

# Apuntes de Arte y Sociedad

## Núm. 2 - Mayo 2010

# Arte Actual

### Coordinadora

M.<sup>a</sup> VICTORIA CHICO PICAZA

*Profesora titular del Departamento de Historia del Arte-I (Medieval)*

*Facultad de Geografía e Historia de la UCM*

*Vocal de Universidad de la Junta de Gobierno del CDL*

### Colaboran en este número

DOLORES JIMÉNEZ BLANCO

*Profesora titular del Departamento de Historia del Arte III Contemporáneo de la UCM*

CARMEN BERNÁRDEZ SANCHÍS

*Profesora Titular del Departamento de Arte III (Contemporáneo) de la UCM.*

ÁNGEL LLORENTE HERNÁNDEZ

*Catedrático de Enseñanza Secundaria. I.E.S. Butarque (Leganés)  
Doctor en Geografía e Historia*

Arte Actual. Reflexionemos sobre algo preocupante y entristecedor para toda persona interesada en la Historia del Arte: puede ser que nunca haya habido una época en la que la sociedad haya dado tanto la espalda al arte de su tiempo como la que actualmente vivimos. Si bien el mundo contemporáneo ha hecho posible la difusión del arte y la cultura en capas de la sociedad en las que les estaba vetado hasta no hace mucho tiempo, ello no se ha visto acompañado en ningún caso por la necesaria identificación del público con la creatividad de sus artistas. El Arte Actual está siendo ignorado y despreciado por la inmensa mayoría de aquellos a los que va dirigido, que siguen considerando vanguardias obras realizadas hace más de cien años, es decir en tiempos de nuestros abuelos o bisabuelos.

El arte es goce estético, es expresión y comunicación; es imagen especular del mundo en el que este se genera. Por ello, y vista la realidad antes referida, resulta imprescindible que seamos capaces de acercar a nuestros jóvenes a las propuestas de sus creadores, de explicarles los factores que intervienen en su proceso creativo, de facilitarles la explicación de sus heterogéneos contenidos. ¿Para qué? Para que desde el conocimiento estén en condiciones de aceptarlas, amarlas, discutir las, o –por qué no– criticarlas, abandonarlas.

La multiplicidad infinita de opciones –factor este del arte de nuestro tiempo que nos intranquiliza y nos exige un posicionamiento activo– nos permite cualquiera de estas respuestas. Nuestros artistas, desde la libertad de expresión de la que ellos gozan, cuentan con la libertad de opción del público al que van dirigidas. Descubramos ante los ojos de nuestros jóvenes las propuestas –siempre adelantadas– de los creadores de hoy.

Los ciudadanos de Siena de principios del *Trecento* acompañaron la *Palla* de su catedral desde el taller de Duccio situado a las afueras de la ciudad, hasta su emplazamiento definitivo, en un cortejo jubiloso mágico-piadoso y en un día declarado festivo arropado por el tañer de campanas. La crítica conservadora del París de mediados del siglo XIX se mofaba de *Impression, Soleil Levant*, título con el que Monet había colgado una tela en una famosa exposición. Hoy todavía, como se lee en las páginas que siguen, algún estudiante de Historia del Arte ningunea la validez de las propuestas del Cubismo.

Entre el *Trecento* y el siglo XX se ha producido una evolución dramática en la relación entre el arte y la sociedad que lo engendra, inversamente proporcional a la posibilidad de acceso de las gentes a la obra artística.

Del júbilo ante la obra de arte hemos pasado a un divorcio preocupante.

La finalidad de este encarte no es otra que la aproximación de nuestros jóvenes a las múltiples y heterogéneas propuestas de nuestro tiempo. Con ello contribuiremos al mejor conocimiento de nuestro mundo, de sus defectos a corregir, de sus virtudes a destacar. Para ellos contamos con la colaboración de tres grandes especialistas en el tema procedentes de la Universidad

Complutense de Madrid las Profesoras D. Jiménez-Blanco y C. Bernardes Sanchís, y de la docencia de Enseñanza Secundaria y Bachillerato el Profesor A. Llorente, a quienes desde aquí agradecemos muy sinceramente su colaboración y su dedicación a esta apasionante tarea.

M.<sup>a</sup> VICTORIA CHICO PICAZA, *coordinadora*

# EL ARTE HA MUERTO ¡VIVA EL ARTE!

## Corrientes artísticas posteriores a 1945

MARÍA DOLORES JIMÉNEZ-BLANCO

*Profesora titular del Departamento de Historia del Arte III Contemporáneo de la UCM*



Retrato de Michelle Tapié. K. APPEL, 1956.

DURANTE los últimos sesenta años las Artes se han transformado en muchos sentidos. Tantos que, en la actualidad, es difícil decir qué entendemos por arte. Paradójicamente, la revolución artística que identificamos con la modernidad de las primeras décadas del siglo XX, la que relacionamos con las llamadas vanguardias históricas (fauvismo, expresionismo, cubismo, surrealismo...), nunca llegó a superar las categorías establecidas por el sistema de «Beaux-Arts». Por muy ardientes que fuesen las llamadas a la rebelión de los manifiestos artísticos de aquellas vanguardias, generalmente seguían hablando de pintura, escultura o arquitectura. Sólo en la segunda mitad del siglo XX aquellas viejas categorías fueron primero cuestionadas y, después, completamente rebasadas por una serie de prácticas, técnicas, actuaciones y comportamientos que han dado lugar a la complejidad actual, en la que los límites del arte o las fronteras entre sus distintas manifestaciones dependen sólo de la intención del artista o de la visión del espectador.

Después de 1945, a pesar del alivio que supuso el fin de la guerra, el estupor y la zozobra se apoderaron de la civilización occidental. Fue entonces cuando se tomó conciencia de los bombardeos de ciudades remotas como Hiroshima y Nagasaki, pero también de otras muy próximas, desde Guernica hasta Dresde. Con horror, se supo además de los campos de exterminio nazi. Frente a aquellas imágenes de muerte y destrucción parecía imposible reasumir la normalidad. «Escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie», manifestaba en 1949 el filósofo Theodor Adorno (1903-1969). A la crisis económica y social propia de toda postgue-



rra, se sumaba así una profunda crisis moral. Las vanguardias artísticas habían sido desacreditadas por el régimen nazi, que las calificó de «arte degenerado», y la utopía de un futuro mejor al que contribuiría un arte nuevo, como habían propuesto los artistas europeos antes del ascenso de Hitler al poder, aparecía ahora casi como una fantasía tristemente ingenua. Solo el movimiento Dada –cuyas feroces diatribas contra las convenciones artísticas, sociales y morales se formularon precisamente en el contexto de otra guerra, la Gran guerra de 1914–, parecía seguir teniendo sentido. La única forma posible de expresar el vacío de la postguerra era el grito, la revuelta del individuo, la reivindicación de la libertad contra toda norma. A la sombra de las ideas del existencialismo, un movimiento que muy pronto gana adeptos entre los jóvenes artistas tanto europeos como americanos, emerge un nuevo concepto de artista que encuentra en sí mismo, en su mundo interior, la única fuente de inspiración posible. Aparece así un arte que es fundamentalmente expresión y reflejo del subconsciente, el último refugio que quedaba al artista frente a un mundo destruido y cruel: *Un Arte Otro* (así se titulaba el célebre libro de Michel Tapié (1909-1987) que en 1952 se convertiría en la biblia del informalismo), porque debe responder a una «época otra». Muchos creyeron ver en este arte, que conocemos como *informalismo* en Europa y como *expresionismo abstracto* en Estados Unidos, el fin de todo cuanto había conformado la estética tradicional: en los últimos cuarenta años las obras de artistas como el americano Jackson Pollock (1912-1956) surgían de una especie de trance expresivo que daba la espalda a conceptos como belleza o forma, al menos tal como se les entendía en la tradición académica. La nueva belleza sería inspirada por retazos de realidad tradicionalmente marginales, incluso indeseados en el campo de la pintura: la nueva belleza estaba en lo informe, en los goteos y las texturas matéricas que recordaban la apariencia de los muros desconchados. Lo más profundo, parecen decirnos, es la superficie: lo más humilde, la verdadera piel del mundo. Así lo entienden artistas europeos como Antoni Tàpies (1923), que en los primeros años cincuenta se aleja de la mera representación y propone

una manera diferente de acercarse al mundo a través de obras de gran presencia física. En ellas no sólo reivindica una «belleza otra» procedente de objetos, colores, texturas y formas de nuestro entorno cotidiano que normalmente despreciamos, sino que transmite la desolación de un mundo que ha conocido lo peor del género humano, pero que mantiene, a pesar de todo, un anhelo de trascendencia.

Tàpies formó parte de la última generación que buscó en París las novedades artísticas, pero ya en 1953 expuso en la galería neoyorquina de Martha Jackson, consciente de que la capitalidad artística se trasladaba irremisiblemente. El París de la postguerra languidecía para dejar paso al pujante Nueva York como nueva meca artística. En el contexto de la guerra fría y gracias al irrefutable protagonismo americano en el concierto internacional, Manhattan se convirtió en el centro del nuevo comercio artístico internacional, y muchas de las nuevas corrientes críticas y artísticas nacerían en la ciudad de los rascacielos o tendrían allí su lugar de lanzamiento. Y si a finales de los cuarenta y los primeros cincuenta el expresionismo abstracto había dado lugar al *Triunfo de la Pintura Americana* –de nuevo según el título de otro libro, el que Irving Sandler (1925) publicó en 1970–, en 1958 aparecería otra forma muy diferente de celebrar la cultura americana: en la galería neoyorquina Leo Castelli se exponía un cuadro de Jasper Johns (1930) titulado *Flag* que representaba la bandera de las barras y estrellas. Nacía entonces un nuevo movimiento: el *pop art*. Atrás quedaban ya las cuitas que apesadumbraban a los artistas de la generación anterior; atrás quedaba ya el lamento por todo lo



*Gris con signo rojo.* TÀPIES, 1958.

que la guerra había significado. A finales de los cincuenta los americanos, y los artistas no son en ese sentido más que sus lúcidos representantes, habían decidido mirar hacia delante y disfrutar con la prosperidad ganada en los últimos años. También ocurría lo mismo en la Europa que despertaba de la pesadilla gracias al dinero americano del Plan Marshall, como muestra la obra del pintor inglés Richard Hamilton (1922) significativamente titulada *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing*, en donde aparecía por primera vez la palabra *Pop*. El sueño de confort material, de hogares modernos bien surtidos y atractivas promociones comerciales que asomaba a las revistas de la época se refleja también en el gran arte: la pintura se hermana con el comic y con la foto de prensa para convertirse en un reflejo de la vida cotidiana, cuyo estilo desenfadado no oculta una visión iróni-

ca capaz de desvelar el lado oscuro de tanto progreso aparente. Porque, como muestra el sagaz Andy Warhol (1928-1987), no todo en los sesenta es alegre consumo. En su obra, la repetitiva abundancia de las sopas Campbell o el *glamour* de estrellas cinematográficas como Marilyn Monroe comparten protagonismo con imágenes más lúgubres pero igualmente presentes en el imaginario americano, como las alusivas al asesinato de Kennedy o a la pena de muerte. Las imágenes de los medios de comunicación –y no sólo las publicitarias– inspiran las obras de los grandes artistas del momento, desde el mencionado Warhol hasta otros como Roy Lichtenstein (1923-1997), no sólo por su iconografía, sino también por el tratamiento plástico de esa iconografía. Colores planos, formas simplificadas, comprensión visual instantánea...todo, en realidad, venía a ser una especie de reflexión sobre uno de los principios básicos de la nueva era del capitalismo: el

del «usar y tirar». Todo es efímero: como las noticias que aparecen en sus páginas, las propias revistas lo son. También el arte debía adaptarse a esa máxima de los «15 minutes of fame» que caracterizaba, en palabras de Warhol, a lo contemporáneo. No es extraño, por eso, que empiecen a utilizarse como material artístico los propios recortes de diarios y revistas, tan perecederos como, al menos aparentemente, faltos de pretensiones. Así nace una nueva fórmula artística en cierta medida relacionada con el pop, aunque en muchos sentidos difiera de él: el llamado arte neo-dada, que critica el valor material de lo artístico, así como su superioridad y unicidad, para proponer una nueva visión del mundo capitalista desde sus propias ruinas. Retomando la vieja idea del *ready-made* de Marcel Duchamp (1887-1968), cualquier objeto podría ser reconvertido por el artista por el sólo hecho de ser escogido de entre la inmensa y variada naturaleza que conforma el paisaje ur-

bano cotidiano. Así lo entendió Robert Rauschenberg (1925-2008), y así lo entenderían también otros artistas que, avanzando la década de los sesenta decidieron dar un paso más y explorar las posibilidades de un arte entendido más como idea que como objeto, más como decisión que como realización material, más como actuación que como manufactura: es el llamado arte conceptual. Inseparable del clima de crítica institucional que caracteriza tanto a la Europa de mayo del 68 como a la América de los movimientos *beat* y *hippy*, el arte conceptual en sus múltiples variedades se propone socavar los cimientos del «sistema arte» (museos, galerías, crítica, estudios universitarios...) mediante un arte que no deja huellas materiales que analizar, comprar, exponer o explicar en un aula. Por el contrario, se trata de un arte que –llevando a sus últimas consecuencias la reivindicación de Leonardo da Vinci del arte como *cosa mentale*– se desarrolla en el terreno de los conceptos, de las ideas, de las actuaciones. Artistas como Joseph Beuys (1921-1986) o grupos como Fluxus, en consonancia con los experimentos realizados en el terreno de la música por John Cage (1912-1992), deciden realizar un tipo de arte imposible de comercializar y pensado para reflexionar, desde los límites de lo artístico, sobre cuestiones como el lugar del hombre en el mundo contemporáneo. En algunos casos, esa reflexión llevaría a una creciente implicación política entendida en el sentido más amplio posible. Creando perplejidad e incluso rechazo en el espectador, una parte del arte conceptual se proponía hacer que el público se cuestionase el orden establecido en todos los sentidos (económico, social, político...), actualizando de algún modo la vieja utopía de las vanguardias artísticas sobre la relación entre arte y vida, o mejor, sobre el arte como un instrumento para la reforma de la vida.

En el sentido opuesto, algunos artistas se empeñaban en despojar al arte de cualquier adherencia que pudiera interferir en la pureza de la creación estética. Se trata de una fórmula artística que quiere reivindicar la belleza de las líneas esenciales de la geometría universal, en toda su austera simplicidad, para transmitir mensajes complejos: es el arte minimal, que también retoma ideas de la vanguardia anterior a 1945,



Tiendas Fluxus. FLUXUS, 1965-1984.

desde el neoplasticismo de Mondrian o el suprematismo de Malevich hasta las iniciativas plásticas de la Bauhaus alemana —que, sin embargo, defendía sin ambages la implicación social y política del arte—. Pero también había antecedentes más cercanos, como el movimiento llamado Abstracción postpictórica que, en parte coincidiendo cronológicamente con el arte pop, supuso una alternativa al expresionismo abstracto y que, cuestionando el subjetivismo del expresionismo abstracto desde el propio terreno de la abstracción, buscaba dotar a la pintura de una base objetiva y mensurable mediante grandes superficies de colores básicos y formas bien definidas.

En los años setenta, pues, empezaba ya a vislumbrarse claramente un rasgo esencial del panorama artístico aún visible en la actualidad: la diversidad. Lejos de existir una tendencia dominante, capaz de singularizar por sí sola a una década, o al menos a unos años, lo que mejor caracteriza a las últimas décadas del siglo XX, y también a las primeras del XXI, es la convivencia de tendencias artísticas, que llegan a multiplicarse hasta el infinito a medida que se consagra el principio de que si hay algo que caracteriza a la modernidad, en su continuo y vertiginoso devenir, es precisamente la falta de principios normativos. Todas las propuestas son válidas, todas son pertinentes, pero ninguna de ellas puede aspirar a la hegemonía (que sólo llega a existir, quizá, desde el punto de vista de la crítica o del comercio).

En consonancia, no es casual que fuese, precisamente, en las décadas finales del siglo XX cuando se produjese una revisión en profundidad de la historiografía del arte moderno. Se cuestiona entonces el sentido direccional y de progreso del relato historiográfico considerado canónico hasta el momento, que analizaba la modernidad como una triunfante sucesión de vanguardias, para sustituir ese modelo por otro en el que comienza a vislumbrarse una visión coral, en red, en el que cobran una nueva importancia figuras y movimientos singulares, hasta entonces obviados como meras desviaciones de la línea principal.

A partir de los años ochenta, pues, si no antes, conviven y se superponen iniciativas muy variadas. Una de ellas pretende rescatar la pintura o la escultura



*Campos de relámpagos.* W. de MARÍA, 1974-1977.

según sus técnicas y planteamientos tradicionales, mientras otra insisten en la transformación total de la obra de arte mediante su desmaterialización; asimismo, se considera lícito crear imágenes planas no sólo en óleo sobre lienzo, sino también mediante la cámara fotográfica, consiguiendo la fotografía, ahora mediante formatos comparables a los de la pintura, un lugar privilegiado en las galerías y salas de los museos. Pero la imagen plana es también la materia prima de otro tipo de creaciones, que ahora la manejan no de forma estática sino en movimiento: vídeo art, net art...son sólo algunas de las muchas formas en las que se ha desarrollado el arte en relación con nuevas tecnologías, que no sólo han cambiado el concepto y las técnicas de creación, sino también de distribución y recepción. Aspirando a un público virtualmente ilimitado, estas formas artísticas sobrepasan en todos los sentidos los límites físicos —y no sólo físicos— de las salas del museo o la galería de arte. Por el contrario, también en las décadas finales del siglo XX nace un arte basado en una relación imprescindible con el espacio físico concreto que ocupa, o en el que debe exponerse. En algunos casos se trata de espacios naturales, a los que se vuelve a mirar con una nueva sensi-

bilidad hacia la naturaleza que no puede separarse del desarrollo de la conciencia ecológica, pero tampoco de la herencia romántica: es el land-art, en el que artistas como el americano Walter de María (1935) recrean la categoría de lo sublime en obras como la sobrecogedora *The lightning field*, mientras que otros como el inglés Richard Long (1945), evocan la de lo pintoresco mediante la contraposición de naturaleza y artefacto.

Pero hay otra manera de abordar la relación entre obra de arte y contexto espacial: me refiero a las llamadas, a falta de mejor nombre, *instalaciones*. Basándose de algún modo en la relación con el espacio que comparten la arquitectura y escultura —y que en los años finales del siglo XX ha dado lugar a arquitecturas tan plásticas como el Museo Guggenheim de Bilbao, o a esculturas tan arquitectónicas como *The matter of time*, de Richard Serra (1939), que puede verse precisamente en el mencionado edificio—, las instalaciones sobrepasan la estricta definición de escultura, pero comparten con ella la característica de ocupar un espacio alterando su significado. A menudo estas instalaciones constan, además, de una combinación de piezas realizadas con muy distintas técnicas: vídeo, sonido,





*Marilyn.* A. WARHOL, 1964.

objetos, imágenes pueden sumarse para crear una situación, una circunstancia, un ambiente por el que el público puede transitar, cambiando también de este modo la manera de contemplar la obra de arte. No se trata ya de observar «desde fuera», como se admiraba una pintura colgada en la pared, sino que el espectador es invitado a penetrar en el Interior de la obra misma, hasta formar instantáneamente parte de ella.

Paradójicamente, este adentrarse físicamente en la obra no va a menudo acompañado de un acercamiento espiritual. El acercamiento se reduce, en muchos casos, a un fenómeno puramente epidérmico que se salda con la perplejidad e incompreensión por parte del espectador, que no llega a entender el sentido de lo que se le presenta. El acercamiento, la posibilidad de «adentrarse» en la misma obra puede ser, en realidad, poco más que un espejismo. En este sentido, las diversas manifestaciones del arte contemporáneo son, de nuevo, un reflejo de la circunstancia en que son creadas, distribuidas y recibidas. En la actualidad tenemos a nuestro alcance unas posibilidades y una abundancia de información que no se han tenido en ninguna otra época de la historia. Sin embargo, hasta el momento, esa abundancia ha sido, en realidad, un espejismo. Lejos de posibilitar una mejor relación con lo artístico y sus contenidos, la acumulación crea una dificultad para el gran público, al que le resulta difícil cribar y seleccionar aquello que podría interesarle o conmoverle. Una parte del público se siente aturdido por el continuo e intenso bombardeo de imágenes al que se le somete, más allá del terreno de lo propiamente artístico, la cultura visual actual, de manera que su capacidad de respuesta frente a esos estímulos queda «anestesiada». Del mismo modo que resulta cada vez menos probable que alguien se conmueva con las más desgarradoras imágenes de muerte y guerra debido a la sobreexposición a que se nos somete por parte de los medios de comunicación, también resulta cada vez más difícil conseguir en el espectador de la obra de arte una verdadera emoción estética. En este caso no se trata sólo – o no se trata tanto – de la dificultad de desentrañar los posibles mensajes que los artistas desean transmitir mediante sus obras (el céle-



*Senderos ondulados.* J. POLLOCK, 1947.

bre «¿y esto qué quiere decir?»), ni de la perplejidad ante la forma en que el artista aborda al espectador (el también célebre «¿pero esto es arte?»). Se trata del efecto anulador que, sobre la capacidad de emoción o sorpresa del espectador, tiene la recurrente presencia de lo artístico entendida simplemente como obligado telón de fondo del nuevo panorama urbano. La creación de numerosas instituciones oficiales o privadas dedicadas al arte contemporáneo, en buena medida debido al presunto prestigio que llevan apareadas, no ha ido acompañada de la necesaria formación en cuanto a la apreciación de la estética de nuestro tiempo. Es cierto que museos e instituciones tienen una enorme responsabilidad en este sentido. Pe-

ro no es menos cierto que parte de esta responsabilidad recae también en los educadores, cuyo trabajo tanto en las aulas como en las salas del museo puede contribuir a acercar al público del futuro los problemas y sensibilidades de los artistas contemporáneos.

### Bibliografía

- Maderuelo, Javier (ed.): *Medio Siglo de Arte. Últimas tendencias. 1955-2005*. Madrid, Abada Editores, 2006.
- Lucie-Smith, Edward: *Movimientos artísticos desde 1945*. Barcelona, Destino, 1998.
- Wood, Paul, et. al: *La modernidad a debate*. Madrid, Akal, 1999.
- Guasch, Anna María: *El arte último del siglo XX*. Madrid, Alianza Forma, 2000.



# DE MANIOBRAS POR LA JUNGLA, O CÓMO ENTENDER EL ARTE ACTUAL

CARMEN BERNÁRDEZ SANCHÍS

*Profesora Titular del Departamento de Arte III (Contemporáneo)*

*Universidad Complutense de Madrid*

## La jungla: el arte de nuestra propia época

PODRÍA parecer que la producción artística que corresponde a la misma época en la que uno vive es más fácil de comprender que la de otros tiempos. Las razones serían, en buena medida, porque en general compartimos los códigos propios de un determinado tiempo histórico y entorno cultural, sobre todo en un mundo cada vez más globalizado como el actual. También porque poseemos recursos visuales almacenados en nuestra memoria que permiten que los asociemos al cine, los videojuegos o incluso a los contenidos de obra que hallamos en nuestras calles, por no hablar de las señales de

tráfico, las zanjas y los montones de basura. Conocemos bien todo ello porque lo vemos, disfrutamos y sufrimos cada día en nuestras ciudades. Por otra parte, la producción industrial y tecnológica está proporcionando continuamente nuevos materiales y mecanismos que se incorporan a nuestra vida como envases, juguetes, camisetas o móviles. El cine y la televisión nos ha habituado al paso rápido de las imágenes, y desde pequeños contemplamos proyecciones sincopadas de luces coloreadas. En la noche, la tele del vecino de enfrente se percibe como cambios sucesivos de intensidad de luz. Si un observador del siglo XV viniera a nuestra ciudad hoy, y viera a través de la ventana a una familia entera mirando atentamente esos

misteriosos fognazos intermitentes, se sorprendería y lo consideraría cosa de magia. Ese hipotético observador, al no poseer las claves de nuestra época, no puede interpretar correctamente los fenómenos tecnológicos modernos, así que los atribuye a lo sobrenatural. Esto es sólo un ejemplo. Lo cierto es que hay artistas que llaman «arte» a algo muy parecido a todo eso: telas embadurnadas, basuras y montones de tierra, videos con acciones incomprensibles, materiales extraños, luminarias, peluches destripados, máquinas de funcionamiento absurdo, actuaciones pseudo teatrales sin rumbo, ruidos, gente cortándose parsimoniosamente la piel con cuchillas, exposiciones en las que no hay objetos y sí muchos documentos, fotografías de objetos de cuarto de baño, etc. Todo esto existe en la vida cotidiana, aunque de otra manera, desde luego. Sin embargo, conocer los códigos de nuestra época no parece suficiente para comprender las manifestaciones artísticas que hacen uso de ellos. ¿Por qué? ¿Por qué razón rechazamos tantas veces el arte reciente, considerándolo un sinsentido, y no hacemos lo mismo con manifestaciones aberrantes de nuestro tiempo que aceptamos sin apenas movilizarnos en contra. Aunque he de reconocer que el arte actual no forma parte de la vida cotidiana de la inmensa mayoría de la gente, en cambio provoca frecuente animadversión cuando los medios de comunicación hablan de ello o cuando se hace presente en la vida diaria por la razón que sea. ¿Cuál es la razón de que se repudie tanto el arte y no se haga lo mismo con situaciones de violencia e injus-



*Montaña de escombros.* Lara ALMÁRCEGUI, 2005.



ticia flagrante que existen y nos agreden de verdad? Tanto más cuanto que el arte muchas veces lo que hace es denunciar abiertamente esas situaciones recurriendo a códigos de época. Pero aun así, repetimos con frecuencia que el arte «no nos llega».

En el umbral del siglo XX un grupo de artistas de Viena constituyeron la llamada «Secesión» y crearon un lema que insertaron en la fachada del bello edificio que el arquitecto Olbrich construyó para ellos: «A cada época su arte, y al arte, su libertad». Resulta curioso constatar que esta frase, que reivindica que el arte responda a su propio tiempo con libertad para hacerlo, todavía no es entendida del todo más de un siglo después. Y en realidad el arte contemporáneo trata de eso: de que la creación funcione libremente y en relación estrecha con su época. Pero pensemos un momento en esta época nuestra tan compleja y convulsa: dos guerras mundiales y miles de conflictos locales, genocidios, bombas atómicas, corrupciones, armas de destrucción a gran escala, viajes espaciales, racismo y discriminación, redes de comunicación a través del ciberespacio, vida artificial y tantas otras cosas, buenas y malas, en sólo ciento diez años. La pregunta del millón sería si la creación artística debe desentenderse de todo esto y ocuparse de la belleza, recreando mundos y seres «perfectos» con gran habilidad y virtuosismo técnico y formal. Mundos que, partiendo de la similitud con el nuestro, lo mejoren y embellezcan para que al contemplarlos encontremos alivio y refugio, incluso un escape a la fantasía, manteniéndonos así a salvo del feo mundo «de ahí fuera». Así pues, ¿debería ser el arte un refugio para sentirnos seguros pensando que hay posibilidad de belleza a pesar de todo?

Siempre admitiré la legitimidad de que así sea, pues ¿quién no se ha sentido maravillado al contemplar una obra de arte? Esta es una de las mejores experiencias que los seres humanos podemos tener en nuestra vida. El arte siempre será un motivo de contemplación y emoción estética. También puede continuar su labor como fuente de información y comunicación, y esta función es una de las más antiguas que no sólo hallamos en las imágenes religiosas como «Biblia de iletrados», sino también



*Prestatge per a un lavabo d'hospital.* Eulalia VALLDOSERA, 1992.

en diversas culturas ancestrales que han empleado sus pinturas, grabados o esculturas para transmitir mitos, misterios o figuras mágicas y propiciatorias. En el caso del arte contemporáneo, sobre todo del más reciente, de lo que muchos no parecen darse cuenta es de que el arte no es *sólo eso*, sino *mucho más*. Se trata de sumar, no de restar; de ampliar sus funciones y objetivos, y no de reducirlos. Se trata sobre todo de dar vía libre a las experiencias, procedimientos, objetivos, interpretaciones y emociones. Todo esto tiene como instancia fundamental la libertad de elección del artista.

### Si arte, su libertad

Se me podrá objetar que esa libertad de elección es a veces tan grande que transgrede toda norma y debe tener sus límites. Es entonces cuando los detractores del arte reciente utilizan esa famosa expresión con tono de reproche: «es el todo-vale». Está francamente bien preguntarse dónde están los límites de la obra de arte; especialmente los límites éticos. Para muchas personas, algunos de esos límites se podrían encontrar en diversas propuestas desarrolladas desde los años sesenta hasta hoy por artistas que se hieren delante del público (Gina Pane, Regina José Galindo) o se exponen a lo que los demás quieran hacer con ellas (Marina Abra-

movic). Las imágenes son a veces tan estremecedoras que nos producen escalofríos (David Nebreda). Un extremo ético de la experimentación artística podría estar en la agresión al otro, y posiblemente en la automutilación pública, como hacían en los setenta algunos accionistas vieneses. O cuando hace poco se ofreció cocaína al público en el transcurso de una *performance*, aunque con un propósito crítico y político que fue malinterpretado (Tania Bruguera). Podríamos mencionar seguramente otros límites, pero cuando oímos esa expresión «todo-vale» generalmente no



Pilar ALBARRACÍN durante su *performance Lunares*, 2004.

hay ninguna reflexión seria detrás, sino una protesta por lo que no se entiende y se rechaza de plano. Hace muy poco volví a oír una frase que creía olvidada: la acusación de «confundir la libertad con el libertinaje», en boca de un joven estudiante de Historia del arte comentando *Fountain*, el famoso urinario de Duchamp. Cada persona podría establecer esos límites, y seguro que no coincidirían. Muchos piensan que la pintura abstracta ya es el colmo del desatino; para otros, el videoarte o las instalaciones. Algunos recordarán con

ciar, aunque sea temporalmente, a lo que nos resulta familiar; a aquello que nos viene dado y que aceptamos sin más. Nos gusta «reconocer» cosas y figuras. Me atrevería a decir que a veces nos gusta más reconocer que conocer. Queremos poder ver que lo que un cuadro nos ofrece es un conjunto armonioso de colores y escenas de una precisión que podemos identificar gracias a su habilidad y destreza como algo «bien hecho», incluso «perfecto». El común de los mortales no podemos dibujar así, o pintar o modelar o fotogra-

*rium tremens*, de un ataque de furia o Dios sabe qué, las sentimos en las antípodas de lo que concebimos como un valor. Cualquiera puede hacer esas cosas... un niño... yo misma. La ilusión de lo extraordinario se diluye, y se solidifica en cambio la sospecha de que el pretendido artista es más bien un fraude, un timo. ¿Qué pasaría si yo colgara mis garabatos en el Reina Sofía? ¿Me aplaudirían como artista?

Aunque la idea de que cada persona puede ser artista es una vieja utopía de las vanguardias, refrendada por el pen-

El arte, como la poesía y la música culta, no es entendido por todos a la primera.  
Los artistas rompen las fronteras de la costumbre y amplían horizontes.

indignación los animales en formaldehído de Damien Hirst. Otro alumno mío me calificó nada menos que el Cubismo de «tomadura de pelo». Está claro que cada uno tiene su propia idea de lo que deben ser los límites del arte; es imposible extraer una conclusión universal, absoluta y vinculante: hemos de defender la libertad del gusto individual.

### Habilidades y destrezas: lo que esperamos del arte

Encontramos una actitud poco receptiva hacia lo nuevo y desconocido que llega a ser muy intolerante. Cabe preguntarse si somos capaces de renun-

fiar así de bien. Consideramos que los artistas poseen un privilegio que les permite realizar con gran destreza lo que se propongan. Es una pena que algunos, aun poseyendo esas habilidades, las «desperdicien» y opten por hacer garabatos infantiles o cosas aun más raras para las que no se necesita ninguna habilidad. Uno piensa que la tiran deliberadamente por la borda. Yo también podría pegar arena en un tablero, o hacer un monumento a un calcetín, como Tàpies. Apreciamos la destreza porque no todos somos capaces de dibujar y pintar. Intuimos que lo bien hecho es una infalible alianza entre conocimientos, habilidad y técnica artística que garantiza los resultados, aunque la técnica no sea la causa absoluta de ellos. El manejo sensible y eficaz del óleo, del trépano, o de la cámara de video nos ratifica la feliz comunión entre el artista, sus ideas y los instrumentos utilizados para llevarlas a cabo. Admiramos esas capacidades que consideramos un signo de «genialidad», y nos gusta pensar que hay gente con capacidades extraordinarias en el mundo. También sabemos disfrutar de la calidad de los materiales; de la riqueza, el brillo, la textura y el color de las materias buenas, sólidas, suntuosas. Lo que no admiramos nada es lo que nos parece mal hecho, sin dibujo ni «gusto», hecho con materiales vulgares, incluso desperdicios, chatarras y retales. Esas obras a medio hacer, tal vez producto del *deli-*

samiento de Joseph Beuys desde los años setenta, la verdad es que, lamentablemente, sigue siendo utópica. Los artistas son seres que se atreven a muchas cosas, como a presentar públicamente un trabajo que nadie entiende y nadie compra, que los relega casi a la marginalidad. No todos nos atrevemos a correr ese riesgo; tampoco tenemos ideas artísticas o sentimos la necesidad interior de desarrollar un proyecto creativo vital que a los demás les parece de locos. No: no todos somos artistas, aunque la frase reiterada «esto lo hace un niño», muy malintencionada, tiene una lectura complementaria interesante que la gente no siempre sabe. El niño, sobre todo el más pequeño entre tres y seis años más o menos, posee una creatividad en ebullición y sin prejuicios; se expresa con total libertad. Eso es precisamente lo que muchos artistas del siglo XX y XXI han buscado: retroceder al punto de la creatividad originaria sin las trabas impuestas por la racional-



*El becerro de oro.* Damien HIRST, 2008.



*Margarette, óleo y paja.* Anselm KIEFER, 1981.



dad, la norma y las estructuras socio-culturales.

Cuando entramos en un museo o acudimos a una exposición llevamos unas expectativas inconscientes respecto a que lo que vamos a ver es arte, porque está en los lugares habilitados oficialmente para ello. Si nos resulta incomprensible, desagradable y hasta ofensivo, esas expectativas se ven defraudadas; a menudo lo rechazamos y emitimos juicios sumarísimos para los que recurrimos a un abultado repertorio de frases hechas, presididas por la más famosa: «esto no es arte».

### ¿Por qué es difícil el arte actual?

No hay un concepto universal de belleza o de perfección. No existen asideros que nos digan inmediatamente qué es y qué no es arte, porque no tenemos un manual que haga un baremo de artisticidad, como si fuera un fotómetro que gradúa con cifras la intensidad de luz antes de hacer una fotografía. A menudo no sabemos qué pensar, y lo primero que aparece es la sospecha de hallarnos ante un timo. Creo que no debemos esperar a saber si algo es «oficialmente» arte o no para mirarlo. No deberíamos aspirar a que «otros» nos digan lo que tenemos que pensar, y sí lanzarnos a ver qué experimentamos delante de esas obras. Un poco de tiempo y curiosidad es lo que hace falta para superar el bloqueo o rechazo que a veces sentimos, esa barrera que nos hace alejarnos sin más, y sólo a partir de entonces podremos percibir, interpretar y sentir.

La verdad es que se han ampliado muchísimo los medios y lenguajes. Encontramos creadores que pintan y hacen video instalaciones; escultores grabadores que hacen instalaciones, dibujantes que hacen cine, escultores que trabajan con caramelos amontonados, y arquitectos que hacen fotografía. No hay restricciones en el uso de los diferentes medios, tecnológicos o no, y todo tipo de objetos y materias cotidianas pueden aparecer, para mayor sorpresa. El arte conceptual, que en los últimos años ha vuelto a tener una presencia importantísima, ha llevado a la casi «desmaterialización», a la ausencia de objetos de presencia física, en favor de



Thomas HIRSCHHORN, instalación en La Casa Encendida, 2009.

obras efímeras o documentos que más tienen de archivo que de creaciones plásticas a la manera en que solemos entenderlas. Esta enorme variabilidad puede desconcertar, pero aporta una gran riqueza al panorama. Cuando entramos en las «cajas negras» de las salitas donde se proyectan videos, sentimos un tenebroso rubor, tropezamos con otras personas que no pasan más allá de la puerta, y nos vamos a los dos segundos. Es diferente del cine en todos los sentidos, pero deberíamos quedarnos, al menos una vez, a ver el video, a ver qué pasa. Podemos sentarnos y percibir lo que parece increíble: ¡a veces hay sentido del humor! La ironía ha sido muy utilizada.

Lo que no resulta nada humorístico es la proliferación de tendencias y movimientos que se suceden con rapidez. Esto es así desde principios del siglo XX, pero resulta complicado. Sin embargo, no es preciso hacerse un mapa como el que nos hacemos para entender la familia de *Cien años de soledad*. Hay cosas que no son simples y no debemos simplificarlas. Lo que sí podemos hacer es acostumbrarnos a ver exposiciones, a leer algunas cosas, a lanzarnos a experimentarlas y a dejar que surjan en nosotros emociones. Una imagen puede estar cargada de signifi-

cado y de crítica pero en otros casos podemos recrearnos en la forma y el entorno creado, sin más.

Entiendo que muchos refuercen su desconfianza cuando una de estas obras «raras» son subastadas y se venden a millón. Ciertas personas piensan



Veneno. Julio SARMENTO, instalación en Arco 2008.



La casa. Eija-Liisa AHTILA, 2002, instalación de vídeo tricanal.

que el arte contemporáneo es una pura estrategia comercial. El mercado es poderoso, y los circuitos del arte contemporáneo son una estructura capitalista muy férrea que no dirigen los artistas, en la que las obras se sobrevaloran o infravaloran dependiendo de razones a veces ignotas. Pero antes de echarse las manos a la cabeza, pensemos: ¿no es acaso más incomprensible que alguien pueda pagar más de tres millones de euros por la jeringuilla con la que le fue inyectada a Michael Jackson la megadosis de sedante?

El arte, aunque sea reciente, complejo y extraño, nos puede emocionar, conmover y gustar ¿por qué no?

### ¿Para qué sirve entender mejor el arte de nuestra época?

Uno de los aspectos más apasionantes del arte reciente es que provoca en nosotros muchas preguntas y hace posible un pensamiento rico, siempre que no nos dejemos llevar por el rechazo y el desprecio ante lo que ignoramos.

Atrevámonos a pensar libremente. Antes de decir «no me llega», observemos dando vía libre a nuestras interpretaciones, aunque nos parezcan descabelladas. Una de las ventajas del arte contemporáneo es habernos ofrecido el concepto de *obra abierta*, es decir: una obra no acabada totalmente y abierta a la participación emocional e interpretativa del espectador. Seamos espectadores activos y no pasivos; abiertos y no cerrados, tolerantes y curiosos. Se trata de eso: hemos de acercarnos nosotros e interesarnos por quién es el o la artista y qué cosas nos quiere decir.

El arte, como la poesía y la música «cultas» no es entendido por todos a la primera. Los artistas rompen las fronteras de la costumbre y amplían horizontes. Pensar que el arte de verdad es el que todos entienden es una falacia, y nunca ha sido así. Si lo es, desde luego, cuando hablamos de creaciones de consumo fácil y ahí están las mediciones de audiencia que provocan batallas de contraprogramación, desde la tele a los museos. Los altos niveles de audiencia y aceptación *no* determinan el arte. Si fue-

ra así, la poesía de Mallarmé no existiría, y la obra de James Joyce o de Stravinsky tampoco. No es obvio que artistas del pasado hayan sido siempre incuestionablemente admirados, porque tenemos gloriosos ejemplos: El Greco cayó en el olvido hasta finales del siglo XIX; Caravaggio también, los impresionistas fueron atacados en su época desde todos los flancos. Hoy, sin embargo, es frecuente oír: «Es que el Impresionismo sí me llega, pero el arte de ahora...»

Hay que reconocer la complejidad del arte actual, y que requiere cierto esfuerzo por parte del espectador; un esfuerzo de apertura de mente y de emociones. Si hacemos ese esfuerzo los beneficios son grandes, aunque saquemos la conclusión, al final, de que preferimos otra cosa. Hacer el esfuerzo nos permite reflexionar y aprender, pero también ampliar nuestra sensibilidad y los niveles de percepción que tenemos, descubriendo emociones que estaban más o menos encerradas en nuestro comportamiento cotidiano. No es siempre una satisfacción inmediata – para eso tenemos otras cosas – y no hemos de pedirle al arte lo mismo que pedimos a un programa de risas enlatadas. El arte, la cultura en general, deben ser preservados frente a la amenaza de aniquilación; deben ser un reducido de resistencia ante la banalidad y la inmediatez de lo simple.

¡Por favor, que nos haga pensar!

### Bibliografía

- CIRLOT, Lourdes, *Historia universal del arte. Últimas tendencias*, Barcelona, Planeta, 2002
- FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora, *Formas de mirar el arte actual*, Madrid, Edilupa, 2004
- GOLDBERG, Roselee, *Performance Art*, Barcelona, Destino, 1996
- LARRAÑAGA, Josu, *Instalaciones*, Hondarribia, Nerea, 2001
- RUSH, Michael, *Nuevas expresiones artísticas a finales del siglo XX*, Barcelona, Destino, 2002
- SÁNCHEZ ARGILÉS, Mónica, *La instalación en España 1970-2002*, Madrid, Alianza Forma, 2009
- TAYLOR, Brandon, *Arte hoy*, Madrid, Akal, 2000
- TRIBE, M., REENA, J., GROSENICK, U., *Arte y nuevas tecnologías*, Colonia-Madrid, Taschen, 2006



# ¡PERO QUÉ ES ESO! NO LO ENTIENDO, NO ME GUSTA

## Los adolescentes frente al arte contemporáneo y actual

ÁNGEL LLORENTE HERNÁNDEZ

*Catedrático de Enseñanza Secundaria. I.E.S. Butarque (Leganés)*

*Doctor en Geografía e Historia*

### La mirada de los estudiantes de Enseñanza Secundaria

EN nuestra sociedad los adolescentes y jóvenes viven rodeados de un sin fin de mensajes visuales, a los que no siempre acceden por su voluntad, y que junto a los buscados intencionalmente, les van formando una cultura visual que indudablemente influye en su manera de percibir y de entender las artes plásticas, tanto las contemporáneas como las del pasado. Cultura visual que contamina la percepción, el posible entendimiento y el disfrute de las obras de arte en el mismo momento de encontrarse frente a ellas.

Las imágenes más tópicas y estereotipadas son las que suelen triunfar entre la mayoría de los jóvenes, por lo que son ésas las que van *educando la visión*. Y no olvidemos que la mayoría son imágenes que se apoyan en otras similares anteriores, dado que al ser las más fácilmente aceptadas por los receptores, serán las más repetidas, lo que se aprecia sobre todo en la publicidad, sea cual sea su modalidad.

Además de la publicidad, en todos sus soportes, las principales fuentes icónicas de la cultura visual de los adolescentes son, según se desprende de nuestra experiencia educativa y de trabajos de campo, los *graffitis* y las *tags*, los comics (hoy, sobre todo el manga), las revistas, la ropa y el calzado de marcas prestigiosas para ellos, la decoración corporal (*piercings* y tatuajes) y los complementos, que se evidencian principalmente en la decoración de sus mochilas,

libros y útiles escolares, así como en la de sus habitaciones y en la imagen personal que ofrecen a otros y a ellos mismos.

En el ámbito del gusto artístico mayoritario –que es el de nuestros alumnos– la influencia principal en la cultura de la imagen es la figuración, cuyo dominio es abrumador. Afianzado por la fotografía, el cine y la televisión, sigue vigente el realismo ingenuo de la vieja figuración, por lo que no debe extrañarnos que rechacen la mayoría del arte actual y buena parte del contemporáneo, y más aún el de culturas no occidentales, que prácticamente desconocen. Suelen aceptar de buen grado, en cambio, el arte del pasado, ante el que generalmente muestran una admiración desmedida si se trata de pintura o escultura naturalistas, ya que aprecian sobre todo el parecido con el modelo y el virtuosismo técnico de los artistas.

Hoy los adolescentes –y no solo ellos– miran deprisa, lo que aumenta la capacidad cuantitativa de su visión, pero a la vez limita la profundidad de su mirada. La mirada actual es, además, fragmentada, ya que basta con ver partes sin esperar –ni desear– ver totalidades, y menos aún adquirir visiones de conjunto. Ávidos de imágenes, se desea ver muchas cosas diferentes y a ser posible a la vez, rápidamente. La complejidad parece caracterizar la mirada actual. Pero tras ella no hay sino una simpleza alarmante, que se hace más patente cuando los receptores dejan de ser espectadores para convertirse en agentes activos. Como tantos sociólogos y teóricos de la imagen han explica-

do, el exceso de información se convierte en desinformación que perturba la comprensión de los mensajes. Así, nos encontramos con que la mayor parte de la población, tanto a la hora de expresar una opinión, emitir un juicio, o desarrollar una actividad creativa, se limita a repetir frases hechas y usar formulas estereotipadas.

### El arte actual y los jóvenes de Secundaria

Para los adolescentes y los jóvenes, como para la mayoría de la población, las artes plásticas, tanto actuales como del pasado, constituyen una ínfima parte de su cultura icónica, e incluso para muchos de ellos ni existen, a pesar de que aquéllas siguen considerándose Cultura con mayúsculas, y que cada vez el arte está más presente en la vida social, como una parte del consumo en nuestra sociedad. Las reacciones más radicales de nuestros estudiantes de Enseñanza Media ante el arte actual, demasiado habituales por desgracia, suelen ser la mofa y el desprecio. Tampoco suele faltar el desconcierto. Muchos estudiantes tienen aversión al arte actual sin saber ellos mismos por qué. Cuando se les pregunta suelen responder con los tópicos que comparten con parte de la población adulta. Así, nos dicen que su rechazo se debe a que no comprenden ese arte [la consabida frase «yo de arte no entiendo»] o a que no es arte, sino una tomadura de pelo...

¿A qué se debe el alejamiento de la



«La complejidad parece caracterizar la mirada actual, pero tras ella no hay sí no una simpleza alarmante»

mayoría de nuestros jóvenes estudiantes del arte en general y especialmente del arte actual que tratamos de reducir, generalmente sin éxito, los profesores? En nuestra opinión, las razones principales que lo explican son, aparte del desinterés propio de su edad –por regla general, el desarrollo evolutivo psicológico y social en el que se encuentran les lleva a apartarse de las enseñanzas académicas–, al esfuerzo que les exige contemplar de forma activa el arte, que comienza al tener que desplazarse hasta el museo o sala de exposiciones, que le resulta aún más penoso, ahora que a través de *Internet* pueden obtener cómodamente imágenes sin necesidad de moverse de su casa. A los adolescentes les falta la paciencia y la atención necesarias para contemplar las obras, lo que se revela sobre todo en las visitas a los museos.

La Historia del Arte es sólo una pequeña parte de la Historia que se cursa en la Educación Secundaria Obligatoria (E.S.O.), y en ella el tiempo dedicado al arte contemporáneo es irrelevante, siendo prácticamente nulo el dedicado al arte actual. Una minoría de estudiantes de segundo curso de bachillerato estudia Historia del Arte. Hay institutos en los que ni se enseña, por falta de matriculados en esta asignatura. Quienes sí la estudian saben muy poco de arte y menos aún de su historia, pues

apenas lo han estudiado antes, y cuando lo han hecho ha sido generalmente como un medio de ilustrar gráficamente contenidos históricos. Los estudiantes de la modalidad del Bachillerato de Artes son, en cambio, más receptivos ante el arte actual y suelen aceptarlo, lo que no significa que sean capaces de comprenderlo. En la enseñanza de la Historia del Arte en el segundo curso de Bachillerato, lo normal es que no se empiece a tratar de arte contemporáneo hasta muy avanzado el mes de abril, lo que dificulta mucho que los estudiantes adquieran la información suficiente mínima sobre el mismo y menos todavía los «mecanismos básicos» necesarios para acercarse a ese arte con una actitud abierta. Además, una vez que los estudiantes han adquirido una terminología básica que les capacita para analizar, explicar y expresar sus sensaciones frente a las obras de arte tradicionales de modo que quien les escuche o lea pueda comprenderlos, deben hacer un esfuerzo suplementario para «olvidar» lo aprendido, ya que les resultará inadecuado para hacerlo respecto al arte actual. ¿Y qué decir del arte actual? Expresar y, más aún transmitir, las sensaciones que provoca su contemplación es muy difícil para muchos adolescentes, no tanto por las peculiaridades de ese arte, sino por sus escasas habilidades lingüísticas.

Los prejuicios de los estudiantes y de los profesores son los grandes enemigos del arte actual. Con demasiada frecuencia ambos están más pendientes de lo que consideran *debe ser* arte que de lo que es realmente. Así les resulta difícil admitir algunas de las manifestaciones artísticas actuales, sobre todo las que se apartan más de lo establecido, ya que lo que se supone que debe ser una obra de arte influye mucho en la apreciación de las obras. Ver sin prejuicios el arte actual supone un esfuerzo que no todos los adolescentes –ni todas las personas– están dispuestos a hacer. Arte actual que muchas veces se aleja de lo cómodo, lo fácil o lo agradable, que es lo que la mayoría de la población (a la que pertenecen los estudiantes) espera del arte.

La mayoría de los estudiantes admite con gusto cualquier tipo de manipulación de la imagen que realiza la publicidad, pero no la acepta cuando se trata del arte. Es más, se aceptan como normales trasgresiones publicitarias cuyos orígenes son artísticos, si bien se desconocen. Si hasta hace unos años la publicidad era la fuente hegemónica –y casi única– de la cultura visual de los estudiantes de Enseñanza Media (y de buena parte de la población), hoy *Internet* y los videojuegos la están desplazando, si es que no lo han hecho ya. Por ello, debemos tener esto en cuenta



cuando expliquemos historia del arte, así como el arte contemporáneo y el actual.

El video, el arte electrónico y el *net art* son los tipos de arte actual que más atraen a nuestros jóvenes, posiblemente debido a que les resulta mucho más cercano a sus vivencias cotidianas. Otras artes, como el minimal y el conceptual son, en cambio, las que suscitan un rechazo más fuerte.

La pretensión de acercar a los adolescentes al arte actual a través de actividades lúdicas, como han hecho algunos museos e instituciones, ha dado algunos resultados positivos, pero pensamos que no se ha analizado suficientemente todo lo realizado, de modo que algunas experiencias pueden ser erróneas, ya que pueden reducirse a un mero entretenimiento sin nada detrás, ni siquiera la vivencia de una experiencia estética. Los *talleres de artistas* están dando buenos resultados pero no forman parte de la enseñanza formal y sólo llegan a una reducida parte de la juventud, que suele ser la más preparada y la menos necesitada de los mismos.

La presencia constante de imágenes en la vida de los adolescentes ha creado en ellos el hábito de *ver*, en perjuicio del *mirar*. Si lo primero supone una actitud pasiva y acrítica, lo segundo exige un esfuerzo cognoscitivo, que es a la vez crítico y creativo.

### ¿Es posible enseñar el arte actual?

Hay profesores a quienes les resulta difícil explicar el arte de las vanguardias, y más todavía el arte actual que sobrepasa las convenciones de la pintura y escultura, debido fundamentalmente a que, como ellos mismos manifiestan, «no lo entienden» (en lo que coinciden con sus alumnos). Sus actitudes ante ese arte son de perplejidad y de rechazo, con lo que no se diferencian de la mayoría de la población. Pensamos que la solución a esa incompreensión pasa por modificar la manera de dirigirse al arte contemporáneo y actual, que no puede seguir siendo la adoptada ante el arte del pasado, que se basa sobre todo en el criterio del gusto como valor estético, y en la habilidad técnica como capacidad especial de los



«El exceso de información se convierte en desinformación que perturba la comprensión de los mensajes»

artistas. Creemos que para analizar, y consiguientemente ponernos en situación de entenderlos, debemos partir de dos aspectos fundamentales de la creación plástica contemporánea: la multiplicidad y la desmaterialización. Multiplicidad, y consiguiente convivencia de tendencias, de resultados, de intenciones. Desmaterialización de los objetos artísticos, que ya no son cuadros o esculturas, sino productos híbridos, cuan-

do no objetos apenas diferentes de los producidos por la industria, o soportes casi inmateriales de ideas y conceptos. Ahora bien, aunque la mayoría de nosotros –los profesores de modo razonado y los alumnos generalmente de modo intuitivo– sabemos que no debemos ver el arte contemporáneo y actual con la misma mirada con la que observamos el arte clásico, muchas veces seguimos haciéndolo.

La educación de los estudiantes de E. S. O. y de Bachillerato transcurre en una sociedad en la que la imagen domina todos los momentos de sus vida, por ello es necesario que los docentes conozcamos la cultura visual actual de la sociedad en la que nos movemos y especialmente la cultura visual de los adolescentes, no sólo para entender mejor a nuestros alumnos, sino para intentar comprender las causas de las dificultades del aprendizaje de la Historia del Arte y del arte contemporáneo y actual, y tratar de solucionar los problemas que presenta su enseñanza.

Antes que conocimientos cerrados, los profesores de Historia del Arte debemos transmitir a nuestros alumnos la inquietud por conocer la obra de arte en toda su riqueza y complejidad como portadora de valores humanos, unida al deseo de disfrutar con la contemplación y el conocimiento del arte, para lo cual son imprescindibles las visitas a

museos y galerías de arte contemporáneo, ya que una imagen de una obra, por muy perfecta que sea, nunca sustituirá a la obra original.

Para acercar el arte actual a los estudiantes debemos adoptar, como docentes, una postura abierta ante la diversidad artística de hoy, que sobrepase la del profesor tradicional de Historia del arte y se acerque a la del crítico y comentarista, que tenga en cuenta, principalmente, las aportaciones de la Antropología y la Sociología. Debemos tratar de comprender lo que en el terreno de la cultura, pero no sólo en él, les interesa a los adolescentes y jóvenes (lo que hace unos años hubiésemos denominado subcultura juvenil). Debemos intentar que miren el arte actual sin prejuicios, para lo cual debemos evitarlos nosotros mismos. Tarea difícil pero necesaria, en la que debemos contar con la colaboración de docentes de otras áreas, especialmente de Educación Plástica y

Visual, para potenciar la capacidad creativa de los estudiantes, muy relegada en nuestros planes de estudio.

### Bibliografía

- BALLESTA, Javier (Dir), *El consumo de medios en los jóvenes de Secundaria*, Madrid, CCS, 2003
- DEBRAY, Régis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Paidós, 1994
- DANTO, Arthur C., *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999
- PARSONS, Michael J., *Cómo entendemos el arte. Una perspectiva cognitivo-evolutiva de la experiencia estética*, Barcelona, Paidós, 2002
- SEBASTIÁN LOZANO, Jorge (ed.), *Cultura visual contemporánea. VIII Coloquios sobre Cultura Visual Contemporánea*, Valencia, Fundación Mainel, 2004
- KATZ, Stéphane, *L'écran, de l'icône au virtuel. La résistance de l'infigurable*, París, L'Harmattan, 2004



## REGISTRO DE TASADORES DE OBRAS DE ARTE

### Colegio Profesional de Historiadores del Arte

El pasado 10 de diciembre de 2009 se creó en el Colegio un Registro de Tasadores de Obras de Arte.

El tasador de obras de arte es un profesional con una formación específica y un conocimiento amplio en Historia del Arte y de las Artes decorativas así como de los movimientos del mercado; estos conocimientos le permiten catalogar y dar valor económico a las obras de arte.

Su trabajo es necesario para contratar un seguro, en repartos de sucesiones o litigios testamentarios, en la transmisión de activos de una empresa a otra, para realizar estudios de la evolución de las inversiones, etc.

En él se podrán integrar todos aquellos, que reúnan los siguientes requisitos:

Ser colegiado y Licenciado en Historia del Arte.

Tener una formación complementaria consistente en cursos de formación en tasación de obras de arte con una duración superior a 300 horas en total, realizados en Universidades o en entidades de reconocido prestigio.

El apartado anterior puede ser sustituido por una experiencia profesional demostrada mediante referencias de clientes o certificación de trabajo realizado.

En estos momentos la Comisión está trabajando en la redacción en un Reglamento de Régimen Interno que regulará su funcionamiento e intentará organizar su actividad profesional.

Para formar parte del Registro deberá solicitarlo haciendo llegar al Colegio el siguiente formulario cumplimentado, adjuntando curriculum vitae.

Nombre y apellidos: \_\_\_\_\_

Nº de colegiado: \_\_\_\_\_ Correo electrónico: \_\_\_\_\_

Especialidad: \_\_\_\_\_

Generalista

Pintura

Escultura

Muebles

Artes decorativas

Numismática

Armas

Plata

Joyas

Libros

Correo electrónico: [tasadoresdeobrasdearte@cclmadrid.org](mailto:tasadoresdeobrasdearte@cclmadrid.org)