



Nº 3

enero / junio 2004  
SEVILLA



# oikos

**OBSERVATORIO ANDALUZ**  
para la economía de la cultura y el desarrollo

## Cuadernos de Economía de la Cultura

Núm. 3. enero / junio 2004  
Año II. Periodicidad semestral

**Coordinador.** José M<sup>a</sup> Medianero Hernández

### Consejo de redacción:

Jesús Cantero Martínez  
José Lorenzo Morilla  
Luis Palma Martos  
M<sup>a</sup> Luisa Palma Martos  
Domingo Valenciano Moreno  
Javier Verdugo Santos

**Diseño gráfico.** LD. Aristoy

**Impresión.** Grafitrés sl.

**Tirada.** 500 ejemplares

**Puntos de venta.** Librerías

**Distribución.** OIKOS. Observatorio andaluz para la Economía de la Cultura y el Desarrollo.

Correo-e: [lpalma@us.es](mailto:lpalma@us.es)

Tel. / Fax: 954 557 525

**Precio.** 12 €. Ejemplares anteriores 15 €

**Dep. legal.** SE-

**ISBN.** 84-

© edición. OIKOS

© textos. Los autores

© imágenes. Los autores

**NOSDO**  
AYUNTAMIENTO DE SEVILLA

  
Grupo de Investigación  
Análisis Económico y Economía Política  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

  
Sevilla  
CAJA SAN FERNANDO  
Jerez

Cuadernos de Economía de la Cultura es una publicación editada por la asociación OIKOS (Observatorio andaluz para la economía de la cultura y el desarrollo), con la colaboración del Ayuntamiento de Sevilla: Áreas de Economía e Industrias, Fiestas Mayores y Cultura; del Grupo de Investigación Análisis Económico y Economía Política de la Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales de la Universidad de Sevilla; y de la Caja de Ahorros San Fernando Sevilla/Jerez.

La Dirección y el Consejo de Redacción de la revista no se hacen necesariamente responsables de los puntos de vista, opiniones y afirmaciones sostenidos por los autores de los estudios en ella publicados.

La reproducción total o parcial del contenido de la revista está permitida con la obligación de la cita.

Imagen de cubierta. Imagen del III Encuentro sobre Economía de la Cultura: Mercado del Arte y Coleccionismo en España.

# Una difícil tarea: la formación del público

Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz

ÁREA DE ESTÉTICA Y TEARÍA DE LAS ARTES  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

1 Leone Battista Alberti encabezó el texto italiano de su tratado *Della pittura* con una dedicatoria a Filippo Brunelleschi. En ella dice que al volver a Florencia, tras el largo destierro que sufrió su familia, descubrió en Donatello y Ghiberti, Luca della Robbia y Masaccio, y sobre ellos en el propio Brunelleschi “un ingenio en nada inferior a cualquiera de los antiguos”<sup>1</sup>.

Hoy, al leer ese texto, no le atribuimos sino un valor retórico. Se contienen en él, sin embargo dos valoraciones nada triviales. Una de ellas, la superioridad del arte clásico sobre el bizantino y el gótico; el primero de honda raigambre en Italia y el segundo en la madurez de un estilo que se extendía por todo el occidente europeo. El segundo juicio de valor incorpora el arte florentino de la época a la dignidad de aquellas formas de la antigüedad. Ambas afirmaciones suponen una ruptura con los modelos vigentes. Una quiebra en la apreciación artística con notables consecuencias en el plano social y cultural.

Consecuencias que sintieron en sí mismos los pintores: ¿cómo persuadir, por ejemplo, a quienes les encargaban una obra que era preferible prescindir de los fondos de oro que venían exigidos por razones religiosas y de prestigio social? ¿cómo hacerles ver la conveniencia de unificar el espacio de la pintura en lugar de distribuir en escenas diversas la narración de la vida y milagros de algún santo varón, procedimiento arraigado en la tradición y en la catequesis? Leonardo no se recata en decir que “el más grande daño acaece cuando la opinión se anticipa a la obra”<sup>4</sup>, pero Mantegna apenas logró combatir ante los clérigos de Mantua los argumentos de quienes lo acusaban de no haber pintado la obra convenida porque en su espléndida *Asunción* de la capella Ovetari sólo introdujo a aquellas figuras de apóstoles que parecía exigir la obra.

1 Alberti, L. B., *De la pintura y otros escritos sobre arte*, ed. de Rocio de la Vila. Madrid, Tecnos, 1999, p. 65.

2 Baxandall, M., *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, trad. H. Alsina Thevenet, Barcelona, Gustavo Gili, 2000.

3 Da Vinci, L., *Tratado de Pintura*, ed. de Ángel González, Madrid, Akal, 1983, p. 382.

4 Da Vinci, L., *Tratado de Pintura*, ed. de Ángel González, Madrid, Akal, 1983, p. 401.

Solemos tratar estas cuestiones a la ligera. Casi como anécdotas, meros síntomas de un supuesto *atraso cultural*. Como si los valores clásicos, la construcción perspectiva y la idea de unidad de la obra de arte fueran valores que antes o después *habían de imponerse* en virtud de una supuesta lógica que de uno u otro modo habita el acontecer histórico y lo anima. Al proceder de ese modo no hacemos sino disolver en una entidad fantasmática -llámese *progreso, sentido de la historia, avance de la razón* o cosas por el estilo- la reflexión y el esfuerzo de unos individuos que proponían nuevas formas para pensar su propio tiempo.

A lo sumo estamos dispuestos a reconocer el esfuerzo del artista y su capacidad de visión. Lo llamamos entonces *genio* y lo inscribimos en alguna de esas entidades ya señaladas.

Pero las nuevas formas artísticas no fraguan sólo en la sensibilidad y en la capacidad de invención de estos que llamamos artistas. Se necesita también que otros hombres y mujeres de la época llegaran a reconocer su tiempo y su propia identidad en esas obras<sup>5</sup>. Sin esta sintonía entre autores y público, por reducido que éste fuera, es difícil imaginar eso que hoy llamamos *obras maestras*.

El arte, por consiguiente, no es la obra de pretendidos genios ni la encarnación de ideas eternas que esperaban materializarse ni la realización de una Razón hasta entonces ignorada. Es más bien el resultado de un complicado y a veces conflictivo proceso de comunicación en el que fraguan formas capaces de sintetizar las dimensiones múltiples de la experiencia profunda de una época.

**2** Quizá pueda reforzarse esta idea con los interrogantes que nos plantean determinadas obras de arte. El *Concierto campestre*, por ejemplo. Nadie duda de sus valores formales, de su consistencia artística que pone ante nosotros la dignidad de la bella naturaleza en sintonía con un elevado sentido de lo humano. Pero cuando queremos precisar el alcance concreto de la obra, se multiplican los problemas. No voy a entrar en la discusión de sus posibles significados que debaten los expertos desde hace más de medio siglo. Señalaré sólo que su indudable contenido platónico se convirtió un siglo más tarde en piedra de escándalo para generaciones que lo consideraban indecente. Después, ya en el siglo XIX, el cuadro se interpreta por Manet desde un renovado valor de lo erótico.

Se plantea aquí un segundo problema. ¿Qué significado o qué valor tiene para una cultura o una época el arte de otras épocas o culturas?

No podemos rechazar desde luego la apreciación o la lectura hecha desde las inquietudes y valoraciones de nuestro presente. Es decir, la recepción de aquellas obras hecha desde nuestros valores, creencias y sensibilidad. Así actuó el Romanticismo con el Gótico y Walter Pater con el Renacimiento. Tal vez faltara rigor histórico pero ambos insuflaron a aquellas obras antiguas la savia de

---

5 Francastel, P., *La figura y el lugar*, Caracas, Monteávila, 1970.

la *contemporaneidad*. Los románticos descubrieron que aquella arquitectura que muchos despreciaban tenía algo que decir en el ocaso de las Luces. Pater rescató a Botticelli o a Leonardo del fervor académico y del altar de un pasado glorioso, e hizo ver que podían orientar a la sensibilidad simbolista.

Claro que hay otra forma de diálogo con el pasado. Es posible, como ya recomendara Vico, penetrar en aquellos mundos lejanos y tratar de ver tales obras como derivadas de *otras* formas de concebir el mundo y el mismo hombre. Formas *distintas* a las nuestras pero que surgen, al fin, de una inteligencia *igualmente humana*. Ajenas a nosotros, podemos sin embargo comprenderlas como *modificazioni della medesima mente umana*<sup>6</sup>.

Hay algo en común en ambas alternativas. En las dos es necesario salir de sí. Abandonar los caminos trillados e interpelar al pasado o dejarnos interpelar por él. Se desencadenan así procesos de extraordinaria fertilidad. Como el que estableció la grandeza del ciclo de Homero, frente a algunos ilustrados que sólo veían en esas obras una bárbara poesía que disonaba en su concepción racionalista de lo clásico, o el que incorporó trabajosamente a Shakespeare a la cultura europea<sup>7</sup>. Pero en tales procesos encontramos elementos de intercomunicación análogos a los que veíamos antes. No son en este caso sólo obra de eruditos y estudiosos ni tampoco de artistas capaces de reinterpretar el pasado. También es necesaria la intervención de un público capaz de descubrir la grandeza de la cólera de Aquiles o el destino fatal de Macbeth.

## 3

La comprensión del arte en su tiempo o en la historia es por consiguiente un fenómeno bipolar, un diálogo siempre tenso entre autores y público. Añadámosle aún otro elemento: tal diálogo es un fenómeno cuyo desenlace es normalmente incierto.

Se habla de la dificultad de comprender el arte moderno, pero cuando Schubert reúne a sus amigos y canta él mismo al piano su *Viaje de invierno*, todos se quedan desconcertados. Es *otro* Schubert bien distinto del incansable animador de las *schubertiadas* y del virtuoso creador de melodías. Sólo Schober, el intérprete habitual de sus *lieder*, se atrece a decir algo y afirma que sólo le gusta el fragmento titulado *El tilo*, tal vez el menos novedoso por ser el que se aparta de la línea recitativa que predomina en la obra<sup>8</sup>.

Schubert arriesgaba mucho con aquellos “*lieder* tenebrosos” como el mismo llamaba a su *Winterreise*. Abría un nuevo camino que posiblemente tenía mucho que ver con la incierta situación por la que él mismo atravesaba, pero que era sobre todo la propuesta de una nueva relación entre música

6 Vico, G.-B., *Ciencia Nueva*, párrafo 331.

7 Recuérdense los célebres textos de Stendahl, Racine y Shakespeare. Hay edición castellana en ed. Aguilar. Recuérdese así mismo la apreciación que hace Diderot de Homero en la entrada *Greco* (*philosophie des*) en la *Encyclopedie Française*.

8 Fischer-Dieskau, D., *Los lieder de Schubert*, trad. A. Hochleitner de Vigil, Madrid, Alianza, 1984, 241.

y poesía. Pese a ello, sólo encontró la mirada desconcertada de los amigos y la inoportuna pero significativa respuesta de Schober.

Ese tiempo de incertidumbre parece formar parte de la intercomunicación del arte. Es, dirá, mucho más tarde Marcel Duchamp, la “mirada glacial del espectador que ve e inmediatamente olvida”<sup>9</sup>. Como si el espectador se limitara a entender lo que se le presenta en función de lo ya visto, oído y conocido. Sólo la reconsideración, la *demora*, la interpretación de la obra desde la propia situación y desde la reconstrucción hipotética de la propuesta del autor puede salvar el inevitable *impasse*.

Sea cual sea el desenlace de ese tiempo de incertidumbre, en él el público es quien ha de romper el hielo. Querámoslo o no el lenguaje artístico es lenguaje público. Hay una bella idea, sobre la que han trabajado los artistas conceptuales, la *obra de arte secreta*. Es una obra que, como las que solían enterrarse con los faraones, permanece escondida. La fuerza poética de esa imagen de la obra escondida, desconocida u oculta radica paradójicamente en el carácter público de la obra de arte.

El arte, sea cuando aparece como elemento de una cultura o cuando desde aquella cultura ilumina a la nuestra posee siempre una estructura bipolar y en ella se dirime su suerte. Marcel Duchamp sintetiza estas tres ideas que he intentado exponer cuando dice:

“el acto creador no se consuma por el artista solo; el espectador pone la obra en contacto con el mundo exterior descifrando e interpretando sus características internas y de este modo añade su contribución al acto de creación. Esto se hace aún más claro cuando la posteridad da su veredicto final y a veces rehabilita a artistas olvidados”<sup>10</sup>.

Sólo así, con la intervención del público, se consuma el arte.

4

Hablar del mercado del arte, si tenemos en cuenta lo dicho, exige plantear una cuestión previa: si existe realmente un *público del arte*.

La pregunta puede desnaturalizarse con facilidad en una época como la nuestra en la que el mercado lo es todo. Incluso aquello que no se vende puede convertirse con facilidad en mercancía, y así una exposición tiene también su *valor de cambio* medido en términos de la cifra de visitantes. Si se acepta esta medida como definitoria es obvio que el peor de los parques temáticos superará con creces al más interesante acontecimiento artístico.

Para hablar con rigor de un público, es preciso examinar, aunque sea someramente, qué significa el arte en la cultura moderna, es decir, en la cultura propia de una sociedad racional que tiene una

9 Duchamp, M., “Infraleve”, en *Notas*, ed. de Gloria Moure. Madrid, Tecnos, 1989, pp. 19-39.

10 Duchamp, M. “El acto creador” en *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1992, 187-191.

visión del mundo secularizada y apoyada en la ciencia, un comportamiento regido por el derecho formal y unas necesidades definidas por el mercado. La cultura, en pocas palabras, de la sociedad capitalista.

En ese modo de vida el arte puede revestir valores muy diversos. Puede, en primer lugar, ser un *consuelo*. Lo previó con agudeza Nietzsche al señalar en ciertas manifestaciones artísticas de la época moderna un sucedáneo de la religión<sup>11</sup>. En esos casos, valores o actitudes, que son inviables en nuestro modo de vida, pueden presentarse por lenguajes pretendidamente artísticos *como ideales y a la vez como imposibles*. El paisajismo *pompier* puede servir de ejemplo, pero también cumplen con la regla obras bien recientes, como ciertas obras que, aun cuando se presenten como denuncias, sólo llegan al discurso moralizante.

Hay un segundo valor que la modernidad atribuye al arte: *servir de diversión*. Un nuevo reposo del guerrero con análogo potencial de degradación al tradicional. El arte llena el tiempo de ocio, el sobrante de energías. En ese modo de entenderlo, el arte pierde toda capacidad de interpelación. Las *cosas serias* están en otra parte. En este caso el arte se acomoda a lo decorativo sin que falten en él ingredientes de legitimación de nuestra sociedad. Ciertas ferias, como la llamada *Arte-Sevilla*, suelen ser muestrarios privilegiados de este modo de concebir el arte que se manifiesta además en las variadas formas del *kitsch*.

Más importante es la función que se endosa al arte como *potencia para suscitar sentimientos*. En este caso el arte no propone ideales inviables ni proporciona reposo: *procura dosis de emoción*, algo que los estrechos cauces de la racionalidad moderna suelen separar de lo cotidiano. La frialdad de la sociedad racionalizada ocasiona sufrimientos pero suele declararlos inevitables e incluso los legitima. Este sufrimiento, dice Nietzsche, puede fraguar en un arte “capaz de afirmar lo terrible”, pero también generar otro que se limita a presentar “convulsiones, la exageración, la locura”<sup>12</sup>. Tal arte presenta una emoción separada de la vida, una emoción que carece de raíces pasionales. A tal emoción de superficie se le suele llamar hoy *impacto*. También se ocupa de este arte sucedáneo de la pasión Max Weber: lo detecta en la repentina e intensa devoción que su tiempo dedicaba al arte primitivo<sup>13</sup>. Duchamp, al rechazar el primado de la retina, denuncia asimismo esta concepción del arte que sólo se acusa en la piel y que desactiva los vínculos que conectan la emoción con la pasión con el pensamiento.

La importancia cultural de estas *funciones* atribuidas al arte es tan grande que cualquier obra puede ser absorbida, *vampirizada*, por ellas. Tal vez la historia del arte moderno pueda verse como un continuado empeño por zafarse de esos parásitos y establecer un espacio en el que el arte sea realmente una interpelación a la vida. La incesante sucesión de orientaciones o movimientos, característica de las

11 Deleuze, G., *Nietzsche y la filosofía*, trad. C. Artal, Barcelona, Anagrama, 1993, 144-5. Avila, R. *Identidad y tragedia. Nietzsche y la fragmentación del sujeto*, Barcelona, Crítica, 1999, 222.

12 Citado por Avila, R. *Identidad y tragedia. Nietzsche y la fragmentación del sujeto*, Barcelona, Crítica, 1999, 223.

13 “La ciencia como vocación”. Hay múltiples ediciones castellanas.

vanguardias históricas, y la recurrente meditación de los artistas sobre su propio quehacer pueden tener aquí una de sus fuentes.

Pero aún habría que hablar de una cuarta *función* atribuida al arte que se da sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX: es su homologación a la *alta cultura*<sup>14</sup>. El arte pierde su apreciación académica para convertirse en elemento de prestigio social. Las tres *funciones* que acabamos de describir quedan además englobadas y *conservadas* en ese nuevo elemento: tales formas degradadas de arte se mantienen en un nivel inferior, mientras que el *gran arte* -aun el vanguardista- se eleva al museo, se muestra en la *exposición-fasto* o forma parte de todo discurso que se tenga por culto: se preserva casi como un objeto de culto, sólo apto para iniciados, y su vulgarización se entrega a la industria turística.

A la sombra de esta última transformación crecieron las direcciones del arte que solemos llamar contemporáneo: desde la intención crítica del *pop* sobre el *kitsch* y en general, sobre el objeto de consumo de masas, hasta la ascética del minimalismo y la desmaterialización del llamado arte conceptual<sup>15</sup>.

**5** En estas condiciones, la formación de un *público para el arte* puede parecer una tarea imposible. En buena parte de los países europeos, sin embargo, ha ido creciendo el público en el interior mismo de estas contradicciones y de las críticas que las han mostrado y en cierta medida neutralizado. Alemania debió, por así decirlo, quemar etapas debido a la sangría que supuso la etapa nazi. Pero recuperó con creces el tiempo baldío en las apasionantes décadas de los sesenta y setenta. En España las cosas son más complicadas. En primer lugar, porque en nuestra cultura la modernidad artística tuvo una presencia muy escasa. Por mucho que nos empeñemos en sus orígenes malagueños, Picasso se formó en Barcelona, solitario enclave del arte moderno en España, y en París. Entre nosotros sólo dejó huella el surrealismo. Por otra parte, el franquismo supo utilizar con triste habilidad las potencialidades del arte: fomentó la obra de grandes autores pero orientándola hacia el exterior, en un mecanismo propio de lo que hemos llamado *alta cultura*, mientras propiciaba hacia dentro supuestos *valores eternos* de la tradición artística patria. Querámoslo o no, en materia de arte moderno y contemporáneo somos aprendices. No es extraño que abunden quienes aseguran, no sin una nota de presunción, que *no comprenden* un arte que *fue* nuevo hace cien años.

Pese a ello, nuestra cultura cuenta hoy con los elementos básicos para la formación de un público. Artistas, especialistas -no sólo críticos, *curators* o eruditos, sino círculos de opinión a distintos niveles y de considerable vitalidad- y desde luego galeristas. Son elementos de un valioso germen

14 El texto clásico para este concepto es el de Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, del que existen diversas traducciones castellanas. Es también ilustrativo al respecto el monumental trabajo de Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, trad. M. C. Ruiz de Elvira, Madrid, Altes, Taurus, Alfaguara, 1988.

15 Ver al respecto Lippard, L., "Intentos de escapada" en su reedición de *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, trad. M. L. Rodríguez Olivares, Madrid, Akal, 2004, pp. 7-28.



que está madurando en acontecimientos periódicos (como las exposiciones y ciclos de ciertos Centros de Arte o la celebración de ARCO, que es *feria de arte* pero que no pierde el aire de *bienal*) y se concreta en determinadas colecciones y sobre todo en la incorporación efectiva de nuestra cultura a los circuitos artísticos internacionales.

El problema consiste en extender esas iniciativas. Y es aquí donde surgen las dudas e interrogantes que resultan algo inquietantes en ciertas latitudes de la España de las autonomías. En Andalucía, sin ir más lejos.

6

En Andalucía, las instituciones capaces de formar un público se limitan al Centro Andaluz de Arte Contemporáneo situado en Sevilla, el malagueño Museo Picasso y el Centro Andaluz de Fotografía abierto en Almería, adscritos los tres a la administración autonómica.

Hay dos iniciativas provinciales de importancia aunque de distinto alcance: el Museo José Guerrero en Granada rodeado de una amplia programación en la capital y en la provincia, y las propuestas de la Diputación de Málaga. La primera posee una ejecutoria relativamente larga y está conectada con otros centros de arte de la geografía española.

Existe un centro de arte contemporáneo de creación municipal y gestión privada en Málaga, un centro de exposiciones inscrito en una entidad autónoma municipal en Córdoba y un museo municipal en Nerva surgido en torno a una interesante colección. Podrían añadirse las diferentes iniciativas de las demás diputaciones y las de los otros ayuntamientos de ciudades importantes pero, como veremos, carecen de continuidad y no poseen criterios claros.

A todo ello hay que añadir las obras culturales de algunas entidades de ahorro, la Caja General de Granada y las del Monte y Caja San Fernando en Sevilla -a las que habría que añadir el certamen vinculado a la Caja Rural-, y la actividad de determinadas fundaciones, como FOCUS en Sevilla.

Es, como se ve, una presencia escasa. No es extraño que en poco tiempo galerías de arte de cierta entidad hayan cerrado, algunas definitivamente y otras para trabajar en Madrid, un campo mejor abonado. Pese a todo permanecen en Andalucía media docena de galerías de reconocida importancia. Es sintomático que en ocasiones alguna de ella haya organizado muestras con obras que no estaban en venta: los galeristas parecen más conscientes de la necesidad de crear un público que la misma Administración.

Porque a la escasez de instituciones dedicadas al arte contemporáneo hay que añadir *una cierta falta de sintonía de las administraciones andaluzas con el arte de nuestra época*. Se advierte en ciertos *despistes* que tienen el valor de síntomas. Puede, por ejemplo, presentarse como colección de arte un conjunto de obras, hechas en soporte papel, que apenas se prestan a una *lectura* seria de lo contemporáneo dada su calidad de obras menores; son trabajos poco representativos de sus autores y

difícilmente pueden ofrecer un panorama plausible del arte actual. Otro evidente *fuera de juego* lo protagoniza el Ayuntamiento de Sevilla: en convenio con Caja Sur, organiza sucesivas exposiciones que, más que mostrar obras de interés, parecen dirigirse a revalorizar piezas mediocres en las que aparecen firmas de autores consagrados. Citaré como último síntoma la opinión oficial, repetida una y mil veces hace un año, según la cual la inauguración del Museo Picasso era el índice de la modernización artística en Andalucía. Es algo que se comenta por sí mismo: ejemplo típico del slogan político que se vuelve contra sus autores.

A esta desorientación básica de las administraciones hay que sumar la carencia de *continuidad en la labor institucional*. Limitándome a Sevilla, citaré en primer lugar la actuación en la ciudad de la propia Junta de Andalucía: es una política literalmente espasmódica. Grandes y costosas exposiciones son sólo hitos en medio del desierto. Cambia incluso su localización. De repente apareció Julian Schnabel en el Cuartel del Carmen; algo después, en el Pabellón Mudéjar, se colgaron sucesivamente muestras de Tàpies, Gordillo y una confusa exposición con obras de Barceló, Sicilia y Broto; más tarde el centro de operaciones se traslada a la Sala Maestranza que tras dos ambiciosas muestras de Louise Bourgeois y Palazuelo se entrega al teatro para depósito de útiles y *atrezzos*. En 1998 se inaugura el Centro de Arte Contemporáneo en la Cartuja que registra dos exposiciones-estrella: la del centenario de Velázquez -¿era realmente el contexto más adecuado para esa exposición?- y la denominada *Andalucía y la modernidad*, cuya segunda parte, dedicada al arte de los ochenta, ha terminado por olvidarse. Esta falta de continuidad hace que el aficionado se pregunte al fin si la finalidad de estas muestras era realmente promover el arte actual o más bien proporcionar, como piezas de la *alta cultura*, escenarios adecuados para el lucimiento de la Administración.

Esta falta de continuidad se contagia al resto de las instituciones. En el caso concreto de Sevilla, Ayuntamiento y Diputación han rivalizado en este modo de proceder. A las esperanzadoras expectativas de las exposiciones organizadas por el Ayuntamiento en la Plaza de San Francisco, en los inicios de la andadura democrática, siguió una temporada de inactividad sólo interrumpida por las muestras de *La Fundición*, en la antigua Casa de la Moneda. A éstas, alguna tan interesante como la comisariada por Berta Sichel, sólo han sucedido las ya comentadas hechas en colaboración con Caja Sur. La Diputación inició un excelente trabajo mediante la Fundación Luis Cernuda. ¿Qué aficionado no recuerda las muestras de Lewis Hine o Georg Grosz, o las de Curro González, Ignacio Tovar o Pedro G. Romero? Pero todo eso pasó y la Fundación permanece congelada. Análoga falta de continuidad afecta a las colecciones iniciadas por ambas entidades y después interrumpidas.

Las oscilaciones también afectan a otras entidades. FOCUS, después de interesantes muestras de A. López, Carmen Laffón y Lucio Muñoz, ha quedado reducida, en lo que a arte contemporáneo se refiere, a la muestra del premio anual de pintura. La Fundación el Monte ha terminado espaciando las muestras de arte actual que se pierden entre otras muestras artísticas pese al interés que éstas puedan tener. Mantiene sin embargo una cierta continuidad en las adquisiciones para su colección de arte, un conjunto irregular de obras que cuenta con obras de los abstractos sevillanos y de Carmen Laffón como

núcleos más homogéneos. Diverso es el caso de la Caja San Fernando: durante los últimos cinco años ha dedicado una atención muy especial al arte actual, con una inteligente política de producción de obras de jóvenes autores. Aquí la discontinuidad es la de la colección: después de adquirir grupos de obras de Teresa Duclos y Joaquín Sáenz, Equipo 57 y Manuel Barbadillo, de Ignacio Tovar y de Chema Cobo, con lo que iniciaba un interesante panorama a partir de los años cincuenta, se interrumpió súbitamente.

Las consecuencias de estas oscilaciones se agravan porque tanto las exposiciones programadas como las adquisiciones rara vez se *acompañan de medios reflexivos* que permitan profundizar en ellas al público. Es cierto que en los últimos años, tanto desde el CAAC, la Consejería de Cultura y las entidades de ahorro han ampliado iniciativas de carácter pedagógico. Pero una exposición tan importante como *Andalucía y la modernidad* transcurrió sin que la acompañara una sola explicación teórica, un breve ciclo de conferencias o un debate riguroso. Algo que hubiera evitado la pobre polémica que acompañó a la muestra centrada exclusivamente en qué nombres faltaban o cuáles sobraban. Lo que pudo haber sido una toma de conciencia de nuestra modernidad artística se convirtió en discusión de corral, mientras que los responsables políticos miraban hacia otro lado.

Esta carencia de cauces públicos de reflexión revierte de algún modo en las programaciones. El examen sistemático de las iniciativas hace pensar en una *notable falta de criterios*. Así en el CAAC, a la muestra de la colección Pachett y a la exposición de Ignacio Tovar y Pedro Calapez sucede poco después la dedicada a Vittorio & Lucchino. No tengo nada que objetar a una exposición de modas, siempre que haga con criterios artísticos rigurosos que no fueron los que primaron en tal exposición. Algo parecido ocurre en la Diputación de Sevilla: la Casa de la Provincia puede acoger una excelente muestra de Saura y otra del ilustrador Antonio de Felipe, un autor en torno al que se desató una agria polémica cuando la Generalitat de València compró buena cantidad de sus obras para destinarlas al IVAM, lo que motivó la protesta de muchos especialistas.

En esta carencia de cauces reflexivos en torno al arte contemporáneo hay una indudable responsabilidad de las Universidades. Es cierto que la UNIA organiza valiosos foros bajo el sugerente rótulo de *Arte y Pensamiento* y que la Universidad de Granada ha promovido una interesante muestra de arte actual, *La realidad contaminada*, que pudo verse en Sevilla en la sala del Convento de Santa Inés. Pero esas iniciativas parecen insuficientes si se comparan, por ejemplo, con las que mantiene la Universidad de Valencia en su antigua sede de la Calle de la Nau.

Las Universidades de Sevilla, Granada y Málaga promueven cursos sobre la apreciación de la música contemporánea, ¿no sería deseable extender estas iniciativas a las artes plásticas? En aquellos cursos las universidades coordinan su iniciativa con otras entidades, también podría hacerse en los que podrían centrarse en torno a las artes plásticas. Tales iniciativas tendrían un interesante efecto sobre la creación del público y posiblemente fomentarían una mayor atención al arte actual en las programaciones de otros niveles de enseñanza. Consecuencias que no afectarían *sólo* a la *instrucción* sino a la *reflexión y al criterio*.

7 No quiero parecer catastrofista. Pese a la escasez de iniciativas y a la falta de continuidad de la muchas de ellas, se puede conseguir una rentabilidad importante de lo que hay. Para ello sería interesante coordinar esfuerzos y recursos. A fin de cuentas, colecciones y exposiciones no deben verse bajo el prisma de la *alta cultura* o del *prestigio social* sino desde la voluntad de ampliar la información del arte actual y profundizar la reflexión crítica sobre el mismo.

El público del arte, no los círculos especializados, sino el que vitaliza la cultura en la que vive, nunca ha surgido por generación espontánea. El arte es un ejercicio que exige esfuerzo intelectual y continua educación crítica, tanto en el artista como en el espectador. Lo sabe el aficionado a la música o al cine que ha de consagrar tiempo y atención a oír y a ver. Lo sabe por supuesto el lector. Con las artes plásticas o visuales ocurre lo mismo porque nunca han sido un simple recreo para los ojos sino poemas o preguntas que en silencio se dirigen a la inteligencia comprometiendo a la sensibilidad y a la fantasía.

No es un exceso responsabilizar a las instituciones de la formación de tal público. Es indudable que el arte se difunde a través de variados, múltiples e insospechados fenómenos de capilaridad, pero apenas son éstos imaginables sin centros independientes y bien dotados que, por sí mismos o en coordinación con otros, ofrezcan -mediante colecciones o programaciones- lecturas amplias del arte actual y profundicen críticamente en problemas de hoy. Y esas son tareas que competen, querámoslo o no a lo público.

Sin este entramado el público se antoja una tarea imposible. Y sin público, el mercado del arte puede que sólo ofrezca aquello que más que potenciar el arte lo degrada: consuelo, diversión o estériles descargas emocionales, como ya señalamos. Puede ofrecer algo más: *valor de cambio*, *inversiones*. Pero en ese caso la obra será sólo será un *precio*. Como lo sugiere irónicamente Andreas Savva en su obra *Veintidos mil euros*: un gran mural en el que alinean dos mil doscientos billetes de 10 euros y que debe exhibirse, naturalmente, tras una cancela de seguridad y con la presencia de un vigilante jurado.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, TH. W., Y HORKHEIMER, M., *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Ed. de J. J. Sánchez. Madrid, Trotta, 1994.
- ALBERTI, L. B., *De la pintura y otros escritos sobre arte*, ed. de Rocio de la Vila. Madrid, Tecnos, 1999.
- AVILA, R. *Identidad y tragedia. Nietzsche y la fragmentación del sujeto*, Barcelona, Crítica, 1999.
- BAXANDALL, M., *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, trad. H. Alsina Thevenet, Barcelona, Gustavo Gili, 2000.
- BERLIN, I., "Sobre la inevitabilidad histórica", en *Cuatro ensayos sobre la libertad*, trad. J. Bayón, Madrid, Alianza, 1988.
- BOURDIEU, P., *La distinción. Criterio y bases sociales del*

- gusto*, trad. M. C. Ruiz de Elvira, Madrid, Altes, Taurus, Alfaguara, 1988.
- CABANNE, P., *Conversaciones con Marcel Duchamp*, trad. J. Marfá, Barcelona, Anagrama, 1972
  - CALVO SERRALLER, F., *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza, 1990.
  - CROCE, B., *La storia come pensiero e come azione, traducida como La historia como hazaña de la libertad*, trad. E. Díez Canedo, México, Fondo de Cultura Económica, 1972.
  - DA VINCI, L., *Tratado de Pintura*, ed. de Ángel González, Madrid, Akal, 1983.
  - DELEUZE, G., *Nietzsche y la filosofía*, trad. C. Artal, Barcelona, Anagrama, 1993.
  - DUCHAMP, M. "El acto creador" en *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1992.
  - DUCHAMP, M., "Infraleve", en *Notas*, ed. de Gloria Moure. Madrid, Tecnos, 1989.
  - EINSTEIN, A., *Schubert, retrato musical*, trad. (del inglés), B. Moreno Carrillo. Madrid, Taurus, 1984,
  - FISCHER-DIESKAU, D., *Los lieder de Schubert*, trad. A. Hochleitner de Vigil, Madrid, Alianza, 1984.
  - FRANCASTEL, P., *La figura y el lugar*, Caracas, Monteávila, 1970.
  - GARDINER, P., ed., *Theories of History*, Londres, The Free Press, 1959.
  - GOMBRICH, E. H., *Historia del Arte*, trad. R. Santos Torroella, Barcelona, Garriga, 1975.
  - GRACIA, J., *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, Barcelona, Anagrama, 2004 .
  - HELLER, A., *Teoría de la Historia*, trad. J. Honorato, Barcelona, Fontamara, 1982.
  - Herder, J. G., *Ideas para una Historia de la Humanidad*, trad. J. Rovira Armengol, Buenos Aires, Losada, 1959..
  - HERDER, J. G. *Obra selecta*, Ed. P. Ribas, Madrid, Alfaguara, 1982.
  - HIRSCH, M. W., *Schubert's dramatic lieder*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
  - LIPPARD, L., "Intentos de escapada" en *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, trad. M. L. Rodríguez Olivares, Madrid, Akal, 2004, pp. 7-28.
  - MARTINEAU J., ed., *Andrea Mantegna*, Olivetti-Electa, Londres-Nueva York, 1992.
  - MASSIN, BR., *Franz Schubert*, trad. I. Asurmendi, Madrid, Turner, 1991, dos tomos.
  - PANOFSKY, E., "Alberto Durero y la Antigüedad Clásica" en *El significado de las artes visuales*, trad. N. Ancochea, Madrid, Alianza, 1987.
  - PATER, W., *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, Oxford, Oxford University Press. Hay traducción castellana, poco cuidada en los matices, en Alba Editorial, Barcelona, 1999.
  - PAZ, O., *La Apariencia desnuda, (Los privilegios de la visión, vol. I, en Obras Completas*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992).
  - RANKE. L., *Sobre las épocas de la Historia Moderna*, ed. D. Negro Pavón, Madrid, Editora Nacional, 1984.
  - SCHNÄDELBACH, H., *La filosofía de la historia después de Hegel. El problema del historicismo*, trad. E. Garzón Valdés, Buenos Aires, Alfa, 1980.
  - SMITH, R., "Arte conceptual" en Stangos, N., ed. *Conceptos de arte moderno*, trad. Joaquín Sánchez Blanco, Madrid, Alianza, 1991.
  - STENDHAL, "Racine y Shakespeare" en *Obras completas*, trad. C. Berges, Madrid, Aguilar, 1988, Tomo I, pp. 1099-1237.
  - VICO, G.-B., *Ciencia Nueva*, párrafo 331. Hay edición castellana de Rocio de la Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 1995.
  - VV. AA., *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, Paris, Réunion de Musées Nationaux, 1993.
  - WEBER, M., "La ciencia como vocación" en *El científico y el político*, Madrid, Alianza.

