# roblemas y perspectivas teóricos en torno a la tutela del patrimonio artístico del siglo XX

Time the pressant

James Joyce

Bosco Gallardo

Historiador del Arte

¿Qué raro patrimonio es éste que, a pesar de poseerlo, deben enseñarnos a identificarnos con él?

Antonio Limón Delgado

Cuando se repasan las obras emblemáticas del siglo XX se percibe que reflejan importantes acontecimientos históricos, lo que las convierte en piezas capitales para comprender la historia actual

Francisco Calvo Serraller

## ARTE CONTEMPORÁNEO COMO CONCEPTO DIFUSO

Los humanistas del siglo XV son los responsables de la periodificación de la historia que aún hoy persiste. Tenían clara la entidad del mundo clásico, la antigüedad, la que deseaban como referente. Según esta parcelación de la historia general, los propios humanistas eran, en contraposición a los antiguos, modernos. Sin embargo, existía una importante cantidad de tiempo entre ese pasado de oro y su presente, que fue considerada no sin desaire como tiempos medios.

Existe consenso en interpretar la Revolución Francesa como un punto de inflexión de la estructura política de la historia de occidente, al igual que en la económica y social, ha supuesto la Revolución Industrial en sus distintas fases. El mundo desde entonces se parece muy poco al anterior: surge la noción de edad contemporánea. Historia contemporánea puede chirriar conceptualmente, por ello dentro del ámbito anglosajón a los tiempos que corren desde la parcela académica se les sigue calificando como modernos.

En la universidad española siempre se ha atendido a esta periodificación más común de la historia. Es decir, edad antigua, media, moderna y contemporánea, y lo que nos interesa: arte antiguo, de la edad media y de la moderna y, finalmente, arte contemporáneo. Así, en la licenciatura de historia del arte está previsto que se reciba información fundamentalmente sobre la arquitectura, escultura y pintura, —consideradas tradicionalmente bellas artes— de los siglos XIX y XX. Aunque se intentara con verdadera convicción y avidez, sería ardua tarea formar con garantías a los aspirantes a historiadores del arte como no fuera dedicando una licenciatura sólo para la materia señalada, dado el carácter proteico y descomunal del legado de este siglo.

Hasta aquí hemos atendido al concepto más amplio del término que podemos encontrar. La primera separación es la arquitectura, la cual nos parece acertada debido a sus fines primordiales y a una autonomía, más acusada aún en nuestro mundo. Muy distinto es el papel del arquitecto en la sociedad actual a la del artista. La complejidad del edificio como factor que incide en la ciudad y el paisaje son problemas en los que la instancia estética es un componente esencial pero no único. Mas es a la postre la relevancia social, la funcionalidad, la capacidad de generar espacios nuevos para la vida la que nos hace atender como razonable la escisión. Así cuando hablamos de arte contemporáneo normalmente nadie piensa de forma inclusiva en la arquitectura, la técnica de hacer habitar.

Pero las restricciones del término continúan sin duda respaldadas por la apuntada amplitud del objeto, y para muchos –entre los que me alineo– el arte contemporáneo es el producido en nuestro siglo. Podríamos elegir una pieza como emblema para inaugurar el arte contemporáneo desde esta acep-

Si realmente los poderes públicos tuvieran interés –haciendo gala de un verdadero espíritu democrático–, en que el pueblo disfrutara del patrimonio contemporáneo, invertirían más esfuerzos en su educación a partir de la infancia. Por el contrario apuestan por políticas de galería expresadas a través de blockbusters o eventos del mismo corte encaminados a fabricar y mantener su imagen–mito de poder moderno, democrático, y revestirse de valores artificialmente adheridos, como tolerancia, solidaridad, espíritu inclusivo, etc.

ción: Las señoritas de Aviñón (1907). La reducción semántica continúa!. A menudo cuando hablamos de arte contemporáneo lo estamos haciendo a propósito del realizado después de 1945, pues consideramos a los movimientos que van desde el cubismo al surrealismo absolutamente establecidos en la historia del arte con la etiqueta de vanguardias históricas. En otras ocasiones se entiende por arte contemporáneo el producido por un artista vivo y en otras el realizado después de 1960. Estas acepciones pueden ser manejadas por los especialistas indistintamente y, en función de la situación, son entendidas. Finalmente para la producción más próxima, como la de la presente década, existe una recomendable denominación que a la vez parece informar algo más sobre el contenido en cuestión: arte actual.

Igualmente conviene que saquemos a colación tres conceptos simplificados enormemente, que no sólo afectan a lo artístico y con los que trabajamos muy a menudo: modernidad, vanguardia y postmodernidad. El nacimiento de la modernidad se vincula a la llustración del siglo XVIII y se basa en la fe en la razón. Desde su visión, la humanidad apoyada en el conocimiento científico evolucionaría hasta conseguir la felicidad a través del progreso. Nos interesa mucho saber que la modernidad postula la autonomía de lo artístico y cultural frente al poder civil y religioso. Por tanto, cabe hablar de arte moderno en el sentido que marca este contexto que tan groseramente hemos sintetizado. El paradigma de la modernidad artística es la vanguardia histórica, sus primeros empujes son decimonónicos (impresionismo y fauvismo) y se estima que su radio de acción llega hasta aproximadamente después de la Segunda Guerra Mundial (cubismo, futurismo, expresionismo, constructivismo, suprematismo, De Stijl, dadaísmo, surrealismo). La modernidad fracasa y la utopía de la vanguardia se extingue, nace un concepto filosófico nuevo muy teorizado: la postmodernidad. Nos atrevemos a decir que la postmodernidad es el estado de la cultura contemporánea tras la asunción de la muerte de la modernidad o como

recoge Africa Vidal: «la rebelión de la rebelión que ha dejado de serlo»². Lo más característico de la postmodernidad artística es la pintura que se desarrolla a lo largo de la década de los ochenta bajo el signo del neoexpresionismo. En realidad el creador postmoderno no tiene miedo a la repetición y bucea en el pasado para reincorporarlo una vez digerido. Entre el ámbito de acción final de la vanguardia histórica y esta pintura aludida, existen otras tendencias artísticas occidentales a las que se les designa como segundas vanguardias (informalismo, pop, hiperrealismo, conceptualismo, minimalismo).

Tan sólo al hacer la separación nominativa de la arquitectura del arte contemporáneo ha habido una reducción de la expresión que no sea de carácter cronológico. Así que la escultura y la pintura pudieran ser las disciplinas integradas en el término arte contemporáneo. Sin embargo, la experimentación constante llevada a cabo por los creadores ya desde las vanguardias históricas ha provocado la ruptura de las fronteras de los géneros. La Merzbau (1936) de Schwitters era una obra que tomaba de la arquitectura la capacidad de modular el espacio, anticipándose así a las futuras instalaciones, género en el que se asocian todo tipo de formas de expresión, buscándose vivencias sinestésicas. También podríamos sacar a plaza, entre multitud de potenciales ejemplos, a John Cage, músico que está indiscutiblemente inmerso en la historia del arte contemporáneo gracias a su contribución durante los años sesenta y setenta. ¿Es pintura las Antropometrías (1960) de Yves Klein?, ¿fue escultura Muelle en espiral (1970) de Smithson?, ¿a qué género pertenecen los edificios provisionalmente envueltos de Christo?

A la imprecisión del marco cronológico unimos, como vemos, la dificultad de determinar las lindes de las prácticas plásticas con el resto de las artes e incluso con otras actividades del intelecto humano. Las obras del conceptual más extremo como el de Kosuth podrían ser vistas como una especie de investigación dentro de la filosofía del lenguaje. Infinidad de veces el arte contemporáneo no es bello

porque sencillamente la belleza no está entre sus planteamientos o incluso prescinde de ella o busca la fealdad conscientemente<sup>3</sup>. Efectivamente la no búsqueda de la belleza formal y el desbordamiento de los cauces tradicionales de los lenguajes que utilizaban para llegar a ella son dos elementos fundamentales que autonomizan el arte contemporáneo del resto de los momentos artísticos históricos occidentales. Existe un conjunto muy numeroso de factores que el historiador del arte contemporáneo ha de contemplar y otros soslayar en su trabajo. Realmente no es el espacio idóneo para profundizar sobre ellos, pero muy poco tiene que ver la metodología de tal especialista con la del estudioso de otras épocas más lejanas en el tiempo. Si se aplican el conjunto de inercias conceptuales de la historia del arte no contemporáneo, plantillas automáticas que nos surgen a la hora de reflexionar sobre el arte o su plasmación en objetos, de forma consecuente se abre un camino que conduce al rechazo. Desestima que manifiestan destacados protagonistas de la cultura en español como Vargas Llosa o Muñoz Molina, y que en el fondo se sustenta en un mismo principio que cimenta la ira de muchos ciudadanos: un inexpugnable desconocimiento. Existen otras formas de presentarse ante el patrimonio artístico contemporáneo más ecuánimes, incluso desde la sólida posesión de una metodología rigurosa proveniente de la historia del arte no contemporáneo, como es la del profesor Morales cuando atiende a la dudosa artisticidad de algunas creaciones del momento presente4.

La problemática epistemológica nueva que surge para los historiadores del arte en general, ante un objeto artístico contemporáneo absolutamente distinto, el cual puede llegar a ser sólo un gesto, hizo obligatoria la definición de arte como algo extremadamente inclusivo. Es el caso de Dufrenne (1953), Formaggio (1973)<sup>5</sup> o el propio Achille Bonito Oliva para quien «el arte es el conjunto de todas las obras publicadas en los libros de historia del arte»6. Con respecto al arte contemporáneo podría decirse algo parecido: es aquello que viene en los libros, catálogos, revistas y críticas de prensa de arte contemporáneo. Pero tampoco creo que esto sea demasiado científico, pues de siempre a la historia del arte y a la crítica lo que les ha interesado es la excelencia desde el punto de vista evolutivo, la obra sin igual y por ello imitada, seguida. Sin embargo al manejar un calificativo como contemporáneo en él tiene cabida todo lo que se haga -en este caso en el siglo XX-, con una intencionalidad semejante a la estética. Así en estricto sentido, arte contemporáneo es también el arte cofrade -donde predomina una variedad de neobarroco-, el dibujo de nuestro sobrino de nueve años, o la decoración de una discoteca de pueblo. Lo más probable es que ninguno de estos ejemplos ocupe jamás un párrafo en ningún manual de arte contemporáneo. Sin embargo al historiador del arte de nuestro tiempo le podría interesar por ejemplo, el fenómeno de mantenimiento de unos cánones míticos por parte de un sector muy específico de la población, que gusta de agru-

parse en hermandad para revivir una vez al año unos ritos epidérmicamente piadosos. El por qué todo ello ocupa, de hecho, la atención del antropólogo social. Lo cierto es que ninguno de los ejemplos anteriores supone una innovación como lo fueron en la historia el hacer de Giotto, Bernini o Toulouse-Lautrec, como tampoco se erigen en una expresión cultural afiliable directamente al mega-arquetipo cultural del mundo presente (hiperinformación, postmodernidad, capitalismo triunfante, cultura de masas, etc.). En cambio sí podríamos encontrar otros fenómenos de la media y baja cultura de ese esquema que no constituyen ninguna aportación decisiva a la excelencia artística y que sin embargo son auténticos puntos de máxima atención para el historiador del arte contemporáneo, por ejemplo el universo de la felicidad kitsch.

Como se atisba, una definición de contornos bien delimitados es una entelequia. Para atender epistemológicamente tal vastedad que incluye expresiones de la baja, media y alta cultura, los métodos propios de la historia del arte no resultan eficaces, debiéndose acudir a planteamientos abiertamente multidisciplinares. Si tuviéramos que dar una definición de arte contemporáneo lo haríamos apoyándonos en Bonito Oliva, y diríamos que es aquello que aparece en los libros, catálogos, revistas y crítica de prensa de arte contemporáneo o todo aquel fenómeno de intencionalidad estética que pueda interesar al propio artista, comisario, crítico e historiador del arte contemporáneo, en definitiva a un público.

Nuestras mayores barreras son nuestras mayores facilidades: el exceso de información y la proximidad histórica. El objetivo primordial del historiador del arte no contemporáneo consiste en recomponer el hecho artístico, que nos llega desprovisto de parte o de cualquier información, su trabajo consiste en hacer próximo el conocimiento de algo lejano. Consecuentemente, el citado profesor experto en el fenómeno artístico no contemporáneo afirma: «Las creaciones y aportaciones del momento presente, cuya historicidad está por demostrarse»<sup>7</sup>. ¿Entonces no puede hablarse de historia a propósito de la pintura realizada en la ciudad de Sevilla en los años ochenta?

#### **EL LÍMITE DE LA HISTORIA**

Resulta realmente insoportable reconocer el desequilibrio abismal existente entre la capacidad intelectual humana y la inconsistencia de su soporte material-biológico. Podemos formular teorías acerca del origen y destino del universo, desarrollar prácticas de ingeniería genética, o diseñar historias escritas como *Don Quijote de la Mancha*. Todo ello sin que jamás consigamos vencer nuestra natural hiperfragilidad, nuestra molesta finitud. En virtud de esa tensión (conciencia) entre potencialidad intelectual y naturaleza física, hemos edificado nuestras historias sobre el tiempo.

PH Boletín 29

La teoría de la relatividad supuso un cambio radical en nuestra concepción del tiempo, el cual desde entonces dejaba de ser algo absoluto y separado del espacio. Más aún se comenzó a hablar del objeto espacio-tiempo, que comenzaría justo en el big ban. Einstein demostró que no existe un tiempo absoluto sino que cada individuo poseería una medida propia del tiempo en función de su ubicación y movimiento. Podemos, por tanto, entender el espacio-tiempo en su real dimensión. Sin embargo, debemos mantener una suerte de convenciones automáticas para seguir, poder leer, nuestra existencia individual y la historia. ¿Por qué interpretamos que la edad comienza en el momento que nuestro cuerpo sale del interior de nuestra madre? ¡Por qué celebramos ese hecho en función del recorrido que la Tierra realiza alrededor del sol? Arbitrariedad, convención, en las que lo simbólico acaba surgiendo por lo remoto de la elección.

Hawking establece evidencias o tres irrefutables pasos de tipos de tiempo a los que llama flechas8. La flecha termodinámica responde al hecho de que todo sistema tienda al desorden. La segunda, la psicológica, es la que produce nuestro reconocimiento y recuerdo de los hechos que acontecen. La última es la del tiempo cosmológico producto de la fase expansiva del universo que aún persiste. Cuando hablamos o manejamos el concepto tiempo creo que el 99% de las veces debemos estar haciéndolo en el dominio de la segunda flecha. Recientemente se ha descubierto que un grupo de neuronas son las encargadas de recoger y tratar todas las sensaciones de tiempo<sup>9</sup>. Realmente podemos hablar de un reloj natural instalado en lo más íntimo de nosotros cuyo combustible es una droga: la dopamina. Conforme nos hacemos más mayores ese combustible va disminuyendo y el reloj natural se lentifica, de ahí la sensación de que nos pasan más cosas en menos tiempo. Sí, tempus fugit.

No debe quedarnos duda de la relatividad y sujetividad del tiempo, de un lado tenemos la teoría de Einstein –el tiempo en función de dónde estamos y de cómo nos movemos– y por otro ese reloj natural que depende de una sustancia agotable y que, como cualquier mecanismo, puede no funcionar correctamente (dislepsia, esquizofrenia). Incluso lo relativo surge cuando el historiador analiza acontecimientos, realizando una suerte de clasificación en función de la rapidez de ellos, como Braudel nos hizo ver en sus concepciones sobre el tiempo histórico.

Pero no somos capaces de consensuar un límite para la historia –qué es pasado y dónde termina, qué es presente y dónde comienza– porque no se puede hincar una pica en un punto de algo que en definitiva no deja de ser una sensación –la segunda flecha de Hawking y que es medida por nuestro reloj de dopamina–. Como tal sensación es definitivamente relativa y perteneciente al reino de lo abstracto. Por tanto no debe existir ninguna acción humana que no sea historia, porque lo que es pasa a ha sido por el hecho de ser, estar, ocurrir. Luego indudable-

mente todo es historia. Incluyendo la lectura de esta última frase, palabra, letra.

El horizonte de hechos próximos de confines indeterminables, es decir, el presente, no es más que un pasado cercano que nos permite su asunción casi plena –recordarlo–. Quizá el propio Braudel apuntaba en este sentido cuando decía: «la historia puede incluso considerarse como un cierto estudio del presente» 10. No encontramos una razón, salvo la búsqueda de perspectiva en la que apoyarnos, para establecer un límite en el tiempo en el que la actividad histórica pueda comenzar a ejercitarse como tal. No en vano los griegos, inventores de la palabra, tan sólo veían en la *ιστορια* «conocimiento a través de la indagación» 11. Era pues, en su origen, un término libre de cualquier connotación temporal.

### EL PATRIMONIO ARTÍSTICO CONTEMPORÁNEO EN NUESTRA LEGISLACIÓN

Por lo expuesto hasta ahora debemos disentir del jurista José Luis Álvarez:

«El patrimonio que esta ley regula y defiende comprende el patrimonio artístico contemporáneo, las creaciones de los artistas vivos, y esto no es en absoluto patrimonio histórico. El arte contemporáneo no es historia todavía, no es patrimonio histórico hoy, y, sin embargo, está protegido por esta ley» 12.

Sin embargo, estas palabras fueron expuestas por este jurista en el Parlamento en una enmienda que pretendía cambiar la denominación de Ley del Patrimonio Histórico Español por la de Ley del Patrimonio Histórico Artístico Español. En el fondo la denominación de la norma le asistía, no le faltaba razón pues en su primera frase reza:

«El Patrimonio Histórico Español es el principal testigo de la contribución histórica de los españoles a la civilización universal y de su capacidad creativa contemporánea» 13.

Así que en 1985 nuestros legisladores tuvieron el acierto de, por primera vez, incluir de forma expresa y en el inicio del texto una mención a la creación contemporánea, aunque dando por sobreentendida su no historicidad. En este sentido compárese con el texto legal homólogo de la II República, norma por otra parte progresista, por cuanto recogía el espíritu de la *Carta de Atenas*:

«Están sujetos a esta Ley ... cuantos inmuebles y objetos muebles de interés artístico, arqueológico, paleontológico o histórico haya en España de antigüedad no menor de un siglo; también aquellos que sin esta antigüedad tengan un valor artístico o histórico indiscutible, exceptuando, naturalmente, las obras de autores contemporáneos» 14.

Se plantea y establece, por tanto, un límite que consigue excluir del patrimonio aquello que aún artístico no goza de una edad que se estima como la oportuna. No es necesario retrotraernos más en nuestra tradición legislativa, pues con anterioridad la noción de patrimonio se disuelve en la idea de tesoro, de pretérita riqueza (arqueológica). Sin embargo, el establecimiento de un umbral simbólico—legal para lo que no es contemporáneo y por ende digno de tutela continúa en la práctica jurídica hasta hoy<sup>15</sup>.

Dando continuidad al artículo 2.1 de la Ley de Patrimonio Histórico Español de 1985, la Ley del Patrimonio Histórico de Andalucía de 1991, en su artículo 2, al introducir la palabra cultura —lo que nos recuerda la laxitud conceptual del legislador de 1926<sup>16</sup>— y lo etnológico abre completamente la noción de patrimonio. Con estos dos términos no sería necesario pormenorizar y, por supuesto, cualquier manifestación artística de este siglo quedaría englobada. Desde la perspectiva de la definición de bien cultural absolutamente todo pasa a ser patrimonio en potencia. Tan sólo haría falta demostrar «que tengan una gran importancia para ... los pueblos»<sup>17</sup>; lo que podríamos traducir como que el supuesto bien ofrezca algún tipo de relevancia.

En general la legislación adolece de un desconocimiento muy acusado sobre la creación artística contemporánea. Puede observarse en muchos aspectos, uno muy significativo es el latiguillo en el que a menudo la Ley andaluza incurre: «áreas vinculadas con el arte contemporáneo y en sus múltiples manifestaciones», "múltiples manifestaciones" equivaldría a un cajón de sastre el cual se sabe que está ahí pero todo eso es una confusión, un tótum revolútum de expresiones de la cultura que debemos respetar. Sin embargo en otro lugar se nos informa sobre el contenido de la expresión:

«El ámbito temático implícito en el término "múltiples manifestaciones" vendría a aglutinar las expresiones artísticas relacionadas con las artes plásticas, artes de la imagen, arquitectura, diseño, música y todas aquellas manifestaciones que integren un componente artístico» 18.

Con "artes de la imagen" adivino que se ha querido integrar al cine y al vídeo. El legislador desea curarse en salud y piensa que más vale pecar por exceso que por defecto; obsérvese las dos últimas frases de la cita. En honor a la verdad esta acotación conceptual tan ambiciosa nos recuerda la aproximación que hemos realizado anteriormente —basándonos en las palabras de Bonito Oliva— al escurridizo concepto de arte contemporáneo. Sin embargo creo que se debe más a despiste que a conocimiento profundo, pues de lo contrario, en otros pasajes de la Ley deberíamos encontrar mayores aciertos que denotaran seguridad, familiaridad con la materia.

Las inexactitudes, carencias o vacilaciones de los técnicos juristas son del todo explicables. Se aseso-

ran por expertos en patrimonio y éstos, con conocimientos en historia del arte no contemporáneo, como ya se indicó más arriba, no están preparados para afrontarlo. El estudio del arte contemporáneo necesita de una especialización teórica que no sólo anime su tutela patrimonial, sino que también sea capaz de articular técnicas e instrumentos teóricos previos de análisis y estudio. Una historia del arte nueva para objetos absolutamente distintos en todas sus facetas a los tradicionales y en potencia -como todo-, patrimonio. En este sentido las clasificaciones de los bienes a los que suelen atender nuestras leyes resultan inoperantes. Para empezar la consabida división entre bienes inmuebles y muebles -cuya adopción ha de proceder del mundo del derecho-, hoy no es operativa. Existe arquitectura más fácil de mover que alguna pieza de Richard Serra (172 toneladas) o instalaciones que en principio no deberían montarse fuera del espacio para el que han sido concebidas ex profeso. En realidad ha habido siempre bienes muebles moralmente inamovibles, pues son elementos consustanciales a los edificios, fenómeno que la Ley acertadamente contempla. Por otra parte, los anexos o fichas de inventario legales no resultan del todo ineficaces debido, paradójicamente, a su falta de especificidad. Los que nos hemos visto en la tarea de catalogar piezas de este siglo con este tipo de instrumentos procedentes de la historia del arte no contemporáneo conocemos la sensación de no poder cumplimentar algunos campos. No hemos sido capaces de casar la realidad a fijar, con el modelo teórico previo, o tampoco encontrar dónde ubicar información relevante. Conceptos como los de escuela, iconografía, estilo, técnica, o incluso dimensiones pueden resultar del todo ajenos. El performance Coyote (1974) de Beuys, ¿qué dimensiones tiene?; La Cápsula del tiempo (1992) de Federico Guzmán, ¿a qué escuela pertenece?, ¿cuáles son los materiales de los objetos que la gente depositó en su interior?; ¿cuál es el tema iconográfico de Acceso III (1968) de Eva Hesse?

Esa falta de acierto técnico en la tutela contrasta con el papel que asume el Estado democrático, según el cual debe enriquecer el espíritu del ciudadano. Entre sus atenciones, una de las más caras es la creación artística contemporánea, la cual no se sabe muy bien por qué parece inherente al sistema democrático. Es un preciado jarrón, no casualmente decora las salas de los gabinetes de gobierno o los altos despachos. Este es el provecho ideológico que el poder (en abstracto) saca del patrimonio artístico contemporáneo, ya que de él es difícil extraer jugos de sabor antiguo. No resulta viable un ilusionismo capaz de dibujar emblemas de identidad colectiva, como ocurre con otras áreas patrimoniales 19.

#### **JANO Y UN CÍRCULO**

Las sociedades industriales conllevan una liberación del ser humano en cuanto a su faceta de productor. En un mundo confortable, el ciudadano debe en tePH Boletín 29

oría gozar de su tiempo libre educándose y el Estado ha de favorecer ese derecho<sup>20</sup>. En sus vacaciones ha de toparse a menudo con los tópicos de los disfrutes culturales, que pueden ser asumidos a muy diferentes escalas de autenticidad. En palabras de Gustavo Bueno:

«La plebe se administra, o le es administrada, cultura selecta ad hoc (cultura de consumo) para mantener su ensueño de libertad activa, de rebeldía suprema, de entusiasmo. La cultura por antonomasia, la cultura selecta, es el opio del pueblo democrático»<sup>21</sup>.

El patrimonio arquitectónico y artístico juega un papel primordial a la hora de resolver la necesidad de agotar este tiempo nuevo en que no se produce —ocio o situación de desempleo—, pero en el que se ha de seguir consumiendo. Los museos se afanan por atraer a su cliente y la museología pone todo su empeño en averiguar las motivaciones que le guían<sup>22</sup>.

Nadie podrá cuestionar lo múltiple y heterogéneo del arte contemporáneo. Para los especialistas resulta prolijo, ¿cómo será entonces para el profano? Sin embargo, son precisamente los museos o centros de arte contemporáneo –proyectados normalmente por un arquitecto estrella– las joyas de las diversas administraciones, los circos<sup>23</sup> donde se acude en masa y en los que, tácitamente, se procuran sensaciones validadas socialmente con el marchamo *cultural*.

Nos encontramos con un círculo vicioso en el que giran dos interpretaciones. De una parte estaría la que negaría automáticamente la existencia de un patrimonio artístico contemporáneo. Se utilizan rudimentarios conocimientos estéticos para afirmar que la creación artística contemporánea es un fraude o, en sus exégetas más tontos, incluso una delirante y oscura confabulación<sup>24</sup>; en definitiva, algo que no merece memoria. Para otra, más curiosa, el arte contemporáneo es como un artículo más de mercado, sin que en los mecanismos de su consumición, de lugar a su reconocimiento como patrimonio. No seré nada original, el mejor ejemplo para concretar esta última afirmación es el Museo Guggenheim de Bilbao. Empezando por su arquitectura de firma -que es una obra de prodigioso arte a la vez que una nefasta arquitectura de museo-, todo está concienzudamente estudiado para el consumo del arte contemporáneo: para inundar nuestros pulmones y embriagarnos con ese opio del que hablaba Bueno. En julio de 1998, la exposición China: cinco mil años -que no es precisamente una exhibición de arte contemporáneo como tampoco El arte de la motocicleta de la sede neoyorquina- conseguía serpenteantes colas al ingreso, que junto con la sensación de irrealidad que produce el marco, nos trasladaba inevitablemente a la Expo'92 de Sevilla o a los parques temáticos al uso. Dentro, el arte oriental era, primero por la arquitectura, segundo por el montaje de Isozaki y tercero por la masa, inapreciable en la medida que se merecía. Sin embargo a no demasiados

metros, una excelente exposición de dibujos de Willi Baumeister podía gozarse en desértica soledad y gracias a un montaje correcto y a una arquitectura acertada<sup>25</sup>. Efectivamente el Museo de Bellas Artes de Bilbao es todo lo contrario al ruidoso ejemplo del Guggenheim, y una prueba palpable de lo que puede producir si obviamos por completo las técnicas de mercado, de las que su joven y escandaloso vecino es un maestro.

Luego es necesario realizar, por la incapacidad de la historia del arte tradicional, torpe en la aprehensión del hecho artístico contemporáneo y que informa inapropiadamente a los técnicos juristas —los cuales elaboran los instrumentos legislativos para su protección—, un cambio de actitud hacia lo que es el patrimonio artístico de este siglo. Las dos creencias que construyen el círculo son los componentes básicos que hacen que la historia del arte y la gestión cultural (que no son sino las personas que ellos trabajan) incluyan conceptualmente el arte contemporáneo dentro de su esquema mental en el cajón *cultura* (la misma del profesor Bueno) y pocas veces en el cajón, supuestamente rancio, patrimonio.

Llegar a que el ciudadano y el técnico en ciencias del patrimonio otorgue a una manifestación artística del arte contemporáneo de ejemplar valía el título de patrimonio, sin el vestido de lo antiguo (que es algo más que el valor riegleliano, es lo mítico que reflexiona Waisman)<sup>26</sup> de forma automática será la vía directa para que los mecanismos de la historia del arte y la administración cultural empiecen a generar sus fundamentos teóricos y sus instrumentos prácticos operativos. Difusión (técnica), promoción (mercado), divulgación (comunicación), educación (paideia) son casi sinónimos para una misma función, que clamando en el desierto, nos haga llegar a otra tierra sin prometer y deseada.

«Sólo es patrimonio lo que un grupo asume como tal en un momento histórico determinado. Sin el reconocimiento de un grupo humano, el patrimonio no deja de ser un fenómeno cultural más»<sup>27</sup>.

#### LA ROTURA DEL CÍRCULO

Si realmente los poderes públicos tuvieran interés –haciendo gala de un verdadero espíritu democrático–, en que el pueblo disfrutara del patrimonio contemporáneo, invertirían más esfuerzos en su educación a partir de la infancia. Por el contrario apuestan por políticas de galería expresadas a través de blockbusters o eventos del mismo corte encaminados a fabricar y mantener su imagen-mito de poder moderno, democrático, y revestirse de valores artificialmente adheridos, como tolerancia, solidaridad, espíritu inclusivo, etc. Es decir, la única forma efectiva de romper el extraño círculo en el que nos encontramos (rechazo/consumo) que aísla al patrimonio artístico contemporáneo de una auténtica asimilación

(no minoritario) es a través de la formación de la ciudadanía desde temprana edad. La pedagogía y psicología han de formar un importante componente del perfil del experto en ciencias del patrimonio para tamaña difusión educativa, ya que la divulgación para el mundo de los adultos resulta realmente frustrante. Sabemos de intelectuales que se pronuncian por escrito en medios de comunicación, mostrando sin pudor sus estólidos juicios. Denotan un auténtico desprecio por aprender, ¿cuál sería la motivación de un ciudadano de formación estándar? Lo que se propone constituye realmente una compleja operación de educación de la colectividad.

«Podríamos llegar a pensar que la capacidad de comprensión o apreciación de la obra de arte se encuentra en algún remoto escondrijo de la espiral de ADN ... la capacidad de apreciación estética del arte, y por tanto su disfrute es directamente proporcional a la familiaridad que el observador tenga en general con el arte» <sup>28</sup>.

Resulta estéril apelar a estas cuestiones cuando la enseñanza de las conocidas como "humanidades" no gozan socialmente de demasiado prestigio. Sin embargo, el intenso debate político que perdura sobre la educación que reciben nuestros jóvenes en este importante conjunto de saberes nos habla fehacientemente del peso real de las ciencias sociales. No son inocentes, inciden en la gestación de la voluntad política del ciudadano —cuya última expresión es el voto— y lo que es más relevante: si el proceso de aprendizaje es óptimo, son un buen estímulo para pensar, forjar una capacidad crítica con respecto al medio social.

El quehacer de la figura señera del arte europeo de la segunda mitad de este siglo, Beuys, fue una críptica acción política. Además, el arte finisecular, el arte actual, es muchas veces un ejercicio político, y no estoy pensando en ejemplos evidentes como el de Alfredo Jaar, sino en los temas vertebrales del arte de hoy, como el mundo de la mujer, el sida, multiculturalismo, el cuerpo humano, la homosexualidad... En definitiva miradas al hombre desde posturas comprometidas. Esta cantera de ideas, estimuladora en potencia de la formación moral del ciudadano, está siendo de hecho estudiada con atención:

«Utilizar el arte contemporáneo en la educación me parece algo fundamental. Si creemos que los mejores artistas actuales de lo que tratan sus obras es de resolver problemas que afectan a la sociedad de hoy, o de expresar una opinión sobre un tema concreto. Entendiendo lo que este artista quiere decir, no solamente escuchando palabras sino viendo imágenes realmente de lo que nos está enseñando es a pensar»<sup>29</sup>.

Obviamente el trabajo educativo con arte contemporáneo debe realizarse en función de la edad y la evolución psicológica del discente. No es conveniente incurrir en los errores tradicionales que acabarían convirtiéndolo en algo tedioso y extraterrestre para el alumno. En este sentido es interesante la experiencia de los interactivos museos de ciencias. El arte contemporáneo es descomunal en su riqueza, de él se pueden sacar muchas experiencias sensoriales atractivas, infinidad de juegos, aventuras. Con todo ello se pueden alcanzar vivencias que ayuden a conectar con los más jóvenes.

Y es que la utilidad del arte reside en que sirve para pensar pero también para sentir, mas las lindes entre una y otra función son muy vagas. Nuestras decisiones se basan a menudo en sentimientos y sentimos en función a lo que pensamos. No nos parece, por tanto, baladí el insistir en la conveniencia de una apuesta por la educación artística en la escuela de mayor calado y frescura, no sólo como fin en sí misma, sino también como herramienta. Actualmente, una visita a una exposición se contempla como una animación esporádica. En el mejor de los casos ésta se ve apoyada por un gabinete pedagógico, pero el ciudadano niño en media hora ha de enfrentarse a algo, que si es contemporáneo, resulta extremadamente complejo para él. Es imposible alcanzar un grado de familiaridad con los objetos y lo que ellos pueden alcanzar a contar. En estas condiciones no se establece una experiencia significativa para él, premisa para que se produzca un auténtico aprendizaje.

El sistema educativo sigue adoleciendo en la práctica de las mismas carencias de siempre. Pocas horas semanales para estudios artísticos en general y presididas por los grandes principios seculares de nuestra enseñanza, cuales son don memorismo yermo y doña asimilación transmisiva de la información, los reyes del día a día en nuestras aulas. Este aprendizaje pasivo conduce a la formación de personas intelectualmente pasivas; es el sistema que Freire denominó «educación bancaria» y que inhibe al sujeto de sus capacidades para la acción y la creación<sup>30</sup>. A todo ello, debemos añadir los frecuentes vicios didácticos concretos de la disciplina, los cuales estableció Ramírez a propósito del bachillerato y que resumimos a continuación<sup>31</sup>. Primero: la historia del arte aparece como mera ilustración pedagógica de la lección de historia, así aparece en el manual reproducida La carga de los mamelucos (1814) en la lección sobre la Guerra de Independencia. Segundo: la obsesión taxonómica de origen decimonónico que se sigue sufriendo hasta en el ámbito universitario. Tercero: la no siempre acertada costumbre de conectar tendencia en el arte con realidad socio-económica. Cuarto: esteticismo deshistorizado, esto es, anular la contextualización histórica de la obra en aras de un formalismo de lo exquisito atemporal. Quinto (menos frecuente): desbarrar en voz alta por desahogos iconológicos u oscurecer la información en aras de una verborrea semiótica inextricable. Para terminar, y hablando en concreto sobre arte contemporáneo, los programas son sencillamente imposibles de dar por su amplitud, y como es lógico nunca se llega a las épocas más cercanas en el tiempo.

PH Boletín 29

El otro ámbito primordial de la educación artística, aunque complementario, ha de ser el museo. La conexión entre esta institución y la escuela ha de ir más allá de la mencionada visita ocasional, donde profesorado y gabinete pedagógico enlazan sus actividades pero sin llegar a una relación más consolidada. En este sentido la legislación andaluza apuntó en buena dirección, cuando se previó que los gabinetes —en la práctica desdotados de suficientes recursos—colaboraran al menos en la elaboración del material curricular del patrimonio histórico andaluz³2.

«La mejor educación que puede proporcionar un museo es la que se produce paralelamente a la del colegio. Se le debe entender como un complemento ... definiendo una estrecha colaboración museo-escuela que produzca un resultado basado en programas que establezcan continuidad en las relaciones de los escolares con el arte»<sup>33</sup>.

La tarea de llevarse a cabo sería un camino espinoso, pues si por separado al museo y a la escuela les queda mucho por mejorar, ajustar sus desprovistos y oxidados engranajes en pos de un objetivo común en el marco de la reivindicación del patrimonio artístico contemporáneo nos aboca al escepticismo.

## LA TUTELA DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO CONTEMPORÁNEO

Dentro de escasos meses las obras de Ana Mendieta serán la producción de un artista del siglo pasado y no poseemos los recursos teóricos ni la actitud conceptual adecuados para afrontar el posible reto de tutelar legados creativos como el suyo.

La acción tutelar implica una serie de momentos o funciones pero ninguno de ellos resulta viable si no existe una idea clara, un reconocimiento a priori con el que puedan desplegarse esas acciones. Aunque es obvio, conviene que nos planteemos seriamente que para tutelar algo se necesita un bien con un reconocimiento de necesitar o merecerlo. Si no queremos caer en un altruismo despótico, en la soberbia de velar por una riqueza perteneciente a la colectividad pero que ésta -por su minoría mental de edad- desconoce, es imprescindible promocionar el arte del siglo XX a través del cada vez mayor período legal obligatorio de formación del ciudadano. Pero de no cambiar radicalmente el esfuerzo financiero y de recursos del Estado -ese llamado del bienestar-, nos encontraremos en el siglo XXI con un sistema educativo muy similar al del XIX y donde será difícil la entrada del arte del siglo XX como herramienta y objeto de conocimiento. Para la mayoría de los adultos, que aborrece, ignora o, en el mejor de los casos, usa el arte del siglo XX reproduciendo pautas de consumo cultural, la capacidad de un disfrute con juicio y entendimiento sólo se lograría después de un interés o curiosidad calificables como intuitivos<sup>34</sup>. Sin embargo, la existencia de cada vez

más tiempo libre -ya feliz o no deseado- nos obligaría también a pensar en la construcción de programas educativos muy lejos de la escuela. En este sentido, inmediatamente nos animamos a tener muy en cuenta a la llamada tercera edad y las actividades de diversión y formación para ella planificadas, en las que tendría cabida el arte contemporáneo. Un inconveniente más es que el patrimonio, es decir, las obras más relevantes de arte del siglo XX, actualmente y por fortuna, no parecen correr peligro de desaparecer. Es decir, todos sabemos que los esfuerzos tutelares se ponen en acción más diligentemente cuando sólo caben las fases últimas que conlleva la tutela, esto es, a falta de poco para que el bien se degrade o destruya. Es algo que no se produce en el caso del patrimonio arquitectónico contemporáneo y que estimuló la formación de DOCOMOMO (documentar, conservar el movimiento moderno). La arquitectura más representativa del siglo XX además de luchar contra la ignorancia ha de hacerlo contra la piqueta, fundamentalmente y para no extendernos, porque la arquitectura no puede ser sólo contemplada, ha de ser habitada.

El capital empezó pronto a asegurar la indemnidad de obras de las vanguardias históricas y en general para piezas de estima que físicamente sigan manteniendo una comodidad en su posesión (las más cercanas materialmente a las nociones tradicionales de escultura y pintura). Por otra parte, la cada vez más compleja génesis conceptual y material de la obra contemporánea, la cual se origina a través de un campo cruzado de agentes, ha hecho que se llegue en ocasiones a que el coleccionista no sea otro que el museo o centro de arte, el cual es a la vez el cliente o comitente de esa misma obra. Es decir, la inversión que en ella se hace es para que se consuma no a través de posesión -ni material ni cultural real efectiva-, sino de la admiración ajena y mayoritariamente forzada por el papel a seguir. Incluso el mercado ha fagocitado las propuestas más efímeras, trocando en obra lo que era testimonio. Me refiero a casos como las acciones de Walter de María encaminadas a conseguir rayos y a las fotografías de los mismos. Pero... ¿y si alguna vez acabara «el notorio magreo entre arte y dinero»?35. El mundo de las finanzas nos revela como una vanitas que nada es eterno, véase la que parecía inmune prosperidad nipona. ¿Por qué no un abandono de la pasión que el arte de este siglo despierta en el capital?, ¿y si deja de ser una inversión rentable todo esto tan feo y muda ipso facto el fino paladar artístico de los brokers? Lo que sí parece ya entreverse es que los museos norteamericanos ya no saben qué inventar para seguir atrayendo a ese perfil al que hemos estado aludiendo de consumidor de pautas culturales, y al que, por tanto, hay que aturdir con alharacas de show gringo36.

Una cosa es el mercado que fija valores monetarios, otra la historia del arte y otra la tutela de bienes culturales. La penúltima no tiene por qué atender al mercado en su labor pero la tutela sabe que la mejor manera de ejercer su cometido es que el bien

sea rentable económicamente, que se explote. Creo que debemos esforzarnos para conseguir una tutela del arte contemporáneo que le permita seguir produciendo riqueza pero no sólo económica como hasta ahora, sino que también constituya un legítimo beneficio espiritual para el ciudadano medio.

La restauración siempre será una actividad polémica per se. Pero cuando ésta se dirige a una obra de arte contemporáneo la formación del restaurador resulta insuficiente. Más que nunca hay que ser cautos y estar informados, pues el concepto de intervención para algunas propuestas está fuera de lugar; sin ir más lejos Eduardo Chillida desea que algunas piezas de su mano sean humedecidas buscando la textura del óxido. Existen fenómenos tan curiosos como profesionales que sólo restauran la producción de un autor, porque éste le ha instruido convirtiéndolo en el único autorizado. Es el caso de Tàpies, por ejemplo. Incluso podemos encontrar problemas jurídicos en la labor del restaurador en lo relativo a los derechos de autor, pues se dan casos de artistas que se querellan contra alguna actuación sobre su obra. Pienso que episodios de la creación artística del siglo XX nos han brindado una lección para desenmascarar absurdos fetichismos, pero no parece que estemos dispuestos a asumirla. Hay discursos que por definición y coherencia están destinados a no perdurar en su soporte material primigenio o incluso otros que son acciones únicas e irrepetibles. Sin embargo la historia del arte aprende también del mercado:

«En el arte de acción, la documentación sobre el acontecimiento adquiere el estatuto de obra original»<sup>37</sup>.

La acción tutelar no tiene por qué aliarse ni con el fetichismo ni con la necrofilia. Nuestro siglo nos brinda la posibilidad de documentar y reproducir hasta la extenuación y ambos caminos son dables para conservar. Saber cuándo es oportuna la documentación o una restauración debe ser competencia de los especialistas sólidamente versados en arte contemporáneo. No hay que renunciar a las posibilidades que nos brinda la cercanía del hecho artístico contemporáneo, a su inmediatez.

Verdaderamente la naturaleza de este sector de los bienes culturales es singular pero no quisiera desvincularla de otras parcelas del patrimonio. Existen peculiaridades que le aproximan más con la tutela de lo arqueológico y lo etnológico que al campo de las bellas artes. Por ejemplo, los testimonios arqueológicos que custodian nuestros museos han de ser explicados, no se valoran mediante observación simple, se ha de poseer previamente una información que nos ayude a descifrarlos. El patrimonio etnológico posee la capacidad de ser inmaterial y por consiguiente, se ha de realizar ante su no objetualidad, una tutela especial que atienda a su dinamicidad; no se contempla su conservación-momificación, sino acaso estimular su desarrollo y desde luego su documentación<sup>38</sup>. Más aún, ante el patrimonio etnológico no tiene sentido la aplicación de calificativos como "bonito" y sobre todo lo que le aproxima al artístico contemporáneo es que forman parte de él fenómenos inconclusos, procesos sin cerrar o de naturaleza periódica y por consiguiente, cercanos e inmediatos en el tiempo.

Hemos contemplado aspectos de definición, protección, conservación y difusión del patrimonio artístico contemporáneo haciendo hincapié en lo que pensamos que son los problemas medulares. En líneas generales no podemos ser optimistas, pues no parece que se vaya a abordar si quiera lo que permitiría el afianzamiento del status patrimonial, la difusión-educación. Empero, se producen iniciativas loables y atinadas. En España las fundaciones Juan March y La Caixa han desarrollado buenos programas educativos para sus exposiciones que se nutren de lo que es ya un repertorio de recursos tradicionales<sup>39</sup>. También existe la posibilidad de contratar exposiciones con el único objetivo de divertir enseñando arte contemporáneo. Por ejemplo, la espléndida Chagall para jóvenes era una exhibición hands on (permitido tocar) en la que no figuraba ninguna obra original y donde la imaginación de sus diseñadores establecía todo un repertorio de experiencias estéticas e intelectuales simples y acertadas, que tenían la capacidad de entretener a la vez que se introducía de rondón en la vida y obra del artista

En otro orden de cosas algunos sectores del arte actual muestran un verdadero afán por hacerse más accesibles. En esta línea, citaré por cercanía las colectivas *Patio de figuras*<sup>41</sup>, o la interdisciplinariedad de los artistas reunidos por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía en el proyecto *Arte en la calle* con el propósito de «aproximar el arte contemporáneo al ciudadano»<sup>42</sup>.

Será cuestión de tiempo que la tutela del patrimonio artístico del siglo XX goce de una teoría y de instrumentos operativos, los cuales se irán construyendo conforme se trabaje, haciendo camino, aunque es más que probable la situación de ...para el pueblo pero sin él.

Costará que la joven Ana Mendieta sea asumida y atendida como patrimonio. Pero al menos habitan valores, de este siglo en extinción, en el cuerpo de la memoria de todos con la misma claridad de contornos que el techo de la Sixtina. En este sentido, al menos no conozco ningún escrito que se pronuncie en contra del Guernica como patrimonio cultural. Obra para la que no existe tiempo ni nacionalidad, que pertenece al género humano: a los que han muerto, viven, o quedan por nacer.

#### Notas

- Cfr. HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca, El museo como espacio de comunicación. Ed. Trea, Gijón 1998, pp. 128 y 129.
- ÁFRICA VIDAL, María del Carmen, ¿Qué es el posmodernismo?. Universidad, Alicante 1989, p. 17.
- Cfr. AZARA, Pedro, De la fealdad del arte moderno. Ed. Anagrama, Barcelona 1990.
- 4. Cfr. MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J., Patrimonio histórico artístico. Ed. Historia 16, Madrid 1996, p. 9.
- Cfr. FURIÓ, Vicenç, «La historia del arte: aspectos teóricos y metodológicos». En Introducción a la historia del arte. Ed. Barcanova, Barcelona 1990, p. 15.
- BONITO OLIVA, Achille, «Así. El estado del arte (y también de la crítica)». Lápiz, núm. 61, Madrid 1989, p. 22.
- 7. MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J., Ibídem.
- Cfr. HAWKING, Stephen W., Historia del tiempo. Ed. Crítica, Barcelona 1989, pp. 189-200.
- 9. Cfr. BLAKESLEE, S., «La sensación de que el tiempo vuela se relaciona con el envejecimiento del cerebro». El País, 1-04-98.
- BRAUDEL, Fernand, La historia y las ciencias sociales.
  Barcelona 1984, p. 104.
- BENAVIDES SOLÍS, Jorge, Diccionario razonado de bienes culturales. Ed. Padilla libros, Sevilla 1998, p. 66.
- ÁLVAREZ ÁLVAREZ, José Luis, Estudios sobre el patrimonio histórico español y la ley de 25 de junio de 1985. Madrid 1989. p. 95.
- Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. Preámbulo.
- Ley de 13 de mayo de 1933. Patrimonio Artístico Nacional.
  Título Preliminar art. I.
- 15. Cfr. Ley 36/1994 de 23 de diciembre, Incorporación al ordenamiento jurídico español de la Directiva 93/7/CEE del Consejo, de 15 de marzo, relativa a la restitución de bienes culturales que hayan salido de forma ilegal del territorio de un Estado miembro de la Unión Europea. Art. 1.
- 16. Cfr. Real decreto-ley de 9 de agosto de 1926. Protección, conservación y acrecimiento de la riqueza artística. Título primero, art. 1.
- Convenio para la Protección de los Bienes Culturales en caso de conflicto armado (1954). Art. I.a.
- Plan General de Bienes Culturales de Andalucía 1996-2000.
  (Documento avance). Consejería de Cultura, Sevilla, enero de 1997, p. 198.
- Cfr. HAMPÂTÉ BÂ, Amadou, «El patrimonio cultural al servicio del desarrollo». En Nuestra diversidad creativa, Ediciones UNESCO, SM, Madrid 1997, p. 133.
- 20. Cfr Constitución española de 27 de diciembre de 1978. Art. 441
- BUENO, Gustavo, El mito de la cultura. Ed. Prensa Ibérica, Barcelona 1997, p. 219.
- Cfr. AA.VV. «Seeking Generic Motivations for Visiting and Not Visiting Museums and Like Cultural Attractions». Museum Management and Curatorship, Vol. 16, núm. 1, 1997, pp. 47-70
- 23. Cfr. OLIVARES, Rosa, «El mayor espectáculo del mundo». Lápiz, núm. 144, Madrid 1998, p. 7.
- Cfr. ESCÁRZA, Ángel, Claves secretas de las vanguardias artísticas (marchantes y farsantes de la pintura contemporánea). Ed. Nuer, Madrid 1997.

- Con respecto a óptimos museos que se viven en sosiego se apunta en: MARTÍN MARTÍN, Fernando, «Reflexiones en torno al museo en la actualidad». Laboratorio de arte, núm. 7, Universidad de Sevilla 1994, p. 276.
- Cfr. WAISMAN, Marina, «El patrimonio en el tiempo». Boletín Informativo, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, núm. 6, Sevilla 1994, p. 13.
- FERNÁNDEZ SALINAS, et alii, Bases para una carta sobre patrimonio y desarrollo en Andalucía. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Sevilla 1996, p. 16.
- LAFUENTE, Gracia, «Otra forma de enseñar en el mundo del arte». Revista de museología, núm. 12, Madrid 1997, p. 35.
- Palabras de Marilyn J.S. Goodman, directora del departamento de educación del museo Guggenheim de Nueva York en: DURÁN, Isabel, «Una asignatura pendiente. El arte contemporáneo». Revista de museología, núm. 8, Madrid 1996, p. 34.
- Cfr. FREIRE, P., Pedagogía del oprimido. Ed. siglo XXI, Madrid 1979
- Cfr. RAMÍREZ, Juan Antonio, «La Historia del Arte en el bachillerato. Problemática epistemológica y núcleos conceptuales básicos». En La enseñanza de las ciencias sociales. Ed. Visor, Madrid 1989, pp. 71-73.
- 32. Cfr. Resolución conjunta de 30 de marzo de 1993 conjunta del Instituto Andaluz de Evaluación Educativa y Formación del Profesorado y de la Dirección General de Bienes Culturales, sobre el funcionamiento de los Gabinetes Pedagógicos de Bellas Artes. Anexo I, punto núm. 3.
- 33. DURÁN, Isabel, loc. cit., p. 35.
- Cfr. PÉREZ VILLÉN, Ángel Luis, «Arte contemporáneo, sí gracias». En Alminar, núm. 33, Consejería de Educación y Ciencia, Córdoba 1984, p. 47.
- Parafraseo a: RAMÍREZ, Juan Antonio, «Sobre el notorio magreo del arte y el dinero». En Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante. Ed. Visor, Madrid 1992, pp. 43-62.
- Cfr. CAVESTANY, Juan, «La primacía del espectáculo sobre el arte abre una crisis en los museos de EEUU». El País, Madrid 12 de agosto de 1998.
- SAN MARTÍN, Francisco Javier, «Últimas tendencias: las artes plásticas desde 1945». En El mundo contemporáneo, vol. IV de Historia del arte. Ed. Alianza, Madrid 1997, p. 360.
- Cfr. ESCALERA, Javier, «La fiesta como patrimonio». En PH, Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, núm. 21, Consejería de Cultura, Sevilla 1997, p. 58.
- Cfr. GIAUME, Giovanna, La Didattica Museale d'Arte Contemporanea. Ed. Fratelli Palombi, Roma 1991.
- 40. En octubre de 1997 podía visitarse en el Pabellón de la Navegación del espacio cultural Puerta de Triana. Fue realizada por Musée en Herbe y Shoka Kulturservice. El programa infantil La banda de Canal Sur Televisión se hizo eco en una de sus emisiones.
- Celebrada en la sala de la Comunidad de Madrid durante los meses de junio y agosto de 1998. Fue comisariada por José Manuel Álvarez Enjuto.
- Palabras extraídas del díptico, (s/a). Se celebró en Adrea (Almería), durante mayo y junio de 1998.