

## Bienales: arte y cultura en el proceso de globalización

**Francisco Jarauta.** Profesor de Filosofía de la Universidad de Murcia y profesor invitado en universidades europeas y americanas. Miembro fundador del Grupo Tánger, coordina el Observatorio de Análisis de Tendencias de la Fundación M. Botín y dirige el Foro de la Mundialización. Ha sido Vicepresidente del Patronato del Museo Nacional de Arte Reina Sofía (Madrid), siendo actualmente Miembro del Consejo Asesor del IVAM (Valencia), PAN (Nápoles) y CAAC (Sevilla). Forma parte de los comités científicos de la Scuola Internazionale di Alti Studi *Scienze della Cultura* (Modena) y de la Fundación M. Botín. También pertenece a los comités editoriales de *Iride*, *Experimenta*, *Microfisuras*, entre otros. Dirige la colección *Arquitectura*. Entre sus publicaciones citamos: *Teorías para una nueva sociedad* (2002), *Desafíos de la Mundialización* (2002), *Nueva economía. Nueva sociedad* (2003), *Después del 11 de Septiembre* (2003), *Gobernar la Globalización* (2004). Curador de varias exposiciones internacionales, entre las más recientes: *Architettura radicale* (2002), *Microutopías. Arte y Arquitectura* (2003), *Desde el puente de los años* (2004), *Anatomía de las sombras* (2005)



### Introducción

En las últimas décadas la institución del arte ha jugado un papel creciente a la hora de establecer los códigos de lectura de todos aquellos problemas que, desde la identidad a la diferencia cultural, las formas del poder y su uso, emergencias y conflictos varios, han ido definiendo las transformaciones del mundo contemporáneo. El arte ha sido una de las instancias reflexivas y críticas más incisivas, y sus diferentes discursos han explicitado las tensiones simbólicas que configuran el horizonte antropológico de nuestro tiempo. Por otra parte, los procesos de globalización han roto las fronteras que delimitaban territorios acotados, dando lugar a una mundialización de problemas y lenguajes, favorecida por intereses nunca ajenos a la institución artística. Este hecho nos permite situarnos hoy frente a una discusión abierta que no sólo interprete, sino que problematice el alcance de la obra de arte en el contexto de la cultura contemporánea. Y pensar esta situación es lo que intenta este debate, mediante un análisis que dé cuenta de las relaciones entre arte y cultura en el contexto del mundo contemporáneo, con atención particular al papel que deben desempeñar las instituciones relacionadas con la cultura artística.

A la luz de estos postulados, todo análisis de las estrategias de la institución arte en este contexto globalizado soporta la necesidad de una comprensión y crítica de todas aquellas formas de organización y representación propias de la cultura contemporánea. Sin duda alguna, las bienales ocupan un lugar central en el proyecto de una globalización progresiva de las diferentes tendencias del mundo actual. En ellas se cruzan los discursos de la identidad con aquellos otros de la diferencia en sus sentidos más amplios; junto a las derivas de todo tipo de hibridismo y mestizaje que son los lugares de cristalización y de resistencia de la cultura contemporánea.

## El arte como fenómeno cultural en el tránsito a las sociedades posindustriales. El crecimiento de la institución artística y las bienales.

Primero quisiera hablar de la condición de la mirada actual sobre, globalmente hablando, los fenómenos culturales. Parto de una *pre-partie* antipositivista, antiformalista, dominante en una tradición que tiene sus buenas fuentes en el siglo XIX, y es que, por razones que no vienen a cuento ahora, el fenómeno arte se autonomiza entonces de entre el resto de los fenómenos de la cultura y la *civilisation*, tal como aparece en la alta escuela de la historiografía alemana del siglo XIX.

Mi punto de partida va ser que el arte es, por definición, un fenómeno cultural y cualquier aproximación a sus problemas institucionales o temáticos que eliminen esta pertenencia o correspondencia, reproducen una vez más esa falacia de considerar el arte como algo autónomo. Si se inscribe, se inscribe con todas sus consecuencias. Si hiciéramos una retrospectiva de los problemas del arte durante los últimos treinta o cuarenta años, entenderíamos que todos ellos están atravesados, contaminados, por todos los problemas de la cultura actual, pertenecen a la época, y ese nivel de pertenencia determina no solamente su configuración lingüística sino también su tensión significativa.

Con estos cuarenta o cincuenta años, pues voy a hablar de los años 70, la condición de cualquier análisis es siempre problemática. No tenemos suficiente perspectiva y vivimos de nuestras impresiones, algunas más astutas, lúcidas, sedimentadas o constatadas. Pero lo que tenemos, sabemos o pensamos de nuestra época es una gran caja china llena de impresiones. Cada uno construye sobre esa base su propio discurso o mapa, pero ninguno de los discursos que hablan de la época lo hace en términos categóricos o concluyentes. Como decían los sociólogos berlineses del 1900, meneando la cabeza, “no se puede hacer otra cosa que una lectura perspectivista”. Algunos más “canallas” acusaban a los perspectivistas de impresionistas, quienes tenían pésima prensa entre la *intelligentsia* alemana. Los alemanes, quienes eran *avant la lettre* expresionistas, siempre vieron en el impresionismo una falacia, una falsa y complaciente relación con el naturalismo. Retomando lo que decían los berlineses, la época va tan veloz, que nosotros sólo podemos hacer impresiones y construir luego de forma necesariamente provisional.

El mejor escritor de la época, Robert Musil, fiel a este presupuesto planteaba, en un texto de 1919, que la oscilación de la época debería recogerse en las modificaciones formales de los lenguajes artísticos, como un tambor en el que se inscriben las diferentes velocidades de la época. Desde el punto de vista de la interpretación, esta relación con las circunstancias nos hace débiles pero ágiles. Nuestro análisis no está relacionado con la verdad, sino con el laberinto, decía Nietzsche. Estamos más cerca de las formas del laberinto que de la seguridad de la crítica. Ésta abandonó hace mucho tiempo sus competencias epistemológicas. La crítica es uno de los rituales más contaminados y no habría que olvidar que el estatus que posee hoy es, en sí mismo, un tema delicadísimo. No obstante, no podemos abdicar de la responsabilidad de tener una relación que podríamos llamar inteligente con los acontecimientos.

Será Bataille quien escriba que el papel de la filosofía es plantarle cara al futuro. Creo que a la filosofía le corresponde esa dimensión interrogativa y posiblemente también intervencionista, pero de momento dejo este punto

a un lado. Una cosa es abundar en el ejercicio de la crítica, voy a caminar en esa dirección, y otra ir a una zona *in between* donde el discurso se alimenta de una serie de elementos fetichistas que la propia industria cultural, ligada al fenómenos artístico, genera permanentemente para dar lugar a un efecto de uso que es la aparente inteligencia de los acontecimientos. Creo que ni una ni otra son posibles dadas las transformaciones de la época, las nuevas instituciones, las bienales...

Me gusta remitirme a Harold Bloom, en los años 30 o 40 del siglo XX, cuando dice que aquella generación que no consiguió representarse a si misma cayó en la más profunda de las ansiedades. La ansiedad del cómo es y cómo será. Es muy difícil establecer plausiblemente una relación constructiva del dibujo de nuestra época. La razón: que nuestra época nos ha sorprendido por todas las partes. En los años 70, cuando se hacen los primeros mapas sobre el futuro, como sobre el mítico año 2000, ninguno se atreve a imaginar, por ejemplo, el teléfono móvil, o el PC. En el Pentágono existía un informe secreto sobre el futuro de la computerización de la información. Nadie imaginaba que existiría internet, la oveja Dolly... Y esto resulta mucho más dramático si lo extrapolamos hacia el 2020. ¿Qué significa todo esto? Pues que nuestra posición de observadores es una posición tremendamente angustiosa, más marcada por la *anxiety* (ansiedad) que por la *Angst* (miedo). No sabemos, y eso, por derivación y por uso, nos produce una serie de incomodidades que nos hacen balancearnos en una especie de zona mórbida que es el presente (aunque cómodamente instalados).

Cuando se habla de arte, todos estos problemas adquieren una dimensión específica y es a ello a lo que me gustaría referirme. Lo que acabo de comentar es la situación, el punto primero. Para plantear el problema, me permito dibujar muy superficialmente, casi de forma periodística, tres contextos complementarios que iluminan de alguna manera lo que ha ocurrido con eso que se llama arte, la institución arte (yo nunca hablaré de obra de arte). El primer contexto son las grandes transformaciones que se producen en torno a los años 70 (no desesperéis, los 70 están muy cerca, aunque a veces tengo la impresión de que los 80 no tuvieron lugar...).

Existe una literatura infinita sobre esa década. Las sociedades capitalistas se transforman y comienzan a aparecer lo que el sociólogo de Harvard Daniel Bell llama sociedades posindustriales. Coinciden dos libros que salen desde las dos orillas aproximadamente el año 58. Un libro de Daniel Bell y un texto de Alain Touraine. Más fenomenológico desde el punto de vista del análisis Touraine, más tipológico el de Bell, como era habitual en la sociología de Harvard de aquel momento. ¿Qué significan las "sociedades posindustriales"?

Creo que no se puede alcanzar un análisis de las condiciones actuales del arte si no retomamos este punto de partida. El desarrollo del capitalismo después de la II Guerra Mundial, la consolidación de modelo de la sociedad norteamericana, el tránsito de las sociedades americanas a las europeas, con todo lo que tiene que ver con la arquitectura radical de mayo del año 68 a 1975... justamente consiste en proponer un modelo de sociedad, un modelo económico y político que cohesionará un tipo de sociedad que termina identificándose con el titular "sociedad posindustrial".

Quiero incidir en el interés en que se retome este concepto para describir el punto de partida de los procesos que terminan donde hoy estamos. Curiosamente, muchos de los interrogantes que hoy identificamos ya aparecen en

aquel lugar. Aparece el sujeto de uso y de consumo, la devaluación de los modelos (la primera exposición de Pollock en París es visitada sólo por 5000 personas), la euforia que significa el Pop, la exposición de Londres *This is Tomorrow* de 1956, asociada a la producción y los nuevos productos. Warhol dirá siempre que el mejor paisaje es un excelente supermercado.

La reificación del producto aparece como horizonte de lo social. Aparece un usuario que va a tener un gran futuro social: la clase media. No existe entre las dos guerras, y se convierte en la condición *sine qua non* para establecer lo que inmediatamente se llamará "the new cultural standards", los nuevos estándares culturales, la matriz oscilante sobre la que se erigirán los años 80. Los 70 son como construcciones previas de los verdaderos saltos posteriores. Por ejemplo, las clases medias de los 70 no son capaces de desarrollar lo que se llama "una forma de gusto". En cambio, las de los años 80, lo primero que hacen para legitimar su frágil estatus es establecer un "gusto". Y eso pasa indiscutiblemente por el arte. El arte invade la escena de la producción, todo lo que sería la cultura del proyecto, bajo la forma de la cultura del *design*, que matiza dichas relaciones de forma capital. En ese momento surgen los primeros atisbos de lo que más tarde ya es el contexto dos del que hablaré. Comenzará a cumplir su función de homologación cultural.

En esa fase empiezan a definirse los nuevos parámetros de una nueva modernidad: la II Guerra produjo un síncope en el proceso de modernización y los años 30 supusieron el gran naufragio. Los 40 y 50 estuvieron llenos de dificultades. En cambio en los últimos 60 y primeros 70 se empieza a crear un nuevo modelo cultural, una identidad cultural. Cambian los discursos, se introduce la filosofía del lenguaje, la filosofía analítica.

Curiosamente, en los años 70, surge la necesidad de establecer un primer *parcours* histórico del siglo. Aparecen historiográficamente sobre el modelo MoMA, todos los proyectos de los museos alemanes, desde Mönchengladbach en adelante. Dichos modelos canonizan la historia del siglo XX, evitan introducirse en la ruta peligrosa de dicho siglo y se instalan en el espacio casi "augúrico" del museo, donde se contaba la historia del siglo de forma ejemplar y al mismo tiempo terapéutica. Eliminaba los grandes vaciamientos y establecía los iconos "made in MoMA".

Hay un texto muy lindo de Adorno sobre ese momento, "Crítica de la industria cultural", uno de los menos solemnes, con una retórica más periodística, donde se plantea por primera vez algo importante: que la industria cultural (contexto dos de mi charla) aparece como un nuevo sujeto abstracto capaz de generar efectos de normalización social y cultural. Los textos que Adorno ha leído y no cita son los de los sociólogos de finales del XIX y principios del XX, que plantean que pertenecer a la metrópolis (París, Berlín del 1900...) no es sino asumir pautas, comportamientos culturales, pensar de acuerdo a esa matriz. Este elemento que parecía inicialmente organicista, provocó muchas resistencias entre filólogos del XIX, pero finalmente se impuso y se mostró que cada ciudad, cada sociedad, genera una normalización de las formas de pensamiento. Curiosamente, éstas enseguida ven que su testamento intelectual será "*the end of ideology*", el fin de la ideología. Porque ya hay una matriz global administrada, no desde el sujeto consciente de la historia, sino desde el sujeto laico que se llama industria cultural. Ésta es la sustitución de los viejos sujetos de la cultura, que en el fondo, remitían siempre al viejo paradigma del artista moderno, por un sujeto abstracto, cuya competencia sería delimitar los nuevos productos culturales.

Los 70 generan toda esta novedad en el mundo occidental. Los productos culturales establecen normas de gusto, democratizan la relación del sujeto en la sociedad, por una vía muy funcionalista que es la de pertenecer a un determinado universo de productos, e imponen de una forma no dramática toda la tesis benjaminiana de la reproductividad técnica. Se constituye una forma de vida doméstica nueva. El cine y la literatura de los 70 y primeros 80 nos muestran el comportamiento de los efectos de la industria cultural. Remito a los *Cahiers* de sociología aplicada de Pierre Bourdieu. Curiosamente, el final de los 70 marcan un punto de inflexión muy importante que superan los análisis de Adorno. ¿Qué se le escapa a Adorno? Fundamentalmente, un efecto inducido no previsto, pues las sociedades posindustriales caminaban hacia una “desconexión”, que significa hacia una cada vez más fuerte individualización. La normalización vía homologación de los sujetos en el contexto global se fragmentaba, dando lugar a eso que se podría llamar “el dominio del individuo sobre el contexto”. Aparece el individuo como pujante centro de atención, dejando que la pertenencia social sea sólo compensativa. Si leéis la sociología de los años 80, os dais cuenta de que a finales de los 70 aparece una paradoja de este tipo, que se concreta en un fenómeno capital para la historia del arte de finales del siglo XX: la atomización social que da lugar a la emergencia de la primacía del individuo genera una especie de doble relación individuo-sociedad donde el individuo gana la partida. ¿Cómo se concreta esto? Los valores que regulan el horizonte simbólico de un grupo social comienzan a ser privatizados, y la privatización del valor pasa por lo que se llamará aquí una “estetización difusa de la cultura”. Este sería el centro del tercer contexto.

Las sociedades posindustriales en fase avanzada, a principios de los 80, cambian de una lógica de universalismo inferido que tiene que ver con los modelos estándares sociales a una forma privatizada del valor bajo la forma de la estetización difusa de la cultura. El individuo ocupa el lugar central y administra su gusto para configurar un universo hecho a su medida que pasa por una relación estética con los objetos. Inmediatamente a este fenómeno responde un segundo: la institución arte comienza a crecer a partir de los 70 de una forma incomparable a cualquier periodo anterior. El número de museos se dispara, las galerías se multiplican, nunca el arte había gozado de tanto prestigio, incluido el valor económico de las obras.

En este momento somos herederos de una situación proyectada en el universo de la cultura en los años 60 y 70 que genera una dinámica que siendo complacientes, y casi ingenuos, llamaríamos el momento de la hipertrofia de la institución. Nunca se había visto tamaño crecimiento, que permeabiliza todas las estructuras y suministra un valor que el arte debe orientar y la crítica tiene que legitimar: un tándem muy delicado que no siempre funciona, por razones obvias.

Aparece un momento en el que se sofisticaba tremendamente el aparato intelectual de la crítica. Habría que estudiar como se crea ese lenguaje tan sofisticado como *October*, Hal Foster... para hablar de qué, contra quién, para explicar qué, estableciendo en sí mismo un tipo de lenguaje que podría ser casi una obra de arte en términos lacanianos, un algo impenetrable, casi inmanejable. Aparece un proceso curioso, donde por una parte, caminan juntos los dos procesos: el más sociológico, que podría ser el del efecto cultural que el arte produce, es decir esa estetización difusa de la cultura, y segundo, la respuesta que conlleva la hipertrofia de la institución arte. Lo que ocurre en ese momento es un punto de llegada que confluye a finales de los 70 y principios de los 80 y termina generando, a finales de los 80, una serie de problemas. Los 80 fueron años felices, posmodernos, dominados prácticamente por la relación entre

estetización y uso, hasta que se produce un claro cambio de ruta, que alguien ha llamado, de forma simple pero clara, un giro ético en la cultura. Un momento que se podría hacer coincidir con la caída del muro, la disolución de la URSS, pero creo que no es pertinente, ni siquiera metodológicamente correcto.

¿Qué ocurre a partir de ese momento? Si observamos el balance de las tres partes que he comentado, la crisis de finales de los 80 principios de los 90 se precipita, una crisis cuyo efecto principal es el de deslegitimar las legitimidades construidas, donde vuelve a emerger el primado de lo social, un giro formidable de los pensadores sociales. Aparecen los debates anglosajones, los *mix* interpuestos del campo del multiculturalismo, que han terminado siendo relativamente complejos y se instrumentalizan como puntos de vista diferentes. Aparece pues, un momento tensísimo, que voy a recordar de forma veloz con algunas fechas. Por ejemplo, aquel momento cuando las bienales se llamaban Venecia o Sao Paulo, o Documenta, y eran instituciones que se encargaban de verificar la situación del arte, la responsabilidad de dar cuenta de los problemas, de establecerlos, sobre todo aquellos que el crecimiento de la institución arte había generado en los años 70, y en última instancia, establecer el "Who is who". Es muy curioso que la Documenta 9, dirigida por Jan Hoet en 1992, buscó establecer en el marco de esa hipertrofiada institución que generaba un efecto inflacionario, con demasiado arte en el mercado, un "Who is who" y dejar fuera eso que se llamaría las circunstancias. Y era muy difícil, es la única vez que se ha planteado por parte de la institución un debate frontal sobre el canon. Es muy curioso que Bloom publique en aquellos momentos su *The West Canon*, diciendo que "quien me va a decir que un novelista de las Antillas es igual de importante que Shakespeare", cerrando filas sobre la tradición cultural occidental, en un libro lleno de polémicas. Hoet establece un modelo, que en aquel caso es la tradición del minimalismo norteamericano, intentado que un personaje como Bruce Nauman quedase entronizado como paradigma del arte moderno. El resto, el detestable arte figurativo, los restos del expresionismo pictórico. Nauman entendió que no podía ser cómplice de esa historia y abdicó de la propuesta de Hoet. Pero ya se ha planteado el límite de la cuestión.

Otra fecha, 1993, Achille Bonito Oliva, comisario de la Bienal de Venecia, introduce un concepto simétricamente opuesto. La idea de canon es inútil y asistimos a una condición que define con dos conceptos auxiliares: nomadismo y mestizaje. Una sociedad mestiza, contaminada, nómada, donde ya no se sabe cuál es el lugar del valor. A la situación ya hipertrofiada empiezan a llegar todas las periferias, dando pie al calentamiento del sistema. Es curioso como a principios de los 90 empiezan a formarse las primeras colecciones de arte africano y del Pacífico Sur en Occidente, comienzan a comprarse "las otras artes". En ese mismo año, Elisabeth Sussman con Homi Bhabha abren la Bienal de Whitney solo para ciertos artistas norteamericanos. Únicamente podían exponerse los puntos fuertes que éticamente dibujaban las grandes tensiones culturales y sociales y que habían arruinado toda la tradición esteticista de los 80. Los grandes problemas, AIDS, sexualidad, identidades, violencia social...emergían ahora con una fuerza insuperable. Lo ilustra el gran texto de Bhabha, "Nation and Narration", que plantea la gran dinámica de las reflexiones del multiculturalismo que arruina el centralismo.

¿Qué ocurre en ese momento? Los museos, MoMA incluido, construidos sobre la legitimación de la gran tradición del siglo XX, comienzan a no saber qué hacer y a mirar a la otra orilla con ojos de curiosidad preocupada. Aparecen los centros de cultura contemporánea, para poder habitar y domesticar y tutelar. Y en ellos se toman dos direcciones curiosas: una, coincidir con la estructura de los modelos historiográficos que explican la historia del arte, y otra, incidir

en modelos sociológicos que se abren a la situación nerviosa de las periferias emergentes que construyen nuevos marcos con voces propias.

A partir de los 90, quizás hay quizás una situación nueva. Las instituciones heredadas, llamadas museos, sufren un ejercicio de “repensamiento” que termina casi siempre por redefinir sus competencias. Se siguen abriendo museos, el circuito galerístico sufre un *stand by*, los precios bajan, se abre una dinámica nueva y una de sus partes fundamentales es la generalización de las bienales. ¿Por qué? Porque en el proceso de homologación de la globalización, o mundialización, o perteneces al sistema o tu visibilidad es cero. El circuito es virtual, se construye de forma hipotética, y se establecen los códigos de la pertenencia, se dice cómo se está. Y todavía se redefine la significación de las instituciones culturales, dando lugar a una cierta plausibilidad social. Estando en Singapur, en Guadalajara, en Sevilla o en Istanbul, se establece un circuito en el que, sin malinterpretarme, seré cruel diciendo que se produce una profunda banalización del arte. Uno va allí a ser parte de un instrumento que hace más evidente la homologación globalizada. Esto significa que entran en conflicto dos cuestiones muy interesantes. En el proceso de la civilización occidental misma, posiblemente el arte sea el último espacio que sufrirá el proceso de secularización, que ya padece, que perderá esa especie de aura, ya erosionada, y necesitará del espacio institucional, museo o gabinete para representarse en su gran fuerza. En segundo lugar, el predominio del carácter mercantil sobre el carácter artístico, dictado por las reglas del juego, que deciden qué es lo que vale. Marx dudó mucho. Cuando ya tenía la *recherche* hecha, quiso dar estructura a su trabajo *Das Kapital*. Al final del primer capítulo dice *Sobre la mercancía*. Y no por haber leído a Baudelaire, a quien conocían muy bien, y la historia baudeleriana de “*tout devient merchandise*” se convertía en uno de los ejes de interpretación de la cultura moderna. El último Baudelaire escribirá “*tout devient allégorie*”. Quizás por que lo primero se ha producido, lo segundo tiene que ser así.

En este momento, quizás estemos ante un mapa de asuntos interesantes, apasionantes, donde por una parte la tendencia a la homologación cultural es cada vez más fuerte y real, y se concreta en la medida en la que se instituyen los *cultural standards* generalizados. La misma mirada, el mismo pensamiento y el mismo gusto. Kant dice que el gusto es el más frágil de los aparentes criterios de identidad social, aunque los ingleses decían que era clave. Uno pertenece a un determinado gusto. Y ese gusto, desaparecido totalmente de la red de conceptos con que se analizan los problemas del arte, es fundamental.

Desde mi punto de vista estamos ante un caso que merece la pena el análisis que plantea en estas jornadas. Nuestra relación con nuestra época no es con una mirada enciclopédica, como en el XVIII, sino como decía Bauman, una mirada líquida, de impresiones que se superponen en el tambor de nuestros ojos, sucesivamente. Sería injusto decir esto sin añadir que el tambor del sismógrafo del arte en estos últimos 30, 40 años ha seguido registrando, fidelísimamente, todos los problemas de nuestra época.

La correspondencia ética del arte con su tiempo, hoy más que nunca, genera para nuestra época un trabajo nuevo que creo que el arte debe interpretar a su manera. Menene Gras preguntaba, más allá del mero problema nominalista, si debemos llamar bienal a aquello que llamamos bienal. Lo comparto y añado ¿qué es entonces lo que se debería hacer? Nadie puede relativizar la capacidad interrogatoria, heurística incluso, poética y política del arte. Una neutralización de estas dimensiones haría casi incorrecta la práctica artística. Habría que plantear esa relación

abierta que no pasa por ninguna de las tradiciones legitimadas por la tradición, los museos clásicos, instituciones bienales, trienales o quinquenales... Es más importante imaginar y construir dispositivos de acción. Como cuando fotocopiábamos la Gioconda y otras piezas, colgándolas en la pared y formando un gabinete de maravillas. Volver a construir nuestro museo imaginario con esas piezas del mundo que guardan, por quien las custodia, la intensidad del arte. He dicho que esto era una relación laica, y quizás ahora entendéis mejor por qué.

**Aquesta ponència fou presentada el divendres dia 10 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.**

**Esta ponencia se presentó el viernes día 10 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.**

**This lecture was presented on Friday, the 10<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.**