



El desencuentro entre el público y el arte contemporáneo: Indicios de una transición cultural fallida en España

Pablo López-Raso¹

Recibido: 18 de enero de 2022 / Aceptado: 01 de marzo de 2022

Resumen. En una sociedad de la información que se sirve masivamente de las imágenes, observamos cómo paradójicamente aquellas que han sido creadas por artistas actuales producen generalmente incompreensión o incluso rechazo. Buena parte del público español fracasa al intentar interpretar unas imágenes codificadas por un arte de naturaleza experimental. El desinterés por la actualidad creativa que se percibe en España no debe ser ignorado, pues con el tiempo podría provocar un distanciamiento cultural de la Europa de su entorno, invitando a pensar que la transición política que el país experimentó tras la dictadura no ha tenido similar relevancia en lo cultural. Tres, son en nuestra opinión, las principales causas del problema de la recepción del arte contemporáneo en España: La gradual desaparición de las artes y humanidades en la enseñanza, la complejidad de su discurso intelectualizado por parte de cierta mediación cultural, así como la imagen excéntrica y banal que se proyecta alrededor de este tipo de manifestaciones desde numerosos medios de comunicación. Creemos que un análisis profundo de estos tres factores puede revelar un diagnóstico que ayude a establecer los medios necesarios para mejorar esta indeseada situación cultural en España.

Palabras clave: arte contemporáneo; recepción arte; cultura España; pedagogía del arte; gestión cultural

[en] The disagreement between public and contemporary art: Signs of a failed cultural transition in Spain

Abstract. In a society of information that makes massive use of images, we can observe how paradoxically those that have been created by current artists generally produce misunderstanding or even rejection. A large part of the Spanish public fails when trying to interpret images encoded by an art of experimental nature. The lack of interest in creative current affairs that is perceived in Spain should not be ignored, since over time it could cause a cultural gap from the rest of the surrounding nations, inviting us to think that the political transition that the country experienced after the dictatorship, has not had similar cultural relevance. According to our opinion, three are the main causes of the problem of the reception of contemporary art in Spain: The gradual disappearance of the arts and humanities in education systems, the complexity of its intellectualized discourse by a certain cultural mediation, as well as the eccentric and banal image that is projected about this type of manifestations by numerous media. We believe that a thorough analysis of these three factors can reveal a diagnosis that helps to establish the necessary means to improve this unwanted cultural situation in Spain.

Key Words: contemporary art; art reception; culture in Spain; art education; cultural management

¹ Universidad Francisco de Vitoria (Madrid, España)
E-mail: p.lopez@ufv.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1488-2169>

Sumario: 1. Introducción. 2. La mirada extraviada. 3. Espejismo de modernidad, 4. La intelectualización de la experiencia del arte. 5. El acceso de la sociedad a la cultura. 6. Conclusiones. Referencias

Cómo citar: López-Raso, P. 2022. El desencuentro entre el público y el arte contemporáneo: Indicios de una transición cultural fallida en España. *Arte, Individuo y Sociedad* 34 (4), 1461-1477, <https://dx.doi.org/10.5209/aris.79433>

1. Introducción

Las palabras del filósofo Ortega y Gasset (2004) son idóneas para introducir el problema que pretendemos analizar: “Lo característico del arte nuevo, «desde el punto de vista sociológico», es que divide al público en estas dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden” (p. 50). José Ortega y Gasset en su obra *La deshumanización del arte* ya señalaba, allá por 1925, la impopularidad de un arte contemporáneo en España que bajo la estrategia moderna de hacerse experimental -y con ello intelectualmente elitista- perdía el interés por lo humano. Pero Ortega, aún criticando el estado de cosas, intuyó que la creación moderna era una realidad que acabaría por imponerse, y que, de alguna manera, el arte se ha expresado siempre como avanzadilla del espíritu de los tiempos venideros, concluyendo que no es posible volver atrás en lo estético:

El poeta aumenta el mundo (...) añadiendo a lo real, que ya está ahí por sí mismo, un irreal continente. Autor viene de auctor, el que aumenta. Los latinos llamaban así al general que ganaba para la patria un nuevo territorio. (Ortega y Gasset, 2004, p. 72)

En *La deshumanización del arte*, Ortega pretende ante todo provocar una apertura, un esfuerzo a favor de la comprensión de la actividad artística reciente que elimine los prejuicios del público ante lo novedoso en la cultura. Paradójicamente, y de manera ejemplar, él mismo se incluye en esta advertencia (Nieto-Yusta, 2007-2008, p. 298). El filósofo español nos invita, por tanto, a huir de catastrofismos y apocalipsis culturales, y en este mismo sentido nos parece especialmente luminosa la opinión de Mircea Eliade en 1963 sobre el arte moderno en su famosa obra *Mito y Realidad*. Describe una serie de mitos que perviven a través del tiempo en la conciencia de la humanidad relacionados con la idea de fin del mundo, para demostrar que tal concepto ha estado presente en todas las civilizaciones humanas a través de creencias religiosas y culturales. Cita ejemplos de ese milenarismo que anuncia catástrofes y cataclismos, que si bien suponen destrucción, a la vez implican purificadores renacimientos. Uno de esos ejemplos de apocalipsis purificador lo observa en el impacto que supuso el arte de las vanguardias para el público del siglo XX, recibido como fin del arte, como muerte del modelo de belleza reverenciado.

Pero para Eliade, igual que para Ortega, frente a la imagen absurda que a priori pudieran transmitir ciertas expresiones artísticas contemporáneas, entiende que algunas de ellas son anticipo de lo que acabará siendo asumido y respetado, y que son los artistas los representantes de las verdaderas fuerzas creadoras de la civilización al no dudar en sacrificar la seguridad de lo reconocido culturalmente por adentrarse en la aventura de lo nuevo:

Se constataría que los artistas, lejos de ser los neuróticos de los que se nos habla a veces, son, al contrario, mucho más sanos psíquicamente que muchos hombres modernos. Han comprendido que un verdadero recomienzo no puede tener lugar más que después de un fin verdadero. Y son los artistas los primeros de los modernos que se han dedicado a destruir realmente su Mundo para recrear un Universo artístico en el que el hombre pueda a la vez existir, contemplar y soñar. (Eliade, 1991, p. 37)

El problema de la recepción del arte no es nuevo, y precisamente por el carácter eminentemente experimental y la aspiración ontológicamente renovadora que posee, siempre ha sido una actividad polémica al establecer una mirada que se sale de la convención. Esta situación siempre ha afectado a la cultura a lo largo de la historia, pero a partir del nacimiento de la autonomía del arte en la Ilustración la situación se convirtió en algo impredecible e incontrolable. No es difícil detectar la existencia de un espectador en España ausente del panorama cultural último, que denuncia la incompreensión que sufre ante las expresiones artísticas más actuales. Aflora en las aulas universitarias cuando el profesorado constata lagunas relacionadas con el arte moderno, impulsa la edición de publicaciones de autoayuda, o motiva un debate visible en los medios y en las redes sociales cada vez que abren sus puertas ferias de arte contemporáneo como ARCO (Madrid). Nuestro deber es posicionarnos en el lugar del espectador, para entender el origen de su impotencia frente al arte actual, lo que nos llevará a cuestionar aquellos ámbitos en los que el problema emerge: la educación, los medios y los agentes responsables en la exhibición de este tipo de creación.

2. La mirada extraviada

Frente al tradicional modelo cultural clásico, el arte contemporáneo posee un sentido más antropológico que estético (Gilbert-Rolfe, 2010, p. 19) así como un carácter más intelectual que sensible. Gracias precisamente a este giro, la obra artística posee la capacidad de provocar un despertar, una transformación en las personas, renovando-cuestionando el sentido de todo lo que es convencionalmente admitido; empezando por la finalidad misma de la existencia. Y tal cosa la plantea un artista haciéndose eco de lo que observa a su alrededor, manifestando las esperanzas e inquietudes íntimas o sociales de personas comunes, reconociendo paradojas y contradicciones, así como los profundos deseos que motivan tanto como perturban, en definitiva, pulsando aspectos existenciales a través del complejo y diverso paisaje interior de una conciencia que no se conforma con respuestas simples a cuestiones complejas.

La reflexión del filósofo Richard Wollheim (1997) respecto a ese determinado contenido o significado al que el espectador accede a través de la pintura (p. 30), la interpretamos como ejemplo de la relación que se establece entre la persona como buscadora de la verdad, y el arte como vía para materializar tal encuentro (Heidegger, 1996; Gadamer, 1993). La modernidad transformadora del arte que culminó en las vanguardias del siglo XX no solo cambió el modelo tradicional de obra de arte, al cuestionar el sentido que tradicionalmente tenía la recepción estética, revolucionó también el papel del espectador. Hernández Belver y Martín Prada refieren este histórico giro del arte citando la famosa aseveración de Duchamp “El espectador hace el cuadro”:

Todo este material pasa a formar parte de una obra cuya interpretación, cada vez más abierta, requiere a su vez un espectador cada vez más comprometido e implicado culturalmente en su recepción, hasta el punto de que ambos papeles, el de artista y el de espectador, puedan llegar a intercambiarse, articulando sistemas alternativos de creación artística que puedan indicar la pauta de las propuestas del nuevo siglo. (Hernández-Belver y Martín-Prada, 1998, p. 62)

El arte contemporáneo, por tanto, no es que sea un arte difícil en su contemplación, es que exige una nueva y activa postura por parte del espectador (Fig. 1). Pero ¿está el público preparado para su nuevo rol? Nos tememos que hay barreras que no lo facilitan. La cuestión de la asociación arte-belleza sigue siendo una de las trabas fundamentales para la comprensión de la creación actual por parte del gran público. La mayoría de la población adulta que cursó en su juventud alguna asignatura relativa a Historia del Arte o educación artística dentro de la educación primaria y secundaria obligatoria en España fueron generalmente educados en el gusto clásico-apolíneo, lo que según el historiador Calvo Serraller desembocó en la actual situación de divorcio entre el arte contemporáneo y el espectador, pues éste, al intentar aplicar el criterio clásico para enfrentarse a una obra contemporánea, fracasa, pues ni encuentra una narración -no se cuenta una historia- ni tampoco belleza (Calvo-Serraller, 2001, p. 9). Crispolti observa una paradoja que debería invitar al visitante del museo o galería a reflexionar críticamente sobre su capacidad para apreciar aquello que presume de entender. Quizá, ni siquiera cuando contempla el arte clásico sabe realmente disfrutar de la riqueza que esconde la imagen más allá de su monumental apariencia:

(...) hoy los signos de los descubrimientos lingüísticos del arte contemporáneo rebotan por todas partes, nos circundan cotidianamente, estamos inmersos de hecho en los lenguajes visuales de la contemporaneidad. Y esto debería reducir las distancias, permitirnos superar los prejuicios del llamado “sentido común” y la pretensión de comprenderlo sin tener la experiencia adecuada. La fácil comprensión del arte del pasado es, en efecto, totalmente aparente e ilusoria, limitada al nivel más banal de verificación icónica. (Crispolti, 2001, p. 59)

Ramón Mayrata admite que cierto tipo de espectador reacciona ante el asombro de lo desconocido con perplejidad. Pero ese primer momento de impacto, literalmente de golpe, puede tener dos desenlaces: bien la revelación feliz del espectador que descubre un sentido a la expuesto, por provocador que éste sea; o, por el contrario, que esa perplejidad se perpetúe, tornándose en rechazo:

El rechazo tiene que ver muy poco con la perplejidad. Es más bien su corrupción y clausura. La perplejidad es una suspensión del juicio, un estado desprejuiciado aunque lleno de extrañeza, con el que la mirada encara aquello que no identifica o reconoce a primera vista. Sin duda puede ocurrir que no lo reconozca jamás. En tal caso hablamos del rechazo, de un mutuo informarse entre el espectador y la obra. ¿A quién atribuimos los vidrios rotos de ese doble espejo quebrado en que se convierte la mirada del espectador ante la obra y la obra la mirada del espectador? ¿A la obra? ¿Al espectador? (Mayrata, 1993, p. 125)

Mayrata, en el mismo texto, responde a su pregunta retórica citando a Umberto Eco, cuando éste afirma que en “la historia de la cultura debe admitirse un cierto

principio democrático: los impresionistas tenían razón en pintar como pintaban, pero la mayoría tenía razón en reaccionar como reaccionaba” (Eco, 1970, s.p.) en referencia al rechazo que estos pintores obtuvieron en un primer momento por parte del público. Ciertamente no se puede echar en cara a un espectador no preparado, o más bien, preparado solo para aceptar un modelo determinado de imágenes, que desestime a aquellas que proponen ya no solo una estética nueva, sino una nueva fórmula que implica afrontar una actitud creativa para dialogar con la obra.



Figura 1. Visita de alumnos de primer curso de los Grados en Bellas Artes y Diseño de la Universidad Francisco de Vitoria al Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca, 26 de septiembre de 2019. (Fotografía del autor)

Si bien es cierto que las vanguardias desplazaron la creación artística del ámbito del ocio y el entretenimiento hacia el campo de la experimentación, hay que reconocer la espectacular transformación que obraron en el imaginario colectivo, así como su influencia no solo en la creación plástica, también en la ampliación de fronteras de la cultura visual. Pero frente a la apertura estética que acusaron países europeos como Francia, Alemania, Reino Unido u Holanda, la España de Ortega no supo o no pudo superar su proverbial aislamiento cultural para adaptarse al ritmo de los tiempos. En España hay escasos, pero muy meritorios estudios recientes sobre la actitud del público frente al arte contemporáneo, aunque los que podemos referenciar son de carácter local: Islas Baleares, Murcia y Castilla León. Especialmente significativo es el publicado por Ana Ferrero Horrach (2016) *Arte contemporáneo y público: una historia de amor entre la queja y el reproche. La percepción social del arte y del artista actual*, así como el de María Luz Ruiz Bañón (2017) denominado *La imagen de los museos de arte contemporáneo: Percepción del Público visitante y no visitante*, una investigación en la que la autora parte precisamente de la premisa de la escasez de estudios que hay al respecto en España (p. 22). Digno también de interés es el análisis realizado por Mar Flórez Crespo (2006) sobre la experiencia del visitante en el por aquel entonces recién nacido MUSAC.

Más numerosas son las publicaciones divulgativas que asumen el problema de la apreciación del arte contemporáneo y recomiendan actitudes para ganar la mirada del espectador desorientado, como, por ejemplo, *Pero ¿esto es arte?* (Freeland, 2003), *Formas de mirar en el arte actual* (Fernández-Polanco, 2004) o bien para orientar profesionales en ejercicio con boletines como el del Ilustre Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y en Ciencias (Jiménez-Blanco, Bernárdez y Llorente, 2010). Así mismo, desde ciertas instituciones privadas, como son las fundaciones que velan responsablemente por la divulgación de las artes, se hacen esfuerzos de carácter didáctico que en todo caso evidencian el problema de la recepción del arte más reciente entre el público. Buen ejemplo de ello serían las sesiones organizadas por la Fundación Telefónica (2015) para motivar las pedagogías en torno al arte moderno.

3. Espejismo de modernidad

En las estadísticas más recientes publicadas hasta la fecha por Eurostat (2015) en las que se compara el acceso a actividades culturales entre países europeos, encontramos un indicador ciertamente preocupante, que demuestra que España, dentro del conjunto de Europa, obtiene un resultado muy pobre en lo referente a participación en actividades culturales relacionadas con visitas a museos, galerías de arte, monumentos históricos o lugares de interés arqueológico. El 34,2% de actividad en personas mayores de 16 años (frecuencia de participación de al menos una ocasión durante un año) coloca a España en el puesto 22 de entre los 33 encuestados. Y lo más negativo es la tendencia, puesto que el dato en el anterior estudio, nueve años atrás, en 2006, era superior en diez puntos, es decir, un 44,7%. Reseñar a su vez, que tales cifras se obtienen además sin diferenciar las visitas a muestras de creación contemporánea, lo que probablemente hubiera empeorado el resultado.

Históricamente no se ha querido asumir el problema por parte de unos agentes institucionales que tuvieron en su mano la posibilidad de afrontarlo hace cuatro décadas, coincidiendo con el cambio de régimen. Erróneamente se suele asociar el desarrollo político impulsado durante la transición democrática en España con el acometido en el ámbito cultural. Aún reconociendo el gran esfuerzo que los citados agentes llevaron a cabo por acercar las últimas tendencias internacionales al público tras la dictadura, así como el surgimiento de modernizadores movimientos locales como la “Movida madrileña” (García-Naharro, 2012, p. 309), no se puede concluir, pasados los años, que tales esfuerzos hayan calado en el público, o si se prefiere, en la opinión pública.

Hace más de veinte años en un par de publicaciones se trataba de analizar el estado de la cuestión del arte contemporáneo en la España de fin de siglo XX de la mano de reconocidos expertos de dentro y fuera del país. Nos referimos tanto a *Los espectadores del arte*, coordinado por Francisco Calvo Serraller (1993), así como a *El nuevo espectador*, bajo la supervisión de José Jiménez (1998) fruto de las conferencias pronunciadas en los cursos organizados por la Fundación Argentaria y la UAM dos años antes. En la obra dirigida por Calvo Serraller observamos diferentes puntos de vista, que van desde la conciencia de haber avanzado en la ardua labor de difundir el arte actual entre el público, hasta la reflexión crítica sobre la resistencia por parte de éste a disfrutarlo. En el libro del que fue editor José Jiménez, nos encontramos

con un diagnóstico que coincidía en señalar el problema de la recepción del arte contemporáneo en España, pero que a la vez emitía una conclusión que el tiempo no ha demostrado, al certificar de manera un tanto confiada la aparición de un nuevo espectador que acabaría con la amenaza de la incompreensión del arte:

Sin embargo, los cambios producidos en las últimas décadas en los procesos de creación y transmisión de la cultura han sido tan espectaculares que, probablemente, la idea tradicional de lo que llamábamos “espectador” se ha modificado en profundidad.

Los públicos de la cultura y el arte se han ampliado y asumen nuevas funciones. Ante todo, en lugar de una actitud pasiva, la propia dinámica del arte contemporáneo ha ido proporcionando de modo creciente su intervención activa, e incluso su creatividad, en la recepción de las propuestas artísticas.

Por todo ello, creo que podemos hablar con propiedad de el nuevo espectador, de un público nuevo, cada vez más exigente y participativo (...). (Jiménez, 1998, p. 13)

Creemos que el juicio pronunciado hace más de dos décadas por Jiménez era más un deseo que una realidad. Es innegable que con la perspectiva que en 1996 se tenía de los acontecimientos culturales recientes generadores de un despegue cultural en el contexto de la transición democrática, la prospectiva podía ser optimista, pues se promovieron ambiciosas medidas que popularizaron lo moderno entre un público ajeno a la escena artística internacional. Pero no podemos admitir que el proceso del que se hacía eco veinticinco años atrás haya tenido ese esperado desarrollo. Más bien pensamos que la transición política tras la dictadura generó la aparición de un público activo culturalmente en las grandes ciudades, pero, ni podemos considerarlo como un fenómeno masivo en aquel momento, ni tampoco que haya progresado con el tiempo.

Por otra parte, en el debate que proponía el libro *Los espectáculos del arte*, encontrábamos posturas que, aunque esperanzadas con el futuro de la cultura en España, expresaban distintas opiniones sobre el estado de la cuestión. Así, María Dolores Jiménez-Blanco (1993) entendía que el acceso al arte contemporáneo por parte del público era un hecho constado; pero a la vez reconocía el gran vacío histórico en España de este tipo de arte, pues nunca había tenido una colección ni museo donde se exhibiera (pp. 145, 157). En cambio, Carmen Giménez, responsable durante muchos años del Centro Nacional de Exposiciones del Ministerio de Cultura, sí asumía y reconocía ya por aquel entonces como problema por resolver la incompreensión del arte actual por buena parte del público:

En debates recientes incluso se ha cuestionado la existencia misma de una verdadera democratización del arte contemporáneo (...). En la práctica, esta comunicación es aún una utopía. Debemos seguir trabajando para alcanzarla. (Giménez, 1993, p. 222)

La percepción de la actividad cultural en España en los últimos años esconde sus paradojas, y hay buenos ejemplos de ello. Al observar el panorama actual de la oferta de arte contemporáneo en la capital, nos damos cuenta que en realidad existen dos museos de arte contemporáneo Reina Sofía (MNCARS, Madrid). El primero es un museo fundamentado en profundas convicciones teóricas a la hora de diseñar el recorrido de su colección permanente en torno a diversos relatos. La lectura

de los catálogos de la citada colección no es apta para un ciudadano no formado, están muy alejados de lo pedagógico por su pretensión de comunicar un discurso elaborado para el público iniciado y los agentes expertos. Se constata así un conflicto con el aspecto divulgativo que necesariamente debería poseer tanto el texto de sala para visitantes, como la obra científica impulsada por el propio museo en forma de catálogo.

El otro museo Reina Sofía es el organizador de muestras masivas y populares, abiertas a todos los públicos. Esta segunda versión del museo exhibe puntualmente la obra de artistas que gozan de fama y reconocimiento histórico, como por ejemplo Salvador Dalí y su gran retrospectiva de 2013, con la que se batieron todos los records de asistencia (admitiendo visitas en grupo de hasta treinta personas). Pero más allá de su éxito en cifras con Dalí, la gran pregunta que dejaba esa marabunta humana que atestó las salas del museo, fue, si realmente entendieron lo que vieron: la blasfemia gamberra del joven surrealista catalán y la posterior apostasía moderna de un último Dalí, religioso y cercano al régimen franquista; o, si más bien se quedaron en el mero disfrute del artista que representaba el mundo como un Veermer renacido para un público nostálgico de tradición.

El Museo Reina Sofía únicamente comercializa un tipo de entrada, general, que da derecho en su sede principal a visitar tanto *El Guernica* de Pablo Picasso, como las exposiciones temporales, por lo que no es fácil determinar el interés real del público por el arte último al no existir una observación segmentada por épocas, aunque de las cifras que facilita el propio museo del año 2019, se infiere que no representa un porcentaje elevado en relación al total de las visitas realizadas: el 51,21% de sus 4.487.015 visitantes en sus tres sedes, eran turistas extranjeros de paso por Madrid, y de las 254.502 preguntas realizadas en su sede principal, tan solo 27.079 eran relativas a exposiciones temporales. (MNCARS, 2019, pp. 161-163). El Laboratorio Permanente de Público de Museos (LPPM) dependiente del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte llevó a cabo un interesante estudio sobre las personas que visitaron o podrían haber visitado el Museo Reina Sofía durante 2013. Los resultados obtenidos revelaron: escasez de público infantil, de mayores de 65 años o de visitantes con bajo nivel de estudios, así como falta de información sobre el museo y un escaso número de visitantes asiduos (LPPM, 2013, p. 134). Tales datos motivaron una serie de recomendaciones de actuación para el museo, siendo la primera de todas ellas:

La captación de los no visitantes de museos. Es evidente la conveniencia de incidir muy activamente en la ampliación de la diversidad de los visitantes y lograr que los museos sean más inclusivos, es decir, que se adapten mejor a las necesidades de los que tradicionalmente han estado peor representados o simplemente no lo han estado nunca, más abiertos a la participación ciudadana y más proclives a satisfacer sus intereses mediante la puesta en marcha de estrategias de comunicación. (LPPM, 2013, p. 131)

Cuando se habla de arte contemporáneo se hace necesario diferenciar entre artistas integrados en la cultura popular, pertenecientes generalmente a las vanguardias históricas, como Picasso, Matisse o el citado Dalí; de lo que técnicamente debemos entender como arte último, que se encuentra más bien en ferias, bienales o galerías de arte contemporáneo. Giménez (1993, p. 214) sugiere la distinción entre arte his-

tórico y arte actual, y revela la estrategia por parte del Ministerio de Cultura entre 1982 y 1989 para integrar en el mismo espacio expositivo ambos tipos de artes como oportunidad para captar a un público al que ofrecer además de un arte reconocido y admirado, uno nuevo por explorar y en el que iniciarse. Este último ámbito es el que supone un problema en su apreciación, y podemos extenderlo a la mayoría de artistas de las primeras y segundas vanguardias que promovieron un cambio de paradigma creativo hacia lo conceptual, y que irían de Duchamp a Beuys, pasando por Pollock. Dentro de las segundas vanguardias encontramos a artistas que generan un interés un tanto descaminado por parte de un público únicamente fascinado por la atractiva apariencia figurativa que exhiben sus obras, y no por su profundo y polémico discurso, como es el caso de Andy Warhol y su crítica implícita a la sociedad del consumo y del espectáculo. Tal y como reflexiona Raquel Cascales, todavía en la actualidad toda la instrucción relativa al arte se rige por parámetros renacentistas, que lógicamente ya no son aplicables a la creación actual:

Hoy en día la sociedad tiende a tener una buena imagen del arte. Se respetan y admiran la arquitectura de Bramante, las pinturas de Rafael o la música de Bach. Sin embargo, muchas personas encuentran serias dificultades para comprender obras o autores más contemporáneos. En la actualidad alcanzan récords históricos los números de visitantes que acuden a museos; se llenan los conciertos y teatros; se tiene al alcance de la mano toda la información que se necesita para saber más sobre aquello que se escucha o contempla. Pero, curiosamente, cuanto más «contemporáneo» es el arte, menos parece entenderse. (Cascales, 2020, p. 13)

Cuando analizamos la política cultural llevada a cabo en España tras la dictadura por parte de las instituciones para facilitar el acceso a las tendencias contemporáneas descubrimos que cuarenta años de aislamiento dieron paso a un par de décadas de febril crecimiento con la fundación de todo tipo de centros y museos de arte contemporáneo, bien de titularidad estatal o autonómica. De la anemia cultural de la dictadura, se pasó a la hipertrofia muscular del atleta que ingiere en poco tiempo anabolizantes para exhibir unos bíceps desproporcionados que precisan para mantenerlos vivos del mismo mantenimiento artificial. Tal y como propone Javier Montes (2007) al citar a José Luis Brea y a otros analistas, se trató del «Gran salto adelante» refiriéndose al salto “cultural experimentado por las instituciones españolas durante los años ochenta, y en especial a partir del primer gobierno socialista” (p. 57). Muy publicitado en su día fue el impulso autonómico creador en pocos años de centros de arte contemporáneo como demostración de madurez cultural y prestigio regional. Cabe cuestionar, pasados los años, si aquellos centros que siguen dependiendo de la subvención pública han sabido hacer una labor eficaz de divulgación del arte contemporáneo en sus respectivas comunidades a tenor del número de visitantes que reciben. Para profundizar en esta delicada cuestión, recomendamos una obra de referencia para entender este crecimiento artificial de lo cultural en España, *Treinta años de políticas culturales en España. Participación cultural, gobernanza territorial, e industrias culturales*, elaborada por los más reputados expertos en el área, hacen un juicio tan crítico como desalentador acerca del mejorable papel de las administraciones públicas a la hora de gestionar las políticas culturales en democracia. (Rius-Ulldemolins y Rubio-Aróstegui, 2015).

4. La intelectualización de la experiencia del arte

El ámbito de la teoría e historia del arte contemporáneo es un campo de intenso debate intelectual que desgraciadamente no llega a la opinión pública. Ciertamente el arte, desde su conquistada autonomía, se presenta como modo de conocimiento alternativo al lógico, de naturaleza poética y con un profundo sentido conceptual. Desentrañar la riqueza de los discursos que en ocasiones determinados artistas despliegan en sus trabajos ha conducido con frecuencia al experto (historiador hecho crítico o comisario) a zambullirse en un complejo juego de terminología científico-filosófica distante del gran público, cuando debería asumir responsablemente el papel de acompañar al espectador no iniciado en el acercamiento a unas imágenes despojadas de toda aura estética tradicional. Una importante parte de este gremio de expertos admite su interés más por “generar nuevos paradigmas” que por ayudar al público a acceder a la experiencia que propone el arte contemporáneo. El Congreso Europeo de Estética celebrado en Madrid en 2010 ponía de manifiesto en la presentación de sus actas lo siguiente:

En el estado actual de sociedades en crisis, la reunión de un foro europeo de discusión ofrece la oportunidad de revisar el estado de las nociones predominantes en las últimas décadas en la reflexión estética, a fin de generar nuevos paradigmas, analizando sus complejidades, contradicciones y conflictos. (De la Villa, 2011, p. 11)

Que los expertos en teoría del arte profundicen e interpreten lo que supone la obra artística es interesante y necesario desde un punto de vista científico, pero sin una labor paralela de pedagogía del arte para el gran público, la peligrosa brecha entre éste y la cultura se amplía cuando los analistas elevan el discurso hasta obtener una incomprensión similar a la proyectada por la propia obra. Desde la misma sociología del arte que denunciaba el elitismo burgués de la cultura durante la modernidad, se pregunta en la actualidad si determinados artistas y agentes del campo del arte, no estarán cayendo en un arriesgado elitismo intelectual amparado en el ideal de la autonomía del arte contemporáneo:

Se trata de una autonomía que, como hemos descrito, se ha fraguado lentamente a lo largo de la historia y se ha consolidado alrededor de su estirpe “intelectual”. Basta constatar el discurso que acompaña a las piezas, ya sea dado por críticos y comisarios, o por los mismos artistas. En su mayoría, se trata de discursos intelectuales, complicados, muchas veces inentendibles. Quizá por inercia, o por sobrevivencia, los agentes del campo del arte intuyen o entienden que es la única manera de seguir siendo artistas “verdaderos”, éstos que hacen un arte “serio”, e incluso “comprometido” con el estatuto autónomo del arte mismo. (Romeu-Aldaya, 2017, p. 27)

Francisco Calvo Serraller, dentro del ya citado libro *Los espectáculos del arte*, se ocupaba de valorar también el papel de la crítica. El análisis no dejaba lugar a dudas: el campo de crítica abandonó al público, objeto mismo de su labor desde que naciera su misión ilustrada, cuando las vanguardias de hace un siglo decidieron acceder a la experimentación. Nació así un arte que descartaba la simbología acordada por convención en favor de una nueva que admitía diversas interpretaciones, y que en todo

caso precisaba ser decodificada. La crítica, en vez de evitar la fractura entre el público y el arte, como hubiera sido su responsabilidad, empezó incluso a expresar en sus textos posturas ideológicas extremas análogas al tipo de creación revolucionaria que promovía el arte moderno. (Calvo Serraller, 1993 pp. 45-46, 61). Se originaba así una situación que acabaría influyendo en la reciente historia del arte, cuando el crítico decidió asesorar conceptualmente a ciertos artistas a los que únicamente debería haber observado y analizado con imparcialidad. Tom Wolfe (1976) en su irónico relato *La palabra pintada* describía la paradójica situación que se dio en Estados Unidos tras la II Guerra Mundial cuando los críticos empezaron a liderar la cultura. El artista perdía su proverbial iniciativa creativa para ir a remolque de las teorías promulgadas por los nuevos gurús de la escena artística. Al público, por su parte, se le exigía a partir de entonces poseer el conocimiento de complejas teorías para poder acceder a la obra. Dentro del Congreso Europeo de Estética al que ya hemos hecho referencia, la intervención de Marc Jiménez ponía de manifiesto el evidente alejamiento establecido entre el espectador y el arte contemporáneo:

Paradójicamente, ese arte contemporáneo es el arte más alejado del público que, por su parte, es precisamente contemporáneo. Las polémicas y las disputas sobre el arte actual, que aún hoy se siguen produciendo de forma muy violenta, han demostrado que si las teorías del arte clásico y la crítica del arte todavía tienen validez para aplicarlas al arte moderno, en cambio ya no permiten analizar, explicar o legitimar las formas de la creación actual. Lo que antes era válido en el sistema de las bellas artes, en el que todo objeto considerado arte se sitúa inmediatamente bajo el régimen de la belleza, ya no sirve en la actualidad, debido a la quiebra de la unidad de las bellas artes. Esta situación tan particular, inédita en la historia del arte occidental, obedece a lo que el teórico del arte americano Harold Rosenberg (1907-1978) llamaba «la desdefinición del arte». (Jiménez, 2011, s. p.)

5. El acceso de la sociedad a la cultura

La sociedad accede a la cultura por determinadas vías, aunque la pertenencia a un grupo social es un aspecto que condiciona previamente esta posibilidad. Así lo demostraba el estudio sobre el contacto del público con el arte que Hernández Belver y Ullán publicaron en esta misma revista en 1995, con datos que evidenciaban que el acceso al arte, y por tanto su correcta apreciación, estaba claramente condicionado por la inserción social, conclusión que expresaban con la siguiente pregunta retórica:

¿Cómo podemos esperar una misma valoración, un mismo significado de las obras de arte en distintos grupos sociales, si comprobamos que éstos no tienen ni el mismo nivel de contacto con el arte, ni utilizan las mismas fuentes de información acerca de esta parte de la realidad cultural formada por las representaciones plásticas contemporáneas? (Hernández-Belver y Ullán, 1995, p. 109)

A través de la enseñanza obligatoria -primaria y secundaria hasta los dieciséis años en España- se debería solventar el citado condicionamiento social, y sin embargo el actual sistema educativo tampoco ayuda en la apreciación del arte actual. En los últimos años se ha detectado una gradual desaparición de las materias relacionadas con las artes y las humanidades de la que se han hecho eco los medios de comu-

nicación como reflejo de una inquietud pública. El diario *La Vanguardia* publicaba recientemente el artículo: ¿Están las humanidades en peligro de extinción? (Toca-Rey, 2021) y desde el diario *El Mundo* se denunciaba en 2014: “La literatura y la historia del arte han sido prácticamente abandonadas, el latín y el griego ya no se estudian, la filosofía es algo marginal, la historia se imparte con un espíritu localista y los bachilleres de 18 años salen de los colegios y los institutos sin saber escribir y con faltas de ortografía” (García-Cuartango). El diario *El País* publicaba en 2016 una reflexión del profesor Escourido en torno al libro de Martha Nussbaum *Sin fines de lucro. Por qué la democracia necesita las Humanidades* (2010) en el que la autora denunciaba dos amenazas, la climática y la educativa:

Le preocupa especialmente la segunda, pues mientras los efectos del cambio climático saltan a la vista y existe un frente global de oposición a la deriva de la destrucción del planeta, la desaparición de la formación humanística erosiona de manera silenciosa y paulatina los fundamentos de la sociedad. (Escourido, 28 de octubre 2016)

Y el reto no consistiría tanto en recuperar contenidos limitados o trasnochados de historia del arte, como sí de conectar al alumno con la creación artística de su época. Mirando la situación que a este respecto vive el resto de países de la Unión Europea hay muchos y muy valiosos ejemplos a seguir, y si tomamos como referencia modelos como el francés o el inglés, por ejemplo, podemos entonces caer en la cuenta de que las artes nunca han estado realmente presentes en el currículum escolar español por falta de consenso político:

La introducción de la educación artística en el currículum escolar español es aún una asignatura pendiente. Ello demuestra un déficit en el valor de las artes en la educación española, partiendo del axioma de que el currículum escolar es un reflejo de aquello que las sociedades y civilizaciones consideran valioso, tal como mostraría el análisis histórico de la educación. La educación artística no forma parte del núcleo principal de los temas políticos en el periodo democrático en un contexto en el que los sucesivos gobiernos socialistas y populares no han podido consensuar un marco mínimo de referencia para un desarrollo de la política educativa a medio y largo plazo. (Rubio-Aróstegui, 2015, p. 323)

Los contenidos y metodologías aplicadas en la escuela primaria y secundaria para formar a los más jóvenes en educación artística no se corresponden con la necesaria apertura mental a la que debería aspirar un sistema educativo que promueve una mirada abierta y crítica sobre la realidad. Acaso y Megías (2017) han observado que la educación en los colegios españoles se encuentra estancada en un paradigma ya obsoleto, y de hecho, proponen el arte y sus métodos como fundamento para formar una actitud creativa y abierta al mundo en el aula. Especialmente explícito nos resulta el título del libro publicado en 2009 por María Acaso: *La educación artística no son manualidades*, que aunque contenga sugerentes metodologías didácticas a aplicar, formula de entrada un auténtico reproche a toda una fracasada tradición dentro del sistema educativo español en lo que a sensibilización artística en las aulas se refiere: “¿Cómo puede ser que la mayoría de los profesores enseñen de la misma forma con la que han sido enseñados aun cuando literalmente aborrezcan dicho sistema?”. (p. 16)

Pero la educación no termina en la etapa escolar. ¿Cuál debe ser el papel de la universidad en la resolución del problema? Escourido reivindica la necesidad de integrar las humanidades de manera transversal en todas las titulaciones universitarias, porque es necesario “cultivar las facultades de pensamiento e imaginación que nos hacen humanos” (Escourido, 2016 s. p.) Enrique Lafuente Ferrari (1943) ya criticaba por aquel entonces, como Ortega dos décadas antes, la lamentable situación de la recepción de la cultura contemporánea en la España de la posguerra civil, recordando la gran responsabilidad que tiene la universidad para hacer accesible la realidad cambiante a la sociedad:

Es que la Universidad, sin perder su rango humanístico, que a todos interesa conservar, porque es el fundamento de nuestra continuidad cultural, debe, cada vez más, tratar de vivir en contacto con una realidad que camina muy deprisa, con riesgo de dejar definitivamente atrás a las instituciones que se anquilosan en la gélida superstición de los prejuicios. (p. 242)

Otra circunstancia que contribuye a propiciar esta desconfianza de lo nuevo artístico por buena parte de la población la encontramos en unos medios de comunicación que generalmente procesan la información de la cultura de manera contradictoria: excelente seguimiento desde las áreas culturales especializadas, pero análisis simplista y frívolo en las secciones de actualidad informativa en las que frecuentemente las expresiones artísticas de ferias como ARCO (Madrid) son tratadas sin rigor y desde el sensacionalismo, aludiendo a su rareza anecdótica y excéntrica. El resultado es la incompreensión popular, cuando no el rechazo y la burla, de todo lo que se mueve alrededor de la producción artística denominada contemporánea. La profesora de la Universidad de Vigo Susana Cendán es especialmente explícita a la hora de evaluar el papel que juegan en su opinión tanto críticos como periodistas en el acceso del público a la creación contemporánea:

Y mientras que la crítica de arte se vuelve cada vez más distante y opaca, la humanidad deambula perpleja por las salas de exposiciones de medio mundo preguntándose por qué demonios no podrían ellos dedicarse a hacer lo mismo, estimulados, en buena medida, por los medios de comunicación, a todas luces los destinados a ocupar el lugar de la crítica de arte y sus crípticos mensajes. Teniendo en cuenta que, y siendo generosa, un amplio porcentaje de periodistas no tienen ni idea de lo que escriben cuando opinan sobre arte. (Cendán, 2005, p. 325)

Y ante la tesitura de no terminar de entender lo que el creador propone, la mejor alternativa por parte de muchos medios de comunicación generalistas puede ser mantener el injusto estereotipo del artista excéntrico generado a partir de leyendas de extravagancia, que aunque desmitificadas científicamente desde 1934 por Kris y Kurz (1991) venden periódicos y suben audiencias para ciertos medios en los que la información aderezada con toques de sensacionalismo prospera para dar servicio a la civilización del espectáculo. A este respecto Fernando Castro Flórez (2009) denuncia:

Los medios de comunicación de masas siguen vendiendo la imagen del creador como un genio en calzoncillos largos, un sujeto bajito y visceral al que sobrevivieron algunas mujeres. No solo se ha recreado el aura de la obra de arte, también ha sido necesario mantener la ideología del genio, elevar un banderín de enganche atrayente. (p. 72)

6. Conclusiones

Hemos podido constatar la dificultad para encontrar estudios estadísticos que analicen la opinión sobre el arte actual en España. La encuesta nacional que publica anualmente el Ministerio de Cultura y Deporte (2019) relativo a “hábitos y prácticas culturales” solo contempla el ámbito de “museos, exposiciones, galerías de arte, monumentos, yacimientos arqueológicos y archivos” (pp. 105-151) de manera general, sin especificación alguna acerca de las manifestaciones artísticas contemporáneas. Desconocemos si la intención al preguntar por “Galerías de arte” presupone la asociación de éstas con la creación última, cuestión más que discutible a tenor de la existencia de espacios así categorizados dedicados a un comercio artístico de creación figurativa tradicional; pero, aún si esta pretendida asociación la diéramos por válida, el dato no es muy alentador, pues en una calificación de uno a diez, el interés por las galerías de arte obtiene una nota media de suspenso: 4,1 (pp. 107, 125) siendo visitadas en el último año únicamente por el 16% de los encuestados (pp. 108, 126) y tan solo un 1,6% asistieron a subastas o ferias de arte (p. 143) sin mención explícita de época artística. Ante la ausencia de datos fiables, se hace imprescindible acometer la tarea de realizar una encuesta a nivel nacional que revele el interés real de la población por el arte contemporáneo.

El ciudadano como espectador no es culpable de su incapacidad para disfrutar de lo que críticos y expertos proponen, los colegios no enseñan o los medios banalizan. Pero su desorientación no se soluciona abriendo más museos o exposiciones con lo último en la escena artística, ni siquiera únicamente con la valiosa labor de mediación llevada a cabo desde los departamentos de pedagogía de ciertos museos y fundaciones. El artículo 44.1 de la Constitución española dice: “Los poderes públicos promoverán y tutelarán el acceso a la cultura, a la que todos tienen derecho” (Constitución española, 1978, art. 44.1) y el 9.2: “Corresponde a los poderes públicos promover las condiciones para que la libertad y la igualdad del individuo y de los grupos en que se integra sean reales y efectivas; remover los obstáculos que impidan o dificulten su plenitud y facilitar la participación de todos los ciudadanos en la vida política, económica, cultural y social” (Constitución española, 1978, art. 9.2). La sociedad precisa que los poderes públicos faciliten el acceso a la cultura emergente a todos los españoles, y el ciudadano, debe reclamarlo responsablemente como derecho y no como simple medida política de bienestar relacionada con la oferta de ocio y entretenimiento.

Solo desde el consenso político se podrán introducir las artes y las humanidades en las enseñanzas regladas, lo que contribuirá al desarrollo integral de la persona, garantizando la innovación a través de la creatividad aplicada en todos los ámbitos imaginables del sistema productivo del país; desde el científico al del emprendimiento de toda índole. Las redes sociales, a pesar de su incesante cascada de imágenes que conduce a la dispersión, puede suponer una oportunidad más que una amenaza para revalorizar el arte contemporáneo entre los más jóvenes, si se implementan campañas de sensibilización financiadas por el Estado que demuestren a este público que buen número de artistas actuales comparten sus preocupaciones sociales, políticas y medioambientales. La deseable democratización de la experiencia del arte actual debería invitar a crítica y comisariado a desarrollar estrategias de mediación que contemplen al público, para que, sin sacrificar la riqueza intelectual de su labor, ésta pueda facilitar el acceso del ciudadano culturalmente abierto a un conocimiento nuevo que lo capacite como activo cocreador de significados en la obra.

En definitiva, se deberían acometer medidas estructurales inmediatas en los ámbitos donde observamos que reside el origen de esta carencia cultural, porque es en éstos donde también se localiza su solución: una revisión crítica del modelo educativo acompañada de medidas de concienciación popular por parte de los poderes públicos, la colaboración responsable de los medios de comunicación en la correcta divulgación de lo artístico, y un compromiso de mediación eficaz de los agentes del mundo del arte, para así, lograr que la recepción de la creación actual sea un derecho y no un privilegio. España, con un patrimonio histórico-artístico de prestigio internacional, reconocida como cuarta economía de la Unión Europea, debe aspirar a una democratización real en la apreciación del arte contemporáneo.

Referencias

- Acaso, M. (2009). *La educación artística no son manualidades. Nuevas prácticas en las enseñanzas de las artes y la cultura visual*. Libros de la catarata
- Acaso, M. & Megías, C. (2017). *Art Thinking*. Paidós
- Bernárdez, C. (mayo de 2010). De maniobras por la jungla, o cómo entender el arte actual. *Apuntes de arte y sociedad en Boletín del Ilustre Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y en Ciencias* V.215, 18-26: <https://bit.ly/2ZZCRa9>
- Calvo-Serraller, F. (1993). La crítica de arte. En Calvo Serraller, F. (ed.) *Los espectáculos del arte*, 13-73. Tusquets
- Calvo-Serraller, F. (2001). *El arte contemporáneo*. Taurus
- Cascales, R. (2020). *El fin del arte. Hegel y Danto cara a cara*. PUV
- Castro-Flórez, F. (2009). *Una verdad pública. Consideraciones críticas sobre el arte contemporáneo*. UAM
- Cendán, S. (2005). Arte contemporáneo y medios de comunicación. Breves apuntes sobre una relación difícil. *Revista Minius* V.13, 323-330. Universidad de Vigo: <https://bit.ly/3oVWrwP>
- Constitución española (1978). Artículo 44.1: <https://bit.ly/3BYpvrq>
- Constitución española (1978). Artículo 9.2: <https://bit.ly/3CYcmjq>
- Crispolti, E. (2001). *Cómo estudiar el arte contemporáneo*. Celesta
- De la Villa, R. (2011). Sociedades en crisis. En *Sociedades en crisis. Europa y el concepto de estética*. Congreso Europeo de Estética. Ministerio de Cultura (Madrid, 10 al 12 de noviembre de 2010). Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales del Ministerio de Cultura y Área de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad Autónoma de Madrid (11): <https://bit.ly/3bSjF0h>
- Eco, U. (1970). *Función progresiva de la pintura moderna. En la definición del arte*. Lumen
- Eliade, M. (1991). *Mito y realidad*. Labor
- Escourido, J. M. (28 de octubre 2016). Humanidades obligatorias. *El País*: <https://bit.ly/3EruNxD>
- Eurostat (2015). Datos encuesta: Frequency of participation in cultural or sport activities in the last 12 months by sex, age, educational attainment level and activity type. Unión Europea: <https://bit.ly/3o5xBtA>
- Fernández-Polanco, A. (2004). *Formas de mirar en el arte actual*. Edilupa
- Ferrero-Horrach, A. (2016). *Arte contemporáneo y público: una historia de amor entre la queja y el reproche. La percepción social del arte y del artista actual*. Create Space Independent Publishing Platform

- Flórez Crespo, M. (2006). La museología crítica y los estudios de público en los museos de arte contemporáneo: caso del museo de arte contemporáneo de Castilla y León, MUSAC. *De Arte*, 5, 231-243
- Freeland, C. (2003). *Pero ¿esto es arte?* Cátedra
- Fundación Telefónica (28 de febrero de 2015). De Rubens a Damien Hirst: el arte contemporáneo como herramienta didáctica: <https://bit.ly/3mS7HKj>
- Gadamer, H. G. (1993). *Verdad y método*, I. Ed. Sígueme
- García-Cuartango, P. (8 de junio de 2014). La crisis de las humanidades. *El Mundo*: <https://bit.ly/3o3MoFa>
- García-Naharro, F. (2012). Cultura, subcultura, contracultura. “Movida” y cambio social (1975-1985). *Coetánea: III Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*. Universidad de la Rioja, Logroño, 301-310: <https://bit.ly/3HOFE70>
- Gilbert-Rolfe, J. (2010). La belleza: un conflicto en desuso. *Exit Express* V.53, 18-28
- Giménez, C. (1993). Las exposiciones de arte. En Calvo Serraller, F. (ed.) *Los espectáculos del arte*, 203-222. Tusquets
- Heidegger, M. (1996) *El origen de la obra de arte. Caminos del Bosque*. Alianza
- Hernández-Belver, M. & Ullán, A. M. (1995). El contacto del público con el arte: Niveles y fuentes de información. *Arte, individuo y sociedad* (AIS) ISSN 1131-5598, V.7, 85-110
- Hernández-Belver, M. & Martín-Prada, J. (1998). La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas. *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, ISSN 0210-5233, V. 84, (Ejemplar dedicado a: Sociología del arte), 45-63
- Jiménez-Blanco, M. D. (1993). Los museos de arte contemporáneo. En Calvo Serraller, F. (ed.), *Los espectáculos del arte*, 135-160. Tusquets
- Jiménez-Blanco, M. D. (mayo de 2010). El arte ha muerto ¡Viva el arte! Corrientes artísticas posteriores a 1945. *Apuntes de arte y sociedad en Boletín del Ilustre Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y en Ciencias* V. 215, 12-17: <https://bit.ly/2ZZCRa9>
- Jiménez, J. (ed.), (1998). *El nuevo espectador*. Fundación Argenteria-Visor
- Jiménez, M. (2011). La crisis del sistema del arte. De la devaluación estética. En *Sociedades en crisis. Europa y el concepto de estética*. Congreso Europeo de Estética. Ministerio de Cultura (Madrid, 10 al 12 de noviembre de 2010). Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales del Ministerio de Cultura y Área de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad Autónoma de Madrid: <https://bit.ly/3bSjF0h>
- Kris, E. & Kurz, O. (1991). *La leyenda del artista*. Cátedra
- Lafuente-Ferrari, E. (1943). Introducción al estudio de la pintura española contemporánea. *Revista de la Universidad de Oviedo* (XV-XVI), 241-264
- Llorente, A. (mayo de 2010). ¡Pero qué es eso! No lo entiendo, no me gusta. Los adolescentes frente al arte contemporáneo y actual. *Apuntes de arte y sociedad en Boletín del Ilustre Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y en Ciencias* V. 215, 27-30: <https://bit.ly/2ZZCRa9>
- LPPM (Laboratorio Permanente de Público de Museos) (2013) *Conociendo a nuestros visitantes*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte: <https://bit.ly/3LojaeO>
- Mayrata, R. (1993). Perplejidades del arte contemporáneo. En Calvo Serraller, F. (ed.), *Los espectáculos del arte*, 111-133. Tusquets
- Ministerio de Cultura y Deporte (2019). Encuesta de hábitos y prácticas culturales en España 2018-2019. División de Estadística y Estudios, Secretaría General Técnica Ministerio de Cultura y Deporte, 105-151: <https://bit.ly/3EWEWlJ>

- MNCARS (2019). Memoria de actividades. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: <https://bit.ly/3nFfNXg>
- Montes, J. (2007). Polvos y lodos del arte contemporáneo en España. *Revista de Occidente*. V. 309, 53-61
- Nieto-Yusta, C. (2007-2008). José Ortega y Gasset y la deshumanización del arte. *Espacio, Tiempo y Forma*. UNED, (VII) V. 20-21, 285-299
- Ortega y Gasset, J. (2004). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Austral
- Rius-Ulldemolins, J. y Rubio-Arostegui, J.A. (eds.), (2015). *Treinta años de políticas culturales en España. Participación cultural, gobernanza territorial, e industrias culturales*. PUV
- Romeu-Aldaya, V. (2017). La disputa por el valor simbólico en el arte contemporáneo: ¿nueva configuración en el campo del arte? *Andamios*, V. 34, 13-33: <https://bit.ly/3GX8wJV>
- Rubio-Aróstegui, J. A. (2015). Dimensiones y papel de la educación artística en las políticas educativas y culturales en la España democrática. Auge de la institucionalización en un horizonte de crisis sistémica y financiera. En Rius-Ulldemolins, J; Rubio Arostegui, J.A. (eds.). *Treinta años de políticas culturales en España. Participación cultural, gobernanza territorial, e industrias culturales*, 306-321. PUV
- Ruiz-Bañón, M. L. (2017). *La imagen de los museos de arte contemporáneo: Percepción del Público visitante y no visitante*. ACCI
- Toca-Rey, G. (6 de junio de 2021) ¿Están las humanidades en peligro de extinción? *La Vanguardia* <https://bit.ly/3IlobDq>
- Wolfe, T. (1976). *La palabra pintada. El arte moderno alcanza su punto de fuga*. Anagrama.
- Wollheim, R. (1997). *La pintura como arte*. La balsa de la Medusa.