juny

A cura d'Alessio Antonioli

CONTRIBUCIÓ aborda la dificultat de treballar amb comunitats sense que aquestes en resultin manipulades i planteja la diferència entre contribució i explotació. Alessio Antonioli és coordinador del programa de residències de Gasworks, una organització a Londres amb un Programa Internacional de Residències, a través del qual artistes d'arreu del món són convidats a treballar a la capital anglesa durant tres mesos.

ESPAI LEGAL/ ESPAI PÚBLIC

19 març - 6 juny

A cura d'Eva González-Sancho

Cinc tallers a Hangar i un espai de documentació al CASM. Espai Legal / Espai Públic és un projecte d'investigació sobre la construcció i la natura de l'espai públic i també de les possibilitats d'intervenir-hi. Eva González-Sancho és directora del FRAC Bourgogne a Dijon.

Per a més informació sobre els tallers: www.hangar.org

ACTIVITATS

UN CAFÉ AMB... CHUS MARTÍNEZ

Divendres 7 de maig, a les 11.00 h

Art, comunitat i imaginació subversiva. Unruly practices

De la mateixa manera que en filosofia i ciències cognitives es parla de la revolució del 'gir lingüístic', en art s'hauria d'incorporar la revolució del 'gir sociològic': la impossibilitat de parlar només d'art, d'obra o d'autor sense parlar de pràctica, context i subjecte/subjectes.

Per Chus Martínez (responsable d'exposicions de la Sala Rekalde, Bilbao)

CAPITAL. DISCUSIONS ENTORN L'ECONOMIA DE L'ART.

Amb l'objectiu de generar una publicació teoricopràctica sobre economia de l'art, CAPITAL s'articula com un conjunt de sessions des d'on discutir, englobant el major nombre de punts de vista, les estructures econòmiques de la institució

art i les condicions de treball i promoció professional que configuren. Dirigit per Amanda Cuesta (curadora independent, Barcelona).

Divendres 14 de maig, de 18.00 h a 20.30 h
L'amor a l'art I. Els museus europeus i el seu públic

Divendres 28 de maig, de 18.00 h a 20.30 h
L'amor a l'art II. Els museus estrella i el turisme urbà

Assistència per invitació.
Per a més informació: acuestah@eresmas.net

CONFERÈNCIA

Dimecres 19 de maig, a les 19.00 h

Estilites, anacorettes, desertors del búnquer. (Un altre cop "L'Àngel Exterminador")

Com a reacció nihilista davant la realitat, en alguns artistes contemporanis es pot detectar un procés d'aïllament i búnquerització.

Per Fernando Castro Flores (curador independent, Madrid)

EDUCACIÓ

L'ESTAT DE LA IMATGE EN L'ART CONTEMPORANI

Per Yamandú Canosa

Dimecres 5 de maig, a les 17.00 h

Imatge per a un text, imatge com a text
Indicada per a interessats en il·lustració gràfica, oberta a tothom.

Dimecres 12 de maig, a les 17.00 h

Introducció a la pintura contemporània
Indicada per a alumnes de batxillerat, oberta a tothom.

CONVERSA AMB... TERE RECARENS

Dimecres 26 de maig a les 16.00 h

a la sala d'actes de l'Escola Massana.
Carrer Hospital 56, Barcelona
Per Ferran Barenblit

Totes les activitats son gratuïtes

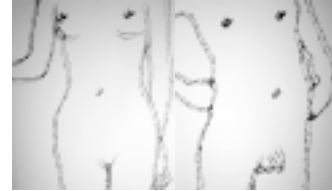
Responsable d'activitats i educació:
Antonio Ortega

EXPOSICIONS

19 març - 6 juny

YAMANDÚ CANOSA
Nuevas canciones

A cura de David G. Torres

LÍVIA FLORES
Cadena alimentària

A cura de Miquel Von Hafe Pérez

TERE RECARENS
19 març 2014

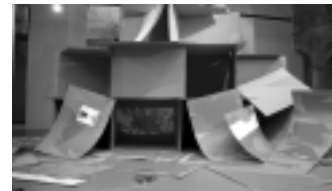
A cura de Ferran Barenblit



COSTA VECE

House of Cards

A cura de Miquel Von Hafe Pérez



BUTLLETÍ NÚM. 2 GRATUÏT

MAIG⁰⁴

SantaMònica

La Rambla, 7 08002 Barcelona
T 933 162 810 F 933 162 817
info_santamonica.cultura@gencat.net
<http://cultura.gencat.net/casm>

CAPITAL
GLOBALITZACIÓ I ARTS VISUALS II

COSTA VECE

Capital

Capital és un ambiciós projecte d'Amanda Cuesta (curadora independent, Barcelona) amb l'objectiu d'estudiar les estructures econòmiques i la gestió de recursos al sector artístic. Un conjunt de sessions al CASM seran el germen d'una publicació teòrica - practica sobre l'economia, les condicions de treball i de promoció professional de l'art.

AMANDA CUESTA

Les convulsions estructurals sofertes a Europa, amb l'arribada de la Revolució Industrial que marca el pas cap al segle xx, van comportar grans canvis en el món de l'art, els models d'organització del qual havien estat pràcticament immutables

des que l'aparició de les acadèmies desplaçés les estructures gremials medievals per donar pas a la modernitat.

Al París del 1900 van quallar les actituds i els nous llenguatges artístics còmplices

amb la gran urbs industrialitzada, així com els fenòmens i les organitzacions que venien a substituir l'acadèmia per donar lloc al que coneixem com a art contemporani. És a dir, els moviments d'avantguarda van trobar el seu espai



de legitimitat en l'evolució del mercat artístic tot i la ferotge resistència acadèmica. L'evolució esmentada del mercat tingué lloc gràcies a la tenacitat d'alguns marxants que van saber comprendre que el seu paper no només s'havia de limitar a servir de pont entre l'artista acadèmic i el col·leccionista, sinó que consistia en cercar nous compradors i en el compromís a llarg termini amb els artistes de la seva pròpia generació, aprofitant amb habilitat l'energia renovadora que s'articulava entorn de grups alternatius que comptaven amb el suport teòric d'intel·lectuals apassionats per l'art. Els exemples més coneguts els trobem en Paul Durand-Ruel en relació amb l'escola de Barbizon i els impressionistes; el compromís d'Ambroise Vollard amb Cézanne, Renoir o el vincle existent entre Daniel Henry Kahnweiler i l'èxit del cubisme.

Aquests primers galeristes van establir les bases del que avui es denomina mercat primari de l'art, el d'aquells que "descobrixen" joves talents i sota acords d'exclusivitat comercial contribueixen, mitjançant l'organització d'exposicions, la seducció de la crítica i les vendes estratègiques, a la cristallització del seu estatus i a la consolidació del seu valor de mercat.

Després de la Segona Guerra Mundial, amb la pèrdua de protagonisme cultural de París a favor de Nova York –meca i símbol del capitalisme per excel·lència, el món de la galeria va viure el seu ple

desenvolupament gràcies, en part, a dos fenòmens estretament relacionats amb la necessitat americana per oferir un model d'artista propi. Aquests fenòmens són l'aparició d'un col·leccionisme amb menys prejudicis i inèrcies que l'europeu a l'hora d'assumir riscos, i l'aparició dels grans museus americans (MoMA, Whitney i Guggenheim) vinculats al patrocini d'aquestes mateixes fortunes.

En aquest context de postguerra sorgeixen els galeristes de l'expressionisme abstracte, com ara Sidney Janis, Betty Parsons o Tibor de Nagy i també el gran Leo Castelli, padri del neodadaisme i del pop, que van inaugurar una genealogia continuada per John Weber, John Gibson i Paula Cooper, en el seu suport a l'art minimal i conceptual o per Ronald Feldman, que va obrir una oficina de recerca de patrocinadors per a les grans empreses de Land Art.

Mentrestant, a Europa el mercat de l'art contemporani va revitalitzar-se durant els anys cinquanta a París i Londres amb l'entrada en subhasta d'algunes col·leccions importants, com ara la de Gabrièle Cognacq, la Girardin o la Goldschmidt, generant-se una febre que va fer créixer fins a un 20% anual el valor de determinades obres. El mateix fenomen especulatiu es va donar amb les obres dels surrealistes i amb l'expressionisme alemany des del final dels anys seixanta fins a l'arribada de la crisi del petroli del 1973. De fet, l'arrencada del mercat europeu va venir del món de la subhasta, el mercat



secundari o de revenda, operat majoritàriament des de les cases Sotheby's i Christie's, que es va anar internacionalitzant amb l'obertura de les diferents sucursals arreu del món a partir del 1964. Pel que fa al mercat primari europeu i malgrat que el col·leccionisme americà s'hagi continuat desenvolupant amb més vigor –gràcies principalment a un sistema fiscal especialment favorable, almenys fins al 1986–, un grup de 18 galeries alemanyes va saber contribuir amb un format intel·ligent per a la transacció i la legitimitat amb la posada en marxa, l'any 1967, de la primera fira d'art a Colònia, ART Cologne, on es prenia com a model la fira d'antiquaris i es conjugava l'aspecte més comercial amb la promoció de l'experimentació artística. Més tard, al 1970, els galeristes Trudi Bruckner, Balz Hilt i Ernst Beyeler van inaugurar la primera ART Basel que, amb els anys, i malgrat la proliferació de fires en altres ciutats com ara París (FIAC 1974), Madrid (ARCO 1983) o Berlín (Art Forum 1996), ha sabut convertir-se en un autèntic eix del mercat primari europeu.

Si bé és cert que la figura del galerista, com ho demostren els exemples anteriors, és fonamental en la construcció de la història de l'art contemporani i constitueix un indiscutible puntal del mercat artístic, cal observar que el que avui es denomina economia de l'art comprèn una xarxa de fenòmens molt més extensa que es desenvolupen de forma creixent des dels anys vuitanta, produint-se, fins i tot, al marge de la pràctica artística pròpiament dita. Un dels més evidents és l'extensió de

la xarxa museística dedicada a l'art contemporani, fenomen que ha servit a moltes ciutats, sobretot d'Europa, per a la remodelació urbanística d'àrees degradades dels seus cascos antics i per augmentar, al mateix temps, les seves possibilitats com a destinació del creixent turisme urbà o del diu turisme de qualitat, associat a la predisposició del visitant per combinar oci i consum d'oferta cultural. No cal ni dir que Barcelona, València o Bilbao, amb les seves particularitats i diferències, són un exemple clar en aquest sentit. El fenomen no és exclusiu de països eminentment turístics com ara el nostre, a Alemanya, per exemple, el nombre de museus va augmentar en un 35% entre 1982 i 1991 i ciutats de l'antic eix comunista com ara Viena o Berlín han fet també importants operacions en aquesta direcció durant els anys noranta.

A la majoria de casos, el primer objectiu ha estat la construcció d'un edifici emblemàtic, amb la corresponent botiga per a la venda de records i catàlegs i el restaurant-cafeteria. En segona instància es planteja la necessitat de conformar una col·lecció o de resoldre la qüestió dels continguts amb la programació d'exposicions temporals (sovint produïdes per diversos centres i amb itineràncies d'uns quants anys), el nombre de les quals també s'ha disparat en les dues darreres dècades.

Aquestes exposicions han afavorit el desenvolupament d'un creixent nombre de professionals i empreses dedicades a assegurances, transport, disseny i

muntatge que consumeixen una gran part dels recursos dels centres, els pressupostos dels quals es veuen durant molts anys ja compromesos pels elevats costos de construcció i manteniment d'aquests edificis emblema. Això degenera sovint en un excessiu regateig per part de museus, fundacions i centres d'art per assumir compres amb destinació a les seves col·leccions o el pagament d'honoraris raonables a artistes, curadors, educadors i, fins i tot, a les seves pròpies plantilles.

Si bé el fenomen de la proliferació de centres és, a grans trets, beneficiós, molts d'aquests beneficis només repercuteixen directament en el món de l'art d'una forma testimonial i, sovint, a través de la capacitat legitimadora que la relació amb la institució museística confereix a l'artista.

La necessitat de projecció de les ciutats i el seu desig d'atreure visitants també s'ha associat a la proliferació de grans cites inspirades en el model de la Biennal de Venècia, creada el 1895. Aquest tipus d'esdeveniment, semblant als festivals de música o arts escèniques, té l'avantatge de no exigir el manteniment d'una costosa estructura permanent, alhora que, al seu torn, proporciona una extensió encara més gran de la xarxa legitimadora que ha teixit l'art contemporani durant el segle xx per suplir la liquidació del model acadèmic. Avui en dia, molts artistes s'han convertit en autèntics professionals de la biennal i, en gran part, poden mantenir i desenvolupar les seves carreres gràcies a aquests esdeveniments i amb més independència



respecte de la seva penetració en el mercat de l'art. Això ha afavorit, en part, alguns canvis en els mecanismes de producció artística moguts, sovint, per la necessitat de desenvolupar projectes capaços de destacar en aquests marcs de màxima competitivitat. En tot cas, els factors que es tenen en compte per establir el valor objectiu d'una obra o el lloc que tindrà un artista en el relat final de la història de l'art són molt diversos, i barregen variables de tipus cultural amb d'altres de simple màrqueting.

La diversitat i la complexitat dels temes que es poden abordar des del desenvolupament peculiar de l'economia de l'art contemporani, aquí sumàriament esbossats, han facilitat l'aparició d'una bibliografia creixent i de no pocs debats en els darrers anys i estem en situació, atesa la perspectiva actual, d'emprendre una nova anàlisi, des del nostre propi context, que pugui ser una eina reveladora i útil per situar-nos.

Amb l'objectiu de generar una publicació teòricopràctica sobre la gestió de recursos del sector artístic, *Capital's* articula com un conjunt de debats des d'on discutir cadascun dels temes proposats, relacionats tots ells amb les estructures econòmiques de l'art i de les condicions de treball i promoció professional que aquestes configuren, buscant respostes als dubtes més freqüents que en aquest àmbit es planteja el professional de l'art.



COSTA VECE

L'artista suís, Costa Vece exposa al CASM "House of cards". Una gran estructura de cartrons en un equilibri inestable forma aquesta instal·lació concebuda específicament per al CASM. En una ciutat com Barcelona, on la presència del disseny arriba a ser impositiva, Costa Vece proposa una mena de monument antidisseny. La utilització d'estructures simples i edificades a partir de materials poc nobles, com ara cartró o fusta reutilitzada, ha esdevingut una constant en la seva obra, com una forma de crítica sobre l'angoixa pròpia de la societat hiperconsumista. Vers aquests aspectes i d'altres en l'evolució i l'obra de Costa Vece apunten els textos que Stefano Chiodi va publicar pel catàleg de l'exposició Squatters a Porto i Clàudia Spinelli, al de la Migros Museum – Museum für Gegenwartskunst a Zuric.

COSTA GOES TO ART

CLAUDIA SPINELLI

Sovint, Costa Vece utilitza retalls de pel·lícules, dibuixant sobre un món d'imatges ja existent. Tanmateix, a diferència de molts altres artistes, no es proposa despullar aquestes imatges o desemmascarar-ne la natura de clíxé: en canvi, les converteix en signes del seu estat d'ànim personal. I en fer-ho, com si diguéssim, afegeix valor a les imatges. Es podria dir la mateixa cosa de la manera que té de servir-se de les capses de cartró que utilitza repetidament. Costa Vece articula el seu món emocional d'una manera filtrada, apaivagada, mitjançant preservadors intercalats que, al seu torn, desvetllen emocions particulars en el públic que observa. En la seva instal·lació de bombes, per exemple, embelleix la destrucció potencial amb un entreteniment inofensiu. Retalls de pel·lícules i bandes sonores proporcionen la dramàtica per a aquestes escenes fosques que ens recorden els tallers secrets d'un fabricant subversiu de bombes. L'explosió no es produeix mai. Perquè la qualitat explosiva de l'art no n'és un tret concret: és abstracte i metafòrica, rau en la capacitat de l'art de transmutar la realitat en una experiència estètica. Una vegada i una altra, les formes juganeres, aparentment lleugeres que Costa Vece desplega, anuncien la seva sofisticada reflexió sobre la naturalesa de l'art.

A *Look Back in Anger*, la grandiosa instal·lació que Costa Vece va crear en el Migros Museum a darreria del 2001, l'aspecte personal va adquirir una dimensió addicional, clarament sociopolítica que, de fet, és present en la majoria d'aquestes obres com un subtext. En les entranyes d'un vaixell teatralment embarrancat, els visitants hi van trobar, cargolada, una seqüència d'*Stromboli*, de Roberto Rossellini. Refugiats, homes, dones i nens

fugen espaiats. Volen salvar la vida, intenten escapar, corrent i remant, sense parar, sense arribar mai a un paradís protector. Una emotiva metàfora que recorda les amargues experiències d'un nen immigrant, però d'una manera intemporal i, per tant, amb una aplicabilitat actual urgent i, naturalment, molt política. El melodramàtic "i ara què?" que ressona en la imatge del vaixell encallat esdevé una pregunta retòrica, plantejada per un artista que ja fa temps que ha identificat la seva tasca. I la seva tasca és respondre a preguntes, i compartir-les amb el públic que observa; donar al públic una raó per pensar sense moralitzar mai.

Les imatges mitjançant les quals Costa Vece s'expressa ell mateix són part de la seva vida, funcionen com un mirall on es pot reconèixer i mitjançant el qual es pot presentar d'una manera molt més rellevant. Costa Vece utilitza el llenguatge que conforma la nostra experiència personal de la realitat: agafa *attrezzo* del món del consumisme, o del món del cinema i la publicitat. Sobre un rerafons amb trets clarament autobiogràfics, les imatges clíxé que extreu dels mitjans de comunicació no perden el significat, sinó que més aviat n'adquireixen encara més. Tanmateix, la seva obra de fet no està tan clarament definida per virtut del que deu a la seva biografia, com per les emocions i associacions que genera en l'espectador. En l'obra de Costa Vece, el món és vist amb la seva disfressa medial. Però no és una disfressa que serveixi per disfressar. Al contrari, és un mitjà de comunicar experiències reals i de dotar el seu art d'una credibilitat absoluta.

A "Costa Vece – Works from 1992 – 2002", Migros Museum – Museum für Gegenwartskunst Zurich, 2002



IMPLACABLEMENT: COSTA VECE

STEFANO CHIODI

És un home jove amb dos passaports, que ha nascut i s'ha criat en una nació de la qual, mai no n'ha estat ciutadà. Es diu Costa Vece, un artista omnívor, indomable, desencantat, d'arrels germanosuiïsses, gregues i italianes. Posseeix un encant subtil i impertinent, com el de la seva obra, l'humor de la qual passa d'ansios a juganer, de rígid a líric, de sarcàstic a commovedor. La seva obra inclou actes com ara convertir un rebost en una *video lounge* fet de capses de cartró abandonades (*Chill Out*, 1997, amb Patrick Huber), o "estar a l'aguait", ben ple d'insígnies militars en una fira d'art (*Watch House with Soldier*, 2000): ambdós exemples eloqüents del desig de Costa Vece de desdibuixar les distincions jeràrquiques entre mitjans, gènere i tècnica: i de deixar que la seva obra "respiri" en un espai flexible i permeable.

Sense cap dubte, el viatge artístic de Costa Vece va començar amb el seu símbol de copyright tatuat, © Tatto (1992). 'C' per Costa, naturalment, i 'O' per zero, melic, i la ubicació del nom: l'obra incorpora copyright i signatura, valor i subjecte, marca i fetitxe. Un moviment complementari d'expansions i d'ocupació de l'entorn circumdant marca les seves obres més ben conegudes i més característiques. En la majoria creacions de Costa Vece —com ara *Bar* (1999, amb Jacqueline Zünd), i la instal·lació *Für Ein Paar Dollar Mehr* (2000)— el moviment sempre és "envers" i "a dins" la nova referència espacial i la interpretació cultural oberta que l'obra ofereix. Aquest efecte de concentració i desorientació simultànies és característic d'una peça com ara *Dressed to Kill* (1998), que tracta explícitament del tema de la barreja del fet material i del fet psicològic dels quals sorgeix l'experiència artística.

En altres obres, Costa Vece porta aquestes idees característiques en una altra direcció, cap a una reivindicació articulada de la identitat i la història personal. La tensió entre l'espai públic i el privat, les inversions iròniques, i la demolició del "bon gust" des d'un segon terme en obres com ara *Supermercato Roma* (1999) i *Secondo me...* (2000, amb Jacqueline Zünd), així com també en la



instal·lació *Mama Goes to Art* (1997). La mateixa mena de desplaçaments, mig agressius, mig divertits, marquen una sèrie d'obres en què recrea la iconografia de les pel·lícules d'acció o la violència dels diaris, com a *Bomb #5* (2000), una tenda militar muntada dins una galeria amb tots els obsessius estris del terror.

En tota l'obra de Costa Vece, cada gest intrusiu va acompanyat d'una invitació a l'espectador perquè s'apodori de l'espai material, perquè suspengui imaginativament la distinció entre art i vida. Materials, imatges, i capes d'al·legoria semblen encaixar al seu lloc d'acord amb alguna irònica bona voluntat innata; els elements estan continguts, com en un joc, però sense perdre l'elusiva vitalitat de la seva gènesi. I en aquest espai exactament construït, que és fort i fràgil alhora, preciós en la seva domèstica intimitat i inaccessible, una successió de passadissos estrets —cada secció una rampa cap a altres nivells en un laberint dins d'un laberint— s'entrellacen i orbiten inestables al voltant d'un centre en el qual, finalment, l'espectador no pot sinó reconèixer un enigmàtic reflex d'ell mateix.

A *Squatters*, Porto 2001, Fundação de Serralves, 2001



UNA EPIDÈMIA GLOBAL

Al número d'abril d'aquest butlletí, Alessio Antonioli reflexionava sobre les implicacions que la globalització cultural té sobre el treball en art i sobre els artistes contemporanis d'arreu del món. Així abordava els temes centrals de Contribució. La dificultat de treballar amb comunitats sense fer ús d'elles, a l'espai de CONSULTA del CASM.

En aquesta ocasió, Mai Abu EIDAHAB –curadora independent, el Caire - fa un breu repàs crític sobre els models bàsics de definició del terme globalització i la seva aplicació en art.

MAI ABU ELDAHAB

Tothom vol parlar de globalització, una paraula que s'usa, i de la què se n'abusa, constantment. Avui qualsevol cosa es defineix com a símptoma de globalització, des de prendre un cafè d'Starbucks a Kuwait, a portar Nike a Brasil, comprar kiwis a Islàndia o la popularitat de Shakira al Japó. En el front de l'art, aquesta globalització és desenfrenada: l'Inlva (Londres) produeix l'impactant espectacle "The Veil", el Fridericianum (Kassel) opta per "In the Gorges of the Balkans" preparant el mercat de l'art per a l'art dels nous estats europeus: després de l'11 de setembre, el Witte de With (Rotterdam) i la Fundació Antoni Tàpies (Barcelona) col·lotgen enginyosament "Contemporary Arab Representations", i el P.S.1 (Nova York) ens presenta la pobresa i la violència a "Mexico City: An Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values". En aquesta anomenada nova era de tot multi-culti/fusió/híbrida, la retòrica de la globalització no solament està de moda sinó que també és econòmicament viable: un eslògan per a una nova línia de producte.

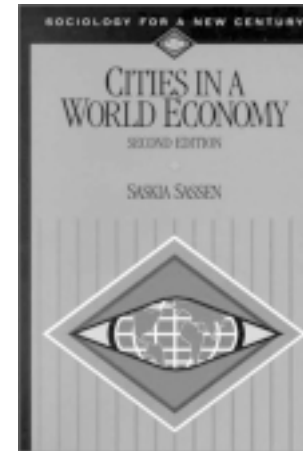
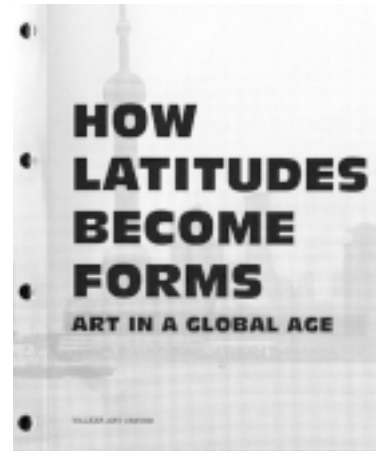
En els següents paràgrafs, no proposaré una altra definició supèrflua de globalització (només el 1.998 es van escriure 2.822 treballs acadèmics sobre globalització i es van publicar 589 llibres sobre el tema que incloïen la seva definició pròpia), sinó que prefereixo mirar de plantejar un suggeriment de les tres maneres més comunes d'entendre aquest terme i com es manifesten en el comerç de la cultura.

Primera definició: Per als que tenen mentalitat econòmica, el World Bank explica: "La globalització és la integració creixent de les economies i societats de tot el món." D'aquesta definició parteixen tota una sèrie de textos teòrics i anàlisis sociopolítiques que van des dels textos hiperobjectius de Saskia Sassen fins a les estadístiques clarament reductives de Naomi Klein. Així, es produeixen continuament quantitats ingents d'investigacions científiques i econòmiques de les quals els practicants culturals més responsables estan

informats d'alguna manera. Els crítics d'art, els teòrics de la cultura i els curadors utilitzen aquestes investigacions i les incorporen a les seves anàlisis d'exposicions, obres i pràctiques artístiques, biennals, etcètera. [Vegeu "Authentic/Ex-centric" (Venècia), "Unpacking Europe" (Rotterdam/Berlín), "Unrealized Democracy: Documenta 11" (Kassel), "How Latitudes Become Forms: Art in a Global Age" (Minneapolis), i similars.]

Segona definició: La globalització és un procés que va rosegant l'autenticitat i destrueix cultures que han de conservar-se. Aquí tenim el factor de bona voluntat, on els promotors de l'intercanvi cultural parlen de la conservació i de l'explotació amb un esperit alimentat per un romanticisme artificios. D'acord amb la seva posició, s'aboga per una cultura d'acció afirmativa. Tallers, xarxes, col·laboracions són la manera de conèixer-se els uns als altres, d'aprendre i desenvolupar-se: tot sovint el resultat és un paternalisme disfressat de generositat. La diferència es celebra sempre que sigui mantinguda, i així l'especificitat cultural i la local acaben sent prescripcions paralitzadores. Els paràsits culturals són els més actius sota aquest estandart, i sens dubte ben aviat es presentarà on sigui "Bagdad Blues: Art a l'Iraq després de Saddam" a càrrec de qui sigui que hi arribi primer.

Tercera definició: La interacció entre cultures, fronteres o grups ètnics constitueix la globalització. Des d'elefants aparcats a fora de McDonalds a Bangkok i empresaris alemanys bevent Corona fins al misteriós i totpoderós Internet. Aquest punt de vista és resultat de la infecciosa retòrica de "l'altre" que domina sistemàticament el camp polític actual. Els propagadors d'aquest punt de vista innocent, tant els entusiastes com els no entusiastes, no estan simplement desinformats sinó que participen en la tasca de córrer un vel sobre les històries d'intercanvi i interacció entre tot el món. En aquest cas, McDonalds es percepia com el missatger global original – ignorant



que, no cal dir-ho i deixant de banda els ingressos de McD, moltes fonts culturals transnacionals històriques com la Bíblia continuen sent més populars que un Big Mac—. Afortunadament, la majoria d'exposicions i projectes produïts en aquest llenguatge són fàcilment oblidats, encara que l'impacte de les seves pressumpcions subjacents és alarmant.

Constantment hi ha diverses combinacions en joc d'aquestes definicions i, quan la paraula apareix, tothom fa un gest d'afirmació políticament correcta per indicar que "sí, tots som al mateix vaixell": sabem que explotar treballadors indonesis està malament però la proliferació de restaurants thai és meravellosa, evidentment trobar l'equilibri és molt complicat. I així, novament, temes complexos es redueixen a des/interpre-tacions per tal de minimitzar els mals i mantenir a ratlla els conflictes latents. Al cap i a la fi, no estem en la indústria política, això només és art!

Així, floreixen les exposicions políticament correctes i la indústria de la cultura s'enfonsa més i més en la institucionalització dominant, i cada cop és més una simple baula en una màquina de consum cada cop més vàcua. "L'art no pot canviar el món", són paraules dites amb indiferència dia sí dia no, mentre l'agència de les arts i la indústria de producció de la cultura queda comodament reduïda al simple fetitxisme d'uns quants practicants privilegiats. Les discussions sobre el paper seminal de les agendes de financiació, les polítiques curadores tant d'institucions privades com públiques, les institucions, els valors de producció, etc., són simplement sepultades per la maquinària de l'estandardització. I per a aquells que no són tan fàcils d'apaivagar, en fi, poden parlar, queixar-se i teoritzar sobre la "representació" que també hi ha financiat per a això. Evidentment, la maquinària de l'estandardització també proporciona els marges per a aquest debat: post-colonialisme, exotisme, urbanisme, orientalisme, regionalisme...