

Cultura y paisaje:

DISCURSOS IDENTITARIOS
EN RIOJA ALAVESA

A TRAVÉS DE LA INSTALACIÓN COMO HERRAMIENTA
EDUCATIVA EN ESPACIOS NO FORMALES

RUTH MARAÑÓN MARTÍNEZ DE LA PUENTE
TESIS DOCTORAL

INVESTIGACION EN EDUCACION MUSICAL Y EN ARTES PLÁSTICAS
UNIVERSIDAD DE GRANADA



Universidad de Granada

Cultura y paisaje:

DISCURSOS IDENTITARIOS
EN RIOJA ALAVESA

A TRAVÉS DE LA INSTALACION COMO HERRAMIENTA
EDUCATIVA EN ESPACIOS NO FORMALES

TOMO 1

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autora: Ruth Marañón Martínez de la Pue
ISBN: 978-84-9163-212-2
URI: <http://hdl.handle.net/10481/46539>

Con la colaboración de



TESIS DOCTORAL PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR POR LA UNIVERSIDAD DE GRANADA

Mención Internacional

Directora

Dra. Dolores Álvarez-Rodríguez

Supervisora Estancia Internacional

Dra. Apolline Torregrosa Laborie

Departamento

Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal

Programa de Doctorado

Investigación en Educación Musical y en Artes Plásticas
Universidad de Granada

Diseño y maquetación

Ruth Marañón Martínez de la Puente

Cultura y paisaje:

DISCURSOS IDENTITARIOS
EN RIOJA ALAVESA

A TRAVÉS DE LA INSTALACIÓN COMO HERRAMIENTA
EDUCATIVA EN ESPACIOS NO FORMALES

Ruth Marañón Martínez de la Puente

Tesis doctoral dirigida por
Dra. Dolores Álvarez-Rodríguez

Tesis Doctoral
Universidad de Granada



Universidad de Granada

La doctorando Ruth Marañón Martínez de la Puente y la directora de la tesis Dolores Álvarez Rodríguez garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección de los directores de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Granada, Diciembre de 2016

Dolores Álvarez-Rodríguez

Ruth Marañón Martínez de la Puente

En el corazón de todos los inviernos vive una primavera palpitante (Khalil Gibran)

A Raquel



En el largo palpitar de este trayecto que tanto tiene de montaña rusa quería hacer una mención especial a aquellos que no he podido incluir en este inmenso 'gracias' visual, por ello:

Gracias por esos cálidos guiños, por esas tardes de sol con una copa de vino, por hacerme reír y darme un empujoncito más cuando lo necesitaba, por esos "tu puedes", por las sonrisas y por las miradas que lo dicen todo. Gracias a mi familia de Dion, sí, a vosotros, mis (h) amigos.

Gracias por las largas noches, por las escuchas en silencio, por los abrazos y por el cariño, gracias a mi familia de París, esa que entre risas y apoyo incondicional han hecho mucho más enriquecedor y llano este largo camino doctoral.

Gracias a esa pequeña pero intensa familia de Granada, la que día tras día entre encuentros en el corazón del Albaycín, viajes en el urbano al centro y largos paseos bajo la luna andaluza, han hecho que sentirse tan lejos a veces también es estar en casa.

Gracias por los ratos entre caballetes, entre bocetos para diseño, entre la luz roja del laboratorio de fotografía; por los ánimos en la cafetería de la facultad y los reencuentros que hacen revivir juntas esa pasión por el arte. Gracias por hacerme crecer, hacerme fuerte, hacerme feliz. Gracias a mi familia de Salamanca.

Y sobre todo, y una vez más, a mis aitas, no existen las palabras. Gracias por ser mi luz.

Y a ti, mi particular súper-héroe. Gracias por ser mi todo.

BODEGAS
VALDEMAR

ZUAZO GASTON
BODEGAS Y VIÑEDOS

Ondalán
B O D E G A S

MARQUÉS DE VITORIA

EL COTO DE RIOJA

B
D Luis R

BODEGAS
FERNÁNDEZ DE
PIÉROLA
VINOS DE LA RIOJA

LUBERRI
Moje Amestor

Bodega
RIOJA

ALADRO

PAGO DE LARREA

BODEGAS PAVONI
LAPUEBLA DE LABARCA • RIOJA - ALAVESA
Telf. 099 959 871 - 946 627 210

B O D E G A S
VIÑADORES
ARTESANOS

CREACIONES
Exeo

REMELLURI
La Grapa de la Finca de Remelluri

FINCA DE LA RICA

MITARTE

PL
Pagos de Leza

TIERRA

COMPAÑÍA DE VINOS
TELMO RODRÍGUEZ

RIOLANC

Viterico

Gonzamendi

HEREDEROS DEL
MARQUÉS DE RISCAL

LOLI CASADO

EGUREN UGARTE
VINOS DE LA RIOJA

SOLAGÜEN
50 años
MARTÍN UGARTE

BODEGA
Aspillaga Urdarte

Asimismo y aunque ya hemos citado a todas y cada una de las bodegas participantes, queríamos tener una mención especial con aquellas que de manera desinteresada participaron activamente para hacer realidad la compleja puesta en marcha de nuestros talleres Instálate. A Pagos de Leza y en especial a M^a Jesús por su amabilidad y su paciencia, abriendo valiente la brecha de la primera edición de nuestros talleres. A bodegas Ondalán y a su equipo de Onkata, por su cariño, entrega, escucha y eterna ayuda a pesar del frío, la nieve y la lluvia en aquel intempestivo marzo de 2015. Y por último y no menos importante a bodegas Solagüen y muy especialmente a Gaizka y el equipo de enólogos por su colaboración, participación activa, por sus sonrisas, consejos y cordialidad.

Por último y cerrando esta infinita gratitud, no queríamos olvidar al equipo de Berberana y Radio Rioja Alavesa que tanto y tan bien han difundido nuestras acciones (gracias por vuestro magnífico trabajo y empeño en mantener viva esta región) y por supuesto al que hizo que pudiéramos creer aún más en nuestro proyecto: a Jokin Villanueva, presidente de la Cuadrilla de Laguardia-Rioja Alavesa hasta 2015. Mila esker bihotzez.

TOMO 1

RESUMEN
INTRODUCCIÓN
PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN
METODOLOGÍA

ESTADO DE LA CUESTIÓN
ANTECEDENTES
VINO Y ENOCULTURA COMO PATRIMONIO
CULTURAL
RIOJA ALAVESA. CONTEXTO DE LA INVESTIGACIÓN

ENLACE

LA BODEGA EN RIOJA ALAVESA. UN
NUEVO ESPACIO PARA LA REFLEXIÓN,
EL ARTE Y LA EDUCACIÓN.

TOMO 2

ACCIONES PEGAGÓGICAS
ACCIÓN PRIMERA
ACCIÓN SEGUNDA. CURSO-TALLER
ACCIÓN TERCERA. CATAS ARTÍSTICAS
ACCIÓN CUARTA. TALLERES INSTÁLATE

CONCLUSIONES
BIBLIOGRAFÍA

TOMO 1



43
JUSTIFICACIÓN

165

ANTECEDENTES

169 Dewey y la experiencia estética
177 Conocimiento sensible. Tendencias de
Educación Artística en Francia

279 Arte y vino
343 Museos y bodegas. Las bases para un nuevo
modelo educativo no formal
361 Bodegas, museos de vino y espacios cultura-
les vitícolas. Plano internacional
373 El caso francés
409 El plano estatal
423 El caso de la DOCa Rioja

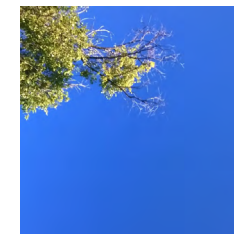


57
PREGUNTAS DE
INVESTIGACIÓN

185 Maffesoli y las teorías del être-ensemble
posmoderno

195 Educación Patrimonial y Patrimonios
197 Educación Artística y Educación Patrimonial.
Nexos para el futuro

201 Construyendo pequeños patrimonios
204 Identización. Unión comunitaria a través del
patrimonio



21
RESUMEN

65
METODOLOGÍA
67 Fundamentos epistemológicos
93 Elección y adecuación de la metod.
109 Características y técnicas de este trabajo

205 Paisaje y patrimonio
208 UNESCO y paisaje cultural
213 Paisajes vitícolas declarados
229 Candidatura de Rioja Alavesa
237 Principales publicaciones, tesis y proyectos
más relevantes

443
RIOJA ALAVESA.
CONTEXTO DE LA
INVESTIGACIÓN

27
INTRODUCCIÓN

BLOQUE 2
ESTADO DE LA CUESTIÓN



447 Rioja Alavesa pueblo a pueblo
469 Tradiciones y principales aspectos
499 Personas. Revisión mediante el ejercicio
colaborativo del Foto-Diálogo
533 Lugares. El caso de la comarca de
Rioja Alavesa a través del Foto-Ensayo

MARAÑÓN (2015). *Fotografía independiente. Vendimia.*
Photographie indépendante. Vendages.



RESUMEN

El presente proyecto va tejiendo de manera interdisciplinar un producto estético, poético y sensible siguiendo las Metodologías de Investigación Basada en las Artes. En sus diferentes tomos se pueden ir desnudando los pasos dados en el trayecto de investigación, un camino de búsqueda y elaboración de una narrativa artística colectiva que nos ayudará a resolver nuestro objetivo: redefinir Rioja Alavesa desde nuevas metodologías en Educación Artística, interrelacionando arte contemporáneo (concretamente la instalación), patrimonio y experiencias sensibles.

En el primero de los tomos ahondamos en las bases epistemológicas que asientan nuestra tesis doctoral: las metodologías artísticas de investigación (como la Investigación Basada en las Artes, la Artografía y la Artístico-Narrativa), su adecuación con nuestro objeto de estudio, las técnicas de observación empleadas y las características que las definen. Un conjunto plural que nos ayuda a abarcar desde una perspectiva visual, estética y experimental nuestra comarca: Rioja Alavesa, y la cual es el contexto de investigación.

Si avanzamos en el discurso, encontraremos en este mismo bloque el Estado de la Cuestión. Un recorrido descrito tanto de manera visual como textual en el que nos adentraremos a recorrer la visión de Dewey acerca de la experiencia estética, las principales tendencias francesas en Educación Artística, la visión posmoderna del Dr. Michel Maffesoli y el trayecto por los límites de la actual Educación Patrimonial y el mundo de los patrimonios (la noción de identización, paisaje cultural o los principales paisajes vitícolas declarados, entre otros).

Aunque de manera paralela ya se dibujan algunos de los principales nombres que han sido los referentes y antecedentes de nuestra

Le présent projet vise à tisser de façon interdisciplinaire un produit esthétique, poétique et sensible en suivant les Méthodologies de Recherche Fondée sur les Arts. On peut effeuiller au fil des différents tomes les étapes du trajet de recherche, un chemin de quête et d'élaboration d'une narrative artistique collective qui nous aidera à atteindre notre objectif : redéfinir la Rioja Alavaise à la lumière de nouvelles méthodologies en Education Artistique qui relie l'art contemporain (concrètement l'installation), le patrimoine et les expériences sensibles.

Dans le premier tome, nous creusons les bases épistémologiques qui sous-tendent notre thèse de doctorat : les méthodologies artistiques de recherche (comme la Recherche Fondée sur les Arts, l'Artographie et la Narrative Artistique), leur adéquation à notre objet d'étude, les techniques d'observation employées et les caractéristiques qui les définissent. Un ensemble pluriel qui nous aide à embrasser d'un point de vue visuel, esthétique et expérimental notre comarque : la Rioja Alavaise, qui est notre contexte de recherche.

Si nous progressons dans le discours, c'est dans ce même bloc que nous découvrirons l'Etat de la question. Un parcours décrit aussi bien de façon visuelle que de façon textuelle où nous entrerons pour parcourir la vision de l'expérience esthétique selon Dewey, les principales tendances françaises en Education Artistique, la vision postmoderne du Dr. Michel Maffesoli et le trajet par les limites de l'actuelle Education Patrimoniale et le monde des patrimoines (la notion d'identisation, de paysage culturel ou les principaux paysages viticoles déclarés, entre autres).

Bien que nous citons de façon parallèle les principaux noms qui ont constitué les référents et les antécédents de notre thèse, nous consacrons une partie aux principales publications, aux projets et

tesis, dedicamos un apartado a las principales publicaciones, proyectos y sobre todo tesis más recientes y relevantes para nuestra investigación.

Aún en el primer bloque del proyecto, dedicamos un amplio apartado a las relaciones que Vino y Enocultura han ido tejiendo a lo largo de la historia con el arte, la arquitectura, las expresiones culturales de diferentes regiones y países (dedicando especialmente un apartado a Francia, el país de nuestra estancia internacional), con los museos y algunas de las principales bodegas que nos ofrecerán una cartografía muy particular que se inicia a nivel mundial hasta llegar al centro de nuestra investigación: Rioja Alavesa.

A ella dedicaremos exprofeso un capítulo en el que, desde una perspectiva visual y fotográfica, dibujaremos un retrato de las tradiciones, costumbres, paisaje y cultura que tienen el contexto de nuestra tesis.

El siguiente tomo de nuestro proyecto está dedicado a una de las aportaciones de nuestra investigación: la bodega como nuevo espacio *musealizado*, un lugar para la reflexión, el arte y la educación. Ella será el núcleo de nuestras acciones y el epicentro de la parte empírica. Además, supone el enlace entre ambas fases del proyecto: la parte teórica con la práctica pedagógica y nuestras instalaciones artísticas que irán ofreciendo las conclusiones visuales a través de exposiciones en diferentes salas, centros culturales y espacios vitícolas.

Así, llegamos al tercer y último tomo de esta investigación: las acciones pedagógicas que llevamos a cabo. Desde nuestro ejercicio colaborativo del Foto-Diálogo, el análisis visual de la bodega, el Curso-Taller, las Catas Artísticas como una aproximación sensible

surtout aux thèses les plus récentes et les plus importantes pour notre recherche.

Déjà dans la première partie du projet, nous avons consacré un vaste chapitre aux relations que le Vin et l'Oenoculture ont tissé au cours de l'histoire avec l'art, l'architecture, les expressions culturelles de diverses régions et pays (avec une partie spéciale consacrée à la France, le pays de notre séjour international), avec les musées et quelques unes des principales caves à vin qui nous offriront une cartographie très particulière qui débute au niveau mondial jusqu'à parvenir au centre de notre recherche : la Rioja Alavaise.

Nous lui consacrerons volontairement un chapitre où, depuis une perspective visuelle et photographique, nous tracerons un portrait des traditions, des coutumes, du paysage et de la culture qui colorent le contexte de notre thèse.

Le tome suivant de notre projet est dédié à l'un des apports de notre recherche : la cave à vin comme nouvel espace *muséifié*, un endroit pour la réflexion, l'art et l'éducation. Elle sera le noyau de nos actions et l'épicentre de la partie empirique. De plus, elle suppose d'établir un lien entre les deux phases du projet : la partie théorique avec la pratique pédagogique et nos installations artistiques qui offriront des conclusions visuelles à travers des expositions dans différentes salles, divers centres culturels et espaces vinicoles.

C'est ainsi que nous parvenons au troisième et dernier tome de cette recherche : les actions pédagogiques que nous avons menées à bien. Depuis notre exercice collaboratif du Photo-Dialogue, l'analyse visuelle de la cave à vins, le Cours-Atelier, les Dégustations Artistiques avec une approche sensible et patrimoniale du monde

y patrimonial al mundo del vino, y especialmente, nuestros talleres Instálate en el que trabajamos a través de la instalación como nuevo recurso didáctico en espacios educativos no formales, concretamente aplicada en el ámbito bodeguero.

Todas ellas suponen acciones participativas en las que el conjunto de Rioja Alavesa es esencial para re-definir desde una perspectiva plural, más real y objetiva la identidad de la región.

La parte final está dedicada a las conclusiones de nuestro proyecto, tanto visuales como escritas, cerrando el núcleo argumental de esta narrativa.

Así, con esta tesis hemos querido dar respuesta a la validez de nuevos espacios educativos de educación no formal acorde al contexto de investigación, respaldar la efectividad de nuevos métodos en Educación Artística, especialmente proponiendo la instalación como nueva herramienta educativa y desarrollar un proyecto que defienda la idoneidad de las Metodologías Artísticas de Investigación en el ámbito de la Investigación de las Artes Visuales.

du vin, et spécialement nos ateliers Installez-vous où nous travaillons à travers l'installation comme nouvelle ressource didactique dans des espaces éducatifs non formels, en l'appliquant concrètement au domaine des caves à vins.

Elles impliquent toutes des actions participatives où l'ensemble de la Rioja Alavaise est essentielle pour redéfinir l'identité de la région depuis une perspective plurielle, plus réelle et plus objective.

La partie finale est consacrée aux conclusions de notre projet, visuelles et écrites, ce qui clôt le noyau argumentaire de cette narration.

C'est ainsi qu'à travers cette thèse, nous avons voulu apporter une réponse à la validité de nouveaux espaces éducatifs d'éducation non conventionnelle conformément au contexte de recherche, soutenir l'efficacité de nouvelles méthodes en Education Artistique, en proposant tout spécialement l'installation comme nouvel outil éducatif et développer un projet qui défende la pertinence des Méthodologies Artistiques de Recherche dans le domaine de la Recherche sur les Arts Visuels.

MARAÑÓN (2014). **Fotografía independiente.** *Campos.*
Photographie indépendante. Champs.

INTRODUCCIÓN



Hace exactamente cuatro años que empezó nuestro viaje por esta tierra de paisajes cambiantes y paletas vivas, esta región de mares de viñedos y cálidos pueblos de piedra caliza, esta mágica comarca de gentes ligadas a la agricultura y la cultura del vino que atesora un inmenso patrimonio (material e inmaterial) digno de ser abordado como un imaginario oculto, histórico, afectivo, sinérgico y social (Mac Dubhghaill, 2012), que desea ser desvelado y descrito poética y artísticamente para re-significar nuestras relaciones desde una perspectiva estética.

Rioja Alavesa supone el marco de investigación y el inicio de un viaje que ahonda en lo profesional, lo académico pero también en lo personal.

Este proyecto viene gestándose desde el año 2012 cuando realizamos la primera tesina para el Máster “*Artes Visuales y Educación: Un enfoque constructorista*”. Lo que al principio fue una búsqueda personal se trasladó a una vertiente más plural, donde la colectividad gestionaba el discurso y favorecía el encuentro de pequeñas historias desde lo artístico. Desde entonces seguimos trabajando haciendo una segunda tesina para el Máster de Formación de Profesorado en 2013 en la que avanzamos nuestra investigación acercándonos al ámbito bodeguero.

Así, la primera fase del proyecto trató de analizar los rasgos culturales, sociales, educativos en espacios no formales, territoriales y políticos típicos o esenciales de dicha región, mediante el uso de diferentes técnicas artísticas, especialmente la fotografía y la *instalación*, y desde de la perspectiva de la Metodología Basada en las Artes.

Así pues, siguiendo con este nexo de unión, la investigación continuó girando fuertemente en torno a esta metodología aunque

Cela fait exactement quatre ans qu’a commencé notre voyage à travers ce territoire aux paysages changeants et à la palette de couleurs vives, cette région peuplée d’une mer de vignobles et de villages chaleureux en pierre calcaire, cette comarque magique de gens liés à l’agriculture et à la culture du vin qui thésaurise un immense patrimoine (matériel et immatériel) digne d’être abordé comme un imaginaire caché, historique, affectif, synergique et social (Mac Dubhghaill, 2012), qui souhaite être révélé et décrit poétiquement et artistiquement pour re-signifier nos relations d’un point de vue esthétique.

La Rioja Alavaise pose le cadre de recherche et le début d’un voyage où coexistent les aspects professionnels, académiques, mais aussi personnels.

Ce projet est en gestation depuis 2012, date à laquelle nous avons réalisé un premier mémoire pour le Master “*Arts Visuels et Education : une approche constructionniste*”. Ce qui n’était au départ une recherche personnelle s’est transformé en une démarche davantage plurielle, où la collectivité gérait le discours et favorisait la rencontre de petites histoires à partir d’éléments artistiques. Depuis ce moment, nous avons poursuivi notre travail et écrit un second mémoire pour le Master de Formation des Professeurs en 2013 où notre recherche s’est centrée sur les caves à vin.

Ainsi, la première phase du projet a essayé d’analyser les traits culturels, sociaux, éducatifs dans des espaces non formels, territoriaux et politiques typiques ou essentiels à cette région, via l’usage de différentes techniques artistiques, spécialement la photographie et l’*installation*, le tout depuis la perspective de la Méthodologie Fondée sur les Arts.

Ainsi donc, liée par ce trait d’union, la recherche s’est poursuivie,

ahora dotando de mayor relevancia a la A/R/Tografía, método que une indisolublemente el arte, la educación y la investigación, nociones que dan en la clave de esta investigación.

Durante los meses siguientes y avanzando en el calendario hasta el día de hoy, se gestó la tercera fase que corresponde con el periodo de acciones pedagógicas a raíz de la propuesta de la bodega como nuevo espacio *musealizado* y por ende, educativo y artístico. Las dos primeras de ellas tienen lugar en una interacción entre cámara, participantes e investigadora. En un discurso (1) amplio y rizomático, el objetivo fotográfico nos traslada a analizar mediante diferentes técnicas nuestra comarca visual y artísticamente: Foto-Ensayos, Pares y el ejercicio fotográfico y colaborativo del Foto-Diálogo acompañarán de manera estética a vosotros, lectores, paseando por Rioja Alavesa como día tras día hicimos nosotras para conocer y comprender nuestra cotidianeidad, punto nodal del proceso educativo y patrimonial, y especialmente, centro neurálgico de la construcción identitaria. Posteriormente, la cámara se adentró en la bodega abordándola de manera plástica, encuadrando sus rincones, lugares e historias, construyendo micro-historias que redibujan la noción de bodega como espacio arquitectónico, social y *templo* posmoderno.

La segunda acción nos llevó a emprender una propuesta que denominamos I. Curso-Taller de Arte y Enología. “*Los maridajes de Rioja Alavesa*” donde planteamos y abocetamos de manera experimental lo que serían posteriormente nuestros talleres. La tercera acción se corresponde con las Catas Artísticas y la cuarta y última con dichos talleres denominados “Instálate”.

Entre las formas divergentes de la disciplina de la instalación y nuevos modelos de educación artística, el conocimiento sensible y las dimensiones afectivas trabajamos transversalmente con el

intimamente liée à cette méthodologie qui accordait cette fois plus d'importance à la A/R/ Tographie, méthode qui unit indissolublement l'art, l'éducation et la recherche, notions qui sont les véritables clés de cette investigation.

Durant les mois suivants et en avançant dans le calendrier jusqu'à ce jour, nous avons modelé la troisième phase qui correspond à la période d'actions pédagogiques liées à la proposition de la cave à vin en tant que nouvel espace *muséifié* et donc éducatif et artistique. Les deux premières d'entre elles se passent lors d'une interaction entre la caméra, les participants et la chercheuse. Dans un discours vaste et rhizomatique, l'objectif photographique nous mène à analyser visuellement et artistiquement notre comarque à travers diverses techniques : Photo-Essais, Paires et exercice photographique et collaboratif du Photo-Dialogue vous accompagneront, vous lecteurs, en promenade dans la Rioja Alavaise comme nous l'avons fait nous-mêmes jour après jour pour connaître et comprendre notre quotidien, pierre angulaire du processus éducatif et patrimonial, et centre tout spécialement névralgique de la construction identitaire. Par la suite, la caméra s'est introduite dans la cave à vin en l'abordant de façon plastique, prenant des vues de ses recoins, de ses lieux d'histoires, en construisant des miro-histoires qui redessinent la notion de cave comme espace archétypique, social et comme *temple* postmoderne.

La deuxième action nous a conduits à nous investir dans un projet que nous nommons I. Cours-Atelier d'Art et d'Enologie “*Les mariages de la Rioja Alavaise*” où nous présentons de façon expérimentale ce qu'allaient devenir nos ateliers par la suite. La troisième action correspond aux Dégustations Artistiques et la quatrième et dernière aux ateliers appelés “Installez-vous !”.

Parmi les formes divergentes de la discipline de l'installation et les

patrimoine culturel de la région tejiendo una cartografía afectiva (Falcón Vignoli, 2010) posmoderna plural y sinérgica. Este *continuum* favoreció el encuentro identitario que tan necesario es para llegar a nuestro objetivo de re-definir la comarca desde una visión caleidoscópica: patrimonial, social, artística y educativamente.

Esta tierra encallada entre la Sierra de Cantabria y el río Ebro, se ha visto históricamente en eternas encrucijadas identitarias: Corona de Castilla, Reyno de Navarra, Hermandades de Álava, etc. Y que ahora se mantienen en parte por la crisis de identidad que tanto caracteriza al Posmodernismo y la herencia política de estas delimitaciones transfronterizas que dibuja algunas discrepancias.

Esto ha tenido una clara influencia en nuestras tradiciones, costumbres y paisaje, así pues, todo ello es generador de una cultura y un patrimonio de gran riqueza.

De forma paralela, según iba creciendo el proyecto, crecía también el trabajo artístico personal, es decir, se iba consolidando un constructo artístico basado en diferentes exposiciones que, o bien servían como conclusiones visuales a los diferentes capítulos de la presente tesis doctoral, o bien eran las propias herramientas o recursos educativos a utilizar en nuestras acciones pedagógicas (concretamente durante los talleres *Instálate con Reflejos y Raíces, Presentes y Vestigio* o en el Curso-Taller con *Ident(r)icos*).

Estas creaciones han llevado largos procesos de reflexión, de elaboración y de materialización, gestionando diferentes lenguajes y materiales, técnicas y métodos, elaborando así un todo artístico tan plural y mutable como es la propia instalación artística. Un homenaje por tanto a esta disciplina crítica, posmoderna y multisensorial, en la que convergen esta historia colectiva con

nouveaux modèles d'éducation artistique, la connaissance sensible et les dimensions affectives, nous travaillons transversalement avec le patrimoine culturel de la région et nous tissons une cartographie affective (Falcón Vignoli, 2010) postmoderne, plurielle et synergique. Ce *continuum* a favorisé la rencontre identitaire qui est tellement nécessaire pour parvenir à notre objectif de redéfinir la comarque selon une vision kaléidoscopique : patrimoniale, sociale, artistique et éducative.

Cette terre enclavée entre la Sierra de Cantabrie et le fleuve Ebre a été la scène historique d'éternels croisements identitaires : Couronne de Castille, Royaume de Navarre, Fraternités d'Álava, etc. Ils subsistent aujourd'hui en partie à cause de la crise d'identité qui caractérise tellement le Post-modernisme et l'héritage politique de ces délimitations qui dessinent des divergences par-delà les frontières. Tout cela a eu une claire influence sur nos traditions, nos coutumes et notre paysage et se révèle donc générateur d'une culture et d'un patrimoine d'une grande richesse.

De façon parallèle et tandis que le projet grandissait, grandissait aussi le travail artistique personnel. En d'autres termes, nous consolidons un construct artistique fondé sur diverses expositions qui servaient ou bien de conclusions visuelles aux différents chapitres de cette thèse de doctorat ou bien étaient des outils et des ressources éducatifs à utiliser pour nos actions pédagogiques (concrètement pendant les ateliers *Installez-vous ! avec Reflets et Racines, Présents et Vestige* ou pendant le Cours-Atelier avec *Ident(r)iques*).

Ces créations ont suscité de longs processus de réflexion, d'élaboration et de matérialisation. Il a fallu gérer divers langages et divers matériaux, techniques et méthodes afin d'élaborer un tout artistique aussi pluriel et mutable que ne l'est l'installation

número de vino: Rioja Alavesa.

Así, esta tesis doctoral vibra con el latir emotivo, ecléctico, sensorial, corporal y estético del lenguaje de la instalación, recorriendo diferentes salas de exposiciones, bodegas y centros culturales (de Lleida a Granada, de Logroño a Leza, de Labastida a Oion), demostrando que lo visual y lo narrativo entretienen un todo que dignifica lo *poliidentitario* (Falcón Vignoli, 2010) y la cotidianidad como atmósfera educativa y ávida de experiencias sensibles más significativas y más profundas. De hecho,

el trabajo imaginativo e intelectual de los artistas es una forma de investigación, ya que las formas de presentar, encontrar y de analizar la información produce un tipo de conocimiento que es transformativo, es decir, que tiene el potencial de cambiar la forma en que vemos y pensamos para mostrarnos nuevas formas de comprender (Sullivan, 2011) (García-Huidobro, 2015: 231).

Así, esta investigación se entiende como un viaje. Un trayecto errático(2) y rizomático que se expande a través de las emociones, del presente, de los encuentros y la dinámica de la vida colectiva donde se crea la esencia de la sociabilidad. Un todo en el que la Educación Artística se basa en modelos más cercanos, más presentes, más socializantes; donde operan más correspondencias, más vínculos, más uniones; un espacio para la climatosofía (Torregrosa, 2012a) de los aprendizajes singulares y proyectuales.

En este viaje el vino entendido como cultura y patrimonio y la relación afectiva y sensorial que se establece con éste, con su paisaje y con sus espacios (la bodega), forja el núcleo argumental de esta investigación que renace y se rescribe en cada curva del camino, en cada ribazo que mira a la sierra, en cada leyenda que

artística ella-misma. Un homenaje por tanto a esta disciplina crítica, postmoderna y multi sensorial hacia la que converge esta historia colectiva que lleva un nombre de vino : Rioja Alavesa.

C'est ainsi que cette thèse de doctorat vibre de la pulsation émotionnelle, éclectique, sensorielle, corporelle et esthétique de l'installation. Elle parcourt différentes salles d'expositions, caves et centres culturels (de Lérida à Grenade, de Logroño à Leza, de Labastida à Oion) démontrant que le visuel et le narratif tissent un tout qui dignifie le *poly-identitaire* (Falcón Vignoli, 2010) et le quotidien comme atmosphère éducative et avide d'expériences sensibles plus significatives et plus profondes. Et de fait,

el trabajo imaginativo e intelectual de los artistas es una forma de investigación, ya que las formas de presentar, encontrar y de analizar la información produce un tipo de conocimiento que es transformativo, es decir, que tiene el potencial de cambiar la forma en que vemos y pensamos para mostrarnos nuevas formas de comprender (Sullivan, 2011) (García-Huidobro, 2015: 231).

Cette recherche doit donc être comprise comme un voyage. Un trajet erratique et rhizomatique qui se déroule à travers les émotions du présent, des rencontres et de la dynamique de la vie collective où se crée l'essence de la sociabilité. Un tout où l'Éducation Artistique se fonde sur des modèles plus proches, plus présents, plus socialisants; où opèrent plus de correspondances, plus de liens, plus d'unions; un espace pour la climatosophie (Torregrosa, 2012a) des apprentissages singuliers et fondés sur des projets.

Au cours de ce voyage, le vin compris comme culture et comme patrimoine et la relation affective et sensorielle qui s'établit avec lui, avec son paysage et ses espaces (la cave), forge le noyau

de la historia de nuestra comarca, en cada sombra que dibujan los guardaviñas, en cada sonrisa de los lugareños.

En consecuencia, este trayecto es difícilmente comprensible sin el espacio de la bodega, espacio donde el artista como productor es un generador de narrativas de reconocimiento mutuo; un inductor de situaciones intensificadas de encuentro y socialización de experiencia; un productor de mediaciones para su intercambio en la esfera pública (Brea, 2011). Además, en su condición posmoderna, se sitúa con responsabilidad social, política y educativa; lo cual hace del artista una pieza clave en este proceso de reestructuración identitaria y cultural en un sistema político y social en crisis.

En esta velada de paseos por altozanos y vaguadas, en esta navegación incesante entre riachuelos serpenteantes, mansas lagunas y remolinos febriles acostados en las riberas del Ebro, nuestra particular andadura nos llevará a cuestionarnos que *l'étude de l'habitat, du milieu de vie, du cadre bâti (...), chacune de ces entrées peut être déclinée sur un versant individuel et sur un versant collectif, soit celui du réapprentissage d'un savoir vivre ensemble* (Sauvé, Berryman et Villemagne, 2005: 199).

En este renacer, re-sentir, re-vivir, lo hacemos como Maffesoli (2003a, 2004, 2011) entiende, como un fructuoso intercambio de vínculos, espacios, memoria, afectos, recuerdos y vivencias que nos interrelacionan de manera inequívoca como pueblo y como sociedad. Un conjunto tribal de múltiples identizaciones, identificaciones o identidades, un reconstruir desde la obra artística como objeto de reflexión para vivir más creativa y estéticamente.

En este modelado identitario, en este particular *patchwork* de texturas sociales, de procesos educativos basados en la experiencia,

argumentaire de cette recherche qui renaît et se réécrit à chaque courbe du chemin, chaque clos qui regarde la montagne, chaque légende qui tisse l'histoire de notre comarque, dans chaque ombre que dessinent les tuteurs des vignes et dans chaque sourire des autochtones.

Par conséquent, ce trajet est difficilement compréhensible sans l'espace de la cave, espace où l'artiste comme producteur est un générateur de narrativas de reconnaissance mutuelle; un inducteur de situations intensifiées de rencontres et de socialisation d'expérience; un producteur de médiations pour l'échange dans la sphère publique (Brea, 2011). De plus, c'est dans sa condition postmoderne qu'il se situe avec responsabilité sociale, politique et éducative, ce qui fait de l'artiste une pièce clé dans ce processus de restructuration identitaire et culturelle dans un système politique et social en crise.

Lors de cette soirée de promenades par monts et par vaux, lors de cette navigation incessante entre des ruisseaux sinueux, des lagunes paisibles et des remous febriles sur les rives de l'Ebre, notre parcours particulier nous poussera à nous interroger : *l'étude de l'habitat, du milieu de vie, du cadre bâti (...), chacune de ces entrées peut être déclinée sur un versant individuel et sur un versant collectif, soit celui du réapprentissage d'un savoir vivre ensemble* (Sauvé, Berryman et Villemagne, 2005: 199).

Ce renaître, ce ressentir, ce revivre, nous l'expérimentons comme Maffesoli (2003a, 2004, 2011), comme un fructueux échange de liens, d'espaces, de mémoire, d'affects, de souvenirs et de vécus qui nous relie de façon claire en tant que peuple et en tant que société. Un ensemble tribal aux multiples identifications, identifications ou identités, une reconstruction depuis l'œuvre d'art comme objet de réflexion pour vivre de façon plus créative

en la instalación y en el patrimonio cultural del vino, nuestra estancia internacional en París fue una de las piezas que terminaron de dar sentido a este rompecabezas de tendencia rizomática. Encuentros dinámicos, sensibles y de afectividad colectiva donde interconectar investigaciones, mundos y vidas, donde la teoría se hacía práctica y la práctica teoría, tiñendo el proceso de formación de efervescencias posmodernas y resonancias del estar juntos, participando activamente.

Así, en Sorbonne V-París-Descartes, un caluroso 4 de junio participamos con la intervención-seminario de título: “Vin pour sentir. Expériences esthétiques autour de l’identité ?” en la que propusimos una experiencia que tenía como base la enología y su cultura, esto es, la Enocultura, para profundizar desde la praxis en las tradiciones histórico-artísticas pero asimismo patrimoniales de Rioja Alavesa y así, conocer mejor quiénes somos y cuáles son los nexos que pueden unir las diferencias identitarias.

Demasiado *enchantée* por sus coloridos debates en torno a la cultura, por sus tratados de arte, por sus atardeceres, por sus libros de sociología, por sus propuestas culturales y por su perfecta arquitectura... Todo ello me inspiraba. París me inspiraba. Así, la óptica de Francia se fue mezclando con tanto primor en los enfoques previos (que habíamos ido tejiendo en España) que su complementariedad ahora resulta inequívoca y premurosamente necesaria: una conmovedora interdisciplinariedad que se fundamenta tanto teóricamente como mediante la experimentación de esas nociones, aportando mayor rigor científico a esta investigación que paulatinamente ha dibujado sus últimos renglones.

Mentiría si no dijera que aún siento cierta nostalgia de ese medio año parisino, de las charlas en el pasillo que seguían con el debate

et plus esthétique.

Dans ce modelage identitaire, dans ce *patchwork* particulier de textures sociales, de processus éducatifs fondés sur l’expérience, sur l’installation et sur le patrimoine culturel du vin, notre séjour international à Paris a été une des pièces qui ont achevé de donner un sens à ce casse-tête de type rhizomatique. Des rencontres dynamiques, sensibles et d’affectivité collective où interconnecter des recherches, des mondes et des vies, où la théorie devenait pratique et la pratique théorie, teignant le processus de formation d’effervescences postmodernes et de résonances d’être ensemble, en train de participer activement.

C’est ainsi qu’à la Sorbonne V-Paris-Descartes, un 4 juin caniculaire, nous avons participé à une intervention-séminaire dont le titre était : “*Vin pour sentir. Expériences esthétiques autour de l’identité ?*” où nous avons proposé une expérience qui avait pour fondement l’œnologie et sa culture, c’est à dire l’Oenoculture, pour approfondir les traditions historico-artistiques depuis la praxis, mais qui sont aussi propres à la Rioja Alavaise, ce qui permet de mieux connaître qui nous sommes et quels sont les liens qui peuvent unir les différences identitaires.

Véritablement *enchantée* par leurs débats colorés sur la culture, par leurs traités sur l’Art, leurs soirées, leurs livres de sociologie, leurs sorties culturelles et leur parfaite architecture, je me sentais inspirée ... Paris m’inspirait. C’est ainsi que l’optique française s’est mêlée à mes approches précédentes (que j’avais élaborées en Espagne) de telle sorte que leur complémentarité me paraît aujourd’hui évidente et expressément nécessaire : une émouvante interdisciplinarité dont le fondement est aussi bien théorique qu’expérimental à propos de ces notions, apportant une plus grande rigueur scientifique à cette recherche dont elle a, peu à

del seminario, de los cafés-tutoría en Versailles con mis profesores, de aquella flagrante escalera de mármol envuelta en obras de arte del Colegio de España. De los balcones de Rue de Rivoli, de las pequeñas pero coquetas tiendas de Rue Soufflot, de los bullicios mercados de Porte d’Orléans o Grenelle, o de los paseos entre melodías de piano, acordeón y violonchelo, de voces rasgadas, de jazz. De las mañanas frías en Sainte-Genève y las cálidas tardes en la BPI (Bibliothèque Publique d’Information) de Pompidou. Del Boulevard Saint-Germain (“caminito” a clase), y sus preciosas terrazas parisinas, de rojo pasión y flores caramelo. Carreras hacia el RER, el bullicio relampagueante de Denfert-Rochereau y el zumbido de las prisas en Les Halles. Del olor de aquella diminuta crêperie en Montparnasse, la siempre repleta bajada en Champs Elysées, los fructuosos intercambios científicos con los compañeros de residencia, del atardecer en Montmartre. Dijo Ashbery que “después de vivir en París uno queda incapacitado para vivir en cualquier otro sitio, incluso París”. ¡Y cuánta razón tenía!

Todas sus estaciones, todas sus redes de transporte para conjurarse a conocer, a ver, leer y recabar toda la información que los meses de estancia (al principio eternos y después fugaces) puedan ofrecer. Lanzarse a recorrer infatigable sus bibliotecas, siempre bulliciosas pero siempre silenciosas, sus estanterías ordenadas y su sutil belleza teñida de viejo romanticismo: el recogimiento de las salitas y pasillos de la Biblioteca Universitaria de Ciencias Humanas (una de las muchas que Sorbonne ofrece); la siempre paciente Sainte-Genève, con sus viejas mesas de madera, sus amables lámparas verduzcas y sus arcos de hierro forjado, como la Eiffel, como los puentes de Bir-Hakeim, Alejandro III o el Pont des Arts, como el Reloj del Musée d’Orsay, como el patrimonio

peu, posé les dernières balises.

Je mentirais si je n’avouais pas que je ressens encore une certaine nostalgie de cette demi année parisienne, des conversations de couloir qui suivaient le débat du séminaire, des cafés-tutorats à Versailles avec mes professeurs, de cet impressionnant escalier de marbre enrobé d’œuvres d’art du Collège d’Espagne. Des balcons de la Rue de Rivoli, des petits magasins coquets de la Rue Soufflot, des bouillonnants marchés de la Porte d’Orléans ou de Grenelle, ou des promenades parmi les mélodies de piano, d’accordéon ou de violoncelle, des voix éraillées, du jazz. Des matins froids à Sainte-Genève des chaudes après-midi à la BPI (Bibliothèque Publique d’Information) de Pompidou. Du Boulevard Saint-Germain (“petit chemin” vers les cours), et ses jolies terrasses parisiennes, rouges passion et fleurs caramel. Des courses vers le RER, le bouillonnement foudroyant de Denfert-Rochereau et le vrombissement des gens pressés aux Halles. De l’odeur de cette petite crêperie à Montparnasse, de la descente toujours noire de monde des Champs Elysées, des fructueux échanges scientifiques avec les condisciples de la résidence, du crépuscule sur Montmartre. Ashbery a dit “qu’après avoir vécu à Paris, il est impossible de vivre ensuite ailleurs, même à Paris” et il avait bien raison !

Toutes ses saisons, tous ses réseaux de transport qui nous invitent à connaître, à voir, à lire et à accumuler toute l’information que les mois de séjour (au début interminables et ensuite fugaces) peuvent offrir. Se lancer pour parcourir infatigablement ses bibliothèques, toujours bondées, mais toujours silencieuses, leurs étagères bien ordonnées et leur subtile beauté empreintes de vieux romantisme : le recueillement des petites salles et des couloirs de la Bibliothèque Universitaire des Sciences Humaines

que esta ciudad esconde en cada rincón; la Bibliothèque National de France François Mitterrand de enormes cristaleras y plantas subterráneas que esconden toda la bibliografía que uno quepa imaginar; la artística última planta de la biblioteca del Centre Pompidou que abarca tendencias y artistas de toda la historia del arte, estética, arquitectura, pintura, escultura, instalación, performance, sociología, antropología... patrimonio que a toda licenciada en Bellas Artes encandila; o la discreta pero hermosa Biblioteca Colegio de España con sus mimadas estanterías en un balcón circular que te rodea, que te abraza, que te susurra.

En definitiva, esta estancia me hizo crecer personalmente con los diferentes consejos y apoyo de los tutores durante estos seis meses, crecer académicamente con las diferentes propuestas artísticas, culturales y educativas que tanto la Universidad como los diferentes museos y centros culturales, incluidas aquí la multitud de propuestas de la Cité Internationale Universitaire de París, ofrecen; y por supuesto, un sinfín de vivencias en forma lugares, calles y sobre todo personas que hacen avanzar y crecer en lo personal.

Así, en nuestro particular recorrido, combinando experiencias, creación artística y narrativas colectivas, moldeamos para esta tesis la metáfora del ser, de la identidad(es), del patrimonio(s), lo que nos permite “pensarnos”, generando procesos cognitivos, comunicacionales y asimismo creativos (Domínguez-Toscano, 2006).

Esto implica muchas maneras de comunicación: fotografía, instalación, patrimonio, narrativas, discursos, emocionalmente, científicamente, artísticamente... descritos y también de manera virtual. Así, las redes sociales han sido el trampolín para promocionar, difundir y gestionar nuestras diferentes acciones

(une des nombreuses qu’offre la Sorbonne); la toujours patiente Sainte-Genève, avec ses vieilles tables de bois, ses aimables lampes verdâtres et ses arcs en fer forgé, comme la Tour Eiffel, comme les ponts de Bir-Hakeim, Alexandre III ou le Pont des Arts, comme l’Horloge du Musée d’Orsay, comme le patrimoine que cette ville cache dans chacun de ses recoins; la Bibliothèque Nationale de France François Mitterrand aux vitraux énormes et aux plantes souterraines qui cachent toute la bibliographie qu’on peut imaginer; le dernier étage artistique de la bibliothèque du Centre Pompidou qui réunit des tendances et des artistes de toute l’Histoire de l’Art, de l’esthétique, de l’architecture, de la peinture, de la sculpture, de l’installation, de la performance, de la sociologie, de l’anthropologie ... un patrimoine qui fait briller les yeux de toute licenciée en Beaux Arts; ou la discrète mais superbe Bibliothèque du Collège d’Espagne avec ses étagères soignées sur un balcon circulaire qui vous entoure, vous prend dans ses bras, vous susurre des mots ...

En définitive, ce séjour m’a fait grandir personnellement grâce aux divers conseils et au soutien de mes tuteurs pendant ces six mois, grandir d’un point de vue académique à travers les divers projets artistiques, culturels et éducatifs qu’offrent l’Université, les différents musées et les centres culturels. J’y inclus la multitude d’activités de la Cité Universitaire de Paris. J’y inclus aussi et enfin un nombre infini d’expériences vécues dans divers endroits et surtout avec des personnes qui m’ont fait avancer et m’épanouir personnellement.

C’est ainsi qu’au sein de notre parcours particulier, c’est en combinant des expériences, la création artistique et des narratives collectives, nous avons façonné pour cette thèse la métaphore de l’être, de l’identité du patrimoine, ce qui nous a permis de “nous





GREAS/CEAQ Programme 2014-2015
Eco-formation artistique et société
<http://www.ceaq-sorbonne.org/node.php?id=1628>

Vin pour sentir.
Expériences esthétiques autour de l'identité?

Ruth Marañón Martínez de la Puente
 Education artistique et esthétique en arts visuels
 Université de Granada, Espagne

Jeu 4 juin, de 15h à 17h : salle Piaget A, 6ème étage,
 Laboratoire d’Ethique Médicale 45, rue des Saints Pères – Paris
 Université Paris Descartes V, La Sorbonne

pedagógicas. A través del perfil **ENORTASUNA** (un juego de palabras entre *eno*, vino en griego y *nortasuna*, identidad en euskera) hemos creado una red que se encarga de difundir patrimonio, arte contemporáneo y las diferentes experiencias que como investigadora nos han llevado a vivir la presente tesis doctoral: congresos, ciudades, seminarios... en los que hemos realizado diferentes publicaciones y aportaciones.

Es decir, nuestros perfiles en Facebook, Twitter e Instagram son las resonancias virtuales de nuestras acciones artísticas, de nuestras acciones educativas, de nuestras exposiciones, de nuestras contribuciones a congresos y encuentros, de nuestra maravillosa estancia en París y de nuestras múltiples y enriquecedoras vivencias a lo largo de este trayecto vital y experiencial en el que se ha transformado nuestra tesis.

En resumen, nuestra tesis doctoral se ha ido dibujando como un compendio de narrativas, de experiencias y vivencias, tanto del conjunto de participantes de nuestras acciones como las de la propia investigadora, durante el cual se han fomentado los procesos de abstracción, de trabajo (espacio) creativo; buscando esa construcción del individuo, facilitando la cimentación de la realidad a partir de nuestras propias narrativas. Así, conjugando el lenguaje artístico, el conocimiento sensible y las experiencias que se enraizan en la cotidianeidad, hemos ido conformado un corpus narrativo plural, social, sinérgico y transformador donde nuestros arquetipos dormidos despiertan en el imaginario enocultural y renacen en el *vivre-ensemble*.

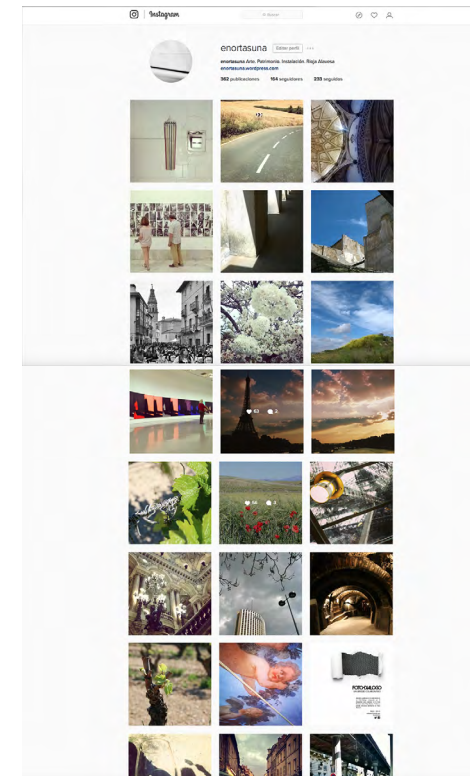
Así, en este trayecto afectivo, artístico y colectivo hemos tejido desde el patrimonio y la Educación Artística *historias* o narrativas *artísticas* que sustentan los cimientos de nuestra comarca.

pensar” en produisant des processus cognitifs, communicationnels et même créatifs (Domínguez-Toscano, 2006).

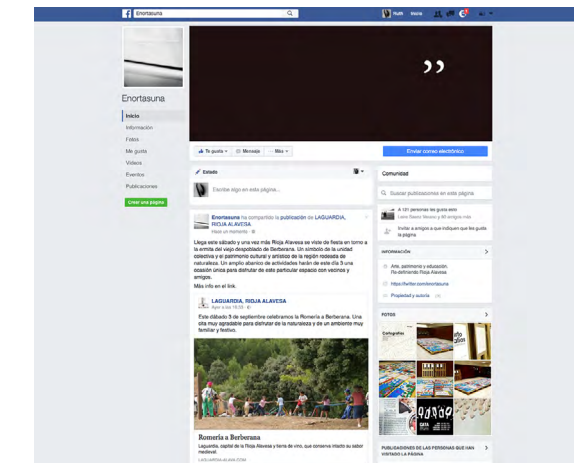
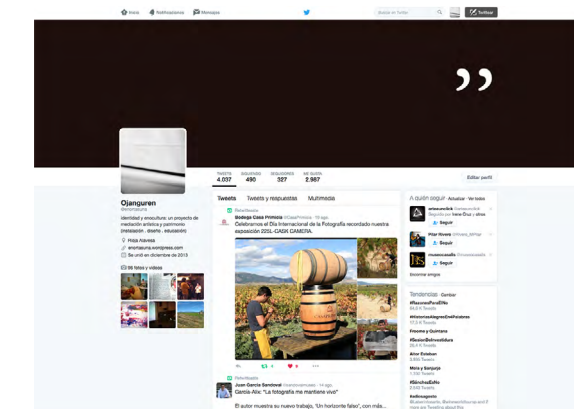
Tout cela implique de nombreux moyens de communication : photographie, installation, patrimoine, narrations, discours émotionnellement, scientifiquement, artistiquement ... décrits et aussi de manière virtuelle. C’est ainsi que les réseaux sociaux ont été un tremplin pour promouvoir, diffuser et gérer nos diverses actions pédagogiques. A travers le profil **ENORTASUNA** (un jeu de mots entre *eno*, le vin en grec et *nortasuna*, l’identité en basque), nous avons créé un réseau qui se charge de diffuser le patrimoine, l’art contemporain et les diverses expériences qui nous ont conduite à vivre cette thèse de doctorat en tant que chercheuse : congrès, villes, séminaires ... où nous avons réalisé diverses publications.

En d’autres termes, nos profils sur Facebook, Twitter et Instagram sont les résonances virtuelles de nos actions artistiques, de nos actions éducatives, de nos expositions, de nos contributions à des congrès et à des rencontres, de notre merveilleux séjour à Paris et de nos multiples et enrichissantes expériences de vie au long de ce trajet vital et expérimental qui a transformé notre thèse.

En résumé, notre thèse de doctorat s’est construite comme un compendium de narrations, d’expériences et de tranches de vie, autant de la part des participants à nos actions que de la part de la chercheuse elle-même, au cours desquelles se sont mis en place les processus d’abstraction, de travail (espace) créatif; en recherchant cette construction de l’individu, en facilitant la construction de la réalité à travers nos propres narrations. De cette façon, en conjuguant le langage artistique, la connaissance sensible et les expériences qui s’enracinent dans le quotidien, nous avons réuni un corpus narratif pluriel, social, synergique et transformateur



Detalles perfil redes ENORTASUNA.
Página anterior: Cartelería Charlas y Seminarios.



Sí, cierto: un espacio histórico y cultural al que dicen Rioja Alavesa. Milenario en los dos órdenes, que por él andaría Carlomagno, y los *scriptoria* de los *Beatus* no serían lejanos. Y en él estarían dándose las jarchas y las moaxacas, que el paisaje reclama poesía. El paisaje, hermoñado por la vid, promesa del vino rojo y áureo que, bien bebido, alimenta el espíritu (Gamonedá, 2015) (3).

Un alma que se ha forjado en el latir del andar, del proyectar lo sensible, lo cotidiano, la vida... identificándonos en lo colectivo, sucumbiendo a la magia de la cultural, de los patrimonios y el estar juntos desde la *ivresse* del zigzagueante mapa experiencial de esta investigación en territorio riojano-alavés.

¿Quieres caminar con nosotras? Aguarda un momento y conocerás en un paseo entre líneas, imágenes, viñedos y salvajes roquedos, cómo vibra el latir de esta tierra que espera paciente y escucha atenta. Nuestro camino acaba de empezar...

Sed bienvenidos, por tanto, a esta investigación donde patrimonio, identidad y nuevas herramientas en Educación Artística dibujan una nueva narrativa sobre los devenires y avatares que definen la comarca vasca de Rioja Alavesa desde un discurso multisensorial, sensible y estético.

où nos archétypes endormis se réveillent dans l'imaginaire oenoculturel et renaissent dans le *vivre-ensemble*.

Ainsi, dans ce trajet affectif, artistique et collectif, nous avons tissé depuis le patrimoine et l'Education Artistique des *histoires* ou des narrations *artistiques* qui sous-tendent les fondations de notre comarque.

Car c'est bien vrai : un espace historique et culturel dénommé Rioja Alavaise. Millénaire dans les deux ordres, par lequel transite Charlemagne et dont les *scriptoria* des *Beatus* ne sont pas étrangers. On y entend les "jarchas" et les "moaxacas", car le paysage réclame de la poésie. Le paysage, embelli par la vigne, promesse de vin rouge et doré qui, bien bu, alimente l'esprit (Gamonedá, 2015).

Une âme qui s'est forgée dans le battement de la marche, de la projection des choses sensibles, du quotidien, de la vie ... nous identifiant au collectif, succombant à la magie de la culture, des patrimoines et du fait d'être ensemble depuis l'*ivresse* de la carte des expériences zigzagantes de cette recherche en Rioja Alavaise.

Voulez-vous cheminer avec nous ? Prenez un peu de temps et vous découvrirez une promenade entre les lignes, des images, des vignobles, des rochers sauvages, comment vibre le battement de cette terre qui attend dans la patience et écoute attentivement ... Notre chemin vient de commencer ...

Soyez donc les bienvenus dans cette recherche où le patrimoine, l'identité et les nouveaux outils en Education Artistique dessinent une nouvelle narrative sur les devenires et les avatars qui définissent la comarque basque de la Rioja Alavaise depuis un discours multisensoriel, sensible et esthétique.

1 Entendemos por discurso, al igual que Apaolaza (1990: 46), la acción dirigida a crear y transmitir definiciones, sistemas o escalas de valores, diferentes lecturas de las acciones simbólicas, que desarrolla la pluralidad cognitiva e interpretativa de las distintas culturas y agrupa a los actores sociales en distintos colectivos (...) en función del discurso identificativo como propio de los mismos.

Nous entendons par discours, tout comme Apaolaza (1990: 46), la acción dirigida a crear y transmitir definiciones, sistemas o escalas de valores, diferentes lecturas de las acciones simbólicas, que desarrolla la pluralidad cognitiva e interpretativa de las distintas culturas y agrupa a los actores sociales en distintos colectivos (...) en función del discurso identificativo como propio de los mismos.

2 Del francés "errance": vagabundeo, andanza, deambular.

3 Entrevista a Antonio Gamonedá / Interview d'Antonio Gamonedá (poeta y premio Cervantes) en <http://euskadicultura.com/2015/06/17/convivir-con-los-vinedos/> Consultado el 20 de julio de 2015

MARAÑÓN (2015). *Fotografía independiente. Nieve.*
Photographie indépendante. Nuage.



JUSTIFICACIÓN
UN PATCHWORK DE SENTIMIENTOS

Poca es la vida si no piafa en ella el afán formidable de ampliar sus fronteras (Ortega y Gasset, 1925: 367).

Era una mañana de un día entre semana en aquel helador piso granadino en invierno y sofocantemente caluroso en verano. Entre las cortinas de aquel gigante ventanal se escurrían tímidos rayos de sol hacia el sofá donde estaba sentada, jugueteando con un papel y un boli.

¿Cómo enfocar aquella tesina de máster? ¿Qué me interesaba tanto como para dedicarle meses y meses de estudio, investigación y dedicación? Un email saltó en la bandeja de entrada, era la que desde entonces ha sido mi compañera de viaje, mi tutora: “*busca algo que conozcas y te apasione*”.

¡Clic!

Algo se activó en mí y comenzó esta investigación, al principio tímidamente como tesina y finalmente como tesis doctoral, cuyo marco metodológico y contextual ha supuesto uno de los puntos más relevantes a tener en cuenta para poder justificar y abordarla de una manera satisfactoria.

Comenzaba la andadura.

Rebuscando entre las (humildemente) pocas cosas que consideraba conocer lo suficientemente bien como para dedicarle días, noches, muchas satisfacciones y otros cuantos disgustos, el foco se fue cerrando a una investigación contextualizada en mi tierra, un pueblo singular, de fuerte carácter y personalidad que, sin lugar a dudas, se merecía un punto y a parte.

DESDE LA TORMENTA...

País Vasco, en langue basque *Euskal-Herri*, désigne le monde basque : un monde en soi qui se distingue dans la mosaïque des identités

européennes par ses spécificités ethniques et culturelles bien marquées (Bexindeïa, 2006 : 4). Por tanto, *Euskal Herria* designa en euskera al “pueblo de los euskaldunes”, y *euskaldun* hace alusión a los vascoparlantes (4), los cuales en la Alta Edad Media suponían la totalidad de las 7 provincias (Kourliandsky, 1994). Así pues, esta denominación del pueblo vasco, posteriormente politizada, tenía un trasfondo inicial de identidad cultural y lingüística, coincidiendo actualmente esta agrupación con las provincias vascas según los partidarios de la autodeterminación.

Asimismo, las tradiciones literarias de improvisación oral (bertsolarismo) (Kourliandsky, 1994), la pelota vasca, los *herri kirolak* (deporte rural) y el folklore, especialmente las *dantzak*, son pequeñas muestras que acentúan esta identidad ligada a la tierra que hace varios siglos dividía el Bidasoa.

Esta riqueza singular en lo cultural, en las tradiciones, en lo identitario y en lo patrimonial, pronto comenzó a verse empañada con algunas ideologías que transfiguraron dichas tradiciones en un alarde chovinista que se alejaba mucho de las verdaderas cualidades, únicas y excepcionales, de País Vasco.

La mort de Roland à Roncevaux, les corsaires asques et bayonnais, la bataille de Vitoria en 1812 ont créé un climat et une image. Les guerres carlistes, de succession au trône espagnol, ont soulevé les campagnes en 1933, et 1876. Les affrontements nationalistes ont pris le relais, atteignant un paroxysme pendant la guerre d’Espagne à Guernica. L’apparition d’un mouvement nationaliste violent, l’ETA en 1959, confirme l’observation. Le procès de Burgos, l’attentat contre l’amiral Carrero Blanco, les exécutions de 1975 ont pris une valeur définitive. (...) Souvent bien au-delà ont popularisé l’association violences/Pays Basque

(Kourliandsky, 1994: 10).

Por ello, hablar de una historiografía de Euskal Herria también implica introducir un matiz que en los últimos años está siendo difuminado. Así, actualmente estas características de las que veníamos hablando se han visto claramente reflejadas en los diferentes sistemas sociales y culturales, así como por supuesto en el apartado político ya que el alto el fuego de ETA ha abierto un nuevo espacio que asimismo ha tenido influencia directa en las diferentes regiones o comarcas de País Vasco.

La continua necesidad de re-definición identitaria, no únicamente en este contexto sino en general en las sociedades posmodernas, implica una nueva mirada a nuestro sistema social, implica preguntarnos, interrogarnos y actuar en consecuencia, puesto que

la identidad, que consideramos en principio como un bien, se puede transformar fácilmente en una realidad destructiva. Pero los peligros hay que salvarlos aprendiendo de la historia. En el momento presente el peligro radica en quedar petrificados en el pasado, fijos, con la mirada puesta en lo que fue, o en lo que imaginamos que fue, pero incapaces de resolverlos de nuevo. En este proceso de redescubrimiento la idea de identidad puede ser útil en la medida que movilizemos la razón y la imaginación (Reboredo, 2009: 99-100).

Todo ello conlleva a que País Vasco, uno de los pueblos más ancianos de Europa (Chauché & Inchauspé, 2014), se halle inmerso en una *crisis identitaria, en el fondo de la cual se esconde una difícil coexistencia entre la pertenencia comunitaria, cultural y lingüística* (Ahedo, 2004: 808).

Así por ejemplo, en diversos textos del crítico de arte y filósofo

vasco Fernando Golvano (1999, 2006a, 2006b), se vislumbran ideas claves que denotan que este territorio es un paisaje convulso, saturado de programas, banderas y consignas, donde habita la crítica del pasado pero sobre todo la crítica del presente, con un imponente deseo de transgresión plural. Todo esto implica que estemos hablando de una región de memoria dispersa, discontinua, fragmentada, como es característico de la Posmodernidad, y que en la actualidad se presenta como una heteróclita constelación creativa, o en otras palabras, como una Euskadi plural, como una tribu heterodoxa, visión respaldada por otros autores como son Imanol Agirre (2008) o el artista Jorge Oteiza (5). Una tribu que se reconstruye continuamente, más aún preguntándonos, más aún concretando, más allá de una *hypertrophiaient l'ordre politique au détriment des liens sociaux* (Hafaiedh, 1996 : 311).

De este modo, País Vasco supone una tribu de tribus que en el breve espacio de un siglo se transformaría de una sociedad tradicional a una comunidad industrializada (Jaureguiberry, 1983), distribuyéndose de una manera diferente por una amplia cartografía de grandes montañas y frondosos bosques, rocosas playas y escondidas calas, vastas llanuras donde crece el cereal, la patata y el viñedo, pueblos de imperturbable paz que observan atentos a los coquetos *baserris* que motean los montes y aldeaños, mientras que caminamos hacia las grandes urbes que han reconquistado los espacios urbanos a ritmo de propuestas culturales y movimientos sociales. Un mapa que, desde los Pirineos y cruzando por una implacable industrialización toda la costa vasca de Bizkaia a Gipuzkoa, llegamos a Álava o Araba, una provincia envuelta entre sierras que se estiran de este a oeste, coloreada por una amplia paleta,

une terre de passage, anciennement ouverte aux invasions.

En témoignent ses nombreux dolmens, ses villages fortifiés, ses maisons seigneuriales, mi-bastions défensifs, mi-palais, souvenirs des affrontements de puissantes familles nobles au Moyen Âge. (...) Aux vallées reculées du nord s'opposent des vignobles riants dans le sud. De leurs ondulations striées, parées de couleurs rousses à l'automne, émergent des *bodegas* traditionnelles et des caves modernes, rêves d'architectes (Bloch-Pujo, 2014 : 263).

Y así caímos en la cuenta de que son numerosas las investigaciones que narran las peripecias culturales y patrimoniales de País Vasco en general, pero muy pocos o casi nulos los proyectos dedicados a una de sus comarcas más peculiares y claramente diferenciadas: Rioja Alavesa.

... AL OJO DEL HURACÁN

Desde la ribera del Ebro acostada suavemente contra la vertiente sur de la Sierra de Cantabria, protegida del frío del norte y con un micro-clima propio, Rioja Alavesa es una es una de las siete comarcas que componen la provincia foral de Álava, al sur de País Vasco, quedando encuadrada en un marco singular cuyas particularidades comienzan por su paisaje, que configura un entorno claramente definido por las delimitaciones geográficas.

La sierra de Cantabria al Norte supone la frontera natural de esta región que la refugia del frío septentrional y que la dota de un microclima particular y diferente al resto de la Comunidad Autónoma Vasca que, *cual si fuera un cuchillo, separa dos mundos completamente distintos: el atlántico queda en la parte norte y todo lo que el mundo mediterráneo pueda aportar en la parte sur* (Velilla y Muntión, 2009: 9). Diminutos pero numerosos pasos hacia el

interior de la provincia y Treviño abren una infranqueable sierra que vigila altiva toda la región, desde la que observamos los meandros del Ebro que serpentea y juguetea en su vertiente sur, cerrando “geopolíticamente” la comarca.

El río Ebro (*ur vero* para los vascones, río de aguas (ur) templadas (vero → beroa) *hace de frontera con la comunidad autónoma vecina, con la que le une la pertenencia/relación respecto al viejo reino de Navarra, perceptible en la cantidad de estructuras defensivas que nos han llegado en forma de villas amuralladas o castillos* (BOVP Decreto 89/2014: 4).

Una comarca, por tanto, con carácter propio, nombre y apellidos, que queda salpicada por restos prehistóricos, casas solariegas, cultivos frutales, cereales y un gran manto de vides que se funde con el cielo.

“Vale, ¡sí!, lo tenemos”. Me decía a mí misma mientras tecleaba ágilmente en el buscador del repositorio de la Universidad. Pero... de repente, una duda me sobresaltó:

“Pero... ¿Por qué Rioja Alavesa?”

De manera obvia, *Rioja Alavesa constituye una singularidad más dentro de lo variada que es la provincia de Álava. Singularidad histórica y, sobre todo, geográfica* (Vidal-Abarca, 2005: 79). Es una comarca con unas peculiaridades que se denotan en aspectos sociales, económicos, legislativos o administrativos, pero especialmente se nota en las fronteras, en los límites... en aquellos que políticamente también influyen en cierta medida en nuestra identidad.

El principal objetivo de esta tesis doctoral es, precisamente, redefinir la identidad de Rioja Alavesa desde una perspectiva artística y plural, consensuada de manera colectiva por medio de

diferentes propuestas y/o acciones en las que participe el conjunto de la sociedad, abordando los diferentes espectros de edad y las diferentes localidades, incluyendo aquí algunas poblaciones de comunidades vecinas (tales como La Rioja o Navarra).

Así, se pretende responder al pluralismo social posmoderno, ya que

una misma realidad se quiebra en muchas realidades divergentes cuando es mirada desde puntos de vista distintos. Y nos ocurre preguntarnos: ¿cuál de esas múltiples realidades es la verdadera, la auténtica? Cualquiera decisión que tomemos será arbitraria. (...) Todas esas realidades son equivalentes, cada una la auténtica para su congruo punto de vista (Ortega y Gasset, 1925: 361).

Así, escuchando todas las voces, nos vimos en la necesidad y la responsabilidad de crear una historia colectiva, una narrativa construida entre toda la comunidad y que reflejara la identidad de la comarca desde lo plural y lo polimorfo; ya que

los componentes de un grupo social presentan diferencias entre sí en lo que concierne a sus intereses y concepciones socio-políticas y culturales. Los discursos han de tener en cuenta la realidad objetiva que constituyen estas diferencias existentes para a partir de ellas, ser vehículo de constitución de la unidad básica para la formación de su identidad (Apaolaza, 1990: 46).

“De acuerdo”, me dije nuevamente, “es obvio que ahondar en Rioja Alavesa es indagar más profundamente sobre la noción de identidad, **pero... ¿Por qué la identidad?**”

Para Poirier, la crisis de estas estructuras de socialización en la sociedad post-industrial es la causante de muchos

de los desequilibrios y de las contradicciones de las sociedades contemporáneas. Estos desequilibrios, por otro lado, explicarían la importancia creciente que está experimentando en nuestras sociedades la dimensión cultural: “En efecto, el hombre no puede vivir sin poseer –y asumir– una *identidad*, es decir, una lógica interior (nacida del grupo pero interiorizada) que le confiere su dignidad y que da un sentido a su existencia.(...) Más allá de la familia, el pueblo y la religión: estamos ante la emergencia de la *identidad cultural* y de la *matria* (1996: 5-6) (Martínez Montoya, 2004: 349).

Así, envueltos en esta perpetua permuta postmoderna (la fragmentación del yo), nos vimos inmiscuidas en la necesidad de

comprender la alteridad, el conocer la existencia de la alternativa, el asumir que la sociedad es, en efecto, una conjugación de individuos y no que la sociedad es una simple extensión del individuo. En otras palabras, que las relaciones epistemológicas en las que se aposentan nuestros distintos tipos de conocimiento, no se dan en un laboratorio sino en un entorno sociocultural integral (Marín Viadel, 2003: 432).

Esto no hace sino recordarnos la importancia de las relaciones, de los vínculos y el contexto. Recordarnos por qué investigar Rioja Alavesa y por qué iniciar esta búsqueda entre pequeños patrimonios, arte, geografía y educación.

Esta búsqueda de nuestras raíces desde una perspectiva artística también supone una reconstrucción identitaria, una búsqueda en los patrimonios que durante siglos han ido construyendo Rioja Alavesa y que ahora, en muchos casos, no son conocidos o incluso,

en ocasiones, son ninguneados. Reconocer nuestros valores y nuestras señas identitarias también hace que nos conozcamos mejor no sólo como individuos, sino como sociedad, vibrando en ese “*être-ensemble*”, en esa “*común-uniión*” de compartir, de sentir, de vivir juntos.

La unión (que no alienación) es necesaria en Rioja Alavesa y por ello, consideramos que era oportuna en este momento y no en otro, debido al alto el fuego de ETA. Es ahora cuando había que acceder a este nuevo recorrido identitario, perfilar las señas, características, emblemas que nos caracterizan, que nos identifican. Abrir las miradas, despertar las conciencias, ampliar los puntos de fuga, converger en una nueva forma de sociabilidad que se presenta como necesaria en este nuevo campo posmoderno y que a su vez revierte en las formas educativas, culturales y artísticas, unas necesidades que se antojan asimismo en lo social.

El cuestionamiento político no es tanto un papel primordial sino la excusa por la cual surge este proyecto, ya que más que una crisis de carácter político podríamos hablar de una crisis de carácter histórico que se ha recrudecido a partir de los últimos movimientos socioculturales.

Pero... Vayamos por partes.

Rioja Alavesa nos da muchos motivos por los que estudiar su identidad y perspectivas desde las que abordarla, profundizando en el producto que es actualmente. Como si de un gran *patchwork* se tratase (por utilizar la acertada metáfora de Rodrigo, 2009), iremos cosiendo a lo largo de la presente tesis estos retales que nos darán como resultado una investigación viva que, espejo de estos tiempos posmodernos, se reconstruye y se redefine constantemente.

Tomemos “aguja e hilo”, empezamos.

- **Retales de la Historia**

En este mapa idílico de bellas lomas cosidas a base de viñedos, de pueblos coronados por torreones y viejas murallas, de simpáticas gentes y exquisita gastronomía, se esconde un paradigma de carácter identitario, resultado o herencia en parte de sus características históricas que la diferencian del resto de País Vasco. Por ello, estos límites convulsos no lo son únicamente en la actualidad sino que, desde una perspectiva histórica, también han sido maleables y susceptibles a continuos cambios de bandera, reino y por tanto, pertenecientes a una identidad/pueblo concreto.

En consecuencia, la problemática identitaria de Rioja Alavesa no es únicamente una cuestión territorial o política, se trata más bien de una cuestión geográfica o geopolítica.

La historia de la zona ha sido ajetreada. El Ebro ha sido muga y como consecuencia, en muchas ocasiones, espacio de tensión entre reinos. Así el territorio vería erigirse castillos y fortalezas que protegían puentes y vados que operaban tanto de pasos de intercambio y convivencia, como de puntos militares estratégicos que había que defender (Grande Ibarra, 2014: 6).

Cuando llegaron los romanos, en estas tierras y asimismo al norte de la actual provincia de Álava se asentaban cuatro grupos de población distintos: autrigones, caristios, várdulos y berones distribuidos al oeste, en el centro, al este y en la zona de ribera entre las sierras y el Ebro respectivamente (Velilla y Muntión, 2009), espacio este último que durante toda la Edad Media sería conocido como la Sonsierra Navarra (6) y en cuyo marco se desarrolló de manera excepcional el pueblo celtíbero del

Poblado de la Hoya, un asentamiento de periodo protohistórico y descubierto casualmente por un vecino de la localidad cercana de Laguardia.

A lo largo de todo el periodo medieval, las Sierras de Cantabria y Toloño darían cobijo a más de una treintena de poblados que ahora son antiguos despoblados, convirtiéndose en excepcionales yacimientos que nos dibujan algunas pistas del rico pasado de Rioja Alavesa: *Esquide en Yécora, Reñana en Laguardia, Castrijo en Labastida, La Nava en Peciña, Uribarri cerca de Peñacerrada...* (Velilla y Muntión, 2009: 51) no son sino algunos de los múltiples ejemplos que podemos destacar.

No obstante, si nos ceñimos a este importante periodo podremos observar cómo, durante los inicios de la Edad Media, Rioja Alavesa perteneció toda ella al reino de Navarra, para más tarde iniciarse un tiempo de largas disputas, guerras por el territorio y decretos feudales, que conllevaron que durante mucho tiempo la parte más occidental de la comarca pasara a Castilla por allá del 1200.

Durante todo el siglo XIV el territorio fue una zona de realengo bajo la jurisdicción de Laguardia, a excepción de dos núcleos: Labastida al Oeste, perteneciente a los condes de Salinas que no eran otros que la familia Sarmiento de Salinillas; y Labraza al Este, villa por gracia de Dios Rey de los pamploneses y Sancho VI el Sabio que decretó dar “buenos fueros y buenas costumbres para a todos los pobladores de San Cristóbal de Labraza, tanto presentes como futuros”, añadiendo a la villa la aldea de Barriobusto y otros poblados que ya han desaparecido tales como Cerrán, Expisano o Castellón.

Así, entre primicias, diezmos y alguna que otra batalla, los años

avanzan y la zona de Labastida y Salinillas se mantiene como feudo castellano mientras el resto de la comarca pertenecería al Reyno de Navarra hasta 1461, año en que pasó a Castilla, para sólo veinticinco años más tarde volver a cambiar de bandera y formar parte de Álava. Únicamente la Villa de Labraza, bastión defensivo navarro al oriente de Rioja Alavesa, estuvo fuera de la Hermandad Alavesa hasta 1501 (Vidal-Abarca, 2005).

A partir del siglo XVI, la situación fronteriza se mitiga cuando, de manera voluntaria, la villa de Labastida decide pertenecer a Álava mientras que San Vicente de la Sonsierra y Ábalos se declinan por Castilla, dando lugar a las actuales delimitaciones provinciales. Sin embargo, estas rupturas en el mapa de la comarca no impiden que, geográficamente hablando, Rioja Alavesa disponga de una unidad y uniformidad destacables que podemos observar en sus características paisajísticas.

- **Retales de su geografía**

Tal y como acabamos de señalar, las peculiaridades geográficas de Rioja Alavesa nos invitan a investigar de qué manera ésta revierte en la identidad de la región. Es decir, de qué manera su unicidad territorial gracias a la Sierra de Cantabria y Toloño al norte y el Ebro al sur, con sus mares de viñedos plagando el lugar, determinan las señas de identidad y carácter de la comarca.

Estas delimitaciones geográficas han propiciado un paisaje *resultado de unas especiales circunstancias bioclimáticas y del trabajo de generaciones y generaciones de pastores, agricultores y artesanos* (Velilla y Muntión, 2009: 7) que se extiende casi sin diferencias hasta bien entrada La Rioja Alta en occidente y deteniéndose tras pasar los primeros pueblos colindantes navarros al Este.

Al Norte, una muralla azulada de afiladas crestas dibuja una

abrupta línea que rasga el cielo, se trata de las ya citadas Sierra de Cantabria (7) y Toloño. Bajo su amplia escolta, una inmensa red de campos agrícolas se extienden pintando de color y alegría este paisaje abrumador, impoluto, de belleza inusitada, que solamente es interrumpido por pequeñas poblaciones de piedra de sillería subidos a altozanos y, en el menor de los casos, pequeñas vaguadas de pintoresca talla.

Los viñedos se suceden incesantes salpicando el territorio hasta llegar, suavemente o en angulosos desniveles, al Ebro que espera al sur. Este denso río de aguas turbulentas ribetea sinuosas curvas con la que hace años era denominada como Rioja Castellana.

Sus formas redondeadas susurran su paso entre zancadas de chopos, zarzales y juncos, sobre el cual se asentaron vigías diferentes localidades y villas, moradoras de sueños y luchadoras, moldeadoras de un paisaje en el que se han conjugado a través de los siglos tradición, trabajo, respeto y agricultura.

- **Retales del comercio**

Este rico paisaje agrícola, de pastoreo y leñadora, pronto vio la necesidad de intercambio de productos con otras zonas y regiones, especialmente con la costa norte vasca. El comercio, como en otros casos, implicó la apertura de caminos y vías de comunicación que dejaron también una impronta característica en la identidad que aún hoy en día representa a la sociedad de Rioja Alavesa.

Gentes sencillas, abiertas, amables y acogedoras que supieron vender sus bienes, obteniendo aquellos que no poseían, creciendo poco a poco gracias al comercio del vino. Sin embargo, mucho antes, al sur las comunicaciones debían atravesar el Ebro para lo que se construyeron diferentes puentes (Vidal-Abarca, 2005) en numerosos vados del caudaloso río: los de Logroño, San

Vicente de la Sonsierra, Elciego, Baños de Ebro, y muy antaño el de Mantible en Assa que tempranamente quedó arruinado por una fuerte riada. A la altura de Lapuebla y Fuenmayor, estas necesidades fueron solucionadas en origen con una barca que unía las dos orillas del Ebro y que, muchos años después, fue sustituida por un puente colgante.

Estos puentes, además de rutas comerciales, eran en muchos casos caminos religiosos como el de Santiago o el Ignaciano, que darían lugar a un cruce cultural aún mayor.

Mientras tanto, al Norte, a lo largo y ancho de las crestas afiladas de la Sierra se fueron abriendo múltiples aunque escondidos pasos, trazando las rutas más cortas que permitieran cruzar las montañas en el menor tiempo posible (8) (ya que las zonas llanas tampoco estaban mejor acondicionadas).

Estas vías a través de la sierra favorecieron el intercambio de madera, carbón, cal, aceite y vino procedente de la llanura riojano-alavesa; lo cual *ha propiciado que las relaciones entre un parte y otra de la sierra hayan sido estrechas y fluidas y que las costumbres y tradiciones sean complementarias* (Velilla y Muntión, 2009: 7).

Uno de los principales negocios que procedían de tierras castellanas y que cruzaban el territorio de Rioja Alavesa hasta los puertos del norte fue el comercio de la lana, lo que ayudó a unir nuestra comarca durante la Edad Media con el resto de País Vasco, claramente separada del resto por la sierra.

Con la llegada del periodo Moderno, estas rutas se extinguieron dando lugar a otro comercio que alcanzó su máximo apogeo a finales del XVIII: el del vino. Demandado especialmente por vizcaínos, tuvo sus mejores cuotas cuando *se comenzó a implantar el sistema de producción de vino a imagen del de Burdeos* (Vidal-

Abarca, 2005: 80).

Así, el vino fue quien enlazó directamente con el surgimiento de diferentes rutas para afianzar el comercio de la zona, tales como la Ruta del Vino y del Pescado, que sigue aún vigente para recorrerla a pie o en bicicleta bajo el nombre de GR38, la cual nace en Oion y recorre gran parte de los pueblos de Rioja Alavesa hasta ascender a Bermeo (GR 38), Lekeitio (GR 38.1 y GR 38.3) y Ondarroa (GR 38.2) cruzando Álava y Bizkaia.

Antiguamente esta vía servía a la zona para exportar uno de sus bienes comerciales más preciados, como era el caso del vino, y a su regreso, abastecer a la comarca de pescado en salmuera procedente de los puertos vizcaínos. Esto no hace sino demostrar una vez más la valía y la relación “patrimonial” de la viticultura en la zona desde hace ya varios siglos y que supondrá un retal esencial en este mapa cosido entre sentimientos e identidades.

- **Retales vitícolas**

Este legado vitivinícola o enocultural se ha mantenido hasta la actualidad siendo, sin lugar a dudas, otro de los motivos de cuestionamiento identitario, incluso de manera más acentuada a raíz del proyecto de la Candidatura del Paisaje del Vino y el Viñedo de La Rioja y Rioja Alavesa a patrimonio UNESCO.

Este proyecto acentuó (para muchos) las grandes brechas (especialmente en cuanto a política agraria) entre ambas regiones y denotó (según un importante número de viticultores alaveses) cómo se subyuga a Rioja Alavesa dentro de la D.O.Ca. y muy especialmente por el Consejo Regulador. Esto está dando lugar a muchos encuentros donde se está debatiendo esta problemática que lejos de disminuir, se acrecienta según avanzan los meses, lo que ha instigado a diferentes bodegas a romper lazos y proponer

la creación de una identidad aún más fuerte bajo la denominación Rioja Alavesa. No en vano, en diciembre de 2015 una de las bodegas más relevantes de la D.O.Ca. Rioja, Artadi, dio un paso más allá y se desvinculó de la Denominación, iniciando así un proceso de autogestión y asentando los primeros pilares de la marca vitícola Rioja Alavesa.

A pesar de que ésta es una realidad que empapa la cotidianeidad vitícola de la región, para nosotras se trata más bien de fundamentar un proyecto de base común, integrado en la realidad sociocultural de la zona, en todas sus relaciones, sociales, económicas, agrónomas, sus fuentes de riqueza y sus raíces de elaboración patrimonial (en la amplitud de la palabra).

Por ello, haciéndonos eco de estas circunstancias, nuestro particular tejido identitario también se coserá a través de puntadas vitícolas, enológicas y zurcidas con la Cultura del Vino como protagonistas.

- **Retales de la cultura, la lengua y patrimonios**

Hablar de Rioja Alavesa y las implicaciones de su cultura, lengua y patrimonios en la identidad, supone hacer acopio de una enorme semántica de tradiciones, costumbres, leyendas, experiencias y emociones que construyen una manera particular de ser y estar en este corpus posmoderno.

En nuestro territorio, como hemos ido viendo, han sido muchos los diferentes pueblos, etnias o culturas que históricamente han pasado, habitado o influido en la cultura y sociedad de Rioja Alavesa. Esto, sin lugar a dudas, ha tenido su peso en diferentes manifestaciones socioculturales o incluso en el lenguaje, uno de los motivos que cuestionan también la nueva identidad de Rioja Alavesa, pasando por el punto del euskera (9) a la importancia de un destacado léxico en Rioja Alavesa que es propio de la zona

y que se liga directamente con herramientas de labranza (10) (Martínez-Lagos, 2007).

De entre los muchos aspectos culturales que podemos destacar, punto y aparte se merece la gastronomía de Rioja Alavesa, característica por un *melangé* socio-histórico y multicultural. Como veremos más adelante, la alimentación y el cultivo de determinados alimentos, sumados a la elaboración de diferentes platos, hacen de la gastronomía de un lugar un aporte identitario de gran valía y que no debemos desdeñar de cara a nuestra investigación. De hecho, *les milieux culturels européens reconnaissent enfin le rôle de l'alimentation dans la constitution des identités locales, régionales et nationales, et dans les liens qu'entretiennent ces identités en notre époque de mondialisation des échanges* (Parasecoli, 2006: 35).

Así, lo gastronómico define asimismo las regiones y lo local, y por ende, las costumbres y relaciones que con el paisaje hace dicha comunidad. De este modo, las influencias que generan los diferentes movimientos históricos y sociales, también influirán en ésta, así, *deux éléments influencent l'attitude des nouveaux arrivants envers la nourriture locale: la connaissance et la familiarité qu'ils en ont et leur disponibilité culturelle à accepter l'altérité* (Parasecoli, 2006: 33).

Por otro lado, costumbres o tradiciones como danzas, leyendas, obras artísticas y determinados estilos arquitectónicos, ciertas construcciones típicas de la región o manifestaciones literarias o plásticas, componen un rico entramado “tejido” mediante la cultura y el patrimonio, piezas claves para el desarrollo de nuevas metodologías artísticas que permitan una identificación con unos valores, patrones o arquetipos que construyen el imaginario de Rioja Alavesa y, en consecuencia, su identidad colectiva. Así, nuestro interés se centra en ofrecer de nuevas fórmulas

pedagógicas patrimoniales, fomentando la experiencia estética y la razón sensible, donde el arte tendrá un valor determinante para dicha re-definición.

Han pasado casi cinco años, cinco largos años desde que brotaron las primeras preguntas, las primeras hipótesis y las primeras dudas. Tiempo en el cual comenzaron los primeros esbozos para dar forma y construir esta nueva definición de identidad en Rioja Alavesa, a la cual me unen un sinfín de sentimientos.

Mapeando la región, constituida por una sucesión de mesetas y relieves calcáreos que miran al sur, una tierra idónea para el cultivo de la viña y el olivo (Bloch-Pujo, 2014), nos dimos pronto cuenta de que esta investigación tiene su interés principalmente en la aplicación metodológica a este contexto tan concreto y con unas necesidades tan específicas: una identidad que se reconstruye.

Rioja Alavesa ha realizado un intercambio humano y cultural más intenso principalmente con las tierras del Norte, el resto de Álava, Guipúzcoa y Vizcaya, y con las del Sur, constituidas por la Rioja Castellana y Soria, sin olvidar las provincias cercanas de Navarra al Este y Burgos por el Oeste, aunque con menor intensidad (Vidal-Abarca, 2005: 80).

Así pues, podemos entrever que se trata de una zona ya en continua construcción identitaria, por el flujo de comercios, pueblos, culturas y por la no delimitación de sus fronteras. Esto puede resultar muy interesante, ya que aquí reside el concepto de interculturalidad y etnografía puramente dichas, donde realmente un pueblo crece en valores y conocimientos, en el flujo de las interconexiones, de los desatinos, de las conquistas y de los

diálogos antropológicos y ontológicos.

Las sociedades inmersas en el mundo capitalista, como es el caso de País Vasco y en consecuencia, Rioja Alavesa, suelen sufrir diferentes crisis: de racionalidad, de motivación o de legitimación (Reboredo, 2009), lo que conlleva también problemas de identidad, que sólo se solventarán cuando la comunidad histórica consolide la integración social.

En bref, on ne peut mobiliser l'énergie individuelle et collective, que si l'on est en phase avec l'inconscient collectif de l'époque (Maffesoli, 2009 : 19). Esto no hace sino constatar que para que se den procesos cognitivos y de identidad es necesario ser conscientes del imaginario en el que la sociedad se ve inmersa en ese preciso contexto, social, político, cultural... en definitiva, para poder realizar una correcta inmersión en la energía colectiva que genera identidades y en el tejido societal que fomenta un determinado pensamiento, y por ende, imaginario común, es imprescindible contextualizar, abordar la temática acorde a la realidad que se esté dando en ese momento paralelo a la investigación.

Por ello, para nuestra tesis el contexto sociocultural, histórico, económico, geográfico y asimismo político, es determinante para resolver las preguntas de investigación que nos abordaban hace ya varios años.

Cabalgando entre narrativas colectivas, viajando entre tradiciones, costumbres, vivencias, afectos, ofreciendo otras maneras de caminar entre mesetas, barrancos y riachuelos que tejen un paisaje continuo de irregularidades, matizado en las vertientes de Toloño y en algunas llanuras fruto de la sedimentación realizado por el río Ebro en sus potentes meandros, Rioja Alavesa esconde aún muchos secretos.

En definitiva, se trata de abordar el estudio de la comarca como si se tratase de un espacio biográfico (López Suárez, 2012) dispuesto a ser narrado artística, experiencial y colectivamente. Un gran mapa de retales, un enorme *patchwork* donde sentimientos, cultura e identidades se van tejiendo.

Mi querida Rioja Alavesa, en tanto en cuanto zona de paso, de interculturalidad, de experiencias históricas compartidas, hace que sea necesaria un proceso continuo de redefinición (Reboredo, 2009), del que serán fruto identidades comunes, una fragmentación idiosincrática de fuerte crítica posmoderna (11) (Viscardi, 2010).

Y aquí estamos una vez más preguntándonos pero, como siempre, para crecer, porque

es esta una tierra dura, reseca, fuerte, que produce vino tinto, muy negro, suave, brillante, aromático. Una lengua montañosa, apretujada entre la Sierra de Cantabria y el Ebro, que baja, jugueteando de monte en monte, hasta las riberas del río. Es una tierra de hombres recios, abiertos, campechanos, noblotes. ¿Sigue, el amigo lector, animado a conocer Rioja Alavesa? Pues..., andando, que el paseo vale la pena (Velilla, 1982: 7).

4 D'un point de vue ethnographique plus large, l'euskara, ou langue basque, a également posé l'énigme des origines de la culture basque ; une énigme pour laquelle les solutions les plus farfelues auront été proposées : les Basques, réputés bons marins et pêcheurs, seraient issus d'un peuplement venu d'outre-mer, d'Afrique, des Amériques, voire de la mystérieuse Atlantide ! (Bexindeia, 2006 : 4).

5 Véase: Vega, A. y Echeverría Plazaola, J. (2007). *Edición Crítica de la obra de Jorge Oteiza Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Alzuza (Navarra): Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa.

6 De ahí el nombre de algunos pueblos de la zona, como por ejemplo *dio sobrenombre a la villa de San Vicente, que por ello se conoce como "de la Sonsierra"* (Vidal-Abarca, 2005: 79).

7 Gracias a la cual se acuñó el nombre a la comarca geográfica de La Rioja, que antiguamente fue conocida como Cantabria, y cuya capital –conocida con el mismo nombre– estuvo situada junto a Logroño en la orilla izquierda del Ebro. Curiosamente algunos reyes de la monarquía navarra, entre sus muchos títulos utilizaron el de 'reyes de Cantabria'. Posteriormente cayó este nombre en desuso, siendo sustituido por el de La Rioja, pero ha quedado para la posteridad al haber dado nombre a la sierra que la delimita por el Norte (Vidal-Abarca, 2005: 79).

8 Como curiosidad es interesante destacar que no será hasta el siglo XVIII cuando se acometió la construcción de la ruta del puerto de Herrera –así llamado por un castillo medieval con este nombre que hubo en las proximidades–, y que no se finalizó hasta principios del siglo XIX, pasada la invasión francesa (Vidal-Abarca, 2005: 80).

9 De hecho, recientes investigaciones siguen ligando en el caso vasco la lengua como una señal de identidad distintiva (Echeverría, 2003; De Cillia, 1999; Del Puy Ciriza, 2007) que la caracteriza y que es exaltada, en muchos casos, como objeto político. Así, el caso del euskara en Rioja Alavesa demuestra que el contexto fronterizo, donde son imprecisas las identidades, puede ser muy útil para así explorar la construcción de barreras étnicas y lingüísticas (Hendry, 1997: 216).

10 Como el aradro, la colodra o corquete, siendo éste último objeto incluso del refranero de la zona: "Entre Marcos, Marquetos y Pedretes, cortan uvas sin corquetes", haciendo alusión a las heladas que entre estas festividades (San Marcos el 25 de abril y San Pedro el 29 de junio) hacían auténticos destrozos en los viñedos de la región.

11 Porque la transnacionalización disuelve los lugares de identidad propia de las poblaciones (Viscardi, 2010: 44).

MARAÑÓN (2014). *Fotografía independiente. Rojos.*
Photographie indépendante. Rouges.



**PREGUNTAS DE
INVESTIGACIÓN**

Para nuestra investigación, tal y como hemos ido perfilando, partimos de que nuestro objetivo es suscitar preguntas, un cuestionamiento profundo, repensar nuestras posiciones, nuestro espacio social, educativo y artístico, nuestro “lugar” en este caleidoscópico mundo de tribus e identidades (Maffesoli, 1979, 1990).

En consonancia, las artes y su enseñanza (al igual que las metodologías (12) que se utilizan en este ámbito de estudio para investigación) buscan indagar por medio de preguntas, cuestiones y problemas artísticos respuestas que supongan alternativas participativas, reflexivas y estéticas.

Por ello, en nuestro proyecto más que hipótesis nos marcamos unas preguntas iniciales de investigación a las que, posteriormente, se han ido añadiendo otras tantas durante el discurso de la presente tesis doctoral.

Éstas están fuertemente ligadas al contexto de investigación, Rioja Alavesa, y uno de nuestros principales objetivos: redefinir la identidad de nuestra comarca desde una perspectiva artística y educativa. Pero...

¿De qué manera hacerlo? ¿Qué instrumentos, metodologías y medios emplear? ¿Por qué Rioja Alavesa?

En nuestro anterior capítulo hemos respondido a las principales características que envuelven al presente proyecto. Una investigación que busca ahondar en los pilares ancestrales de esta comarca al sur de Álava, buscando en sus tradiciones y costumbres, en su paisaje y en sus gentes, para propiciar en ella diálogos a través del arte y la educación, acercándonos a la noción de identidad.

Así pues, nos preguntamos:

Pour notre recherche, telle que nous l’avons conçue, nous partons du postulat que notre objectif est de susciter des questions, un questionnement profond, repenser nos positions, notre espace social, éducatif et artistique, notre “lieu” dans ce kaléidoscope-monde de tribus et d’identités (Maffesoli, 1979, 1990).

En consonance, les arts et leur enseignement (de même que les méthodologies qui sont utilisées dans ce domaine d’étude pour la recherche) cherchent à enquêter au moyen de questions, de questions et de problèmes artistiques réponses qui supposent des alternatives participatives, réflexives et esthétiques.

C’est pour cette raison que, dans notre projet, nous ne partons pas vraiment d’hypothèses, mais de questions initiales de recherche auxquelles, par la suite, nous en ajoutons d’autres comme il y en a eu tellement au cours de la présente thèse de doctorat.

Ces questions sont fortement liées au contexte de recherche, la Rioja Alavaise, et l’un de nos principaux objectifs consiste à redéfinir l’identité de notre comarque d’un point de vue artistique et éducatif ... Mais ...

De quelle façon le faire ? Quels instruments, quelles méthodologies et quels moyens faut-il employer ? Pourquoi la Rioja Alavaise ?

Dans notre chapitre précédent, nous avons répondu aux principales caractéristiques qui entourent le présent projet. Une recherche qui cherche à approfondir les piliers ancestraux de cette comarque au Sud d’Álava, cherchant dans ses traditions et ses coutumes, dans son paysage et ses gens pour y encourager des dialogues à travers l’art et l’éducation en nous rapprochant de la notion d’identité.

Ainsi donc, nous nous demandons :

1.- Si nuestra identidad como comarca, acorde a estos tiempos cambiantes, necesita de una renovación o al menos una revisión, ¿cuál será realmente esa identidad presente y actualizada? ¿Qué marco contextual sociológico, etnográfico, educativo y artístico poseerá la identidad de Rioja Alavesa?

En resonancia a estas cuestiones, bien podrían valer para nuestra investigación el conjunto de preguntas que (Sauvé, Berryman et Villemagne, 2005) se plantean:

Comment construire ou reconstruire un lien entre les citadins et leur milieu de vie ? Comment développer un sentiment d'appartenance et de responsabilité à l'égard de ces lieux urbains du quotidien, de ces espaces partagés ? Comment favoriser un certain enracinement malgré la mobilité, la mouvance, l'instabilité qui caractérisent les populations urbaines contemporaines ? Quelle pédagogie du lieu et pour quelle fin ? (Sauvé, Berryman et Villemagne, 2005: 199).

Por tanto,

2.- ¿Qué papel juega el patrimonio en nuestra comarca? ¿Es realmente un agente identitario? ¿Es un agente de sociabilidad?

3.- Si necesitamos llegar a puntos de encuentro o diálogo, ¿Cuáles son los espacios de unión, de convergencias, de sinergias, en el ámbito de Rioja Alavesa? ¿Existe algún lugar que sea testimonio del imaginario social? Y por consiguiente, ¿existe algún espacio que sirva como referente cultural, patrimonial y de la comunidad?

4.- Desde el punto de vista educativo, ¿Qué experiencias (pedagógicas e identitarias) se deben crear para que sean "significativas" en el conjunto de Rioja Alavesa? ¿Qué actividades se deben hacer/proponer para hacer (re)surgir esas raíces y arquetipos ocultos? ¿Es posible fomentar una acción educativa más sensible y afectiva a través del Arte Contemporáneo y el patrimonio de la región?

1.- Si notre identité en tant que comarque au sein de ces temps changeants nécessite une rénovation ou au moins une révision. Quelle serait réellement cette identité présente et actualisée ? Quel cadre contextuel, sociologique, ethnographique, éducatif et artistique possédera l'identité de la Rioja Alavaise ?

En résonance à ces questions, nous pourrions aussi nous servir, pour notre recherche, de l'ensemble des questions que (Sauvé, Berryman et Villemagne, 2005) se posent :

Comment construire ou reconstruire un lien entre les citadins et leur milieu de vie ? Comment développer un sentiment d'appartenance et de responsabilité à l'égard de ces lieux urbains du quotidien, de ces espaces partagés ? Comment favoriser un certain enracinement malgré la mobilité, la mouvance, l'instabilité qui caractérisent les populations urbaines contemporaines ? Quelle pédagogie du lieu et pour quelle fin ? (Sauvé, Berryman et Villemagne, 2005: 199).

Cependant :

2.- Quel rôle joue le patrimoine dans notre comarque ? Est-il réellement un agent identitaire? Est-il un agent de sociabilité ?

3.- Si nous avons besoin de parvenir à des points de rencontre ou de dialogue, quels sont les espaces d'union, de convergences, de synergies dans la cadre de la Rioja Alavaise ? Existe-il un lieu qui soit témoin de l'imaginaire social ? Et par conséquent, existe-il un espace qui serve de référence culturelle et patrimoniale de la communauté ?

4.- D'un point de vue éducatif, quelles expériences

Así bien, también nos cuestionamos acerca de los medios a emplear. Por ello,

5.- ¿Es la instalación una herramienta adecuada en contextos educativos no formales para ser propuesta como nueva metodología de acción en Educación Artística y Patrimonial? ¿Qué cualidades y características la hacen eficaz e innovadora? ¿Es útil para hablar de identidad? Y además, ¿puede ser la instalación la respuesta plástica no sólo como medio educativo sino también como conclusión en un proyecto de investigación?

Preguntas y cuestiones que van tiñendo esta investigación y guiando sus pasos hacia nuevas formas de conocer, sentir y vivir en esta tierra de paisajes cambiantes, de cielos algodonosos, de ríos tempestivos y mansas lagunas que rodean a fértiles campos de olivo, cereal, almendros, frutales y vid... mucha vid. Un frondoso territorio moteado por pueblos medievales, antiguos despoblados y restos arqueológicos de gran valía.

En plena Posmodernidad (Maffesoli, 1997, 2001, 2003a, 2009) y partiendo de la idea de identidad como naturaleza a resolver, variable, fragmentada, *glocalizada* (Robertson, 2003), hay varios cuestionamientos dentro del contexto de Rioja Alavesa que han marcado las preguntas de investigación y que delimitan asimismo nuestros objetivos:

1.- Tomar conciencia del contexto que nos envuelve y nos determina: social, política, cultura, económica y artísticamente, entre otros, en Rioja Alavesa.

2.- Definir nuestra identidad desde una perspectiva artística, crítica y educativa.

3.- Proponer nuevos medios para trabajar en patrimonio y Educación Artística en espacios educativos no formales que supongan un sujeto-espectador participativo y dialogante.

(pedagógicas et identitaires) faut-il créer pour qu'elles soient "significatives" dans l'ensemble de la Rioja Alavaise ? Quelles activités faut-il faire/proposer pour faire (re)surgir ces racines et ces archétypes cachés ? Est-il possible de créer une action éducative plus sensible et plus affective à travers l'Art Contemporain et le patrimoine de la région ?

Nous nous poserons aussi des questions sur les moyens à employer. Par exemple :

5.- Est-ce que l'installation est un outil adéquat dans des contextes éducatifs non formels et peut-elle être proposée comme nouvelle méthodologie d'action en Education Artistique et Patrimoniale ? Quelles qualités et quelles caractéristiques la rendent-elles efficace et innovante ? Est-elle utile pour parler d'identité ? Et enfin, est-ce que l'installation peut être la réponse plastique non seulement comme méthode éducative, mais aussi comme conclusion d'un projet de recherche ?

Des questions qui parcourent cette recherche et guident ses pas vers de nouvelles façons de connaître, de ressentir et de vivre sur cette terre aux paysages changeants, aux ciels cotonneux, aux rivières tempétueuses et aux lagunes paisibles qu'entourent de fertiles champs d'oliviers, de céréales, d'amandiers, d'arbres fruitiers et de vignes ... beaucoup de vignes. Un territoire verdoyant parsemé de villages médiévaux, d'endroits dépeuplés et de vestiges archéologiques de grande valeur.

En pleine Postmodernité (Maffesoli, 1997, 2001, 2003a, 2009) et en partant de l'idée d'identité comme nature à résoudre, variable, fragmentée, *glocalisée* (Robertson, 2003), il existe divers questionnement dans le contexte de la Rioja Alavaise qui ont marqué cette recherche et qui délimitent nos objectifs :

4.- Desarrollar la instalación como nueva herramienta educativa.

5.- Trabajar a través del Patrimonio Cultural del Vino para concienciar a la comarca de Rioja Alavesa de este amplio legado y sus resonancias en la identidad de la región.

6.- Establecer y realizar conclusiones artísticas pertinentes del proceso y los resultados obtenidos.

Dudas, preguntas, objetivos... que se irán resolviendo y contestando desde lo plural, desde la Investigación Basada en las Artes, desde el respeto y la reflexión crítica. A través de un paseo poético, a través de un viaje sensible y a través de una historia colectiva estética que se narra en el latir del *être-ensemble*. Un proyecto *aefectivo* (Falcón Vignoli, 2010) que nos permitirá redefinir Rioja Alavesa: la tierra del paisaje y las eternas fronteras, la tierra de alegres gentes y bellas montañas, la tierra tejida entre patrimonio y naturaleza, en definitiva, la tierra del vino.

El viaje comienza ya, ¿vienes?

1.- Prendre conscience du contexte qui nous entoure et nous détermine : social, politique, culturel, économique et artistique, entre autres, dans la Rioja Alavaise.

2.- Définir notre identité d'un point de vue artistique, critique et éducatif.

3.- Proposer de nouveaux moyens pour travailler sur le patrimoine et l'Education Artistique dans des espaces éducatifs non formels qui supposent un sujet-spectateur participatif et dialoguant.

4.- Développer l'installation comme nouvel outil éducatif.

5.- Travailler à travers le Patrimoine Culturel du Vin à conscientiser la Comarque de la Rioja Alavaise à propos de ce vaste héritage et de ses résonances sur l'identité de la région.

6.- Etablir et réaliser des conclusions artistiques pertinentes sur la procédure et les résultats obtenus.

Des doutes, des questions, des objectifs ... que nous traiterons et auxquels nous répondrons depuis la pluralité, depuis la Recherche Fondée sur les Arts, depuis le respect et la réflexion critique. A travers une promenade poétique, à travers un voyage sensible et à travers une histoire collective esthétique qui se raconte dans le battement de l'*être-ensemble*. Un projet *affectif* (Falcón Vignoli, 2010) qui nous permettra de redefinir la Rioja Alavaise : la terre du paysage et les éternelles frontières, la terre des gens joyeux et des belles montagnes, la terre tissée entre le patrimoine et la nature, en définitive, la terre du vin ...

Le voyage commence ! Vous venez ?

12 Véase en nuestro caso la Investigación Basada en las Artes, la A/R/Tografía y la Investigación Artístico-Narrativa, tal y como describiremos en el Capítulo siguiente.

Voir dans notre cas la Recherche Fondée sur les Arts, la A/R/Tographie et la Recherche Artistico-Narrative tels que nous les décrivons au chapitre suivant.

MARAÑÓN (2014). **Fotografía independiente.** *Caminos.*
Photographie indépendante. Chemins.



METODOLOGÍA

fundamentos metodológicos

*Investigación Basada en las Artes, Investigación Artístico-Narrativa
(Discursos visuales) y A/R/T/ografía (Unión de Educación,
Investigación y Arte)*

1.- INTRODUCCIÓN

El carácter interdisciplinar de nuestra investigación requería de diferentes metodologías para poder abordarla de una manera correcta. Así, el contexto posmoderno que nos sirve de telón de fondo junto a las preocupaciones sociales que nos atañen, nos presentan diferentes fundamentos epistemológicos de carácter cualitativo. Esta opción era interesante ya que son formas refinadas y sofisticadas de conversación y en ocasiones también de diálogo, especialmente con otras personas o colectivos para llegar a entenderlas e interpretarlas adecuadamente (Marín Viadel, 2012), como es el caso de la Educación artística.

Artistic knowing can be heuristic, phenomenological, hermeneutic, imaginal, archetypal, empirical, statistical, and more (McNiff, 2007: 39).

Así, la educación artística posmoderna en este proyecto planteada prefiere una visión multidireccional, variable y centrada en los puntos de desacuerdo, caracterizándose por resolver las barreras entre disciplinas. Así pues, en este proyecto veremos cómo trabaja y se interrelaciona con diferentes disciplinas dentro del quehacer artístico, de tal modo que se complementan y enriquecen, en vez de actuar como núcleos aislados.

La interdisciplinariedad en nuestro proyecto era necesaria ya que, en este campo se abarca tanto los aspectos sociales como individuales debido a su amplitud, tanto los lenguajes y artefactos artísticos o visuales (también publicidad, imagen televisiva, etc.) como los diversos métodos o técnicas que basan un verdadero conocimiento y una construcción identitaria, estrategias o perspectivas de una investigación, además de tener como trasfondo la historia del arte y la estética para que la praxis y el conocimiento

artísticos sean más integradores y enriquecedores.

El ser humano, como ser social, parte de la necesidad de comunicarse para sobrevivir, lo que lleva a establecer canales y sistemas de comunicación que abarcan medios orales, escritos, visuales, etcétera (Pérez López, 2013: 66). Así, en la conjunción de estas diversas formas de narratividad, la experiencia sensible y estética de la realidad de Rioja Alavesa teje vínculos y códigos entre nuestros participantes, generando un lenguaje común que se funde especialmente en el patrimonio cultural.

La fascinante intersección multidisciplinar e inter-metodológica que en esta tesis se va zurciendo, proyecta nuevas formas de expresar, de sentir, de aprender y de crecer, nuevas formas de vincular disciplinas y tendencias de investigación artística que auguran un nuevo epígrafe en el mundo de la investigación educativa de las artes.

En el mestizaje de lo cotidiano, la estética y la pedagogía se inauguran formas de transcribir la realidad desde el pluralismo metodológico y el quehacer en educación artística.

Aún con todo, la investigación cualitativa se define como una categoría de investigación que extrae descripciones a partir de observaciones que adoptan la forma de entrevistas, narraciones, notas de campo, grabaciones, transcripciones de audio y vídeo, registros escritos de todo tipo, fotografías o películas y artefactos; imágenes que a partir de lo procesual y dotadas de este nuevo enfoque estratégico, adquieren un nuevo valor estético, humano e investigacional.

De hecho,

la investigación en el ámbito de las ciencias humanas se ha(ya) visto abocada a elaborar un modelo de investigación

propio que facilite la interpretación y la comprensión de los hechos relacionados con la actividad individual y social: formas de vida, comportamientos, motivaciones, relaciones, formas de organización, creencias, valores, intereses, reglas de conducta, significados de formas simbólicas como el lenguaje del arte, etc. (Gutiérrez Pérez, 2005: 151).

Así que, tal y como describe Gutiérrez Pérez (2005), ha sido necesario reformular metodológicamente los enfoques que se estaban dando en torno al mundo de la educación artística y todo aquello concerniente a ésta. Para ello, como decíamos, ha sido necesario conocer diferentes criterios y enfoques, siguiendo para ello una metodología multidisciplinar que engloba los diferentes frentes abiertos que se proponen en este proyecto de investigación.

Interrelacionando los campos de la sociología, la antropología, así como evidentemente la educación, el patrimonio y las artes, la unión de estas metodologías influyen en repensar las formas del quehacer pedagógico y su aplicación en contextos educativos, en nuestro caso especialmente los no formales.

Sin duda, la investigación que aquí presentamos requería de estrategias metodológicas que asumieran, *al mismo tiempo, cuestiones relacionadas con la enseñanza, la comunicación, (...) el arte contemporáneo* (García Roldán, 2012: 37) y, añadimos con énfasis, la identidad. Por lo tanto, para esta investigación la opción más correcta era la combinación de varias técnicas de investigación o lo que se denomina *Mixed Methodologies* (idem).

Es más, *el pluralismo y la hibridez ofrecen a los investigadores una manera de ampliar y profundizar el diseño metodológico, el fortalecimiento de la interpretación y la garantía de un compromiso*

riguroso con las fuentes de todo el proceso de investigación (Sinner et al, 2006: 1251).

Pero, a pesar de que el contexto de nuestra investigación se concretiza en la región vasca de Rioja Alavesa, eran muchas las cuestiones a abordar desde nuevas propuestas didácticas y nuevas herramientas pedagógicas en Educación Artística y Educación Patrimonial. Ambas dos entrelazan y anexionan la esencia de la metodología de investigación pero asimismo de acción, de actuación, ya que el arte y el patrimonio se unen como un engranaje perfecto para hacer rodar la anquilosada cuestión identitaria, en unos bellos límites entre lo cultural, lo social y lo artístico.

En este sentido, las artes tiene el poder de ofrecer una forma espiritual, cercana a la metafísica, en las formas de conocimiento, basadas en espacios de experiencia que son generados gracias al artista y a los educadores de arte, quienes tienen la necesidad y la obligación de profundizar en la necesidad humana de crear nuevos significados y trabajar en servicio del desarrollo de comunidades y en general, la humanidad (Irwin, 2007). De ahí la necesidad de interactuar mediante acciones artísticas, creando y utilizando nuevos métodos y herramientas de Investigación Educativa Basada en las Artes.

La educación en arte es un campo de práctica educativa que no tiene tradición investigadora científica o similar, comparable a las de otras áreas. De hecho, incluso se la ha considerado como un intruso cómodo que de alguna manera no pertenece a la familia del arte (Agra Pardiñas, 2012). Pero no por ello hemos cesado en el intento y, en consecuencia, la actividad teórica y metodológica más importante en Educación Artística ha consistido en aplicar a la comprensión y explicación del aprendizaje artístico, teorías

y metodologías de gran relevancia e impacto en las ciencias humanas y sociales, incluidas las ciencias de la educación o en las artes visuales (Eisner, 1972, 1998, 2002). Por ejemplo, el enfoque o modelo expresionista, cuyo máximo representante es Lowenfeld (1961; Lowenfeld & Brittain, 1977); el enfoque gestáltico encabezado por Arnheim (1976, 1989); o el enfoque cognitivista liderado por H. Gardner (1982, 1990), entre otros.

Sin embargo,

resulta difícil de entender que la educación artística haya adoptado una postura posmoderna cuando el mayor esfuerzo de las disciplinas artísticas fue el crear una fuerte distinción entre las Bellas Artes, las otras disciplinas y las otras formas de cultura visual. La teoría posmoderna no solamente implica cambios profundos de significado en el contenido de estas disciplinas, sino que también la disolución de los límites creados con otras áreas (Efland, Freedman y Stuhr, 2003:48).

La mayoría de las investigaciones teóricas y metodológicas en la actualidad siguen orientándose hacia el descubrimiento de las consecuencias que tienen en Educación Artística las nuevas ideas, conceptos, teorías e instrumentos de investigación que caracterizan el panorama actual de las artes y del conocimiento: ecología, postmodernidad, interculturalidad, feminismo, cultura visual, etc.

Es por ello que la investigación en Educación Artística se desenvuelve con una amplia variedad de enfoques, orientaciones y metodologías, porque el aprendizaje artístico es una actividad sumamente compleja en la que intervienen de manera decisiva aspectos perceptivos, cognitivos, *experienciales* y contextuales,

porque en la interpretación de los fenómenos artísticos concurre una amplia variedad de disciplinas.

Es decir, *combine the arts with other disciplines and artists look for ways to use their skills as researchers, the academic environment is becoming more responsive to new methods of investigation* (McNiff, 2007: 30). Dicha implicación hace que impere la emergencia de nuevos enfoques en la investigación cualitativa y, consecuentemente, en la artística, debidos también al giro narrativo que se ha producido en las ciencias sociales en general y en educación de manera singular.

Asimismo, en Educación Artística también tendría cabida la apertura al conocimiento sensible, no guiado tanto por el razonamiento ilustrado sino abogando por una educación que moldee desde las emociones y la sensibilidad, desde el experimentar el conocimiento con todos nuestros sentidos, despertando una amplia gama de sensaciones más profundas y enriquecedoras.

Estas tendencias revuelan en el campo de la sociología y estética francesas pero perfectamente aplicable al concepto de Educación Artística que manejamos a lo largo de toda la investigación. Así bien, dentro de este campo se hallan diferentes metodologías (Marín-Viadel, 2005) entre las que destacan tres opciones que a continuación describiremos y que respaldan los métodos empleados en esta investigación.

Además, cada uno de los enfoques presenta ciertas ventajas y adolece de inconvenientes, y por ello, la interconexión de todos ellos nos permite encarar este proyecto, solventando desde una u otra perspectiva, siempre plural, las diferentes preguntas de investigación.

La Investigación Artístico-Narrativa, la Investigación Artística

basada en las Artes, y la A/R/Tografía basan esta investigación, tanto teórica como experimentalmente, cuyo marco posmoderno define y peina algunos de los principales entresijos culturales, sociales y por ende identitarios. Así, la tendencia hacia el pluralismo metodológico y/o hibridación en la etapa de interpretación (Sullivan, 2005) es muy común en los actuales proyectos de investigación de cualquiera de estas tres modalidades metodológicas. Kincheloe (2005) describe este proceso como entrar en *el acto de la investigación como negociadores metodológicos*.

De hecho, la concurrencia de estas tres metodologías: Investigación Basada en las Artes (ABR), A/r/tografía e Investigación Artístico-Narrativa (utilizadas en el presente proyecto), junto con otras como la etnografía, la sociología y la investigación performativa, son fórmulas repetidas en los diferentes proyectos de investigación o tesis revisadas, lo cual, certifica que el nexo de todas ellas formula un conjunto más coherente, epistemológicamente hablando, ya que

gracias a la integración de múltiples metodologías utilizadas en las artes con la ética postmoderna de la participación, la orientación a la acción y una perspectiva políticamente definida sobre la investigación social (...) la indagación basada en las artes puede explorar múltiples, nuevos y diversos modos de comprender y de vivir el mundo (Finley, 2008).

Descubramos pues, a través de unas breves pinceladas, las principales características de cada una de estas tres metodologías.

2.- INVESTIGACIÓN BASADA EN LAS ARTES e INVESTIGACIÓN EDUCATIVA BASADA EN LAS ARTES

La primera de las metodologías que ahora pasamos a describir es tal vez la que de manera más evidente ha marcado las pautas de la presente tesis, partiendo de la base de que la Investigación Basada en las Artes es una forma de investigación cualitativa y coherente con la sociedad posmoderna en la que vivimos. Así bien, indagar en educación desde una perspectiva artística demanda un cambio significativo en el modo de pensar y actuar como artistas-investigadores, un rol que requiere una nueva forma de construir conocimiento en base a reflexiones en, sobre y después de la acción, en, sobre y después de la experiencia, como educadores de artes visuales (Agra Pardiñas, 2005, 2012; Barone, 2000; Cahnman-Taylor & Siegesmund, 2008; Eisner y Barone, 2012; Hernández, 2000, 2006, 2008; Marín Viadel, 2003, 2005, 2011; Marín Viadel y Roldán, 2011; Roldán y Marín, 2009, 2012; McNiff, 2007).

Así,

Art-Based Research can be defined as the systematic use of the artistic process, the actual making of artistic expressions in all of the different forms of the arts, as a primary way of understanding and examining experience by both researchers and the people that they involve in their studies. These inquiries are distinguished from research activities where the arts may play a significant role but are essentially used as data for investigations (McNiff, 2007: 29).

Por lo que la Investigación Basada en las Artes asume el hecho de buscar otras maneras de mirar y representar la experiencia,

lo que hace que se vislumbren nuevos caminos u opciones de investigación, exactamente mediante otras maneras de ver esos fenómenos a los que se dirige el interés del estudio. Además, *las Metodologías Artísticas de Investigación proponen que hay otros modos de conocimientos que, junto al estrictamente científico, pueden contribuir a iluminar los problemas humanos y sociales, entre ellos los educativos, y que uno de estos ámbitos de conocimiento son las artes* (Marín Viadel, 2012: 24).

Precisamente siguiendo estas pautas, Cahnmann y Siegesmund (2008) enunciaron los cinco rasgos diferenciales de esta metodología de la siguiente forma:

- Lo imaginativo frente a lo claramente referencial.
- Lo particular frente a lo general.
- La estética de la belleza frente a la verosimilitud de la verdad.
- La innovación metafórica frente a la útil literalidad.
- Mejores preguntas frente a respuestas definitivas.

Así, hay que plantear preguntas significativas y generar conversaciones en lugar de inferir conclusiones finales, accediendo a otros modos de mirar (Hernández, 2008) y representar la experiencia, porque será en esa mezcla donde revivan los matices que caracterizan y diferencian a la Investigación Basada en las Artes respecto a otras metodologías.

Esto es, abrir un estadio de sugerencias y opciones diversas, estéticas, metafóricas, dispuestas a ser debatidas, estudiadas, analizadas; un espacio para las sinergias que la experiencia, las artes y el conocimiento sensible consiguen presentar como una alternativa de estar juntos social y culturalmente. Fruto de estas

“sinergias” entre lo social, lo investigacional, lo educativo y lo artístico es la metodología que más adelante será descrita, la A/r/tografía, la cual, aún siendo autónoma y poseer características muy específicas, se halla englobada sin lugar a dudas en la familia de la Investigación Basada en las Artes.

Éstas, tal y como Barone y Eisner (2011) consideran, poseen una característica especialmente relevante: poder ver las experiencias y los fenómenos a investigar desde diferentes puntos de vista, caleidoscopio que nos ofrecen precisamente las artes.

Por su parte, Agra Pardiñas (1999) imploraba hace ya más de una década la revalorización de las artes como elemento y método de investigación, ya que

frecuentemente oímos hablar de la expresión de la propia personalidad, de descargas emocionales y de la manifestación de la individualidad. Pero casi nunca se nos ha hecho ver que el arte, a través del dibujo, la pintura o la escultura, puede presentar –y de hecho presenta– problemas cognitivos tan rigurosos como una cuestión matemática o científica (Agra Pardiñas, 1999: 20).

Gracias a la implantación de estas nuevas metodologías artísticas, de las cuales nos hacemos eco, por fin esta sentencia se ha hecho efectiva.

Por todo lo expuesto, no es casualidad que las Metodologías Artísticas de Investigación confíen en *el mestizaje, la simbiosis y la fusión entre dos territorios del conocimiento humano, la investigación científica y la creación artística para que produzca resultados fructíferos* (Marín Viadel, 2012: 16). Lo que nos lleva a afirmar que la Investigación Basada en las Artes tiene una posición única como investigación radical, ética y revolucionaria, socialmente

responsable y útil frente a las desigualdades sociales (Finley, 2008).

Es por ello que su mezcla e interrelación, o incluso podríamos decir, su poco corriente interdisciplinariedad, permite la unión y/o asociación con otro tipo de metodologías. De hecho, el vínculo especial que mantiene unidas a las Metodologías Artísticas de Investigación con la Educación Artística ha impregnado por resonancia otras disciplinas: la terapia artística o arte-terapia, el trabajo social, la antropología, la sociología, y un largo etc. (Eisner, 1998; La Pierre y Zimmerman, 1997; Marín Viadel, 2012) que también tienen cabida en nuestra tesis.

Así por ejemplo, la Investigación Educativa Basada en las Artes o Arts Based Educational Research (ABER) conjuga de manera heterogénea en su línea de desarrollo metodológico los diferentes lenguajes de las Artes Visuales (Marín Viadel, 2005, 2011), lo que para Triggs & Irwin (2008) no es sino un claro mensaje de la fuerte interconexión epistemológica de las diferentes metodologías aquí descritas, uniéndose en un sólido nexo bajo el amparo de la Arts Based Research (Eisner, 2004).

La Investigación Educativa Basada en las Artes tiene la característica especial de ser *un proceso creativo que es provisional y con frecuencia lleno de tensión, pero a menudo transformador y maleable, flexible*, con lo que participar en ella *a menudo significa que los investigadores se sumergen en un viaje de descubrimiento, de aprender acerca de sí mismos, así como aprender sobre sí mismos en relación con los demás* (Sinner et al, 2006: 1242). Lo que implica que en numerosas ocasiones no exista una clara distinción entre el investigador y la investigación.

En este cruce de diferentes enfoques y estrategias interdisciplinares, y vinculando el proceso como experiencia a la enseñanza y

aprendizaje de las artes y cultura visuales (13), se adoptan los modos y técnicas de la creación artística para resolver los problemas propios de la investigación, esto es, desde una perspectiva artística (que implica a su vez una narrativa) se establece una estrecha relación entre el ámbito de la educación (en este caso y como veremos más adelante, la bodega como nuevo espacio educativo) y el de la investigación artística para ayudar a definir la noción de identidad en Rioja Alavesa.

Así, debido a esta heterogeneidad de subgéneros dentro de la Investigación Basada en las Artes, se producen múltiples conexiones entre disciplinas artísticas, ciencias y objetos de investigación. Ya que, a pesar de la constante insistencia en menospreciar a la investigación y educación artísticas, McNiff (2004) afirma que la Investigación Basada en las Artes y la investigación científica, muy a pesar de algunos, tienen muchos puntos en común, ya que ambos comporten la innovación y la imaginación creativa.

Pero tal vez, otro de los puntos más significativos de esta metodología es que, tal y como afirmaba Sullivan (2005), investigar en artes visuales implica que la práctica artística en sí misma ya es investigación (Irwin & Chalmers, 2007), y por esta misma razón, la experiencia estética (que tan relevante será en los procesos de enseñanza-aprendizaje defendidos en esta investigación, así como en el proceso de re-definición identitaria) nos conduce a considerar el arte como un modo de conocimiento no solamente superior al de la vida ordinaria, sino al de la ciencia misma (Dewey, 1936); un espacio donde aumentar la comprensión y profundizar en la inteligibilidad de los objetos de la naturaleza y el hombre.

Para esta forma de análisis y esta comprensión de lo vivencial puede servir cualquier forma de representación ya que es útil para filtrar, organizar y transformar la experiencia en significados

que muestran nuestro conocimiento; de ahí que tanto historias como dibujos, diálogos, collage, pintura, textos fragmentados, fotomontajes, danza, performances, y un largo etcétera, sean formas de *arts-based* para construir, congelar y ver cómo podemos vivir y conocer nuestras experiencias (Agra Pardiñas, 2012).

El poder de las imágenes viene intrínseco a modos de narratividad, que bien pudieran basarse en una metodología basada en las artes o en una artístico-narrativa, incluso una artográfica, pero en definitiva lo que hacen es desvelarla, ya que una vez más son poseedoras de una gran fuerza y poder para demostrar, explicar y expresar razonamientos, conclusiones y diferentes perspectivas.

Por todo ello, lo realmente importante y fundamental de esta metodología de cara a esta tesis está en que es la que nos da la clave para *utilizar elementos artísticos y estéticos*, no lingüísticos, relacionados con las artes visuales, lo cual, fomenta un nuevo tipo de discurso en investigación.

De hecho, tal y como iremos viendo a lo largo de todo el proyecto, los procesos, los resultados y las conclusiones de cada capítulo de esta tesis doctoral están descritos en términos artísticos a la vez que redactados (a pesar de que basándonos en una fundamentación metodológica de Investigación Basada en las Artes sería suficiente con el apartado de exposición de resultados de manera artística y/o visual).

En consecuencia, debido a sus particularidades, la Investigación Basada en las Artes se caracteriza y diferencia principalmente de cualquier otra investigación cualitativa en que se debe cuidar y mimar plásticamente, dando toda la relevancia necesaria y énfasis a las

cualidades estéticas de la forma de (re)presentación de los

procesos y de los resultados de la investigación, lo cual no impide el carácter de autenticidad y la sensación de realidad que se propicia cuando en una obra artística reconocemos personajes individuales y lugares concretos a través de sus cualidades distintivas (Marín Viadel, 2012: 27-28).

De este modo, su perspectiva artística nos permite afrontar este proyecto combinando la creación artística, la experiencia estética y la investigación científica, planteando y definiendo los problemas, elaborando los argumentos y demostrando las conclusiones desde una perspectiva artística o visual. Además, *las obras artísticas son capaces de elaborar el principal objetivo de investigación en ciencias humanas y sociales: ahondar en la comprensión e interpretación de los significados de los acontecimientos humanos* (Marín Viadel, 2012: 27).

Ahora bien, si la actividad artística y las obras de arte no discurren por las zonas propias del conocimiento, entonces sería muy difícil o imposible sostener su interés para la investigación (Eisner, 2001; Marín Viadel, 2012). Sin embargo, *las obras artísticas se caracterizan por su sagacidad al indagar con profundidad y penetración las cualidades de las situaciones y problemas, tanto personales como sociales*, (Varto, 2009) lo cual da en la clave de este proyecto de investigación, en el cual, a través de diferentes medios artísticos (véase por ejemplo la fotografía e instalación, que serán nuestras técnicas de investigación) los diferentes agentes implicados pueden presentar, e igualmente interpretar, la complejidad del contexto de Rioja Alavesa y sus diversos avatares.

Otra de las características de las artes visuales y por ende, de la educación artística, *es la fuerte capacidad de empatía que propician (...) en los conflictos, dudas y deseos de las personas y grupos sociales*

en cualquier contexto (Marín Viadel, 2012: 27-28). De ahí su enlace no sólo con la educación y el conocimiento sensible, sino con la propia experiencia del entorno de estudio, de la propia práctica y la reflexión que de ella nace tras hacerlo de manera colectiva, sobre nuestro contexto, sobre nuestra comunidad, sobre nosotros mismos. De hecho, *la empatía es una manifestación de la inteligencia emocional interpersonal que amplía las posibilidades de entender e interpretar adecuadamente los problemas (educativos, o identitarios, por ejemplo)* (Marín Viadel, ídem).

Por ello, la Investigación Basada en las Artes no es sino una relevante baza para conseguir llegar a un conocimiento aún mayor y más enriquecedor para el conjunto de personas con los que se interactúa. La empatía que provocan las obras artísticas supone un acercamiento real y social, un acercamiento que cuestiona la “problemática” existente para dar pie a una nueva etapa.

Con diferentes matices, tanto Torregrosa (2012, 2015) como Falcón Vignoli (2012, 2015) defienden una Educación Artística que vele por trabajar precisamente desde estos procesos empáticos, un nuevo método que supone en sí mismo otro tipo de conocimiento más acorde al sentir colectivo de la realidad. Dentro del continuo movimiento en la pedagogía de las artes pero también de la sociología en general, la Posmodernidad influye en estas efervescencias culturales y educativas, que a su vez reiteran que sean las emociones quienes ayuden a comprender a las personas, sus circunstancias y sus contextos (Marín Viadel, 2012).

Esto entraría en fuerte relación con el proyecto aquí presentado, ya que (una vez más) queda demostrado el fuerte potencial socializador de la obra artística, de los fuertes nexos (empáticos) tras su experiencia estética, y de una pedagogía de las artes sensible, como agentes o métodos de investigación o incluso, ‘mediación’.

- Algunos antecedentes

Así, en los últimos años, el avance de la imagen y las diferentes Metodologías Basadas en las Artes se han desarrollado cuantitativamente de manera exponencial. En consecuencia, son multitud los ejemplos de acciones y propuestas que se están llevando a cabo a nivel nacional e internacional, teniendo como referentes los diferentes Congresos en *Arts Based Research and Artistic Research* que desde 2013 vienen celebrándose anualmente de manera ininterrumpida en Barcelona (sede de 2013), Granada (2014), Oporto (2015) y la del presente año en Helsinki (15).

Cada una de ellas abordó diferentes temáticas (Critical reflections on the intersection between art and research; Insights and Critical Reflections on Issues and Methodologies; Conversational approaches about what is and what is not Arts-Based Research and Artistic Research con las cuestiones *What kind of knowledge is being produced and in what ways can it be discussed? What may be and what may be not Arts Based Research and Artistic Research?* ; y por último Rethinking arts-based research, artistic research –and global/local communities con la pregunta principal “*What is the relationship between arts-based and artistic research and communities?*” respectivamente), agrupando más de 50 universidades diferentes e investigadores a nivel mundial.

Igualmente, el afianzamiento de postgrados interuniversitarios como el del Máster “Artes Visuales y Educación Un Enfoque Construccionalista”, coordinado por la Universitat de Barcelona, Universitat de Girona y la Universidad de Granada, han contribuido a estos importantes pasos, lo que ha supuesto un notable incremento en artículos, investigaciones y tesis doctorales que en la última década están suponiendo un importante *background* bibliográfico y empírico.

Podríamos destacar a nivel internacional, especialmente, la sede de British Columbia, desde donde se han proyectado este tipo de investigaciones desde hace ya varias décadas: MacArthur (1997), Hurren (1998), Beer (1999), Penberg (1999), Fels (1999), Linds (2002), Lee (2004), Springgay (2004), Kind (2006), Vera Pente (2008), Boulton-Funke (2015) o Leblanc (2015), y algunas otras que se encuentran en desarrollo actualmente como la de Alison Shields.

A nivel estatal quedan incluidas en el apartado 1.5. del Estado de la cuestión de manera más detenida, sobresaliendo nombres como Bajardi (2015), Blanco Mosquera (2012), García Roldán (2012), Madrid Manrique (2014), Mena de Torres (2015), Mesías Lema (2012), Peña Sánchez (2014), entre otros.

En cuanto a proyectos e iniciativas podríamos destacar el “Centre for Arts-Informed Research” de la Universidad de Toronto, el cual busca articular y apoyar formas alternativas de investigación cualitativa –dentro de la cual queda incluida la Investigación Basada en las Artes- y representación que utilice elementos, procesos y formas de las artes en su trabajo académico. Así, los productos de investigación en los que trabajan, reflejan una gran variedad de formas artísticas (fotografía, pintura, *instalaciones*, collage, films, video, escultura, multimedia, danza, música, etc.)

Por su parte, el “Colectivo de investigación Sobre la Imagen e Identidad” dirigido por Sandra Weber tiene como objetivo primordial entrelazar los puntos comunes entre la investigación científica, artística y narrativa –que junto a la educativa, es tal y como se procura aunar en este proyecto-. Esto es así porque consideran que las imágenes sirven como objeto de investigación, como herramienta y modo de relatar o narrar.

Asimismo es destacable el proyecto Front Door de 1979, llevado a cabo por Eileen Adams y Colin Ward, que supone uno de los primeros compases de la investigación educativa basada en las artes donde la experimentación del conocimiento, el formalismo, la comprensión, la conciencia o la acción son agentes necesarios para ser sujetos críticos para con el entorno, su educación y la experiencia estética (Palacios, 2006).

Igualmente, desde el grupo de investigación HUM489 de la Universidad de Granada “Educación Artística y Estética En Artes Visuales” se han llevado a cabo importantes iniciativas como Génét, Roldán Ramírez y Fernández-Morillas (2016), Génét y Molinet (2014) o el proyecto “Arte para aprender/Arte para enseñar” llevado conjuntamente en 2014 con el Museo CajaGRANADA.

- Principales autores. Algunas reseñas

EISNER. Fue sin duda alguna su promotor. Como teórico del arte promulgó este tipo de investigación (abriendo ámbitos como la crítica del arte y la ‘*expertización*’) para plantear de un modo firme y continuado (sus continuos escritos y libros lo avalan) un tratado en torno a la validez, la importancia y la relevancia para estudiar el mundo y para crear modos de compartir lo que hemos aprendido sobre él a través del arte. Así, se amplía el campo de juego de las artes, válidas interdisciplinariamente.

BARONE. Profesor en la Mary Lou Fulton Institute and Graduate School of Education, en la Universidad Estatal de Arizona; ha sido otra de las piezas claves en la Investigación Basada en las Artes. Son múltiples sus publicaciones y algunas de ellas de la mano de Elliot W. Eisner, anteriormente citado. Interesado especialmente

en el currículo para Educación Artística, abrió nuevos métodos de investigación al abordar los aspectos clave de la investigación basados en el arte que más tarde denominarían “*Arts Based Research*”, incluyendo su propósito y las ideas fundamentales, las controversias que rodean el campo, la política y la ética involucrados y criterios clave para su evaluación.

McNIFF. Pintor e investigador preocupado por la relevancia de sustentar una metodología basada en las artes, ha escrito y diseñado diferentes libros, y ha enseñado en diferentes centros y universidades (como Lesley University en Cambridge o Endicott College en Beverly, ambas en Massachusetts, de las que ha sido profesor). En sus diferentes escritos ha defendido enérgicamente esta fundamentación, centrandó su investigación en los últimos años en la Arteterapia.

LA PIERRE Y ZIMMERMAN. Realizaron un importante trabajo conjunto, referenciado en su manual de 1997. Allí describían las que consideraban sus más importantes ramificaciones: la investigación feminista o la investigación-acción; a la par que trabajaban los paradigmas de investigación en este campo, la Educación Artística, o se reafirmaban sus teorías mediante pruebas evaluativas. Su trabajo fue muy relevante aunque, en varios puntos, difiere con las teorías de Eisner.

MARÍN VIADEL. Artista y profesor, licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona y Doctor en Filosofía y Ciencias de la Educación por la Universidad de Valencia, es catedrático de Educación Artística en la Facultad de Bellas Artes y en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada. Autor de numerosos libros y artículos científicos relacionados con el arte, la educación artística y la investigación, entre sus postulados destaca el libro en el que defiende la imagen como argumento

de investigación, conocimiento y desarrollo sin estar subordinada a la palabra: *Metodologías artísticas de Investigación en educación* en coautoría con Roldán Ramírez. En él apuestan por un tipo de investigación que amplíe el campo de conocimiento social en artes y que necesariamente deba resolverse con arte. De hecho, hacen claras diferenciaciones entre las investigaciones sobre las Bellas Artes, donde se hace uso habitual de texto y por tanto interpretaciones y contextualizaciones de pinturas, dibujos, fotografías, etc. en lugar de una auténtica Investigación Basada en las Artes.

Su bibliografía es extensa así como algunos catálogos de exposiciones como *Utopías ácidas. Visiones de la Colección Martínez Guerricabeitia*, Universidad de Valencia, que se publicó en el año 2000; *Monte Athos*, Museo de la Ciudad, Madrid y Museo de Bellas Artes de Castellón en 2005; y *Granada. Ojos del Sur. Artes Visuales y Literatura del siglo XXI*, Parlamento Europeo, Bruselas y Museo de Adra, en el mismo año.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ. Trabaja como profesor en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, donde trata de favorecer experiencias de aprendizaje y de investigación relacionadas con la fundamentación disciplinar de las artes; especialmente desde la Psicología del Arte y el análisis del significado cultural de las representaciones del arte y los artistas. Además, indaga las relaciones entre Cultura Visual, Artes Visuales y Educación. Desde sus inicios de relación con el campo de las Artes Visuales ha explorado alternativas a lo que se considera como ‘investigación científica’, de manera que el rigor y la exigencia no queden excluidos de formas de indagación que traten de captar los procesos vinculados a diferentes formas de experiencia. Una de ellas sería la artística (reflejada en su publicación de 2006). Es

precisamente desde esta posición desde donde vincula las artes con la educación, la que ha estado presente en su trayectoria, tanto en proyectos de investigación competitivos como en la dirección de tesis doctorales y en acciones específicas de formación a lo largo de estos últimos años.

ROLDÁN RAMÍREZ. Profesor en el Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad de Granada y Doctor en Bellas Artes, trabaja siguiendo la Metodología Basada en las Artes. Concretamente, su principal línea de investigación gira en torno a la fotografía, la cual considera como uno de los métodos más apropiados en el entorno del aula de Educación Artística. Además, considera que el uso de la fotografía en el discurso investigador puede sostenerse de un modo tan certero y asimilable como lo es el de la palabra escrita. Es por esto, que sus últimas publicaciones giran en torno a esta temática, especialmente, en torno al foto-ensayo y foto-diálogo (técnica de la que ha sido impulsor en el ámbito estatal), y nuevas metodologías en el aula universitaria en Formación del Profesorado.

3.- INVESTIGACIÓN ARTÍSTICO-NARRATIVA. DISCURSOS VISUALES

Continuamente durante este proyecto de investigación veremos alusiones entorno a la narrativa, a generar historias colectivas, a “escribir” nuevas formas de identidad en nuestra región. Tanto es así que la narrativa cuando es consciente de sí misma, como indica Kilbourn (2006), *tiende a reflejar las capas y la complejidad del proceso de una tesis que se desarrolla desde el concepto hasta el*

producto final (Sinner et al: 2006: 1251). Y sin dudas, esta es la esencia, puesto que la Investigación Artístico-Narrativa posee la característica de desarrollar conceptos en una continuidad discursiva lógica, desde sus inicios hasta la configuración del corpus final.

La Investigación Narrativa (Agra Pardiñas, 2012; Bolívar, 2001; Bolívar y Domingo, 2006; Connelly y Clandinin, 2006; Goodson, 1991, 1992; Jackson, 1968; Kramp, 2004) implica un estudio sistemático de la experiencia y los significados de ésta (similar a lo que sucedía con la *A/r/tografía*), y de cómo se construyen estos acontecimientos por sujetos activos, especialmente en un tiempo y un lugar concretos, creando escenarios para el argumento narrativo (Mesías Lema, 2012). Así pues, comprobamos que efectivamente el enfoque metodológico artístico-narrativo posee características comunes con la Investigación Basada en las Artes, por lo que supone, una vez más, una combinación metodológica congruente y coherente respecto de las partes con el conjunto teórico.

En este proyecto, la relevancia de todo lo explicitado en el párrafo anterior es de vital importancia, desde los diferentes agentes participantes en la investigación, así como la realidad espaciotemporal que configuran todo lo social y cultural, lo político, lo artístico y lo identitario.

Por tanto, podríamos definir la narrativa como un género que construye una manera de pensar respecto a la escritura, la manera de pensar la experiencia y a conceptualizarlas en un contexto concreto (Butler-Kisber, Yi Li, Clandinin & Markus, 2007) y la Investigación Artístico-Narrativa como la metodología que propone además de textos o discurso verbal otras formas de representación alternativas. Desde este presupuesto podríamos

decir que se trata de extender la *escritura del yo*, impregnada de un claro carácter autobiográfico, hacia ámbitos y formas artísticas. Así: impresiones, historias, dibujos, collages, ideas previas, bocetos, fragmentos de textos, fotomontajes, instalaciones, música, etc. son perfectamente válidos como discurso o narrativa (Eisner, 1998; Agra Pardiñas, 2012), ya que tal y como afirma Eisner (1997), cualquier forma de representación alternativa puede ser empleada siempre que represente mejor la experiencia e incremente la comprensión.

Así, esta metodología, cuyo interés radicaba en plantear y fijar métodos de investigación y, del mismo modo, reformar las teorías, técnicas y pretextos que circundaban a la Educación Artística, ahora también se caracteriza por investigar los problemas humanos mediante diferentes disciplinas artísticas (tanto si son visuales como si no: literatura, música, danza, cine, instalaciones, radio, pintura...): diferencia de clases, marginalidad, interculturalidad, pluralidad de ideas, creencias o étnica, etcétera.

No en vano, Elliot W. Eisner (teórico del arte) uno de los máximos exponentes de la Investigación Basada en las Artes del cual ya hemos hablado anteriormente, permitió que más tarde y por medio de otros autores, esta metodología se fuera desarrollando y diversificando hacia otras vertientes. Así, *the arts connect learning experiences to the world of real work* (Irwin & Chalmers, 2007: 182), empoderando a artistas, profesores y asimismo a la comunidad en los procesos de enseñanza-aprendizaje donde lo visual genera nuevas formas de conocimiento y de expresión.

Por tanto, si nos preguntamos qué es Investigación Artístico-Narrativa la podríamos definir principalmente siguiendo tres aspectos:

- Construye puentes entre el arte como material de archivo y el arte como objeto de estudio e investigación, entre artista e investigador, entre hacer y teorizar.
- Su reto es investigar bajo la hipótesis de un supuesto mestizaje entre las cualidades rigurosas y sistemáticas de la indagación en ciencias sociales, y las cualidades creativas, imaginativas y culturales que son inmanentes al modo artístico de conocer.
- Representa un nuevo rol en el alumnado o grupo de participantes, ya que ahora son los principales actores de los procesos de crear, conocer y vivir experiencias educativas profundas y significativas.

Sin embargo, *la polémica acerca de cuáles relatos han de ser incluidos en el currículum y cuáles deben ser dejados fuera es sólo una de las manifestaciones de la incertidumbre que rodea la función epistemológica de la narración* (Jackson en McEwan y Egan, 1998: 29). No obstante, esta pequeña disputa lejos de empobrecer dicha metodología no ha hecho sino fomentar el enriquecimiento de la Investigación Artístico-Narrativa por medio del diálogo abierto entre los diferentes frentes.

De hecho, la narrativa en educación ha salido fortalecida, ya que según Agra Pardiñas (2005: 131) *para la comunidad educativa, el tema de la narrativa ha adquirido gran importancia tanto para informar la investigación como para la práctica educativa*, porque la investigación narrativa surge desde una visión subjetiva de la experiencia humana, en donde las personas dirigen sus propias vidas narradas (Connelly y Clandinin, 2006: 477) de acuerdo con un pensamiento crítico, reflexivo y autónomo pero que tiende hacia la influencia social (Bruner, 1991). Influencia que

evidentemente también ejerce el contexto en el que se envuelve el sujeto, contexto que, sin duda y como veremos más adelante, en el caso de Rioja Alavesa está regido por la Eno-cultura o cultura del vino.

En nuestro proyecto, el argumento narrativo está claramente definido en la búsqueda de nuevos métodos de aplicación didácticas en espacios educativos no formales y la re-definición de la identidad de Rioja Alavesa, la cual, se hará efectiva gracias, precisamente, al nuevo contexto educativo enmarcado en un ámbito en el que la cultura del vino es la reina: la bodega; y las narrativas de los participantes que surgen en ella.

Por esta razón, el participante y/o alumno/a tiene un papel esencial en el desarrollo de esta gran historia artística colectiva, de esta enorme narrativa plástica, visual, patrimonial que recorre toda la geografía de una Rioja Alavesa plagada de relatos (históricos, sociales, etnográficos, etc.). Dichos espacios narrativos pueden ser '*llenados*' por los diferentes participantes, dando la posibilidad al lector de *completarlos*. Esta *incorporación* del lector supone un posicionamiento nuevo frente a lo que se suele entender por investigación, al igual que sucedió con el concepto de la obra de arte en la década de los setenta, especialmente, cuando la instalación concebía un nuevo espacio y un nuevo papel para y desde el espectador, rompiendo el aura de la obra de arte del artista-genio, entreviendo con precocidad la importancia de la figura del artista social, un artista y una obra que se complementan con la acción del que las mira.

Esto supone, por tanto, una nueva configuración metodológica y además, modelar notoriamente la perspectiva (tan clave) que se pretende en este proyecto de investigación, en la cual, el espectador-alumno, participe al *leer* la obra de arte, pueda cerrar

la narrativa intrínseca en este relato artístico-investigador y pedagógico, abocetando o perfilando su identidad.

La Investigación Artístico-Narrativa en tanto en cuanto investigación posmoderna (como sucede en nuestro caso) trabaja en contextos situacionales –ya que es precisamente el contexto uno de sus centros de indagación-, tratando de conocer en profundidad los procesos que intervienen en ellos, lo que acontece y, posteriormente, identificar los problemas y soluciones que afectan a una realidad concreta (en nuestra tesis Rioja Alavesa), su sistema de relaciones, su estructura dinámica, personalista y humana en diversas circunstancias. O, como decía Dewey (1934, 1936), centran su indagación en aquellos contextos en los que los seres humanos se implican e interesan, evalúan y experimentan directamente.

Así, la narrativa entendida como experiencia genera la creación de significados donde los estudiantes o participantes cumplen papeles activos sobre el propio sentido de la investigación, exposiciones y actuación (Butler-Kisber, Yi Li, Clandinin & Markus, 2007); una forma de dibujar los significados de la narrativa re-imaginando la Educación Artística y las prácticas de investigación artístico-narrativa.

En consecuencia, el paradigma posmoderno (en el que se halla esta investigación) en su condición de simbiosis y mezcolanza, va tejiendo una red de múltiples perspectivas, ideas y narrativas, historias que reflejan lo heterogéneo de la realidad, empezando a reestructurar epistemológicamente las diferentes identidades que en el contexto de investigación (Rioja Alavesa en nuestro caso) aparecen.

Para ello, tal y como veremos más adelante, nos serviremos de

dos narrativas artísticas: la fotografía y la instalación. Ambos medios nos permitirán aproximarnos, de modo interpretativo, a los discursos de los creadores –tanto participantes-alumno/as como artistas- sobre su proceso artístico para inferir conclusiones útiles en torno a la identidad cultural en la comarca de Rioja Alavesa. Gracias a estas narrativas pudimos obtener una valiosa información, pertinentemente analizada, acerca de los contextos, tanto de trabajo como sociales, de sus pensamientos, reflexiones, de sus preocupaciones u obstáculos sociales, las divergencias o conflictos, pero asimismo lo que une y crea comunidad.

Los análisis posmodernos de nuestros procesos e instituciones educativos han puesto de manifiesto las narrativas implícitas en las que se basan y que proveen legitimidad a sus operaciones. Estas conclusiones no pueden dejar de ser tenidas en cuenta por los investigadores de la educación y los constructores de política que se interesen en estudiar la enseñanza y el aprendizaje y en implementar cambios educativos bien pensados (McEwan y Egan, 1998: 18).

Así pues, estos procesos de experiencia estética –descritos en términos artístico-narrativos- responden a una cualidad esencialmente humana, sensible a los valores del contexto contemporáneo y por ende a su realidad sociopolítica y cultural donde la narrativa propone un modo cualitativo de conocer y aprender. Además cabría añadir que ésta es una forma de expresión artística que a su vez, puede ser altamente didáctica, y es que sin lugar a dudas lo narrativo se dirige a la naturaleza específica y compleja de los procesos educativos.

En el desarrollo de este proyecto de investigación, como podremos ir viendo más adelante, la importancia de la construcción de

discursos visuales es esencial a pesar de que *la narrativa, como manera de conocer y también como manera de organizar y comunicar experiencia, ha perdido gran parte de la importancia que debería tener* (McEwan y Egan, 1998: 16). Sin embargo, diferentes tesis actuales (Kind, 2006; De Miguel, 2011; Blanco Mosquera, 2012; Mesías Lema, 2012; Madrid Manrique, 2015) nos hablan del retorno a la narrativa, lo que nos *indica que hoy reconsideramos el valor de la forma y la función de los relatos en todos los campos de la vida humana, especialmente en la educación, donde se impuso un sesgo no narrativo y conductista* (McEwan y Egan, 1998: 16).

Aún con todo, es gracias a los trabajos de autores como Clandinin y Connelly (1995, 2000), McEwan y Egan, Bolívar et al (1998, 2006), etc., los que han permitido hablar de este ‘giro hacia la narrativa’ como uno de los mayores cambios en la historia de la investigación educativa. En suma, es una capacidad humana fundamental y ahí radica su importancia en el campo de la educación (Agra Pardiñas, 2012).

De este modo, el incremento del interés alcanzado por la narrativa como una manera creativa de conocer (Gardner, 2012) se ha convertido, en los últimos años, en un nexo de unión entre distintas ciencias: crítica literaria, semiótica, psicología cognitiva, antropología, etnografía, historia, artes visuales, etc. Y en consecuencia, la Investigación Artístico-Narrativa, modelo de investigación esencialmente artístico y preocupado por los procesos educativos, nos permite aproximarnos al conocimiento, a la interpretación, a los discursos del ‘self’ y de lo social, en definitiva, a los discursos identitarios desde una amplitud discursiva e interdisciplinaria.

De este modo y debido a su epistemología, tanto la realización de las obras presentadas a lo largo de la tesis como sus significados,

junto con las reflexiones y procesos de enseñanza-aprendizaje de las personas implicadas en el desarrollo de catas, talleres y cursos, etc., suponen la construcción del conocimiento sensible por medio de una narrativa artística, una gran historia colectiva descrita entre pinceladas, colores, vivencias y recuerdos, un enorme compendio de sensaciones plásticas y experienciales que se aúnan para perfilar nuestra identidad social. Dado que *existe un vínculo vital entre la forma narrativa y la acción humana* (McEwan y Egan, 1998: 11), la esencia artística y experimental de dicha metodología engarza con el vibrar educativo y artístico posmoderno de nuestra investigación. Así, *la narrativa (...) no debe ser considerada una invención estética utilizada por los artistas para controlar, manipular y ordenar la experiencia, sino como un acto primario de la mente transferido al arte desde la vida* (McEwan y Egan, 1998: 14).

De este modo, la utilidad de este método reside en proponer nuevos contextos de experiencia, más cercanos, más humanos, más sociales... espacios del saber y el conocer desde las vivencias, comprendiendo el paisaje educativo-social sobre el que trabajamos, residimos, nos identizamos (Gómez Redondo, 2012, 2013).

En un sentido amplio, podemos afirmar que las personas, en su relación para con los demás e indubitablemente también consigo mismos, no hacen otra cosa que construir –contar, soñar, imaginar, dibujar, recordar, creer, dudar, planificar, vivir...- sus propias narrativas. Narrar se convierte, por tanto, en un modo básico de recrear (y re-pensar) la realidad, es decir, de conocer e interpretarla.

Es más,

la narrativa es una de las operaciones fundamentales de construcción de sentido que posee la mente; y al parecer

es peculiar tanto de los individuos como de la humanidad en su conjunto. En los seres humanos hay pocas cosas que sean a la vez peculiares y universales. Por lo tanto, esta profunda característica universal es una excelente candidata a la permanente atención de los educadores (McEwan y Egan, 1998: 10-11).

Así, enfatizando el hacer, estar, crear y vivir experiencias de aprendizaje (Irwin & Chalmers, 2007), intentamos mostrar otra manera de narrar nuestra identidad y nuestro estar juntos; ya que es en esta simbiosis donde debe emerger la nueva identidad de Rioja Alavesa, reflejo de los nexos, las interrelaciones personales en boga de lo *societal*, valorando las diferencias y las particularidades que nos caracterizan y construyen nuestros arquetipos comunitarios ocultos, pero que a través de esta investigación, entre narrativas artísticas y la construcción de una historia colectiva, hemos ido desvelando.

- Principales autores. Algunas reseñas

GOODSON. La aportación de este autor, actualmente en la universidad canadiense de Western Ontario, es fundamental tanto en lo que respecta a los pilares de su análisis (Goodson, 1991) como en lo relativo a los aspectos comunes, en los que psiquiatría y enseñanza se entrelazan bajo la batuta del pensamiento foucaultiano en la educación; publicándose en una compilación en 1991.

Formado en el Instituto de Educación de la Universidad de Londres, su línea de investigación se orienta principalmente desde varias décadas por la problemática relativa al papel del profesorado en contextos de reforma educativa; especialmente en

lo concerniente a la historia de la década de los setenta en Gran Bretaña. El proyecto investigador de este renombrado autor, tiene un largo listado de publicaciones, entre las que cabe destacar *Notes Toward a Theory of Curriculum* escritas para la revista *Sociology of Education* (Goodson, 1992) en donde se vuelve a insistir en la necesidad de reflexionar sobre las conexiones existentes entre las diferentes materias que forman parte del currículo, con el propósito de poder explicar de manera teórica las variantes, cambios o permanencias que se producen entre ellas a lo largo del tiempo. Este es uno de los motivos, entre otros, de que señale la importancia de la fotografía en procesos educativos y resalte su interdisciplinariedad e, igualmente, investigadores, ya que no lo considera meramente como un elemento archivador sino mas bien, evocador.

CLANDININ Y CONNELLY. Estos autores desarrollan una investigación conjunta desde los años ochenta en la Universidad de Chicago, aunque fue en el 2000 en la Universidad de Alberta y el Instituto de Estudios en Educación de Ontario desde donde contribuyeron decisivamente a introducir la metodología narrativa en educación (particularmente en currículo y formación del profesorado). Sus múltiples textos publicados y su larga carrera han contribuido enormemente a la expansión de esta metodología, y es que, según Connelly y Clandinin (1995) la razón principal para el uso de la narrativa en la investigación educativa es que los seres humanos somos organismos contadores de historias, organismos que, individual y socialmente, vivimos vidas relacionadas.

JACKSON. Profesor de la Universidad de Chicago tiene con una gran trayectoria, la cual se inició en 1968 cuando se publicó por primera vez uno de sus libros más esenciales: *La vida en las aulas*, el cual se conformó como referencia imprescindible dentro de la

tradición cualitativa de investigación que conmocionó el mundo de la investigación educativa en los años 70.

Su gran aportación fue la creación del concepto '*currículum oculto*', término que hace referencia al significado latente de los contenidos, tareas e interacciones escolares. Este autor plantea que el currículo oculto sirve como mecanismo de adaptación a la sociedad y consiste en una introducción a las exigencias de las relaciones sociales del trabajo. Preocupado por estos aspectos, investiga acerca de la vida de los educadores y su papel en el espacio educativo, así, resalta la metamorfosis continua que se da en esos espacios. En estos últimos años se ha centrado en estudiar y editar obras de Dewey.

BOLÍVAR. Catedrático de Didáctica y Organización Escolar en la Universidad de Granada, tiene una larga trayectoria que lo avala como uno de los representantes más importantes de la investigación biográfica-narrativa. Sus diferentes proyectos se centran en la innovación y desarrollo del currículo, formación del profesorado o desarrollo organizativo entre otros. No obstante, su principal vía de investigación se centra en la metodología aquí reseñada, la cual queda avalada por un sinnúmero de publicaciones de importante prestigio. Entre ellas podemos citar *La investigación biográfica-narrativa en educación*, publicada en Muralla en el año 2001 junto con Manuel Hernández Cruz o el artículo de 2010 *La recherche biographique narrative dans le développement et l'identité professionnelle des enseignants*. Además, ha sido participante en diversas investigaciones I+D+I, está implicado en varias asociaciones y es miembro de otros comités de respaldada importancia.

AGRA PARDIÑAS. Licenciada y Doctora en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, ha desarrollado su trabajo

como Profesora Titular de Didáctica de la Expresión Plástica en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Santiago de Compostela. Su interés profesional se centra en el análisis de la relación Arte-Educación, especialmente en el campo de Educación Artística, la cual considera como lugar de intersección de diferentes disciplinas; además del ámbito de la Formación del Profesorado. Actualmente reúne sus líneas de investigación en torno a la metodología artístico-narrativa, denotando la importancia de los proyectos-proceso de aprendizaje artístico, métodos como el portafolio o las escrituras del yo, además de respaldar que las nuevas tendencias del Arte Contemporáneo deben ser tenidas en cuenta en la Educación Artística y diseñando, por ende, actividades integradas en y para el currículo.

HENRY JENKINS. Se trata de una de las personalidades más importantes actualmente en este campo. Es investigador del MIT y uno de los analistas de medios más respetados del mundo, el cual acuñó el concepto de narrativa '*transmediática*' (14), además de estudiar las transformaciones culturales, sociales y económicas ocurridas a partir del proceso de convergencia de los diferentes medios.

4.- A/R/TOGRAPHY. LA UNIÓN DE EDUCACIÓN, INVESTIGACIÓN Y ARTE

La investigación artística y, en concreto la Investigación Basada en las Artes, tiene múltiples puntos de vista, criterios y perspectivas ciertamente diversas según la bibliografía revisada hasta la fecha y dependiendo de los autores; pero sin embargo, y tal y como dice Mesías Lema (2012), tiene profundas interconexiones entre los

diferentes autores y sus teorías.

Es más, la Investigación Basada en las Artes se puede aplicar a cualquier disciplina y se utiliza a menudo en combinación con otras formas de investigación (como la etnografía o la antropología), tal y como hemos ido viendo.

Así pues, para Irwin (2008) la A/r/tografía no es una menos y guarda una fuerte relación con la Investigación Basada en las Artes (concretamente con la Investigación Educativa Basada en las Artes (16)), al ser parte de éstas, así como con la Investigación Narrativa o las teorías feministas posmodernas, pero discrepa, sin embargo, en ciertos puntos con otras alternativas metodológicas dentro del ámbito. A pesar de ello, esta metodología se ha convertido en una de las más pujantes dentro de la Investigación Artística, con Rita Irwin y la British Columbia a la cabeza.

La A/r/tography tomó forma con contribuciones de los miembros de este grupo de artistas, investigadores y profesores, comprometidos con la investigación educativa. Lo que se emprendió de manera individual, acabó uniéndose a todo un grupo de diferentes personas bajo un mismo interés: la investigación por, en y para las artes y la educación (Sinner et al, 2006).

Así pues, la A/R/Tografía (Berridge, 2007; García Roldán, 2012; Irwin, 2004, 2006, 2008; Kind, 2006; Leggo, 2012; Sinner et al, 2006) es uno de los enfoques más influyentes dentro de las Investigaciones Basadas en las Artes por su interesante sintaxis de investigación, docencia y arte, tal y como se explicita en su propio nombre:

A/R/T/OGRAPHY:

A= ARTIST - R= RESEARCHER - T= TEACHER

De este modo, la A/r/tografía es un híbrido de estas formas ampliamente conocidas de la investigación: las prácticas de los artistas, investigadores y educadores; que a través de la investigación en curso y en el tiempo, comparten sus procesos de investigación, así como los productos que se derivan de estas investigaciones.

Los a/r/tógrafos pueden hacer hincapié en la investigación visual, la investigación performativa, la investigación narrativa, o la investigación musical, entre otros, sin embargo, también pueden utilizar otras formas de investigación cualitativa dentro de su trabajo, tales como historias orales o autobiografía. Sin embargo, fundamentalmente, la A/r/tografía reconoce las prácticas de artistas, investigadores y educadores como lugares de investigación y utiliza estas prácticas para crear, interpretar y representar la comprensión (Sinner et al, 2006: 1228).

Esta metodología sigue, por tanto, una estructura rizomática (Deleuze y Guattari, 1980), así como sucede con la Investigación Artístico-Narrativa (Agra Pardiñas, 2005) de la cual hablaremos más adelante. Esta perspectiva se debe a que no existe una jerarquía entre investigador, artista o educador, ya que estos tres agentes participan simultáneamente, es decir, cualquier elemento procedente de los diferentes perfiles pueden influir en el resto de roles, sin importar su reciprocidad. Al igual que sucede con un rizoma, no existe un centro sino diversas prolongaciones partícipes de un mismo nexo, en nuestro caso, el Arte Contemporáneo. Así, este rasgo lo convierte en un modelo de interés para la filosofía de la ciencia y de la sociedad, la semiótica y la teoría de la comunicación contemporánea (García Roldán, 2012: 42).

De hecho, al intentar explicar (en la teoría y en la práctica) cómo

la poesía, el drama, la ficción, las artes visuales o la performance contribuyen a formas de conocer y convertirse, a concepciones de la epistemología y la ontología, surgen cuestionamientos emergentes que a menudo lleva al investigador precisamente a un terreno rizomático (Irwin, Beer, Springgay, Grauer, Xiong, y Bickel, 2006), de interconexiones y flujo hacia diferentes puntos, pero siempre con un mismo nexo, un mismo centro.

Igualmente, *la A/R/Tografía es una manera de entender el arte y sus concreciones socioeducativas* (García Roldán, 2012: 43), pero también es una manera de entender el mundo y la realidad que envuelve y concretiza las prácticas que en él suceden, bien sea investigacionales (investigador), artísticas (artista) y/o educativas (educador, profesor), y este aspecto es esencial en nuestro caso. Saber analizar e interpretar nuestro contexto es clave para hallar los arquetipos ocultos que construyen y configuran nuestras raíces, nuestro patrimonio colectivo, nuestra identidad.

Así pues, *el artista, investigador y educador, se sitúa en esos territorios intermedios con el deseo de realizar una exploración personal de los lugares físicos, espirituales, sociales, a través de un diálogo común*, tal y como pretendemos con este proyecto de investigación: un diálogo sobre un aspecto social, lo identitario, en un lugar cultural, proponiendo nuevos espacios pedagógicos (la bodega), nuevas formas de interpretar la realidad y nuevos modos de dialogar, debatir, comunicar.

Esta comunicación compleja, intersubjetiva e intrasubjetiva, genera una experiencia estética integrada tanto por el conocimiento, como por la acción reflexiva, como por la propia creación (Irwin, 2000: 30), tal y como iremos viendo que sucede en este proyecto.

Así pues, desde la A/r/tografía se pone de manifiesto un interés

especial en los procesos de investigación. De hecho, lo que es realmente relevante, además de la relación, es cómo tienen lugar esos nuevos espacios de comunicación y diálogo entre las diferentes partes implicadas. Es más, *reconocemos la importancia de estas interconexiones y su variabilidad conectiva, lo que nos hace pensar más en una propuesta filosófica que conecta arte y vida que en un procedimiento de análisis exclusivamente circunstancial* (García Roldán, 2012: 45)

A través de esta perspectiva, el artista no es únicamente investigador de su propia evolución, sino de la evolución que tiene lugar en los diferentes ámbitos educativos en los que participa o toma lugar. Esto significa que no es un simple agente sino el propulsor de nuevos interrogantes, es quien incita a la reflexión y es el que, por medio de la experiencia, por medio de procesos estéticos, acciona un movimiento de conocimiento y reflexión. Pero es que además, supone un agente que se mimetiza con el resto de productores de conocimiento: lo/as alumno/as, o en el caso concreto de esta investigación, aquellos sujetos que participan del proceso reflexivo sobre Rioja Alavesa y su propia identidad.

O dicho en otras palabras, *la teoría de la A/r/tografía puede ser el camino para reinventar o interpretar de manera creativa nuestra propia biografía y las de los demás, en definitiva: cómo nos imaginamos, cuáles son nuestras historias y cómo se construyen nuestras identidades* (García Roldán, 2012: 44).

En esta búsqueda identitaria es necesaria la colaboración entre el investigador y los participantes, facilitando la formación de comunidades de práctica con sus diferentes tipos: educación formal, no formal e informal, siendo en nuestro estudio un público abierto y amplio pero que trabaja entorno a estas dos últimas, al hallarnos en la bodega como museo o espacio artístico-educativo.

Evidentemente, esto significa que la comunidad de práctica es flexible e incluso impulsa la interdisciplinariedad, es decir, que puede cruzar varias unidades disciplinaria, por ejemplo artistas, músicos, escritores, actores, bailarines, poetas y educadores que se interrelacionan y trabajan juntos como a/r/tógrafos (Sinner et al, 2006).

Por otro lado, los investigadores de la ABER y/o A/r/tógrafos siempre están tratando de entender los parámetros del ‘buen arte’ y ‘una buena investigación’, lo que implica para cada nuevo proyecto de investigación educativa basada en las artes, y el nuestro no es menos, informarse de los proyectos anteriores, buscando asimismo ampliar las posibilidades de lo que constituye la investigación y el arte (Irwin, 2008; Sinner et al, 2006).

La interpretación en la A/r/tografía contribuye al conocimiento en el campo de la educación, porque la experiencia del artista se presenta como un gran potencial en la creación y comprensión de nuevos conocimientos expresados en formas variadas como exposiciones, presentaciones y publicaciones (Sullivan, 2005). De estas investigaciones surgen interpretaciones que el investigador analiza, evalúa o desarrolla según las relaciones entre las teorías, conceptos y experiencias vividas (ya que no debemos olvidar la importancia de la experiencia –ni el nexo arte y vida tan “*beuysiana*”- para la A/r/tografía).

Esto supone un punto de gran coherencia para nuestra investigación, la cual podría recorrerse a través de las diferentes exposiciones englobadas dentro del género de la instalación: Septiembre, Idént(ri)cos, Reflejos y Raíces, Kolore, Noir, Vestigios, In vino veritas... etc. Que muestran *sensibilidad a la conexión entre el método y el significado* (Kilbourn, 2006: 530), una reflexión consciente entre las relaciones comunitarias de

Rioja Alavesa, los movimientos conceptuales y las metodologías empleadas.

Por otro lado, como hemos podido ver anteriormente con la Investigación Basada en las Artes (IBA), hay un continuo flujo de interrogantes y cuestiones que surgen tanto durante el proceso como al final de éste, es decir, tanto la A/r/tografía como la IBA, no pretenden hacer conclusiones cerradas y definitivas, sino que valoran el proceso y dejan abierto el final para continuar aportando nuevas reflexiones y conocimientos al ámbito de las artes visuales y la educación. De hecho, acorde a estos preceptos, nos es de extrañar que *nos encontremos con un discurso reflexivo donde la investigación es la propia pregunta y el desarrollo de ésta es una probable solución. En todo caso, no es un trabajo lineal sino ondulatorio* (Irwin, 2010).

Las preguntas provocan, inspiran y conducen a las intervenciones, investigaciones, posibilidades e, inevitablemente, surgen situaciones donde desarrollarse o reconocerse. Esto es posible, especialmente, gracias a la naturaleza relacional rizomática (anteriormente citada) y la cual genera preguntas y escenarios educativos, haciendo que la A/r/tografía se mueva en diferentes direcciones pero al mismo tiempo siga explorando una misma línea de investigación. *En este sentido, la A/r/tografía puede ser una metodología de situaciones: las situaciones que constantemente enseñan a los educadores a abordar y diferenciar problemas al estar comprometido con la investigación estética* (Sinner et al, 2006: 1237).

En un proyecto de a/r/tográfico, como es el presente, las preguntas e hipótesis surgen y cambian con el tiempo a través de una perspectiva de tesis que interrelaciona la investigación con el vivir (una indagación viva entre arte y texto, una investigación

que da más que un simple significado a nuestra experiencia; sus fundamentos están en las pérdidas, los cambios y las rupturas que permiten que emerjan nuevos significados). En definitiva, se trata de generar historias de vida a través de la experiencia de investigación, entendida siempre como un estado dinámico de aprender a vivir poéticamente (Leggo, 2004, 2012).

Del mismo modo sucede en el planteamiento de una investigación educativa, donde la praxis artística debe ser entendida como un elemento valioso para la generación de nuevas preguntas. De hecho, el diseño de la A/r/tografía comienza previendo un acercamiento a la investigación, contrastando la pregunta inicial o hipótesis (ya que las preguntas surgen con el tiempo), seleccionando las fuentes de información e ideas, y luego ofreciendo interpretaciones con la franqueza intelectual y la creatividad dentro de la práctica, en la esencia, retratando nuevos acuerdos textualmente, visualmente, y/o “performativamente” (Beer, 1999; Finlay, 2003; Irwin, 2008; Kind, 2006; Springgay, 2004). Al hacer uso de este método, no estamos sino reconociendo la necesidad de una metodología donde la práctica, el proceso e igualmente el producto final, son el principio clave de toda investigación a/r/tográfica o educativa basada en las artes, y la que aquí defendemos, no es menos (Sinner et al, 2006).

Así pues, tal y como queda evidenciado,

las transformaciones experienciales, intelectuales y/o sociales son fundamentales en estas disertaciones. Desde el proceso de transformación de la creación artística, los nuevos acuerdos contribuyen al desarrollo de la teoría en el campo de la educación. Esto sugiere que la Investigación Educativa Basada en las Artes es de por sí compleja y requiere diferentes formas de evaluación que la

investigación tradicional (Sinner et al, 2006: 1252).

Esto incluye un examen creativo y crítico de cómo el arte evoca respuestas y conexiones; desde resonancias de diverso origen: narrativas, poemas, imagen, sonido o performance, rompiendo con un modo de saber “ilustrado” y reconsiderando las opciones de un conocimiento original y sensible donde la creación y la imaginación se tengan en estima.

En definitiva, en esta historia paralela de múltiples identidades posmoderna en una sociedad caleidoscópica, esta metodología supone también una apertura a las formas de recoger los datos, aportar información y nuevos conocimientos –pero desde una perspectiva artística-, y formular nuevos interrogantes que favorezcan un discurso creativo pero reflexivo. La A/r/tografía, ya nos avisaba García Roldán (2012), debemos de entenderla como un conjunto interdisciplinar de propuestas sociológicas, antropológicas e históricas en relación a un objeto de análisis. En resumen, la a/r/tography es una forma híbrida que basa su metodología en la práctica, en la experiencia y en lo estético. Una investigación artística que gira entorno al concepto de identidad en el contexto de Rioja Alavesa, la importancia de encontrar nuevos espacios de diálogo, creación y educación: la bodega como centro de la Eno-cultura, es decir, de la Cultura y el patrimonio de la comarca; trabajando desde nuevos métodos didácticos más próximos al encantamiento social (Maffesoli, 2011), del vivre-ensemble y del conocimiento sensible de nuestra cambiante sociedad.

- Algunos antecedentes

Los grandes esfuerzos realizados hasta la fecha sitúan a la British Colombia como el centro neurálgico de la Artografía. Con un gran número de tesis publicadas, artículos y libros defensores de esta metodología, han ido demostrando su enorme valía en diferentes contextos y disciplinas: música, poesía, Educación Artística, literatura, Educación Musical, performance y medicina, libro de artista, etc.

Así, Cullen-Reavill (2009) se cuestiona sobre las experiencias de diferentes profesores durante sus tres primeros años de docencia, a través de grupos de discusión, la performance y la etnografía. Beare (2011) investigó acerca de la forma en la que el arte afecta a los diferentes sistemas sociales y su desarrollo. Para ello, empleó una metodología artográfica basada en la educación teatral, tanto empírico como conceptualmente. Madrid Manrique (2014), por su parte, realizó su proyecto en torno a las narrativas audiovisuales, entremezclando su práctica artística como dibujante de cómic y la inclusión social; o Grant (2003) que trabajó relacionando su práctica docente con los movimientos sociales del “estar juntos” a través del jazz.

Prueba de éstas y otras investigaciones, prácticas y acciones es la interesante página web <http://m1.cust.educ.ubc.ca/Artography/> la cual contiene toda la información referente a esta modalidad de IBA que invitamos encarecidamente a visitar.

Otro de los proyectos dignos de destacar es el libro autobiográfico de Charlotte Salomon que se basa en una serie de 769 pinturas

acompañadas de un sutil pero interesante texto en el que la artista intentó explorar y plasmar sus experiencias de vida. A pesar de morir en Auschwitz rondando los 20 años, Salomon no cesó en su labor, siguiendo lo que su mentor (Alfred Wolfsohn) denominaría como transformación de la vida privada en arte, dignificando la experiencia. Este extraordinario trabajo de una intensa carga emotiva queda recogido bajo el título *Charlotte: Life or Theater?* (Salomon, 1981).

- Principales autores. Algunas reseñas

RITA L. IRWIN. Presidenta de InSEA y profesora en University of British Columbia, lleva varios años inmersa en investigaciones respecto a la Educación Artística, y fue quien acuñó el término *a/r/tografía* para designar a la perspectiva de interpretación del yo (self) a través de una indagación viva entre arte y texto. Es una investigación que da más que un simple significado a nuestra experiencia; sus fundamentos están en las pérdidas, los cambios y las rupturas que permiten que emerjan nuevos significados. Así, según ella misma afirma en su web, la *A / r / tografía* se centra en uno/a mismo/a, así como en el/la artista-investigador/ra-profesor/ra, sin embargo, es también social, cuando los grupos o comunidades de la */ r / tographers* se reúnen para participar en las investigaciones, actuando como críticos. Así, este nuevo término se asienta conforme a la realidad sociocultural, política, económica, etc. que nos envuelve y se presenta como un método que tiene ya multitud de adeptos.

LEGGO. Poeta y profesor durante más de 55 años del

Departamento de Educación de Lengua y Literatura de la British Columbia, se ha caracterizado siempre por un estilo muy personal en el que investigación e historias de vida se entremezclan casi fundiéndose en el que ha autodenominado *lifewriting*. Con una calidad literaria excepcional, sus libros sobre *Artografía* funcionan como auténticos placeres estéticos respondiendo poéticamente a preguntas tales como:

- *What are the personal and communal stories that have been told, are being told, and have yet to be told?*
- *Who are we that tell these stories, and what indeed do these stories tell?*
- *What are the questions to which these stories are answers?* (Aoki, 1987/2005: 349).

En definitiva, ¿de qué manera contamos las historias? o ¿cómo interactuamos de manera innovadora y creativa en este mundo postmoderno?. Autor de numerosas publicaciones en revistas, libros e intervenciones en congresos, sigue contribuyendo de manera notable a desarrollar nuevos métodos en investigación educativa relacionada con las artes, en su caso, desde la poesía, redescubriendo una manera de vivir más estética.

KIND. En bello mestizaje de lo artístico, lo educativo y las narrativas de investigaciones, Kind realizó en el año 2006 una de la tesis más interesantes que hemos tenido el placer de leer. En ella, los procesos narrativos de construcción del yo, la práctica textil y lo educativo se entremezclan en sugestivas formas artísticas. Autora de numerosos artículos y libros, mantiene su labor docente en la Capilano University y la Universidad de Victoria, colaborando asimismo como *atelierista* en diferentes cursos y en escuelas infantiles Montessori.

13 La cultura visual se conforma, entonces, como otro tema presente en esta metodología de investigación. Ya que no cabe duda de que a través de lo visual se trabajan conocimientos y aspectos de forma más enriquecedora e interdisciplinar que como se intentaba lograr anteriormente, mediante otros métodos. Esto, por supuesto, fomenta trabajar unitariamente aunque desde diversos ámbitos todos los objetivos propuestos en un currículum y además, transgredirlos y ampliarlos. Esto es debido a que, entre otros aspectos, se interesa por los problemas propios de la enseñanza y/o aprendizaje de las artes.

14 La narrativa transmediática no es la adaptación de una historia contada por un medio a otro medio; sino que son los diferentes medios y lenguajes los que participan y contribuyen en la construcción de un único y gran universo narrativo transmedia. Esta dispersión textual es una de las más importantes fuentes de complejidad en la cultura popular contemporánea. En otras palabras, la narrativa transmediática es el dispositivo –básico, creativo y estructural– de producción de sentido e interpretación basado en historias construidas a través de la combinación coordinada de diferentes lenguajes, medios y plataformas.

15 En los cuales hemos participado con diferentes comunicaciones. Véase Actas.

16 Tal y como citamos anteriormente es una extensión que reconoce la contribución específica que la *Investigación Basada en las Artes puede hacer a la educación* (Sinner et al, 2006: 1227).

elección-adequación de la metodología

*Del texto a la imagen y de la imagen al texto; Narrar en la
Posmodernidad y Un viaje emocional e identitario a través de
la interdisciplinariedad*

El presente proyecto de investigación sigue una metodología plural que se caracteriza, tal y como hemos visto, por la preocupación de nuevos enfoques en la didáctica e investigación de las artes. Estas diferentes Metodologías Artísticas de Investigación, ubicadas dentro de la investigación cualitativa, suponen un modo innovador de re-construir la identidad y de significar los espacios y procesos sociales, expandiendo el campo de conocimiento artístico y tejiendo nuevas relaciones entre la creación, lectura y experiencia estética de obras y contextos artísticos.

Por ello, la Investigación Basada en las Artes, la A/r/tografía (unificadora de las tres facetas que habitualmente cumple un investigador en artes visuales) e Investigación Artístico-Narrativa comparten en su epistemología características que nos permiten hablar de un proyecto que se basa en tres pilares básicamente: **el discurso basado de manera simultánea en texto e imágenes** que compone, precisamente, **una narrativa posmoderna y emocional**, mapeando la identidad de Rioja Alavesa.

De este modo, todas ellas toman partido respaldando este quehacer metodológico, interrelacionándose y construyendo un todo unificado y congruente, que denota los cuatro rasgos distintivos que caracterizan a una investigación artística en educación, y que consideramos, se dan en este trabajo (Marín Viadel, 2005: 250):

- El diseño y presentación de los resultados deben ser congruentes con el proceso artístico-investigador escogido.
- Se abre a nuevas posibilidades de mostrar los resultados mediante una instalación, presentación multimedia, exposición, performance, etc.

- La investigación artística es sensible a todos los factores que intervienen en los contextos situacionales en dónde ésta se desarrolla.
- Las propuestas son creativas, innovadoras y originales para tratar los problemas educativos desde el arte.

Así, tal y como podremos comprobar a lo largo de la tesis, los procesos y los resultados representan una reflexión colectiva, una narrativa plural y comunitaria que demuestra que la investigación artística es una metodología idónea en contextos patrimoniales, educativos, sociales... fomentando acciones que nos permiten resolver una problemática concreta y, además, responder a ella con argumentos visuales.

Rioja Alavesa, comarca vitícola y multicultural, nos permitió iniciar una serie de estrategias de indagación artísticas y visuales que se basan en procesos de creación de imágenes típicas de las diferentes especialidades y disciplinas de las artes visuales: en nuestro caso una narrativa que se presenta desde la instalación y la fotografía.

Asimismo, la unión de estas diferentes metodologías nos permitió abordar los problemas educativos desde la Educación Artística, cuestionándonos sobre cómo a través de acciones artísticas y educativas ayudar a ‘dibujar’ el concepto de identidad de Rioja Alavesa, utilizando para ello *los lenguajes y formas representacionales prioritarias y distintivas de la “Arteinvestigación”, como son los visuales: fotografía, dibujo, (...) el diseño gráfico, (...) instalación* (Marín Viadel, 2005: 261).

Como podremos ir descubriendo en el discurso de esta investigación, estas diferentes formas de narrar se irán interrelacionando para crear un corpus artístico que se rige por unos criterios de calidad

en los que su *objetividad, veracidad, validación, verificabilidad, etc., corresponden a los que se utilizan habitualmente para valorar la calidad de las investigaciones educativas y la calidad de las principales obras de las artes visuales* (ídem).

Por todo ello, esta investigación tratará de demostrar que a través de este conjunto uniforme de narrativas estéticas se pueden descubrir nuevas nociones, datos, preguntas, ideas... que ofrecen una nueva visión de la Educación Artística y de la didáctica del patrimonio, demostrando que este trabajo responde a las características de toda Investigación Educativa Basada en las Artes Visuales.

Comencemos pues a desengranar los pilares epistemológicos del presente proyecto, viendo el por qué de estas diferentes metodologías y el por qué de su adecuación.

DEL TEXTO A LA IMAGEN Y DE LA IMAGEN AL TEXTO

Debido a, o más bien, gracias a las metodologías empleadas, el formato utilizado en esta tesis combina texto e imagen; instalación, fotografía y narrativa. Pero no una cualquiera, sino un discurso cuidado, poético incluso, en el que ir desarrollando de una manera estética y sensible el proceso de esta investigación y mostrando sus resultados, mimados en su forma (visual y verbal), estética y estilística, que coordina la esencia de toda Investigación basada en las Artes, la Artístico-Narrativa y la Artografía misma.

De hecho,

la diferencia es que la calidad artística y estética de los textos verbales y de las imágenes visuales y sonoras cuando se trabaja con Metodologías Artísticas de Investigación es una condición absolutamente necesaria, mientras que

resulta, perfectamente prescindible en una investigación cualitativa (García Roldán, 2012: 44).

El lenguaje, tanto visual como la grafía, responden a una necesidad de expresar poéticamente lo que se experimenta, defendiendo así en su totalidad una forma de investigación que cuida sus argumentos, procesos y resultados artística, estética y verbalmente. Un *life-writing* (Leggo, 2012), una explosión del conocimiento sensible, un ensayo textual y visual que acompañará a la investigación a lo largo de todo el proyecto (frecuente en algunas investigaciones dentro de la Investigación Basada en las Artes como es la A/r/tografía o la Investigación Artístico-Narrativa), donde texto y arte suponen un conjunto indisoluble y altamente enriquecedor para la educación (artística o no), lo que a su vez no es sino otro de los puntos clave de este proyecto: buscar nuevos métodos de actuación pedagógica en contextos educativos no formales a través del arte.

Ya que no se puede defender una educación basada en experiencias estéticas y razón sensible si el propio proyecto no sigue estas pautas, nuestro producto final responderá asimismo a éstas.

Así, *las imágenes visuales y el lenguaje verbal son entidades irreductibles una a otra, no se trata de dilucidar si las unas son superiores o inferiores al otro, simplemente basta con aclarar que se trata de dominios de (re)presentación diferentes y complementarios* (Marín Viadel, 2012: 38) o como decía Foucault (2009) “las imágenes visuales no se solapan con el lenguaje verbal; y los discursos verbales pueden interpretar las imágenes, pero no pueden copiarlas ni sustituirlas”. Por este motivo, la unión de ambas formas de lenguaje (tanto el verbal como el visual) serán claves para ir entretejiendo una investigación en la que la narrativa que se construye es tanto aquello que se investiga como el propio método de investigación

(Connelly y Clandinin, 1995). Esto es, el enfoque narrativo se puede entender como el enfoque de investigación, es decir, el modo en que los investigadores escriben sus propias narrativas, generalmente a través de relatos de carácter biográfico. En nuestro proyecto el hecho de construir una historia colectiva vinculada de manera artística y experiencial, crea asimismo una gran historia de vida que no es sino el vivo reflejo de las identidades plurales, las sinergias y los encuentros que se dan en Rioja Alavesa.

Por ello, las diferentes fuentes e ideas en investigaciones basadas en las artes se sustentan a menudo en la propia práctica artística: creación de obra, exploración en la cultura popular y una intensa colaboración comunitaria que genera experiencias, representando así una continua búsqueda activa de significado (Sinner et al, 2006).

Por ende, se trata de poder interpretar y conocer esas vivencias, esos resultados plásticos, los procesos de aprendizaje de nuestros participantes, en resumen, se trata de analizar y mostrar el desarrollo de esta investigación tanto si se hace una lectura de manera visual únicamente, como si se prefiere de manera textual únicamente o incluso combinando ambas, entendiendo el conjunto como una gran narrativa.

Saltar de la imagen al texto y del texto a la imagen nos recuerda que el arte (pintura, música, literatura, performance, teatro, vídeo, arquitectura, cómic...) nos permite abrir nuevas puertas de reflexión, reflexionar precisamente a través de la Educación Artística y patrimonial, proponiendo nuevas herramientas educativas como es por ejemplo la instalación, para delinear nuevas relaciones sociales que se interrogan sobre las formas identitarias.

En consecuencia,

one of the most valuable features of art-based research might be its potential for offering very different ways of approaching the most serious problems that we face in the world today. Art embraces ordinary things with an eye for their unusual and extraordinary qualities. The artist looks at banal phenomena from a perspective of aesthetic significance and gives them a value that they do not normally have. This way of relating to things may have more social significance than one might at first imagine (McNiff, 2007: 37).

Así, este proyecto se podría interpretar como **un trabajo de Investigación Basada en las Artes** puesto que recurre a *lenguajes y formas de presentación y representación de los datos, argumentos y conclusiones que no son únicamente el lenguaje verbal, ya sea escrito u oral, sino también a los lenguajes musicales, visuales, corporales, audiovisuales, etc.* (Roldán y Genet, 2012: 167). Esto implica que la presentación final de los datos bien puede ser una obra artística (17). Por ello, cada apartado dispone de una conclusión visual además de verbal, diferentes exposiciones que buscan defender la disciplina de la instalación como herramienta no sólo pedagógica, sino altamente interesante y útil en lo investigacional. *Septiembre, Idént(r)icos*, la serie *Kolore con Kolore I y Noir, Reflejos y raíces, Presentes, Vestigio, Cartografías, Haiek e In Vino Veritas* suponen un conjunto artístico y reflexivo que comenta los diferentes resultados obtenidos recorriendo Logroño, Granada, Leza o Lleida, algunos de los lugares en los que hemos tenido el gusto de exponer. Conclusiones de los resultados obtenidos, pero no cerradas, conclusas, fijas, puesto que quedan abiertas a reflexiones comunes, a la participación activa de todos aquellos

que las disfruten, y por supuesto, suponen un paso más para poder continuar investigando en torno a esta compleja temática, ofreciendo obras tan vivas como este proyecto de investigación.

Del mismo modo, nuestro proyecto es el vivo reflejo de una **investigación artográfica** puesto que indaga en el mundo a través de un continuo proceso de hacer arte en una forma artística y escrita de manera que no estén separadas ni sean ilustración una de la otra (Irwin, 2006), sino que están interconectadas y enlazadas una con la otra para crear significados nuevos, productivos y evocativos, transformando no sólo los parámetros de la indagación científica, sino también la propia vida de todos los agentes implicados en el proceso (Irwin, 2010).

Así, no son, por tanto, discursos que se colocan uno sobre el otro con la esperanza de transferir un significado de un campo textual al otro; más bien son interconexiones que hablan en conversaciones con, en y a través del arte y el texto, de tal manera que estos encuentros son constitutivos más que descriptivos (Agra Pardiñas, 2012; Irwin, 2006;).

Esta investigación será por tanto también una narrativa social, un proyecto donde las relaciones comunitarias y el corpus colectivo generan una nueva definición de Rioja Alavesa, esa eterna comarca coronada por viñedos, olivos y tímidos almendros rodeando campos de cereal que acompañan a un paisaje multicolor y de belleza inusitada.

Esta perspectiva casi antropológica, etnográfica, en definitiva, social, responde a una de las características de una investigación artográfica: el *Concepto de continuidad*, que presta atención a los espacios entre el arte, la educación y la investigación, o lo que es lo mismo, entre el *Arte* y la *Grafía* (el trasvase del arte al

texto y viceversa anteriormente explicitado). Igualmente, la *A/r/* tografía plantea una línea de trabajo y de reflexión teórica basada en otros conceptos fundamentales que podríamos definir como las claves en nuestra tesis: el *Concepto de indagación*, que destaca la complejidad y las contradicciones de las relaciones entre las personas y las cosas, así como la comprensión de las experiencias de la vida, la cotidianeidad de Rioja Alavesa; el *Concepto de metáfora y metonimia*, que concede importancia a las nuevas conexiones y relaciones entrelazadas como vemos en el significado de las obras y la interacción con ellas; el *Concepto de apertura*, que acentúa el poder del diálogo y el discurso, imprescindible en este proyecto por su reestructuración social en este corpus de tribus posmodernas; y el *Concepto de reverberación*, que enfatiza los cambios con un nuevo significado, por ejemplo en el campo educativo o la propia noción de identidad (García Roldán, 2012).

Pero además, nuestra tesis también se adecúa al **método artístico-narrativo** porque la narrativa puede desarrollar un modelo docente, coherente y congruente con la esencia y finalidades de la Educación Artística, sin olvidar que debe comprometerse con las distintas formas de cultura visual y dotar de estrategias visuales a los estudiantes para que puedan establecer juicios críticos y reflexivos sobre el mundo que les rodea (Agra Pardiñas, 2005; García Roldán, 2012; Marín Viadel, 2003; Martínez, Gutiérrez y Ecaño, 2009), incluida aquí la bodega.

La Investigación Artístico-Narrativa es interesante para nuestro proyecto por

cómo las formas de investigación narrativa conectan de forma especial con los procesos de creación artística y con sus procesos de aprendizaje, ya que la narrativa como el arte, responde a una cualidad esencialmente humana,

es sensible a los valores del contexto contemporáneo, propone un modo cualitativo de conocer y es una forma de expresión artística (Agra Pardiñas, 2005: 134).

Una forma de expresión del diálogo entre teoría y práctica, de revisión y búsqueda, *una progresiva depuración y selección del sentido, que modera la característica flexibilidad semántica de las imágenes visuales* (Roldán y Genet, 2012: 167), además de las diferentes instalaciones donde asimismo se generan los discursos y las posibles significaciones de la identidad. Un estudio del por qué y cómo una persona puede resonar en la vida de otros muchos, de cómo se puede vibrar en la creación de una historia común, plural, viva, en la que *los significados de la vida social fluyen como las mismas relaciones de las cuales estos emergen y a las cuales estructuran*, con lo que nuestra *investigación solo puede llevarse a cabo en tanto actividad de implicación en esa flujo vital de lo social* (Sisto, 2008: 5). Una clara finalidad de confidencia de lo que en este contexto de Rioja Alavesa acontece y de la promulga de una permutación ante la necesidad de cambio o variación de muchos aspectos, especialmente educacionales que influirán en otros factores determinantes en el contexto estudiado: los sociopolíticos.

Y es que, como escribió Alasdair MacIntyre (en McEwan y Egan, 1998):

“La historia narrativa de cierto tipo resulta ser el género básico y esencial para la caracterización de las acciones humanas”. (...) Y nosotros compartimos con los grandes narradores, aunque en el nivel menos elevado del habla informal, el profundo don de la narración (McEwan y Egan, 1998: 15).

NARRAR EN LA POSMODERNIDAD

Bien sea de manera artística o verbal, narrar en estos tiempos posmodernos significa hablar de la realidad social y epistemológica de lo antropológico, ya que

los seres humanos se conforman de y desde relatos de experiencia (Clandinin y Connelly, 1990, 1994, 1995, 2000), lo que presentó a la narrativa como un nuevo lenguaje de expresión para contar a otros, nuevas formas de ver e interpretar el mundo. La narrativa, como una manera de abrir y compartir las vidas, permite organizar, dar coherencia y significado a las experiencias que se viven para mostrar y comprender quiénes somos. A partir de todo esto, la narrativa se ha presentado como una reconstrucción particular y consciente de la experiencia, la que mediante el proceso reflexivo da significado a lo vivido y permite configurar la construcción social de la realidad (Bolívar, 2002) (García-Huidobro, 2015: 234).

La Posmodernidad representa por tanto ese espacio de reconstrucción, de re-significar los nuevos tiempos concebidos como un impasse multidimensional donde coexisten distintos grupos culturales y socioeconómicos; una historia entendida y estudiada en su contexto y realidades concretas, lo que implica múltiples significados y desestimar el ideal de un conocimiento universal a partir de una única interpretación (Efland, Freedman y Stuhr, 2003).

Por lo que, como si de un enorme *patchwork* se tratase, las múltiples identidades en la indagación posmoderna son un ensamblaje de “fotogramas”, de retales, de petachos, una consistente red de diferentes componentes que provienen de una gran variedad de

fuentes produciendo una amalgama de significados dispuestos a ser re-ordenados y re-estudiados.

Ese conjunto polimorfo enfatiza el valor de lo personal como un discurso del conocimiento y el valor de la experimentación formal como una estrategia con propósito epistemológico (Diamond y Mullen, 1999). Pero no podemos detenernos en lo individual, sino renacer en lo social.

Narrar en la Posmodernidad implica un lugar donde la integración y el flujo entre lo intelectual, el sentimiento y la práctica tienen lugar a través de la recreación, la indagación y el reaprendizaje de la comprensión del mundo y de nuestras experiencias y memorias. Este espacio de mestizaje, que se nutre de ideas postmodernas, es un lugar de relación y metonimia donde el pensamiento dialógico y la metáfora sustituyen a los dualismos, y donde las diferentes estéticas se utilizan como vehículos de significado más que demostrar hechos.

Así, nuestra investigación (de arte-investigación, artístico-narrativa y artográfica) *puede ser planteada como un cambio en las constantes entre espacio y tiempo para poder ver las cosas que antes no se podían analizar porque se mostraban opacas a la mirada* (García Roldán, 2012: 44).

Todo ello implica revisar los patrones que rigen el imaginario colectivo y re-significarlos desde lo vivencial, la experiencia estética y un conocimiento sensible de la realidad, construyendo así nuevas definiciones de lo colectivo reflejando esa realidad. Por esta razón, nuestra investigación está especialmente interesada en las experiencias vividas (Sinner et al, 2006), lo que representa un potente instrumento al compartir narrativas, al incluir todas las voces en la investigación, construyendo

un todo polifónico, polimorfo, colectivo, acorde a las nuevas circunstancias socioculturales y políticas donde ahora sí se puede analizar realmente las características que permitan definir la nueva identidad de Rioja Alavesa.

Acorde a este compromiso viene el concepto inherente de la Posmodernidad, donde el artista, el investigador pero también el profesor, es decir, el a/r/tógrafo, debe hacerse eco de las nuevas necesidades de la realidad social –en este caso en el contexto de Rioja Alavesa-, preponderando además, como dice Sisto (2008), construir identidades, preocupándose por dar una significación a espacios sociales y los consecutivos procesos que en éstos surgen; con lo cual, esta investigación se acerca u orienta a encuadrar ámbitos de conocimiento y realidad, ¿por qué no, en este caso, promulgar un nuevo espacio cultural riojano alavés y abrir un proceso de cambio?

Así, este proyecto, debido a su encuadre, contexto y acorde a su condición posmoderna, implica espacios dialógicos, espacios donde se pronuncien todos los discursos para que todos ellos sean habitables, y es que existe una clara *demanda o una disposición al diálogo que ha sido llamada por algunos autores como activa* (Holstein y Gubrium, 1995; Denzin y Lincoln, 2003) *en tanto involucramiento activo del sujeto investigador con el otro, reconocido como sujeto, transformando a las instancias de producción de datos como instancias dialógicamente activas* (Sisto, 2008: 8). Así, tal y como comentábamos, la investigación adquirirá un enfoque de *multivocalidad* como argumentaban Denzin y Lincoln, pero también Irwin (2006) o Agra Pardiñas (2005, 2012), puesto que, además de ser la pluralidad uno de los criterios más fuertes en cuanto a la narrativa contemporánea; el proceso de investigación se produce mediante el respeto de todas las voces que dialogan,

adquiriendo, por tanto, la misma relevancia todas y cada una de ellas.

Y es que, tal y como decía Sisto (2008), “la investigación social (posmoderna, añadimos) debe ser una investigación dialógica: un encuentro activo entre sujetos subjetivándose”. No nos ha de extrañar, por tanto, que *ya son muchas las propuestas que podemos considerar a caballo entre la creación artística, la pedagogía social y la crítica institucional y política* (Martín Prada, 2006: 59).

En nuestra investigación, la narrativa conecta con las historias de vida de los agentes implicados, en la mayoría de los casos, participantes (alumnos y alumnos, profesores y profesoras, asociaciones y cuadrillas de amigos) (Goodson, 1995, 1998, 2004), lo cual rompe con las tendencias racionalistas y tradicionales para centrarse ahora en el lugar donde tienen lugar los procesos educativos, en nuestro caso, la bodega como nuevo espacio educativo no formal.

En ella, las narrativas discurren como el proceso de enseñanza, es decir, como una ‘narrativa-en-acción’ (Clandinin & Connelly, 1990). Los modos de ser y de hacer en el proceso de aprender se convierten en relatos o historias contados por los propios autores y vividas de un modo compartido, sobre los que podemos volver para aprender. En este sentido, la narrativa propone una línea de investigación que merece ser tenida en cuenta (Agra Pardiñas, 2012).

El resultado de esas acciones (educativas, investigacionales) nos lleva a respaldar una Educación Artística en la línea que lo hacen las metodologías empleadas, es decir, como una herramienta de desarrollo social, crítico y plural, porque *en definitiva, la creación artística y su experiencia es un modelo idóneo para aplicarlo en*

el ámbito de lo social y lo político (Martín Prada, 2006), en este contexto posmoderno, lo cual abre lugares o espacios para la reflexión.

Hacer de lo personal social y lo privado público, hace que como investigadores asumamos una posición más activista (Hernández, 2008; Mesías Lema, 2012), más involucrada y más consciente de las necesidades reales de la comunidad. Para ello en nuestro proyecto narrativas artísticas como la fotográfica (18) o la instalación mapean Rioja Alavesa desde una visión personal pero que se amplía a lo plural, desde una perspectiva privada que se hace colectiva, pública, complementadas por este extenso ensayo escrito que supone la presente tesis doctoral, cuestionándonos sobre la identidad de Rioja Alavesa y los métodos de enseñanza-aprendizaje basados en arte. Una intensa narrativa que nos (d) escribe, ya que

L’identité de l’homme devenue narrative : « (...) l’identité narrative, constitutive de l’ipsité, peut inclure le changement, la mutabilité, dans la cohésion d’une vie. Le sujet apparaît alors comme lecteur et comme scripteur de sa propre vie. (...) L’histoire d’une vie ne cesse d’être figurée par toutes les histoires véridiques ou fictives qu’un sujet se raconte sur lui-même. Cette re-figuration fait de la vie elle-même un tissu d’histoires racontées » (Ricoeur 1991 : 358). Cet homme, que nous appellerons homo poeticus, doté d’une identité narrative et multiple, est à la fois auctor et histrio, dramaturge et acteur (Stefanich, 2014 : 274).

Con esto observamos que, efectivamente, durante toda la investigación nos hemos reconvertido en un *homo poeticus* que narra de manera artística los avatares y devenires de una comarca

que late y vive sus estaciones como la irrupción de un tiempo nuevo.

Cada acción, cada propuesta, cada ejercicio, suponen unos talleres participativos, unas catas de talante patrimonial, un curso-taller de alta carga emocional o un ejercicio colaborativo de Foto-Diálogo donde cada historia particular cuenta, donde cada trazo responde a una pregunta, donde cada pequeño patrimonio se desvela para poder redactar una historia colectiva artística, sensible y experiencial.

Así, gracias a la unión de estas tres metodologías la experiencia vital y la investigación artística se unen, la praxis se vuelve esencial y asimismo el contacto con el objeto-sujetos de nuestra tesis, tal y como habíamos comentado anteriormente. De este modo, este proyecto busca no sólo una concienciación, sino una definición: la de identidad.

Por ello, tesis como la presente

para algunos autores, puede describirse como cualquier forma de entender la investigación a partir del ejemplo de las artes en un sentido muy abierto (...) Desde otros puntos de vista, se trataría de la modalidad de indagación cualitativa posmoderna abiertamente comprometida con posiciones políticas tanto sobre las sociedad en general como, especialmente, sobre las formas y procedimientos de reconocimiento, validación y difusión del conocimiento (Leavy, 2009; Taylor, Wilder y Helms, 2007) (Marín Viadel, 2012: 32).

En consecuencia, tal y como decía Sullivan (2005), tanto el mundo del arte como la academia pueden ser vistos como sitios críticos; siendo además estos espacios lugares idóneos donde

el significado individual y cultural de las artes visuales tiene el suficiente potencial para hacer que éste sea plenamente efectivo.

De ahí que las metodologías basadas en las artes enlacen también a la perfección con la responsabilidad posmoderna del artista (de vital relevancia en proyectos de este tipo). De hecho, esta posición comprometida es igualmente necesaria también en educación y más aún teniendo en cuenta la situación actual por la que está pasando la práctica educativa pública, donde los nuevos cambios legislativos (por llamarlos de algún modo) requieren de una actitud crítica y de movilización por parte de todos los agentes: profesorado, alumnado, investigadores y artistas.

Por todo ello, es obvia la importancia del contexto, de las diferentes narrativas y relatos que se extraen de las personas que componen esa realidad y las diferentes razones que nos han llevado a que se dicte su historia de ese modo y no otro, ya que no es sino una clara demostración de libertad (artística y plástica), pero afin a la realidad contextual.

Rioja Alavesa cohabita con una realidad sociocultural de muchos y variados matices, un clima político que debe ser tenido en cuenta y un contexto de características espaciotemporales especiales sumergido entre parras, viejas murallas y danzas tan antiguas como muchas de sus leyendas; lo que implica en el investigador una actitud crítica y comprometida socialmente.

Así, en este contexto tan peculiar la narrativa artística ofrece derribar ciertos muros obsoletos para reconstruir en base a una nueva sociedad, un nuevo método de acción que facilite relaciones y sinergias, un nuevo modelo de Educación Artística en la que el profesor e/o investigador mantenga una posición comprometida con lo investigado, hasta el punto de que la separación entre el

sujeto que observa e investiga y el objeto o sujetos investigados se diluya, incluso llegando a confundirse (García Roldán, 2012; Irwin, 2006; Sinner et al, 2006). Hablaríamos entonces de una visión puramente posmoderna donde arte y vida se funden.

En este contexto de fragmentos, de numerosos discursos (tantos como personas), de sentimientos y experiencias que se traducen en espacios de resistencia, las metodologías artísticas de investigación son *los métodos descriptivos e interpretativos* idóneos *para enfrentarse a los problemas que están sucediendo actualmente y sobre los que la investigación puede desplegar un sinfín de registros y observaciones directas* (Marín Viadel, 2012: 18). En este caso, indiscutiblemente, los registros y observaciones directas vienen dados por la muestra fotográfica pero igualmente en la instalación, por la articulación de diferentes narrativas que abordan el debate identitario, de plena y vigente actualidad.

En definitiva, la unión de la Investigación Basada en las Artes, la Investigación Artístico-Narrativa y la Artografía suponen afianzar una nueva narrativa en torno a la variedad de intereses, de voces, ampliando las posibilidades imaginativas entre y dentro de la teoría y la práctica (Sinner et al, 2006), desde numerosas perspectivas y representando un compromiso, un acuerdo, captando lo intenso pero asimismo lo trivial de la cotidianeidad, de lo esencial del imaginario, del vínculo social, del sentimiento colectivo.

Así, en este cosmos posmoderno, narrarnos y narrarse supone ahondar en el ritual tribal de interrelaciones, de reforzar las sinergias sociales y favorecer la implantación de formas innovadoras en investigación y didáctica de las artes, un mapa sensible que conecta la práctica, la teoría y la acción desde el pensamiento visual tal y como conciben estas metodologías de investigación que tanto se adecúan a nuestro proyecto.

UN VIAJE EMOCIONAL E IDENTITARIO A TRAVÉS DE LA INTERDISCIPLINARIEDAD

Desde los inicios esta investigación se ha entendido como un viaje. Un trayecto a través del tiempo (histórico, psicológico, real), del espacio y el territorio (a través de un paisaje vivo, cambiante, colorido coronado por una sierra de fieros bosques y flanqueado por un río Ebro de sinuosas curvas y caudalosas aguas al sur, de pequeñas y coquetas villas de noble piedra de sillería y en muchos casos de recias murallas); un viaje a través tradiciones, costumbres y obras artísticas de todos los tiempos, de historias y leyendas que reviven el patrimonio de los recuerdos, de la memoria, del pueblo.

Pero también un viaje en el que las emociones se funden con lo identitario a través de la aplicación de diferentes disciplinas: la Educación Artística, el Patrimonio, las artes plásticas, la importancia de una narrativa en el discurso de la investigación, y la creación de una gran historia colectiva que nos re-define como comarca y como sociedad.

Por todo ello, la experiencia artística y estética será un punto esencial en este particular viaje al que invitamos a todo aquel que pare a *deambular* entre estas líneas, entre estas imágenes, en esta tesis.

El empleo de esta metodología artística y plural nos permite investigar y explorar lugares físicos y sociales (¿qué es sino Rioja Alavesa?) a través de un diálogo común entre la sociedad, la obra artística y el investigador, para conformar una definición 'real' de identidad. Por ello, no se trata de un diálogo cualquiera sino de una comunicación compleja, donde se generan nuevas experiencias significativas y enriquecedoras que trasgreden las formas habituales de conocimiento, implementando la razón

sensible, es decir, una aproximación al conocimiento desde el goce, el disfrute, la interrelación con el espacio creativo y la propia creación, donde fluye lo afectivo.

Si el arte se funde con la vida y la instalación se acerca como nadie a la propagación de la experiencia estética (tal y como veremos más adelante), debemos entonces plantear que el arte hace hablar colectivamente como una estimación popular (Dewey, 1934) de la que surgen multitud de narrativas colectivas que se sostienen en la diversidad comunitaria.

Un latir plural y posmoderno que aúna una realidad caleidoscópica donde convergen las más dispares identidades, dispuesta a ser reformulada desde las prácticas artísticas. Así, nuestra misión es localizar esos territorios intermedios y situarnos en ellos, siendo guías, siendo mediadores, explorando nuestra cotidianidad desde lo espiritual, lo sensible y lo social. Fomentando para ello la comunicación, intersubjetiva e intrasubjetiva, lo que favorece una experiencia estética integrada tanto por el conocimiento como por la acción reflexiva, así como por la propia creación (Irwin, 2000).

A través de la experiencia sensible se llega al conocimiento, un aprendizaje empático que contribuye a describir los deseos y miedos, hábitos, vivencias y recuerdos, las necesidades y capacidades que nos permiten avanzar en lo que *Heidegger identifica como “estar-en-el-mundo”* (García Roldán, 2012: 45). Es decir, habitar y coexistir en un sistema donde la sociabilidad recrea identidades.

Nuestras diferentes metodologías, especialmente la *A/r/tografía sugiere la consideración ética de las diferentes posiciones entre uno mismo y lo que nos rodea* (idem), concepto cercano al de Educación Patrimonial defendido por Calbó (2006) o Fontal (2003, 2013) o

la visión de McNiff (2007: 38) según el cual *the validity of art-based knowing and inquiry is ultimately determined by the community of believers who experience first hand what the arts can do to further human understanding*.

Esto nos lleva a pensar en la relevancia de la comunidad como propulsora y moldeadora de esa *errance*, de este viaje afectivo y emocional que se construye a cada paso dado en la investigación, a cada paso dado entre caminos rocosos, valles de eternos viñedos y suaves lomas de trigo donde duermen enormes fardos de paja. Por lo que, es necesario valorar éticamente, desde el respeto y tolerancia ese marco posmoderno del que anteriormente hablábamos.

En este respecto la Educación Patrimonial ofrece muchas respuestas. Es obvia la importancia del contexto, de las diferentes narrativas y relatos (19) que se extraen del proceso, *‘discursos identitarios’* (artísticos, fotográficos o verbales) que nos define pero en los que será esencial el valor emocional e identitario del patrimonio.

Enlazando arte, patrimonio y conocimiento sensible nos adentramos en un modelo de investigación más social, donde se pone de manifiesto una vez más que los investigadores que recurren a la Investigación Basada en las Artes con frecuencia utilizan múltiples métodos de las ciencias sociales (además de la creación artística) para comprender la complejidad de su tema y encontrar el significado de estas estrategias cualitativas como la investigación narrativa o las obras de arte (Sinner et al, 2006); lo que nos habla del carácter interdisciplinario que puede poseer una investigación basada en las artes.

Gracias a las metodologías empleadas en esta investigación podemos hablar de una cartografía humana (Génet, Roldán

Ramírez y Fernández-Morillas, 2016), una red construida en base al conocimiento sensible, un mapa emocional trazado a través del arte, el patrimonio y la combinación de narrativas como muestra de un sofisticado saber empírico. Un proceso en el que el narrador cuenta su experiencia, así como el objeto artístico creado, lo que le confiere un carácter único (Mesías Lema, 2012), un lenguaje artístico-plástico, poético, estético, como forma de expresión y cultura riojana-alavesa que suponen las bases de esta investigación.

Desde este punto de vista, la narrativa es algo más que la característica estructural de los textos y obra, es un reflejo social, etnográfico e identitario, y está intrínsecamente incorporada a la actividad humana: sus costumbres y fiestas, su modo de vida (Eno-cultura), sus tradiciones (danzas, herri-kirolak, pelota vasca...), su política, su idioma, sus espacios que vibran en la colectividad a través de la bodega, un nuevo espacio museístico donde tiene lugar la educación informal, que permitirá nuevos flujos de conocimiento en torno al mundo del arte y la Eno-cultura, marcando asimismo las pautas para la configuración de identidad de Rioja Alavesa.

Así, la cotidianidad se revela como un corpus afectivo y sensorial, una gran narrativa ya que como afirman Bolívar Botía y Domingo (2006: 32) *la vida puede ser interpretada como un relato, siendo básico para comprender(la) la acción profesional y el conocimiento humano*.

En este vaivén entre imágenes, ensayos visuales, textos y el discurso de investigación en general, el contexto social dentro del cual se relata la historia, en nuestro caso, el contexto de Rioja Alavesa, las razones del narrador o narradores para contarla, su competencia narrativa y las condiciones y características de su audiencia, se convierten en elementos a tener en cuenta para desarrollar y

comprender las narrativas (20).

Es decir, la Investigación Artístico-Narrativa será esencial en nuestra investigación siempre y cuando se analicen adecuadamente los valores que residen en el lenguaje o discurso, el comportamiento de los participantes en esta historia colectiva y la cultura contemporáneas, espejo de nuestra sociabilidad.

A lo largo de este proceso, de este viaje, han sido muchas las preguntas que como investigadora, docente y artista me han invadido, aspecto habitual dentro del ámbito de la Investigación basada en las Artes en cualquiera de sus sub-modalidades. Preguntas de investigación que en ocasiones implicaban más cuestiones y en otras, sin embargo, ofrecían respuestas siguiendo diferentes fórmulas.

Sin embargo, aunque estas preguntas de investigación se basan en la teoría, la Arts Based Research a veces se caracteriza por ser ambigua debido a las cualidades emotivas que posteriormente se expresarán en el conjunto de la investigación como sensoriales, emocionales y como procesos intelectuales; tal y como afirman Sinner et al (2006).

Por tanto, esta tesis debido a las metodologías empleadas supone una preocupación de *‘estar-en-el-mundo’* sensible, afectiva, emocional. Un viaje entre las artes creativas (que son *a mode of inquiry and representation that provides significant perspectives for making decisions regarding pedagogical theory, policy, and practice* (Sinner et al: 2006: 1226), entre los valores identitarios del patrimonio en una apertura completa proceso de investigación (en el que por supuesto surgen preguntas, aportaciones y diálogos). Un viaje entre experiencias estéticas para hacer surgir un conocimiento significativo, hacer emerger una razón sensible

que contempla y se deleita en el retorno a las maneras de ser y estar juntos.

En definitiva, una metodología interdisciplinar que combina narrativa, creación artística y educación, pero además antropología, sociología e incluso etnografía. Una investigación que se construye desde el proceso de documentación-revisión fotográfica, en la interacción en la bodega como espacio educativo no formal y en las narrativas de las personas implicadas en el proyecto, en su proceso de construcción de conocimiento artístico. En resumen, la Investigación Basada en las Artes, la A/r/tografía y la Investigación Artístico-Narrativa facilitan que esta *research creates a specialized (open and dialogic) space that is simultaneously asserted for inquiry and expression* (Sinner et al, 2006: 1233), un espacio que bien pudiera llamarse Rioja Alavesa.

CONCLUSIONES

Esta visión interdisciplinar de unir diferentes metodologías cualitativas como son la Investigación Basada en las Artes, la Investigación Artístico-Narrativa y la A/r/tografía nos ha abierto la posibilidad de encarar una tesis doctoral que enlaza desde una perspectiva poética el arte, la educación y la práctica de investigación basada en experiencias estéticas que narran nuestra identidad.

Así, debemos tener muy presente que *la investigación cualitativa ha expandido su dominio debido a los procesos de transformación social de nuestras sociedades contemporáneas*, como es el caso inequívoco de Rioja Alavesa, donde *se están concretando (...) procesos más simbólicos y subjetivos: los modos de construir identidad y de significar los espacios* (la nueva concepción de museo como

espacio educativo: la bodega) *y procesos sociales: la búsqueda de nuestra identidad* (Flick, 2002 en Sisto, 2008: 2).

Rioja Alavesa es la comarca vasca bañada en vino, protectora de una tradición ancestral; la tierra del respeto al paisaje, al territorio, a la naturaleza; una comarca viva, de raíces dolménicas, de tradiciones que vibran en cada festividad, de fogones ardientes donde se guisan los más exquisitos platos; una tierra de salvajes roquedos y dulces lomas, un ámbito que se reconstruye en lo social, una región que se re-define en lo plural.

Reflejo del sentir posmoderno, nuestras metodologías se sumergen en este contexto para elaborar desde una perspectiva artístico-educativa y gracias a la fotografía y a la instalación, narrativas que fomentan los encuentros, los vínculos y las sinergias, comprendiendo la diferencia y trasgrediendo los límites de las prácticas en Educación Artística y Educación Patrimonial, ofreciendo nuevos recursos y herramientas pedagógicas.

En nuestra investigación, claramente respaldada por la Investigación Basada en las Artes, la A/r/tografía y la Investigación Artístico-Narrativa, se fomenta la interrelación social, cultural y la memoria (vivencias recuperadas a partir del arte, el patrimonio y el diálogo), parte necesaria en la búsqueda de la re-definición de la identidad del pueblo riojano-alavés, pueblo con unas características históricas, artísticas, políticas y sociales muy particulares.

La utilización de estas diferentes técnicas de investigación (que describiremos a continuación) son consecuencia del empleo de dichas metodologías, lo que dará lugar a unas características concretas y definirá el devenir de toda la investigación que, siguiendo la metáfora anteriormente empleada, es un viaje que nos hará llegar hasta el corazón de esta comarca al sur de Álava.

17 Así, el resultado o la parte fundamental del informe final de una investigación que ha usado una Metodología Musical de Investigación puede ser una canción o una obra coral; el de otra que ha usado una Metodología basada en las Artes Visuales puede ser una video-performance, una instalación o una exposición fotográfica (Roldán y Genet, 2012: 167).

18 Esta investigación, como hace Shaun McNiff (2004) en su manual de Arte Terapia, valora tanto el carácter expresivo como el potencial identitario y de memoria de las imágenes fotográficas; registradas, tratadas y posteriormente estudiadas con delicadeza y dedicación, siendo parte evidente del proceso de toda Investigación Basada en las Artes.

19 Los relatos no sólo contienen un saber, sino que son en sí mismos el saber que queremos que los estudiantes posean. (...) Al parecer Kuhns quiere decir que el saber compartido de una serie de historias consabidas es el que funda nuestro sentimiento de formar parte de una comunidad. Si carece de ese saber, una persona es incapaz de participar totalmente en la comunidad social a la cual pertenece. (Jackson en McEwan y Egan, 1998: 28).

20 En este tipo de investigaciones suelen darse con mayor frecuencia temas generales en torno a la propia identidad (Renner, 2001), paisajes socio-culturales (Toulouse, 2001), o la experiencia encarnada (Linds, 2002), siendo las preocupaciones de Renner y Toulouse las más cercanas a nuestra tesis. Sin embargo, también hay investigadores dentro de las ABR que se han interesado por lo que llaman *las verdades de la condición humana*: el amor (Lee, 2004), la muerte (Dunlop, 1999), memoria (Norman, 1999), el sufrimiento (MacPherson, 2000), el poder (Chapman, 2001), el miedo (Fisher, 2003), la pérdida (Crook, 2001; Kind, 2006), el deseo (Pryer, 2002), la esperanza (Thompson, 2001), y así sucesivamente.

características y técnicas de investigación

Características de este trabajo de investigación y técnicas de observación: La fotografía y la instalación artística.

CARACTERÍSTICAS

Este proyecto tiene un principal objetivo: busca definir la identidad de Rioja Alavesa; ya que tras unas décadas de crisis política y social, se ha abierto un tiempo a nuevos discursos en búsqueda de una identidad nueva, acorde a la nueva realidad, a las nuevas circunstancias socioculturales y asimismo, políticas. Sin embargo, nuestro interés se centra en promover alternativas no sólo en cuestiones identitarias, sino en la propia educación y las artes, ya que, *una vez que el mapa conceptual de la contemporaneidad comienza a experimentar cambios, no dejan de producirse transformaciones en todos los aspectos de la vida, del arte a la política, de la economía a la sociología, etc.* (Olveira en Agra Pardiñas, 1999: 57-58).

En el caso de la comarca de Rioja Alavesa, debido a su ubicación geográfica y sus fronteras políticas (las próximas provincias de La Rioja y Navarra y la cercana provincia de Burgos con su condado de Treviño) supone un espacio complejo (en la cual se suceden algunos espacios de crisis: en lo sanitario, en lo político, en el transporte o incluso -y más interesante para nuestra investigación- en educación), lo que determina que haya un conflicto identitario, tan propio en esta avalancha de tribus posmodernas (Maffesoli, 2004) que se suceden en nuestra cotidianeidad.

En esta idiosincrasia de límites, políticas y formalidades varias, el viñedo y su cultivo son los reyes de un paisaje coronado por la impetuosa Sierra de Cantabria y Toloño, serpenteado por el caudaloso río Ebro y moteado por pequeños pueblos tallados en piedra caliza y bodegas al pie de hileras de vides, lagares y dólmenes.

Aunque son diferentes los ámbitos a los que afecta la pérdida de nuestros arquetipos comunitarios es en el cultura donde más se percibe este ocultamiento. Para precisamente conseguir desvelarlo, iniciamos un recorrido por toda la región de Rioja Alavesa, tal y como describiremos en el Estado de la Cuestión, que nos permitiera señalar cuál es el patrón o pilar de nuestro sistema cultural. Para ello, recorrimos cada rincón de Rioja Alavesa, pueblo por pueblo, camino por camino, parando en los enclaves culturales, antropológicos y naturales más relevantes, observando a las personas, sus costumbres, sus tradiciones, realizando así un registro fotográfico donde se pretendía un primer acercamiento en la búsqueda de la identidad. Así, tras esta detenida observación, concluimos que la enología y su patrimonio, herederos de la Cultura del Vino, eran las más poderosas de todas las acepciones habidas en el mapa de Rioja Alavesa.

Desde el este al oeste y de norte a sur, la comarca bebe de mares de parras, rodeada por ríos de vino y montañas de vides, mágicos paseos entre zarcillos emparrados y racimos, pero también coquetos guardaviñas y viejos lagares que se anticipan en tiempo y forma a las actuales bodegas, de fina arquitectura y exquisito diseño. La economía, la cultura, la educación, el patrimonio y la política (21), se rigen bajo su batuta. Así pues, en primera instancia pudimos dictaminar que la Eno-cultura es el nexo de unión entre las tan dispares identidades y que éste puede ser su aglutinante, o al menos, el inicio del diálogo cultural.

De este modo, esta nueva realidad implica cambios y por tanto, hay que formalizarlos. Para ello es necesario encontrar nuevos espacios para estos nuevos discursos o narrativas, para estos nuevos tiempos que pide renovación cultural, social y política, y por ende, educativa.

Hay dos aspectos esenciales por los que se rige este proyecto; el primero de ellos es, sin duda, la revisión cultural en la comarca de Rioja Alavesa a través de la identidad y, en segundo y último lugar, el valor del arte como método de investigación pero asimismo de acción educativa especialmente de mano de la instalación (22), una interesante herramienta de experiencia estética y potenciadora de procesos de conocimiento sensible.

La argumentación de carácter artístico, conseguida tanto por medio de la fotografía como por medio de la instalación, define esta investigación ya que *el arte está especializado en la tarea de imaginar preguntas* (Roldán, 2012: 54). Es más, el grueso de esta narrativa (instalación, ensayos fotográficos y textos) está concebida como una conclusión abierta, en la cual se pretende conseguir aportar más preguntas que respuestas, haciendo al espectador partícipe de un proceso cognitivo, reflexivo y crítico.

Cada artista transforma el campo de juego del arte, suponiendo aspectos posibles de las cosas que las demás personas o bien no han reparado en ellos o les han parecido irrelevantes o sin sentido. Tal y como sostiene Biggs (2003) la mayoría de las actividades creativas buscan problematizar, cuestionar lo que es familiar, o hacen surgir preguntas o asuntos, mucho más que buscarles respuestas. Eisner (2008 b: 22) se expresa de forma parecida: las preguntas son la forma más significativa del logro intelectual, no las respuestas. Lo que la Investigación basada en las Artes debería hacer es suscitar nuevas y refrescantes preguntas. El artista-fotógrafo-investigador está jugando un juego colaborativo (Roldán, 2012:52).

En este viaje lúdico y experiencial, todas las características de la Investigación basada en las Artes favorecen el clima y el desarrollo

del proceso de investigación, facilitando la demostración de ciertas ideas o conceptos, a través de lo visual enlazándose con lo textual de manera poética colaborando por dar una cohesión y una unidad a todos los bloques del trabajo.

Weber y Mitchel (2004) enumeraron los diez aspectos clave de una Investigación basada en el Arte y que caracterizan a nuestro proyecto dado que:

- Es reflexiva porque actúa como un espejo. Un espejo de la realidad añadiríamos, puesto que, citando a Anne Whiston (2012: 97), *life imitating art*.
- Representa lo que es difícil de expresar con palabras.
Más de una vez a lo largo de este proyecto se podrá contabilizar la idea de que el arte contiene una función evocadora infinitamente más potente que la palabra y que será en la intersección del lenguaje verbal y la narrativa artística cuando tenga lugar la revisión, conocimiento y diálogo de lo investigado.
- Es memorable y no puede ser fácilmente ignorada porque demanda nuestra atención sensorial, emocional e intelectual; todas ellas potencialmente integradas en el conocimiento y experiencia sensibles.
- Puede comunicar holística y simultáneamente el todo y las partes.
- A través del detalle visual y del contexto, facilita la empatía.
- Utiliza la metáfora y el símbolo para elaborar y manifestar teorías elegantes y elocuentes.

- Hace de lo ordinario algo extraordinario.
- Implica al cuerpo y provoca respuestas corporales.

La elección de la instalación como estilo o disciplina para crear la obra final de este proyecto es intrínseca a esta característica. Dewey, fundamentando la experiencia artística como algo inherente al ser humano desde la experiencia vital, señala las dimensiones políticas del juego como transformación individual y cultural. De hecho se refiere a una forma de entender la vida como un juego y tener una “*actitud política y estética de resistencia*” (Abad Molina, 2007: 41).

- Puede ser más accesible que la mayoría de las formas de discurso académico.
- Convierte lo personal en social y lo privado en público.

Así pues, todos estos términos se pueden medir (en mayor o menor grado) en el presente proyecto de investigación, caracterizándolo; al igual que lo caracteriza y hace único el contexto. La región de Rioja Alavesa y sus circunstancias son vitales para poder entender todo el discurso y el proceso de investigación. Tal y como veremos más adelante en el apartado del Estado de la Cuestión, Rioja Alavesa se caracteriza por muchos diversos matices que generan fuertes ligazones con el viñedo, simpáticas renques de paleta aterciopelada que guarda el secreto de pueblos, villas y gentes; de una ancestral cultura ligada al rito vitícola que peina hasta el último rincón de la región.

Un peculiar espacio, por su historia, por su geografía, por su curiosa topografía, por sus límites fronterizos y por una romántica forma de vida dedicada a la agricultura; creciendo década tras década demostrando que el progreso y lo rural no son antónimos,

sino una mágica sinergia que abre nuevos caminos culturales y sociales.

Del mismo modo y como habíamos adelantado, esta investigación se caracteriza especialmente por los métodos empleados, tanto los epistemológicos como los de actuación. Así pues, podemos describir estos en dos grandes grupos que deben ser descritos pormenorizadamente, a pesar de ambos compartir la misma episteme: el arte.

El cual, tal y como consideran varios autores y entre ellos Ana Mae Barbosa, es la herramienta que facilita decodificar la realidad y “reconstruirla” artísticamente, ya que responde a la realidad sociocultural propias de cada lugar, conociendo su diversidad cultural, ideológica y personal, lo que conlleva al respeto, amplitud de conocimientos, y asimismo a la interdisciplinariedad.

Entre estas formas diversas que componen el patrimonio y lenguajes *artísticos* de la comarca, se abren espacio la fotografía y la instalación como recurso pedagógico para transmitir y acercar conocimientos sobre la Enocultura y trabajar acerca de la identidad de la sociedad riojano-alavesa. Pero además, como toda Investigación basada en las Artes Visuales (Marín Viadel, 2012: 236) *su principal aportación debe consistir en nuevas imágenes e ideas visuales de (...) una calidad artística equivalente a la que se exige en las actividades profesionales en el ámbito de las artes visuales*.

Tanto la fotografía como la instalación (como herramienta educativa) suponen las técnicas de observación y/o investigación. Sin embargo, también hay otro punto esencial que genera cohesión y identifica esta tesis: los nuevos enlaces entre Educación Artística y Patrimonio, ya que haciendo un amplio repaso a los programas educativos relacionados con arte y patrimonio en la

comarca, comprobamos la falta de propuestas educativas tanto en los centros escolares, así como iniciativas pedagógicas desde museos o centros culturales, ya que de hecho, son muy pocos los espacios de este tipo de los que dispone Rioja Alavesa. De hecho, tanto en nuestra comarca como en otros contextos, es palpable hasta hace escasos años un desinterés hacia el patrimonio, su conocimiento y su salvaguarda.

Asimismo es curioso comprobar cómo a pesar de una cultura y un contexto fuertemente posmoderno, en nuestros diferentes centros (escolares, museos, centros culturales...) se sigue manteniendo una línea pedagógica basada en teorías y preceptos modernos. Lo cual, sin lugar a dudas, supone una incongruencia y en consecuencia, esto tendrá reflejo en los procesos de enseñanza-aprendizaje. Estos pequeños hándicaps suponen el inicio de una problemática a diferentes niveles que requiere ser solucionada: educativa, pedagógica, identitaria y culturalmente.

De ahí que pongamos en marcha este viaje, este “juego” de diálogos, narrativas, un nuevo tablero de relaciones (sociales, culturales, incluso económicas), en el que repensar nuestro modo de actuar, tanto ética como pedagógicamente.

Inevitablemente, como he ido comentando, se interrelacionan diferentes vertientes o saberes heterogéneos generados por pedagogías colectivas (23), múltiples (Agra Pardiñas, 2012), que hacen que nuestras acciones didácticas pedagógicas fluyan y reverberen en todo el complejo social y cultural que este proyecto pone en marcha desde el arte.

Esto es debido en parte a que, tal y como afirma la autora gallega, los grupos de artistas no son sólo recolectores de información, o etnógrafos críticos en el campo, tampoco cartógrafos disidentes o

científicos experimentales, sino que son trabajadores en red (entre sus tiempos y espacios, es decir, entre todo el complejo de actores sociales (24)).

Por tanto, este proyecto

se percibiría más como una caja de herramientas que como un método o una receta, es decir se compondría por múltiples métodos de trabajo a tenor de las circunstancias, los contextos y los límites que son necesarios desbordar. La metáfora de la caja de herramientas es utilizada por Deleuze y Guattari para enfatizar el uso contextual de la teoría de agencia que ellos mismos modelaban: la acción política y la teoría se construyen en cada situación y se reinventan a sí mismas (Agra Pardiñas, 2007: 2).

Por ello, esta tesis se caracteriza por componer una narrativa en el que el conocimiento existiría más bien social y relacionalmente, construido entre las interacciones de los medios, los agentes y las situaciones estructurales de la acción educativa, reflejo puro de la realidad, revalorizando lo trivial, lo cotidiano, porque aquí está el sentido de la sociabilidad.

Una tesis rizomática que se demarca como *performativa*, y al mismo tiempo como transfronteriza (25), por cuanto cruza discursos, subvierte normas y discursos constantemente y finalmente desborda instituciones (Agra Pardiñas, 2007) al proponer la bodega como nuevo espacio musealizado. Una investigación que crece desde dentro hacia fuera, des-territorializando el contexto y emergiendo nuevas formas de lo social.

En esta investigación que se traduce como producto artístico-narrativo, el discurso de la Investigación Basada en las Artes (26) que reflexiona sobre la Educación Artística gira en torno

al lenguaje sensible, sensorial pero también científico. Una perspectiva crítica, colectiva y anexionadora de identidades en una red de tribus posmodernas que configuran esta compleja realidad.

Según Diego Luis Córdoba, abogado y político colombiano, por la educación se asciende a la libertad. Demos pues las herramientas para empoderar a la sociedad y hagámoslo desde nuestro ámbito de conocimiento, el de la Educación Artística (27) (Barone y Eisner, 2011), enlazando con el patrimonio y la razón sensible otras formas de ser, estar y conocer.

La importancia del contexto, la metodología empleada y la creación de un producto artístico-narrativo textual hacen que indagemos más a fondo, rebuscando en la Investigación Basada en las Artes como una manera de afrontar esta transformación educativa, abriendo nuevos espacios pedagógicos, trabajando la identidad desde la pluralidad y la diversidad, desde el valor de las imágenes como conocimiento humano, y muy especialmente proponiendo acciones desde el patrimonio, el conocimiento sensible y la instalación, como metodología de actuación pedagógica y de investigación para aprender toda la vida... (Hernández, 2000: 199).

En definitiva, esta tesis se caracteriza por ser un diálogo, una interpretación de la realidad, un contenido transversal. Una investigación que se entiende como una experiencia estética y sensible total en la que accionar los arquetipos que construyen una gran historia, la gran narrativa colectiva que teje el imaginario identidad de Rioja Alavesa, la tierra con nombre de vino.

TÉCNICAS DE OBSERVACIÓN

1.- LA FOTOGRAFÍA COMO HERRAMIENTA DE INVESTIGACIÓN

La observación controlada es aquella en la que se minimizan o se eliminan los posibles ruidos que alteren la calidad de los datos (Roldán, 2012: 62).

1.1. INTRODUCCIÓN

Como ya hemos citado anteriormente, las técnicas de observación y/o investigación de este proyecto quedan delimitadas por dos medios que recogen la esencia de lo investigado: la fotografía (Foto-Ensayo, Foto-Diálogo, Pares...) y la instalación u obra artística *site-specific* y su narrativa.

Quisiéramos destacar antes de todo que, tal y como aquí queda evidenciado, hay una escasa tradición investigativa en torno al mundo de la instalación (Marín Viadel, 2012), por ello y a pesar de la gran importancia que ésta tiene para nosotras y para el presente proyecto, son pocas las investigaciones y publicaciones al respecto de las que hemos podido hacer acopio a excepción del caso de Francia, donde son algo más notorias; en contraste con la técnica de investigación fotográfica (desde la Antropología Visual hasta la Investigación basada en Imágenes), a la cual respaldan multitud de artículos, publicaciones y tesis doctorales, entre otras (Agra Pardiñas, 2005; Collier y Collier, 1986; García Roldán, 2012; Hernández, 2002, 2008; Irwin, 2000, 2006; Marín Viadel y Roldán, 2008, 2010; McNiff, 1998, 2004; Mesías Lema, 2012; Roldán y Marín Viadel, 2012; Souminen, 2006; Sullivan, 2005;

Wells, 2003, etc.), como veremos en este apartado del presente proyecto de investigación.

Así, tal y como hemos visto previamente, la Investigación Basada en las Artes, la Artografía así como la Investigación Artístico Narrativa, defienden que una investigación, su proceso y sus resultados pueden ser expresados en diversos formatos; incluidos aquí, por tanto, esta “reciente” disciplina artística que tantos acalorados debates ha causado (Benjamin, 1931).

Pero no basta con realizar fotografías con ciertas cualidades estéticas. En particular, la fotografía se convierte en método de investigación cuando se hace de forma sistemática, como parte sustancial del proceso de indagación. Así, se convierte en resultado de investigación cuando logra resolver un problema que, de algún modo, pueda ser reconocido o compartido con otras personas (Roldán, 2012: 54).

El método fotográfico en este proyecto se configura, por tanto, como algo más que un simple elemento de registro, porque será una más entre las voces que conforman el discurso que construye el trabajo. Será, otra forma de lenguaje, o dicho de otro modo, es la alternativa más coherente y el método de observación más idóneo para la construcción de esta narrativa (enfocada artísticamente) en la que nos acercamos a este espacio-lugar temporal concreto con una nueva mirada, un nuevo enfoque, una nueva perspectiva. Una nueva forma de afrontar esta investigación que se caracteriza por *trabaja(r) artísticamente en la descripción, análisis y generación de situaciones para que puedan ser vistas desde otros ángulos* (Roldán, 2012: 56).

En el proceso de acercamiento de la fotografía al status

de arte fue también decisivo el concepto de “instante único” practicado en los años treinta por los fotógrafos europeos Henri Cartier-Bresson, André Kertész, Brassai y Bill Brandt, según el cual el acto fotográfico segmentaba el continuum temporal el fulgor del “instante único”, la “imagen-acontecimiento”. En estos casos, el fotógrafo fija su mirada en un determinado objeto y en la particular posición que éste ocupa en el tiempo y en el espacio de tal modo que en la fotografía resultante lo que es visto cómo es visto funcionan interdependientemente. La fotografía no se limita a la representación del mundo visible, sino al flujo de la vida, al instante y la duración de los intervalos y sobre todo a la visión personal que el artista-fotógrafo proyecta sobre ella. Así lo entendieron también una pléyade de fotógrafos americanos activos a partir de los años treinta como Edward Weston, Walker Evans, Robert Frank o Harry Callahan, que consumaron el ascenso de la fotografía a la dignidad de bellas artes y la convirtieron en “reportaje” con capacidad de capturar en un tiempo determinado el puro acontecimiento irreproducible, esos “instantes de prisa y corriendo” de los que habla Cartier-Bresson (Guasch et al, 2006: 305).

Así, el arte comienza a aceptar que la fotografía forma parte de su género, que es constructora de belleza, significado y cotidianeidad al mismo tiempo y que además, como defiende Whiston Spirn (2012) es una herramienta de conocimiento, de descubrimiento, de empatía, en definitiva, una manera de autoafirmación y de pensamiento visual (28).

Este punto de vista al que hace referencia Anne Whiston no es sino la mirada que tiene cada persona, la subjetividad impuesta

ante el elemento fotográfico, que se construye respecto a la percepción individual de lo fotografiado; porque no cabe duda de que siempre, cuando se crea, se hace desde perspectivas personales y cercanas al ser constructor (Berger & Mohr, 2007).

Esto es, cuando realizamos una fotografía, una pintura o un grabado, la forma en que se realiza, el proceso mediante el cual se llevará a cabo, la técnica o el tiempo empleado, serán cuestiones subjetivas, entre otras muchas, en las que quedará patente el carácter o el estilo creativo de esa persona concreta que está realizando la obra. Es por ello que, tal vez de un modo inconsciente, este proyecto esté cargado de tintes personales, de memoria y de experiencias; ya que los procesos de revisión y observación, los relatos sobre lo investigado y las diferentes obras se harán, inevitablemente, desde la perspectiva del investigador.

Aún con todo, esta manera vivencial y/o experiencial de trabajar a lo largo de la tesis, esta manera de enmarcar la investigación dentro de la lógica del conocimiento sensible, de una manera diferente de abordar los procesos de enseñanza-aprendizaje así como los procesos de re-construcción de identidades, o al menos, de una identificación de la comunidad con algún aspecto o punto que la una y haga sociabilidad, que fomente una identidad basada en el patrimonio que se comparte entre personas, la cultura, las tradiciones, la historia; también necesitará de otras voces que complementen este viaje plural y colectivo.

No obstante, es interesante observar cómo *la validez de una Investigación basada en las Artes no radica en el refrendo experimental con la realidad, sino por su repercusión en la cultura, logrando imágenes novedosas y eficaces en el contexto de una comunidad o sociedad* (Roldán, 2012: 62), lo cual denota aún más los objetivos e interés de nuestra investigación.

De este modo, podemos hablar de la necesidad de seguir este proceso de observación “renovado”, reformador, porque en búsqueda de representar esa realidad sociocultural, política o educativa (las cuales considerábamos como algo ya conocido), nos hemos encontrado con más de un aspecto que habían pasado inadvertidos hasta ese momento, realizando una exploración completa y compleja del círculo en el que se cierra la investigación.

En consecuencia, *what each finds depends on what they value, what they want to know and who they are. Stance is identity* (Whiston Spirn, 2012: 68). Y es que, cuando paseábamos por las calles y por los campos de Rioja Alavesa, entre casonas y almendros, entre puentes y cruces de carretera, peinando la sierra y disfrutando del frescor de las orillas del Ebro, nos sucedía tal y como le ocurrió a Whiston Spirn con Lange: *What I see, what subjects and ideas belong to me and guide my journey, direct my eye, and tell me where to stand* (idem, 71).

Así, ese posicionamiento ante la ‘nueva’ realidad de la comarca muestra aspectos en los que anteriormente no se había rehusado ni se habían trabajado, al menos desde la perspectiva que aquí se emplea. Las imágenes que conformarán, por tanto, este nuevo significado cultural se presentan con solidez pero también con brochazos de innovación, creatividad, *poiesis*.

Por tanto, nuestro proyecto respalda una metodología de observación basada en el arte, propone unos procesos basados en la experiencia sensible, visibles en nuestras catas, talleres y cursos y a la cual contribuye la instalación. En ésta las vivencias (contextuales, políticas, educativas o incluso, corporales) hacen que el sujeto trabaje desde su propia producción, abordando lo individual o subjetivo desde la distancia ‘cercana’. Además, esta disciplina posmoderna a su vez construirá en lenguaje artístico las

conclusiones de esta tesis doctoral.

Tal y como veremos más adelante en el Estado de la Cuestión, todas estas cuestiones (identidad, tradición, cultura, patrimonio, paisaje, nuevas metodologías en Educación Artística e Investigación Basada en las Artes, experiencias sensibles...) quedan recogidas en las diferentes imágenes que hemos ido tomando a lo largo del proyecto, impregnando de manera inevitable la realidad que se da en este divergente contexto de Rioja Alavesa. Esto sin duda, hace del registro fotográfico una de las características más relevantes y con mayor elaboración de este proyecto de investigación.

Además, tal y como afirma John Berger, autor, artista y crítico, además de ser

a visual thinker (...). Photography is a “language of appearances” that provides Another Way of Telling. Photographs arranged in relation to one another “are restored to a living context,” not to the “original temporal context from which they were taken...but to a context of experience”. Berger offers an alternative practice that situates photographs in living contexts of words and images seen simultaneously as “personal, political, economic, dramatic, everyday and historic,” as “the prophecy of a human memory” (Whiston Spirn, 2012: 47-48).

Y es que, mediante la fotografía podemos llegar a inducir al individuo a formar otra mirada, ayudándole a ver con una nueva perspectiva lo que nos rodea, en toda la amplitud del término. De hecho, es a partir de esa nueva mirada desde donde el individuo (fotógrafo y/o investigador) puede construir sus sensaciones, sus emociones o su propia integridad (espacio, territorio, relaciones,

etc.), desde donde el sujeto se puede dejar llevar por el gesto y por el hacer, explorando las formas que le rigen, aquellas que nos subvierten a la memoria, para explotar en el devenir artístico, cuestionando nuestra realidad, nuestro contexto; puesto que *las imágenes visuales pueden cumplir requisitos equivalentes a los del lenguaje verbal con propósitos de investigación* (Marín Viadel, 2012: 238).

En nuestro gran relato las narrativas se entrelazan siendo ellas un todo, pero poseyendo unidad por sí solas. Esto es, tanto individualmente como de manera indisoluble, en nuestra investigación imágenes y texto actúan como discursos simultáneos que traducen, presentan y demuestran la realidad compleja de Rioja Alavesa y sus principales señas de identidad, los pilares donde se asientan los arquetipos dormidos, donde se funden el hedonismo y lo sensible.

Ya que como citamos anteriormente en la adecuación metodológica, *en un informe de investigación son cruciales tanto la calidad que deben tener las imágenes visuales (todas y cada una de ellas) como el texto (todos y cada uno de los párrafos o de las frases)* (Roldán y Marín Viadel, 2012: 66), siguiendo una lógica argumental y secuencial entre unas y otros, así como *las múltiples interrelaciones entre imágenes y texto* (ídem).

Por este motivo, la elaboración fotográfica es sumamente cuidada y los textos que cierran el proyecto, lo son de la misma manera guardando la poética de los textos, mimando el discurso narrativo, como promulga la Investigación Artístico Narrativa. Un cuidado compendio de texto e imágenes que se entrelazan para articular un discurso que reúne teorías, tratados, exposiciones y publicaciones, detenidamente estudiadas y argumentadas. Además, según Danto (2010), las historias que leemos y estudiamos realmente nos hacen

ser lo que somos y forman parte de nuestra condición de personas.

Esto no es sino la más clara afirmación de que la práctica artística y sus diferentes vertientes están fuertemente relacionadas con el devenir diario, con la praxis vital, con descubrir las infinitas posibilidades de todos nosotros en el mundo, hacer de nuestra vida un acontecimiento, creando un relato con los otros, a los otros, a través de la creación (López Fdz. Cao, 2006); evidenciando las raíces sociales que el arte ha tenido siempre y que fueron desenmascaradas por el Posmodernismo.

Una revisión, un viaje, una narrativa, en la que el texto juega un rol importante pero en el que la fotografía tendrá un papel especialmente relevante como ya lo tuvo para otros foto-investigadores.

From Talbot to Hockney, photographs advanced what John Dewey calls “the double movement” of critical reasoning: the building up of theory from observed phenomena and the testing of ideas against further observation. For Lange and Welty, alert to metaphor, photography was a means to envision a story. For Caponigro, photography is a form of meditation, a way to glimpse an underlying spirit in things and places. Each photographer – no matter how different their subject, purpose, or style of thinking – engages in a process of thought, a dialogue between images perceived in the external world and their own internal visions, a sustained inquiry whose goal is to discover and understand.

Like Herschel, I use my camera to study light. Like Edgerton, Muybridge, and Vergara, I freeze time in order to study dynamic processes. Like Welty, I look for the

source of a story and, like Perriand, for a new design. Like MacLean, I compare images to “grasp the big picture,” to understand “how we have grown” and “how we should grow.” Like Bateson, I believe that “the photographic record should be an art form”; like him and Mead, I group and arrange photographs to draw out and test a theory (Whiston Spirn, 2012: 48-49).

Así, desde lo personal, desde el sujeto, se lanzan las narrativas, se escriben los relatos que después serán conformados como proyectos de investigación; aquellos discursos que en primera instancia parecían buscar únicamente describir la complejidad de un contexto –cercano- pero que se han convertido en el ensayo de una pregunta exploratoria, queriendo o pretendiendo decir algo nuevo que aporte conocimientos en esa realidad sociocultural. De hecho, una Investigación basada en las Artes tiene que declarar explícitamente y con las citas visuales pertinentes, cuál es el marco visual en el que se sitúa.

Decía Whiston Spirn (2012) de acuerdo con Paul Valéry que, a veces, es más útil hablar de lo que uno ha experimentado que fingir un conocimiento que es completamente impersonal, una observación sin el observador. Por esta misma razón, la utilización de estos métodos o técnicas de observación no son sino la esencia de este proyecto, ya que, otros recursos hubieran desdibujado el sentido real de este trabajo, hubieran sido desacordes con las metodologías empleadas y más aún, hubieran provocado una discontinuidad en el discurso en vez de favorecer el objetivo prioritario de este proyecto: la búsqueda de la identidad de Rioja Alavesa.

La experiencia es necesaria en este proyecto, la vivencia, la exploración y el contacto directo con el ámbito y agentes a

estudiar, por ello, tanto la instalación como la fotografía, permiten esa relación, una relación necesaria y primordial: la relación entre el objeto investigado y el investigador. Así,

desde el mundo del arte, la preocupación por hacer notar a la sociedad que el arte es una expresión común en todas las culturas y que por medio del descubrimiento de las manifestaciones artísticas y del patrimonio de las culturas, de la comprensión de los contextos y las razones por las que estas manifestaciones tienen lugar y se consolidan, se puede llegar a una mejor comprensión de uno mismo y de los demás (Calbó, Juanola y Vallés, 2011: 39).

Así bien, con detenimiento, tal y como nos hemos detenido a observar cada piedra, cada hilera de vides, cada fragmento de terreno sembrado, cada camino o cada sonrisa en las personas que componen Rioja Alavesa (vicultores, niños y niñas, profesorado, eno-turistas, vecinos, compañeros...); describiremos las técnicas que han permitido este acercamiento y realizar las conclusiones pertinentes.

1.2. LA FOTOGRAFÍA COMO TÉCNICA DE OBSERVACIÓN y HERRAMIENTA DE INVESTIGACIÓN

When I hold a photograph, I hold in my hands “a piece of paper containing a sliver of time” (Whiston Spirn, 2012: 79).

Según Sánchez Montalbán (2004: 670) a través de la imagen fotográfica podemos ver dos parámetros de acción reflexiva. Por un lado, *la experiencia portadora de las ideas, costumbres, circunstancias, particularidades y definiciones de la cultura*, un corpus estético que ensalza o denota aquellas micro-cápsulas identitarias que se

traducen en el imaginario. Y por otro lado, *el cómo la fotografía es capaz de incidir, aleccionar, motivar el comportamiento, las decisiones o las ideas acerca de estos temas* (idem, 670) ya que como hemos comentado con anterioridad, el arte de la fotografía no está exento de subjetividad (29).

Sin embargo, al igual que en una investigación que use metodologías cualitativas no artísticas, los argumentos y construcciones visuales o verbales deben procurar plantear de una manera objetiva el contexto y realidad socio-política y cultural. De hecho, lo decisivo en la Investigación Visual basada en las Artes depende de cómo se registra la información y de ahí que debemos ser muy cuidadosos ya que los datos no “se encuentran” sino que “son construidos” (Marín Viadel y Roldán, 2012).

La fotografía como herramienta de investigación o técnica de observación no se puede limitar a potenciar *los valores expresivos, simbólicos y significantes de lo representado* (Sánchez Montalbán, 2004: 673), sino a analizar dichos valores, a profundizar en la raíz de dichos símbolos y re-apropiarnos de ellos para elaborar un nuevo significado acorde a nuestras preguntas de investigación.

Para ello, dentro de la fotografía encontramos un amplio abanico de métodos de observación fotográficos que en conjunto conformarán una pieza esencial en este trabajo de investigación: desde el Foto-Ensayo y el Foto-Diálogo hasta los nuevos elementos observacionales de Whiston Spirn en los que mediante Pares analizaremos el contexto a través de detalles significativos y ensayos de luz.

Así bien y a pesar de utilizar estas diferentes perspectivas, la fotografía siempre será el elemento central. Esto es debido a que no existe una única modalidad de Investigación basada en la

Fotografía y que los modos en que dichas investigaciones utilizan imágenes fotográficas son muy diversos (Hamilton, 2006). De hecho, muy en contra del debate histórico artístico, no podemos asegurar que la fotografía haya reemplazado a otras disciplinas ya que, efectivamente, siguen siendo utilizadas para diferentes procesos creativos. Aún con todo, Goodson y Walker en McEwan y Egan (1998) aseguran que la única que ha podido ser sustituida posiblemente haya sido la memoria humana, puesto que la fotografía congela el instante, y por ende, nuestros recuerdos, nuestra memoria.

Por lo que podríamos decir que

hacer una fotografía es transformar un objeto o un acontecimiento en una imagen, lo que implica transformar nuestras ideas acerca de ese objeto en ideas visuales acerca de la imagen que lo representa. Mirar una fotografía es convertir el contenido de una imagen en ideas sobre la imagen y en ideas sobre los objetos representados. Los objetos, las imágenes de los objetos y nuestras ideas tanto sobre los objetos como sobre las propias imágenes de los objetos son los tres elementos fundamentales en las Investigaciones Fotográficas (Roldán, 2012: 56).

Así, tal y como hemos visto, las imágenes también son portadoras de ideas que pueden sostener un discurso investigador, ya que gracias a su fuerza expresiva y de representación, son elementos clave para la construcción, presentación y asimismo discusión de las diferentes hipótesis planteadas. Ya no es estrictamente necesario un acompañamiento verbal (aunque en nuestro caso lo haya como parte más de la narrativa de esta investigación), ya que las imágenes fotográficas (30) son en sí mismas formas de conocimiento *tanto informativas como inteligentes* (Roldán, 2012).

De este modo, mediante la obtención de diferentes imágenes fotográficas se van recogiendo datos del contexto, del paisaje, de las diferentes tradiciones o aspectos sociológicos que componen la realidad riojana-alavesa, *viscerales experiencias y actitudes culturales* (Sánchez Montalbán, 2004: 671) que van esbozando los pequeños detalles y matices que tejen nuestra comarca, aportando nuevos datos dispuestos a ser analizados.

Y es que, *la completa corporeización del proceso de mirar puede llegar a ser muy importante para que surjan y afloren nuevas miradas y, consecuentemente, nuevas imágenes* (Marín Viadel y Roldán, 2008: 101), para lo que son necesarias según Roldán (2012) cinco condiciones: La objetividad, la observación controlada, la fiabilidad, replicabilidad y sobre todo, la validez, aspectos esenciales para no representar las cosas tal cual son, sino que faciliten al investigador mostrar de un modo completamente nuevo la representación de lo investigado.

Así, nuestra narración es una pequeña aproximación, un medio para acercarnos a la realidad, un puzzle de fragmentos de Rioja Alavesa en el que la fotografía es un instrumento visual, una técnica de investigación que *genera una serie de estímulos sociales como respuesta y propuesta desde el arte actual* (Sánchez Montalbán, 2004: 672) y que además *ha contribuido a aumentar las posibilidades expresivas del hombre* (idem, 671).

Pasemos ya a describir cada una de estas técnicas y los principales rasgos que las definen respecto a nuestro proyecto.

1.2.1. FOTOGRAFÍAS INDEPENDIENTES

Entre los diferentes instrumentos metodológicos más relevantes de nuestra investigación debemos citar brevemente algunos de ellos. El primero se trata de las Fotografías Independientes. Éstas son fotografías que se presentan de manera aislada en el conjunto del discurso y generalmente van acompañadas de una idea textual.

Tienen un carácter autónomo (Mena de Torres, 2015) y presentan una idea, reflexión o noción principal respecto al objeto de investigación. Precisamente por ser independientes poseen un valor estético, simbólico y semántico mayor que cualquier otro conjunto, véase foto-ensayos, series o citas visuales, y de ahí que el investigador las establezca y escoja acorde a dicha validez.

Este método fotográfico cumple su función al ser datos directos sobre el fenómeno, el contexto o las personas implicadas (Roldán y Marín Viadel, 2012) y en nuestro proyecto ha servido para destacar algunos elementos y señalar específicamente componentes del tema investigado, creando una narrativa con determinados acentos visuales.



NELSON, J. (2011). Cita Visual Litera. Fotografía independiente. VI 24. Ulaankhus, Bayan Oglui. Mongolia. En "Before They Pass Away". Citation Visuel Littéral. Photographie indépendante.

1.2.2. SERIES FOTOGRÁFICAS

Aunque en menor medida, a lo largo de nuestra narrativa podremos encontrar también Series Fotográficas. Éstas son un conjunto de imágenes que elaboran comparaciones visuales para presentar un determinado argumento con una fuerte capacidad demostrativa. Para ello, generalmente, se hace uso de analogías visuales (Molinet, 2010).

Roldán y Marín Viadel (2012) así como Mena de Torres (2015) utilizan series en sus investigaciones incorporando diferentes tipologías: la serie muestra o serie ejemplos y la serie estilo.

- Serie Muestra. Compara una misma acción, idea o argumento mediante diferentes motivos, es decir, describe las variables de una misma idea. Esto puede suponer acercarnos a una especie de estadística visual, muy compleja y de cualidades demostrativas.
- Serie Estilo. A pesar de continuar comparando un determinado argumento, en esta ocasión las imágenes guardan una relación estilística: encuadre, cromatismo, luz, perspectiva... Según Mena de Torres (2015: 94) este tipo de series *permite evidenciar ciertas decisiones fotográficas que han sido tomadas en torno al tema planteado.*



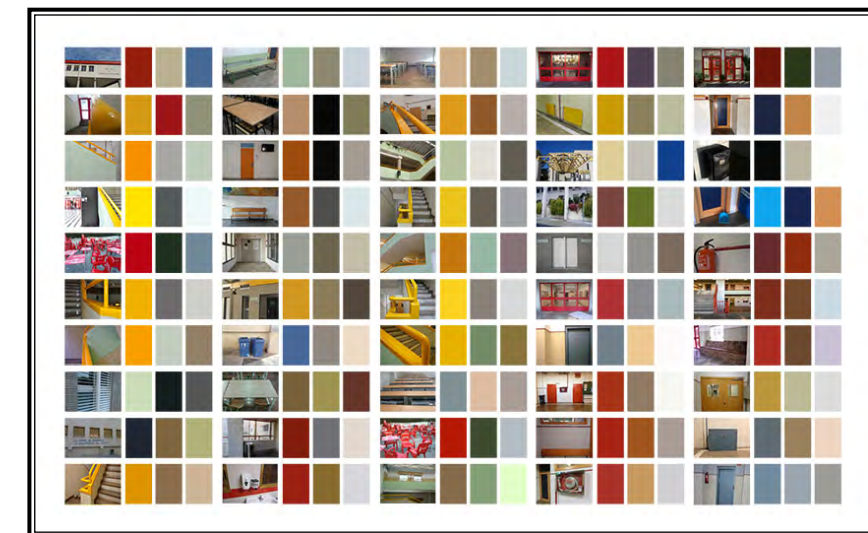
MARAÑÓN (2016). **Serie Muestra. Estudio viña.** Compuesto por doce fotografías digitales de la autora.
Série témoignage. Étude de vignoble. Composé pour douze photographies digitales de l'auteur.

1.2.3. TABLA VISUAL DE RESULTADOS

Este instrumento metodológico es especialmente útil para ordenar y presentar los datos visuales de una determinada investigación, bien sean fotos, dibujos, pinturas, grabados... Generalmente dicho orden depende de una continuidad y concordancia visuales (Marín-Viadel & Roldán, 2014).

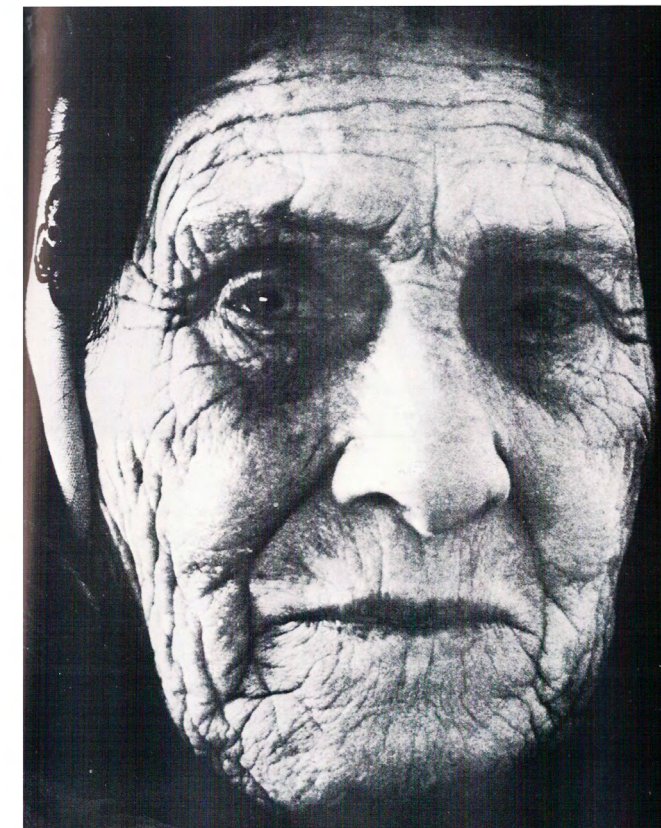
Muy interesante para mostrar los resultados obtenidos en nuestros talleres de una manera coherente, haremos uso de ella en el balance de “Instálate”.

GENET Y MOLINET (2014). **Cita Visual Literal. Tabla Visual de Resultados.** En Actas 2nd Conference on ABR&AR “El color del aprendizaje de los maestros”. **Citation Visuel Littéral. Table visuelle de résultats.**



1.2.4. FOTO-ENSAYOS

Cabe suponer que tamañas novedades transformarán toda la técnica de las artes, y, así, modificarán la inventiva y, quizá, acabarán cambiando completamente el concepto mismo de arte. Paul Valéry, *Pièces sur l'art*.



BERGER & MOHR (2007). Cita Visual Literal. Foto-Ensayo.
En "Otra manera de contar". Citation Visuel Littéral. Photo-Essai.

1.2.4.1. LA FOTOGRAFÍA COMO ANÁLISIS Y DISCURSO: otras formas de narrar. EL FOTO-ENSAYO.

Hace ya tiempo nos hicimos una pregunta, ¿cómo colaborar artísticamente en la mejora de la calidad de vida de la comarca de Rioja Alavesa? ¿Cómo ayudar a redefinir una identidad en ciertos puntos quebrantable? ¿Cómo favorecer diálogos entre las diferentes partes que fomenten una sociedad y futuro mejores?

El fin de ETA, en sus inicios, junto con la candidatura del viñedo de Rioja Alavesa a Patrimonio de la Humanidad de la UNESCO, durante el proceso, abrió la brecha de este proyecto que ahora estamos presentando, pero también la de la identidad cultural, la del paisaje cultural e identitario que tantos años ha estado latente y que por fin está siendo reconocido mundialmente; impulsando aún más si cabe la idea que lleva consigo la tesis doctoral que estamos elaborando.

En esta comarca alavesa se concretan diferentes circunstancias que hacen de este ámbito un lugar peculiar, tanto política y sociológica, como educativa y culturalmente, tal y como venimos describiendo.

Así pues iniciamos, en primera instancia, una recogida de datos mediante imágenes ya que sirven como objeto de investigación, como herramienta y modo de relatar o narrar, tal y como defiende la Investigación Basada en las Artes (Agra Pardiñas, 2005, 2012; Barone, 2000; Hernández, 2000, 2006, 2008; Eisner y Barone, 2012; Marín Viadel, 2003, 2005; Roldán y Marín Viadel, 2012) y el Foto-Ensayo se convirtió en una de las herramientas más útiles para analizar y describir nuestro contexto de investigación.

Así, nos lanzamos a fotografiar Rioja Alavesa de este a oeste, desde

las escarpadas cumbres de la sierra hasta las dulces domas que bañan el Ebro, viajando por sus pueblos, deambulando por sus calles y travesías, conociendo sus fiestas y tradiciones, viajando entre eternas oleadas de cereal al vaivén del viento y del cambiante tono del viñedo. Desde el gélido invierno al asfixiante verano, no hubo un rincón que nuestra cámara no recogiera, convirtiéndose en una herramienta artística de investigación excepcional.

Esto es,

cuando se utiliza una fotografía científicamente, su evidencia incuestionable representa una ayuda para llegar a una conclusión: suministra información dentro del marco conceptual de una investigación. (...) Su evidencia es más o menos limitada a la hora de establecer identidad y presencia. Pero en cuanto se usa una fotografía como medio de comunicación, la naturaleza de la experiencia vivida se ve implicada y en ese momento la verdad se vuelve más compleja (Berger y Mohr, 2007: 98).

Y es que, a través de estas fotografías, de estos Foto-Ensayos, hemos tratado de describir ese paseo, esa *promenade*, ese momento *flâneur* que nos llevaba a todos y a ninguna parte a la vez, que describía un contexto y realidad clara pero estéticamente a la par; que en definitiva, comunicaba el devenir de los tiempos, de los días y de los pasos dados en la tierra del vino: Rioja Alavesa.

Pero para poder profundizar en este contexto, no sólo bastaba con la recogida de datos, sino que hubo que analizar dichos datos para así definir el aspecto cultural más relevante en nuestra comarca el cual sirviera como nexo aglutinante para poder trabajar la identidad de Rioja Alavesa. Persiguiendo una perspectiva artística, nuestros pasos nos llevaron hasta el Foto-Ensayo como

herramienta de investigación y análisis.

1.2.4.2. DEFINICIÓN

Un Foto-Ensayo es un conjunto de imágenes seleccionadas y colocadas de forma precisa, que es capaz de generar ideas hermenéuticas, -es decir, ideas que ayudan a fijar, razonar o debatir el sentido del discurso visual- (Marín-Viadel y Roldán, 2012). No se trata de una simple sucesión de imágenes, que podrían aparecer en cualquier orden y colocación (Marín-Viadel & Roldán, 2014: 24).

Así pues se trata de, mediante el uso de la fotografía, hacer reflexiones visuales que definan, defiendan o expongan determinados argumentos con lógica y coherencia estructural y visual. De este modo, la fotografía se presenta como una parte esencial en la construcción del pensamiento; en tanto en cuanto *la fotografía se convierte en una “zona de contacto” en la que la experiencia de lo cotidiano (un tiempo y un lugar particular) se inscribe en la historia asegurando un continuum entre la obra y el mundo* (31) (Guasch et al, 2006: 315).

Es, en definitiva, una representación plástica, estética o visual de la realidad del momento, aspecto esencial en nuestra investigación, un contexto posmoderno con múltiples matices pero de fuertes tintes sociales.

Así, a principios del siglo XX con Atget (fotógrafo que retrató las calles de París en torno a 1900),

las fotografías empiezan a ser pruebas judiciales en el proceso de la historia. En esto radica su secreta relevancia política: invitan a una determinada mirada, que ya no es

la mirada despreocupada de la contemplación; inquietan al espectador, que intuye que debe dar con una mirada distinta para comprender la imagen (Benjamin, 1936: 26-27).

Posteriormente, en la primera mitad del siglo XX, esta perspectiva de participación e incluso politización de la mirada del espectador se reconvierte, secundando nuevas formas de fotografiar y de entender el arte de la fotografía, así

Walter Benjamin y Roland Barthes se convirtieron en los autores de referencia para entender el uso que la posmodernidad hace de la fotografía que, liberada de las nociones estéticas de forma y belleza, pasa a ser la más eficaz arma ideológica para la deconstrucción de la mitología de la modernidad y de algunos mitos sustentadores del discursos formalista moderno: el mito de la autonomía (frente a la autonomía, destaca la hibridación implícita en la fotografía posmoderna), el mito de la originalidad, el de la autoría y el de la subjetividad (Guasch et al, 2006: 306-309).

Años más tarde, Rosalind Krauss fue una de las primeras en legitimar teóricamente la fotografía (32), acentuando las estrategias de construcción de la obra, sus operaciones lingüísticas o las bases lógicas que la construyen más allá de lo narrativo.

De este modo, se abre lugar a la *narratividad* de lo artístico, de lo visual, de la fotografía con la estética como vehículo, reconstruyendo la realidad para re-definirla de una manera subjetivada, personal. Pero esto se debe en gran medida a que también esa mirada fotográfica está enmarcada en unos patrones culturales, sociales, políticos y educativos posmodernos propios

del fotógrafo/investigador que lo está estudiando. Así, no hay una mirada fotográfica cien por cien pura porque todos estamos ‘contaminados’. De ahí que, esa visión debe ser nuevamente revisada, analizada y estudiada.

En definitiva, el uso de la fotografía es un método para definir y clasificar los diferentes componentes que describen el contexto, en un espacio y tiempo concretos. Según Roldán, *la Investigación Fotográfica basada en las Artes, puede llevarse a cabo bien para la descripción de contextos, para proponer hipótesis, como razonamiento visual o para establecer conclusiones* (Roldán, 2012: 52); lo cual, corrobora esta tendencia de recogida de datos artística y visualmente que en este proyecto proponemos.

El realizar esta revisión del contexto mediante la fotografía, siguiendo pautas de diferentes investigadores y autores (David Hockney, Bonnard, Munch, Brancusi, Rudolph Arnheim, Monet, Paul Válerly o Klee) nos ha permitido enfocar la realidad de Rioja Alavesa desde una nueva perspectiva o mirada que muestra muchos aspectos que antes habían quedado difuminados, la que ofrece el hacerlo a través del objetivo fotográfico. Y es que, la fotografía es un medio de exploración y descubrimiento, ya que tal y como dijo Dorothea Lange (1939), *nosotros usamos la cámara como herramienta de investigación*.

En consecuencia, surge el uso del Foto-Ensayo (Berger & Mohr, 2007; Collier & Collier, 1967; Corwin, 1985; Marín-Viadel, 2005; Mena de Torres, 2015; Moran, 1974; Roldán, 2006; Stockrocki, 2000; Whiston Spirn, 2012), una técnica de análisis fotográfico especialmente interesante para este proyecto ya que permite el desglose de la información, recogida de datos y posterior análisis por medio de criterios artísticos y que ha tenido gran aceptación en la Investigación Basada en las Artes. Además,

organiza el proceso de producción como un instrumento de pensamiento, de comunicación y de expresión artística (Whiston Spirn, 2012).

En un Foto-Ensayo, cada una de las fotografías que lo configuran y, sobre todo, las interpretaciones que surgen de la interrelación de unas imágenes con otras, conforman ideas y/o razonamientos con gran claridad y significados. Esto es, *los Foto-Ensayos sirven, principalmente, para exponer una argumentación visual porque explotan al máximo las posibilidades narrativas y demostrativas de las imágenes, y no solo sus funciones figurativas o representacionales* (Roldán y Marín Viadel, 2012: 78).

1.2.4.3. ANTECEDENTES

Según los fotógrafos Fusco y McBride (1974) el pionero de esta técnica fue Eugene Smith, el cual realizó y publicó el primer Foto-Ensayo de la historia. Fue en el año 1948 a través de su proyecto “*Spanish Village*” en la revista *Life*. Tras su investigación, Smith definió a la persona que hace Foto-Ensayos del siguiente modo:

(...) aquél fotógrafo que intenta comprender un tema –cualquier tema, ya sean los mineros del carbón en los Apalaches, el amor, el envenenamiento por mercurio o los seres humanos en Minamata- y le da muchas vueltas a la hora de entrelazar las imágenes en un conjunto coherente en el cual cada imagen tiene una interrelación con las otras (...). Por otra parte, un buen (foto)ensayista a veces tiene que combatir la tentación de usar una gran imagen porque ésta puede confundir más que contribuir al tema (Morán, 1974: 14-15).

Años más tarde, diferentes propuestas han seguido esta herramienta de investigación, como por ejemplo el fantástico libro “*Message et massage*” de 1968 que según Mc Luhan (2011) es la auténtica

interpretación gráfica del texto, una manera de transmitir un mensaje y a la vez, una manera de percibir esa información, completamente visual. Esto hace de este diseño un libro delicioso para narrar una historia o situación concretas, pudiendo ser en cierta medida, otro precursor del Foto-Ensayo.

Este desarrollo del pensamiento visual también lleva a buscar a Berger y Mohr (2007) ‘otra manera de narrar’, otra *posibilidad de componer con numerosas citas, de comunicar no con fotografías particulares, sino con grupos o series. ¿Pero cómo deberían construirse estas series? ¿Puede pensarse en términos de una forma narrativa verdaderamente fotográfica?* (Berger y Mohr, 2007: 279). Esto es, ¿cómo contar de otra manera el relato y análisis de la realidad mediante lo fotográfico?

Los discursos visuales fundamentalmente comparativos, como las series, los pares de imágenes, las series de ejemplos, secuencias, etc., utilizan preferentemente las diferencias y similitudes para clarificar y ponderar los conceptos y la utilidad de las imágenes en el contexto de la investigación (Reventós Santamaría, 1983) (Pinola-Gaudiello y Roldán, 2014: 4).

Así, se inicia un estilo nuevo de narración, de presentación de resultados, de mostrar conclusiones, en el que cada uno de los Foto-Ensayos que creamos está impregnado de manera inevitable de la realidad que se da en este divergente contexto de Rioja Alavesa, lo cual lo hace aún más interesante científicamente y atractivo estéticamente. Muestran, por tanto, desde perspectivas críticas y artísticas, las características políticas, sociales, culturales e ideológicas de un (*este*) determinado momento (Roldán, 2012).

Por todo ello, es interesante entender los Foto-Ensayos como una

técnica de análisis que no busca representar las cosas tal cual son, sino como una herramienta que facilita al investigador mostrar, de un modo completamente nuevo, la representación de lo investigado. Es decir, *un fotoensayo de investigación es una selección y disposición específica de fotografías cuyo significado tiende a fijarse por el control semántico ejercido por diversas estrategias visuales* (Marín-Viadel & Roldán, 2014: 24).

1.2.4.4. TIPOS DE FOTO-ENSAYO UTILIZADOS EN ESTA INVESTIGACIÓN

Enmarcados precisamente en una estrategia visual y como habíamos señalado anteriormente, la gran mayoría de nuestros Foto-Ensayos se sirven de la comparación como práctica metodológica (33) ya que es una herramienta fundamental de análisis, y además agudiza nuestra capacidad de descripción (Collier, 1993).

Las comparativas suelen ser entre imágenes pero en nuestro caso, igualmente, a partir de obras de otros fotógrafos, referentes históricos y fotos procedentes del fondo de ayuntamientos de la región, y/o pinturas de arte costumbrista vasco o artistas plásticos inmersos en la cultura de nuestra región.

Aún con todo, podemos diferenciar dos tipologías de manera clara:

- **Foto Ensayo Metafórico.**

Principalmente utilizamos esta tipología (como sucede con muchos otros autores: Berger & Mohr, 2007; Hine, 1930; Lange, 1939; Marín Viadel y Roldán, 2010; Mena de Torres, 2015; Mohr & Mohr, 2003; Whiston Spirn, 2009, 2012), tal y como

podremos comprobar a continuación. Según Marín-Viadel & Roldán (2014) un Foto-Ensayo metafórico se sirve de la libre asociación de conexiones visuales y simbologías que se producen cuando dos imágenes independientes se fusionan en una única imagen y sintetizan sus significados en uno nuevo. Se trata de una de las formas de Foto-Ensayo más habituales y en éstos el autor produce una continuidad visual, debido a *la conexión de los elementos visuales entre las diferentes imágenes* (Marín-Viadel & Roldán, 2014: 28).

Además, en los Foto-Ensayos Metafóricos *tienen una mayor importancia los elementos representados, los valores vinculados en un contexto cultural y las asociaciones que tanto autor como espectador son capaces de evocar frente a la imagen* (Marín-Viadel & Roldán, 2014: 28).

Esto es, el imaginario es esencial en la construcción, asociaciones y continuidad que se dan entre imágenes, ya que componen una historia desde las raíces y el análisis de un espacio-tiempo concretos, y por ende, de la sociedad que en ella habita. Ya que, *l'imaginaire symbolise des mœurs existantes et induit de nouvelles formes de l'être-ensemble. Le prégnance d'une telle perspective (...) reste une expérience archétypique de la socialité débauchée, confusionnelle et improductive que l'on voit s'imposer de nos jours* (Cuartas, 2012 : 98-99).

En nuestro caso, estos Foto-Ensayos describen la realidad cultural y social de Rioja Alavesa desde la sutil esencia de la metáfora, de la comparación, de la sorpresa, del contraste por formas y significados, por emociones y por descripciones cromáticas, por composición y correlación. En definitiva, el imaginario descrito de forma visual, estética y plásticamente, revela una nueva semántica que tiene el poder de simbolizar y sorprender, aportando a la par

resultados y conocimientos nuevos.

Un claro ejemplo de esto podrían ser Duchamp o Man Ray, los cuales veían en la experiencia visual los signos para poder liberarse de lo real, esto es, jugaban con los procesos de connotación, representando la fotografía un aliado ideal para la re-creación (Labate, 2014).

Todo esto imprime a los Foto-Ensayos un marcado carácter poético lo que, sin lugar a dudas, puede ser muy evocador, es decir, puede *sugerir vínculos, relaciones y correspondencias*, pero a la vez, pueden ser una herramienta muy interesante para *la discusión de los datos y en la elaboración de conclusiones* (Marín-Viadel & Roldán, 2014: 28). Un juego estético entre el conocimiento científico y la belleza artística.

- **Foto Ensayo Deductivo a partir de Citas Visuales.**

Los Foto-Ensayos deductivos característicamente utilizan citas y referencias visuales para analizar y controlar el significado del discurso visual. Junto a imágenes de producción propia, los autores asocian o reúnen una o varias referencias visuales o textuales que ayudan al lector a comprender los límites semánticos, las raíces ideológicas, los fundamentos y los procesos creativos con los que se relaciona o en los que se enmarca el significado del ensayo. Lo que distingue un fotoensayo deductivo de otras formas de fotoensayo es precisamente esta función de fundamento, apoyo argumental o justificación de las propias ideas visuales, referidas o autorizadas por las imágenes realizadas por otro. Los fotoensayos deductivos suelen utilizarse tanto para fundamentar los informes de investigación en el estado de la cuestión, como para elaborar conclusiones visuales (Marín-Viadel & Roldán, 2014: 24).

Así, para nosotras era esencial reflexionar acerca del significado del discurso visual, para que desde el contraste, demostrar y justificar nuestras creaciones respecto de las de otros. Dado que nuestros Foto-Ensayos forman parte del Estado de la Cuestión, nos resultó muy útil para confirmar nuestra hipótesis y revalorizar esta idea que aún estaba difusa: la importancia del vino en multitud de formas y variantes.

1.2.4.5. RESULTADOS

Así pues, fue en abril de 2012 cuando nos pusimos en marcha y fuimos tomando fotografías de la cotidianidad, de las costumbres, del paisaje, de los núcleos urbanos... de la vida de Rioja Alavesa. Hasta el presente año, han sido más de doce mil ejemplares.

Imágenes del contexto, de la cultura, de las diferentes tradiciones, de sus fiestas, de sus labores artesanales, del trabajo en el campo, de las vivencias comunitarias, de los principales aspectos sociológicos, así como retratos de la sociedad riojana-alavesa: su jovial sonrisa, su carisma o las arrugas del paso de los años.

Dado que *las fotografías no traducen las apariencias. Las citan* (Berger y Mohr, 2007: 96), y son precisamente estas “citas” visuales las que *mettant l'accent sur l'instant, favorise la création* (Maffesoli, 2010c: 17), no cesamos en el intento de no sólo reproducir lo más fielmente esa realidad contextual, sino hacerlo desde una perspectiva estética. Además, debido a que la fiabilidad de la fotografía *viene dada por la amplitud y claridad de los conceptos que expresa* (Roldán, 2012: 62), estas imágenes fueron dando cuenta de los diferentes componentes que sintetizan el contexto y sus agentes sociales, sin olvidar nunca su calidad estética o artística (característica o cualidad fundamental a la hora de su registro,

puesto que quedan englobadas dentro de las ABR, la A/r/tografía, e igualmente, dentro de la Metodología Artístico-Narrativa).

Así, en nuestros Foto-Ensayos se ha mostrado una Rioja Alavesa sin complejos, en su originalidad. Se han dibujado las formas de los cultivos, la espuma en los lagares, las siluetas de las casas, los “barracos” o el sudor febril de la fermentación (Velilla, 1982), las tradiciones y costumbres que *maceran* una cultura ancestral.

La cultura es el eje profundo de la identidad decía Julio Cortázar, y nosotras, hemos intentando transmitir por medio de un ensayo visual las señas culturales más relevantes que este estudio nos ofrece, para posteriormente, poder servirnos de ellas como método de acercamiento a la realidad sociocultural de Rioja Alavesa. Cada uno de los contextos (re)presentados, *unique et pourtant relié aux autres, devient une trame où se tisse le rapport au monde* (Sauvé, Berryman et Villemagne, 2005: 211).

Un espacio para la unión, para lo colectivo, para la identización, para la comunidad. De este modo, algunos de nuestros Foto-Ensayos también muestran la realidad del interior de las bodegas, como lugares donde duerme el vino pero ahora también el arte como nuevos espacios musealizados (como veremos más adelante) y que, al igual que el fotógrafo Louise Lawler, intenta trabajar con la visión crítica sobre los procesos, medios y contextos en los que el arte se “institucionaliza”; como también hizo Struth con mirada de cartógrafo sobre las complejas relaciones de arquitectura, arte y público en los museos; o Jeff Wall con una aplastante fotografía pictoricista donde historia del arte, pintura de historia, cultura pop y publicidad dialogan abriendo espacio a nuevos “lugares/espacios” de representabilidad y/o narrativa.

En definitiva, los diferentes Foto-Ensayos que aquí mostramos han

pretendido (re)presentar y analizar la realidad de Rioja Alavesa. La interrelación de las diferentes imágenes va denotando por medio de tensiones visuales, el color, las líneas o morfología de lo representado, una serie de relaciones que permiten ir discerniendo los aspectos más relevantes de esta comarca alavesa, los nexos y uniones, pero también las diferencias y contraposiciones entre diferentes aspectos o matices que la componen y definen. Lo cual, *cuando sucede a través de un grupo de imágenes, el nexo de afinidades, contrastes y comparaciones relativas puede ser mucho más amplio y complejo* (Berger y Mohr, 2007: 281).

En esta búsqueda de una redefinición de nuestra región y del punto cultural más relevante, hemos topado con multitud de rasgos y pequeñas particularidades que han permitido señalar aquello que nos caracteriza de una manera global y neutral.

Cada uno de estos matices queda enmarcado por medio de la fotografía y de los Foto-Ensayos, desde una perspectiva plástica y eminentemente visual, lo cual nos habla de Rioja Alavesa mediante otra posibilidad interpretativa como es el arte y que nos permite investigar mediante otro tipo de discursos.

Así bien, como se puede observar más adelante, la mayoría de los Foto-Ensayos que hemos trabajado y conformado, se han basado en fotografías de tipo paisajístico (aunque también se han incluido algunas de carácter más cultural propiamente dicho). Esto es, las imágenes que se muestran en este proyecto no necesitan de la presencia humana explícita, puesto que en los propios espacios, en los propios lugares captados, ya se entrevé su presencia aunque parezca ausente (ausencia-presencia tan importante en el movimiento finisecular del XX), ya que tal y como expresa Whiston Spirn (2012: 76):

While there are few people in my photographs, their traces are everywhere: in the landforms they shape and the paths they make, in the soil they till and the plants they tend, in the structures they build and where they live, in the sites they hold sacred. I try to portray landscape in its original meaning – a mutual shaping of people and place. My photographs hold stories about landscape's features and population, shaped by rain, plants, animals, human hands and minds, and by processes at diverse scales of space and time: local to global, ephemeral to enduring. With hands, tools, and machines, through law, public policy, the investing and withholding of capital, people mold landscape to support human life and activities and to express meaning (34).

Así, las infinitas hileras de vid, los caminos al siguiente pueblo, a la siguiente muralla, al siguiente guardaviñas, la sierra expectante, las lagunas repletas de vida o la alegría de las danzas, tejen un rico paisaje cultural que a continuación podremos observar. Un interesante paisaje cargado de matices que ahora desgranamos visualmente, ya que este gran ensayo visual formado por diferentes Foto-Ensayos confirman que *se convierte en resultado de investigación cuando logra resolver un problema que, de algún modo, pueda ser reconocido o compartido con otras personas* (Roldán, 2012: 54), y en nuestro caso, la claridad descriptiva de éstos sumado al cuidado estético nos permite descubrir fácilmente las diferentes relaciones o contraposiciones que en Rioja Alavesa se dan.

Un mágico recorrido que comienza en el apartado C, página 443, sin más dilación.

Bienvenidos a Rioja Alavesa.

1.2.5. ESTUDIOS DE PARES.

Entre los diferentes análisis y técnicas de observación fueron los pares de imágenes de la profesora Anne Whiston Spirn una de las más empleadas para la composición de la narrativa visual de esta investigación. Tal y como señalaba en su libro *“The Eye is a Door”* (2012), a camino entre la belleza estética, el desarrollo y cuidado de la técnica y la importancia de la narratividad de las fotografías, nos fue necesario acercarnos al instante de la toma fotográfica y mientras recorríamos sin descanso Rioja Alavesa interpretar la luz, los detalles significativos y el color para leer correctamente el contexto, su paisaje y su cultura.

Los pares de imágenes son una tipología de Foto-Ensayo regidos por otras características que los diferencian del resto. Así, están conformados únicamente por dos fotografías que comparten la misma orientación (bien horizontal, bien vertical).

Su interés reside en la manera en que estos pares se componen, dado que el rigor estético y compositivo son vitales para dotar de significado a los argumentos que se pretenden exponer. Por ello, generalmente la metáfora, como narrativa recíproca que interconecta las imágenes, suele ser el elemento más utilizado (Mena de Torres, 2015).

Las reflexiones, metáforas y argumentos planteados guardan un simbolismo de gran complejidad dispuesto a ser analizado, estética y conceptualmente (Arheim, 1954/1998). Esta argucia semántica implica que no pueden presentarse solos, sino en un conjunto de varios pares que amplifican las resonancias de la narrativa visual que presentan.

Por ello, *it suddenly became possible to see what could not be seen, to compare places and things distant in space and time, to stop time*

(Whiston Spirn, 2012: 38).

- ESTUDIOS DE LUZ

Analizar el contexto mediante pares también implica hacerlo según criterios lumínicos. Esto permite observar asimismo las cualidades del lugar, ya que cada región se distingue de las demás por su latitud, altitud, por su clima, por el color de su paisaje, los reflejos en las diferentes superficies: rocas, agua, suelo, edificios y plantas. Todo ello nos hace construir imágenes en las que vamos dibujando los matices, variables según el día, según el mes del año, según la estación, donde los pequeños detalles hacen de las narrativas visuales un *carácter transmisor de significados, mensajes e ideas* (Sánchez Montalbán, 2004: 673) por medio de experiencias estéticas, icónicas, de la metáfora y del simbolismo que aguardan en sus formas, susceptibles de ser descifradas.

La relevancia de observar la luz (y por ende, el color) en los lugares, en los paisajes, en los espacios, queda patente en numerosas investigaciones (Anter, 2004; Asplund y Sigurd, 1915; Gage, 1993; Génét & Molinet, 2014; Meiselas, 1979; Whiston Spirn, 2006, 2012), mostradas a través de tensiones visuales, de cargas estéticas, afectivas y sensibles que reflejan la realidad y que, como los impresionistas, debemos transformar en formas plásticas, artísticas y atractivas.

- DETALLES SIGNIFICATIVOS

Al igual que *light provides a sense of place* (Whiston Spirn, 2012: 77), *details disclose meaning* (idem, 97). Estos pequeños detalles, como los pequeños patrimonios, aguardan escondidos a ser



WHISTON SPIRN (2007). *Cita Visual Literal*. Par compuesto por dos fotos de la autora: *North Head, Sydney & Fairlight Pool, Sydney Harbor. August 1989*. En *"The Eye is a Door"*. **Citation Visuel Littéral**. Paire composée pour deux photographies de l'auteur.

revelados. Son pequeños elementos arquetipales que poseen un significado especial, casi ritual, que nos aporta pistas y nuevas interpretaciones del espacio concreto en el que se hallan, del contexto en el que habitan y cómo se interrelaciona con la sociedad en la que se ubica.

La manera de describirlos en nuestra investigación es a través del objetivo fotográfico, el creador de fuertes argumentos identitarios que forja nuevas lecturas sobre nuestra comarca, sus gentes, su cultura y su paisaje. Nuestra Rioja Alavesa se describe ahora desde lo visual, desde una historia que presenta los patrones de nuestra tierra a modo de descubrimiento artístico, arquetipal y colectivo, desarrollando teorías y encuentros sociales desde la comparativa de pares.

Así pues, la construcción de esta narrativa ha sido laboriosa puesto que se necesita tiempo para discernir ese orden en un lugar (des)conocido y aportar algo nuevo en el diálogo cultural que se desencadena de ellos (Whiston Spirn, 2012). Es más, los detalles en ocasiones pueden resultar incluso confusos, lo que llevo a Georgia O’Keeffe a escribir: “Es sólo por selección, por eliminación, por el énfasis que se obtiene en el verdadero sentido de cosas”.

Así, en este viaje entre lugares y personas, entre hileras interminables de viñas resguardadas por la rocosa sierra, visitando esos pueblos configurados a base de piedra, de viejas murallas y altivos torreones, en este viaje sensible y estético, los pequeños detalles también han conformado la esencia de un proyecto en el que, *in this quest for meaning, the camera is an aid to memory and imagination* (Whiston Spirn, 2012: 99).

1.2.6. EJERCICIO COLABORATIVO: FOTO-DIÁLOGO

Seamos, como Picasso en su tiempo, los que “ponen en duda las certidumbres”. Sujetemos el cabo contra viento y marea y resistamos el canto de las sirenas. Si humildemente sabemos que no tenemos las respuestas, al menos hagamos lo necesario por formular de la mejor manera las preguntas. François Méchain, Arte en la Tierra.

Para nuestra investigación considerábamos esencial la participación activa de la sociedad de Rioja Alavesa para así conseguir una redefinición identitaria acorde al sentir comunitario, a la realidad de la comarca y la cotidianeidad que en ella se respira.

Se trata de perfilar una “identidad” comunitaria, colectiva, plural, una revisión posmoderna alejándonos del egocentrismo moderno que parece anquilosado en los diferentes sistemas: sociales, educativos, culturales... Para ello, tal y como iremos viendo a lo largo de la tesis, se hicieron diferentes propuestas para dar voz a las historias (de vida) que nacen en el devenir de esta región sur de País Vasco.

La primera de ellas se planteó como un ejercicio colaborativo a modo de “entrevista artística”. De hecho, debemos tener en cuenta que cerca del 90% de la investigación social utiliza entre sus herramientas la entrevista y nuestra pesquisa, de marcado tinte social debía también tenerla en cuenta. Así, la entrevista se conforma como una de las herramientas cualitativas fundamentales de nuestra investigación, afirmando así una de las constataciones de Norman Denzin, ya que hoy estamos en una ‘*sociedad de la entrevista*’. *La televisión, el cine, la radio, los medios de comunicación escritos han instalado a la confesión personal como la principal herramienta para demostrar quienes somos, qué*

nos preocupa, qué debemos hacer... incluso qué deben hacer nuestros políticos (Sisto, 2008: 3).

Sin embargo, el modo de entrevista por la que hemos optado no es la entendida por habitual (de carácter verbal, bien oral o transcrito) sino que es más bien un diálogo artístico, una conversación abierta mediante procesos visuales, una perspectiva estética para trabajar con la comunidad riojano-alavesa y su patrimonio. Esto es,

con la fotografía, por primera vez en el proceso de reproducción de las imágenes, la mano quedó dispensada de las tareas artísticas más relevantes, que fueron confinadas al ojo que mira por el objetivo. Y, como el ojo capta más deprisa que la mano dibuja, la reproducción de las imágenes alcanza un ritmo que lograr seguir la cadencia de las palabras (Benjamin, 1936: 12).

Así pues, nos guiaremos por el método del Foto-Diálogo (Roldán, 2007), un tipo de análisis utilizado en Investigación Basada en las Artes y que, como bien dice su nombre, trata de dialogar mediante imágenes sobre alguna temática concreta, abordada desde una foto-pregunta. En nuestro caso, ese tema es Rioja Alavesa: sus paisajes, sus gentes, sus tradiciones, política o economía, su cultura... Todos aquellos elementos que cada uno de nuestros participantes considerara relevantes o característicos de nuestra comarca.

De este modo, Rioja Alavesa debía ser “fotográficamente” revisada mediante el Foto-Diálogo, el cual tiene la principal característica de permitir y fomentar la creación de un diálogo de manera visual, logrando elaborar un discurso que se fundamenta básica y esencialmente en argumentos visuales (Agra Pardiñas y Mesías Lema, 2007; Irwin, 2003, 2008, 2010; Kind, 2006; Marín

Viadel, 2005; Marín Viadel y Roldán Ramírez, 2008, 2010, 2014; Mitchell y Allnutt, 2008; Roldán Ramírez, 2006; Whiston Spirn, 2012).

Esta tendencia, propia de la Investigación Basada en las Artes, defiende que a través de discursos artísticos y mediante fotografías podemos establecer diálogos, ya que podemos argumentar, proponer y debatir con igual o incluso mayor expresividad nuestra postura y/o pensamientos al respecto, mientras construimos conocimiento desde la experiencia sensible.

Es una redundancia afirmar que nos encontramos envueltos por la Cultura Visual (Freedman, 2006; Hernández, 2000), un mundo en el que nos vemos hostigados por imágenes, debiendo discernir y elucubrar cuáles son válidos o no, definiendo posturas críticas. Ahora bien, a pesar de que lo sabemos y somos altamente conscientes de este sistema, seguimos anclados en viejos métodos y las metodologías artísticas para re-interpretar y (con)vivir en este mundo plagado de imágenes no son utilizadas con asiduidad, a pesar de los grandes esfuerzos que se están llevando a cabo desde hace algunos años (Congreso de Arts Based Research –Barcelona, Granada, Porto, Helsinki...-), recientes publicaciones de libros, numerosas Tesis Doctorales, grupos de investigación como el HUM 489: Educación Artística y Estética en Artes visuales de la Universidad de Granada, el H090B coordinado por Fernando Hernández Hernández en la Universitat de Barcelona, el de la USC en el cual Agra Pardiñas es fundamental, o a nivel internacional la gran labor de la University of British Columbia en Vancouver, Canadá, con Rita Irwin a la cabeza).

Por ello, respaldados en la idea de concienciar de la importancia de no encasillar en marcos teóricos que después no tienen su afianzamiento en la praxis, lanzamos este ejercicio colaborativo

visual, artístico y estético como una respuesta necesaria en la Educación Artística Posmoderna.

Preguntar, responder y dialogar con imágenes visuales son operaciones que se sostienen en procesos de comunicación tan complejos y ricos, tan ambiguos o definitorios, tan sugerentes o tan absurdos, tan personales y tan socialmente condicionados, como en cualquier otra forma de comunicación, incluido, por supuesto, el lenguaje verbal (...). Lograr que una fotografía funcione como respuesta de otra supone comprender algún tipo de información visual en las imágenes, compartir un espacio de comunicación y desarrollar un modelo de pensamiento visual que sea flexible y congruente con los términos de la conversación (Roldán y Genet, 2012: 166).

Así, en un Foto-Diálogo cada fotografía es una pregunta o una respuesta, una afirmación o una negación, una sugerencia o un comentario. Su utilidad está compendiada tanto para dentro como fuera del ámbito del aula, por eso es también idónea para espacios educativos no formales; aparte de ser *un instrumento altamente personalizado y participativo* y admitir texto acompañando a las imágenes en el hipotético caso de que éstas necesitaran un refuerzo con comentarios.

Y es que esta técnica de recogida de datos es sumamente peculiar, ya que, *cada Foto-Diálogo es una conversación única y singular* (Roldán y Genet, 2012: 166). Estas conversaciones, claramente visuales, han guardado criterios de calidad estética, de creatividad, de profunda reflexión.

La fotografía es un método analítico y comunicativo (Guasch et al, 2006: 311), pero también debe guardar unos niveles de calidad

estética en tanto que, como decían Bernd & Hilla Becher (en Guasch et al, 2006), el fotógrafo es en la medida en que es artista.

De ahí que inter-conexione de manera directa con los criterios defendidos por las Arts Based Research, fascinándose no sólo por mostrar resultados científicos bajo criterios artísticos, sino promulgando una calidad expositiva de conceptos, ideas, planteamientos, que se compongan con validez estética, refinada corrección y exquisitez plástica.

Así pues, estas conversaciones han abierto la puerta a muchas Rioja Alavesa, muchas comarcas, tantas como participantes han contribuido a elaborar este gran *debate* artístico, identitario y cultural.

Describiendo esta tierra de campos cuajados de vides, fueron casi 75 los participantes de edades comprendidas entre los veinte y los 60 cinco años, con un eterno interrogante:

¿Fue un juego, una prueba, un experimento? Las tres cosas y algo más también: la búsqueda de un fotógrafo, el deseo de saber cómo las imágenes que él hace son contempladas, leídas, interpretadas, tal vez rechazadas por otros. En realidad, ante cualquier fotografía el espectador proyecta algo de sí mismo la imagen es como un trampolín (Berger y Mohr, 2007: 42).

Un salto visual que anuda entre ‘preguntas’ y ‘respuestas’ nuestra realidad, olvidando por un instante lo verbal ya que *lo característico de estas formas de continuidad es que el fotógrafo con sus decisiones es quien pone de manifiesto las cualidades estéticas de las respuestas visuales, que conectan o responden a la imagen-pregunta* (Roldán y Genet, 2012: 182). Esto desarrolla en gran medida el pensamiento visual y nos ayuda a entender nuestro patrimonio cultural, nuestra

región y nuestra sociedad.

Dependiendo de estas diferentes opciones de respuesta visual, Roldán (2012) establece doce posibles tipologías, las cuales a su vez quedan divididas en 3 categorías, tal y como queda descrito en la siguiente tabla.

Continuidad basada en información no visual	Continuidad basada en información visual	Diálogos fallidos
Identificación temática literal	Analogía formal simple	Plagio
Continuidad de acción, utilidad o función	Analogía formal compuesta	Redundancia
Asociación temática contextual	Estilo	Sucedáneo
Asociación simbólica	Relato	
	Equivalencia poética	

Figura 1. Tipos de continuidad en un Foto-Diálogo. (Roldán, 2012: 162-195)

Así pues, tal y como explica Mora (2013) tras su investigación con un grupo de alumnos y alumnas en un instituto granadino, a la hora de responder a una fotografía en un Diálogo de Imágenes es habitual que se recurra a continuidades verbales a pesar del uso de la fotografía. Esto sucede cuando el conocimiento fotográfico es muy limitado, lo cual implica a la par un escaso desarrollo del pensamiento y/o razonamiento visuales.

Por otra parte, cuando ya se ha realizado más de un Foto-Diálogo, el tiempo de respuesta visual varía notablemente. Ya no se basa *en el simple reconocimiento de los objetos o elementos que vea en la imagen, sino que hay un proceso de conceptualización en el que se analiza la fotografía por su composición, estructura, forma, color, textura, tonalidad, etc., analizando también las cualidades estéticas y metafóricas que puedan surgir y formando así, vínculos y conexiones que requieren un proceso detenido de comprensión para su correcto entendimiento* (Mora, 2013: 254-255).

Los líneas que se dan en estas diferentes asociaciones, su naturalidad incluso a pesar del previo proceso de reflexión, apunta hacia un sentido profundo respecto a la vida cotidiana que, como reflejo de ésta, hace que el Foto-Diálogo se inscriba como un poder de unión y mestizaje (Goikoetxea, 1985).

Así, los FotoDiálogos son el resultado de reflexiones profundas y por tanto es una técnica que requiere de procesos largos de estudio, análisis y observación, lo cual también demoró esta actividad varios meses más de lo establecido, ya que muchas de las posibles conexiones no son tangibles con un solo golpe de vista y se trata de una experiencia intensa y de gran calado en nuestros participantes. No obstante, la flexibilidad en los *tempos* también hizo que los resultados fueran más interesantes y de mayor valor científico; donde también se potenció el *desarrollo social e interpersonal, la actitud crítica, la autocrítica, la tolerancia y el respeto a la diversidad* (Mora, 2013: 259).

De este modo, se responde a la emergencia de nuevos encuentros interpersonales, de nuevos diálogos y encuentros sociales, de generar nuevos encuentros y uniones que hagan comunidad, grupo, que a la vez den las condiciones de adhesión, de pertenencia, de “cuadrilla”.

Es importante, igualmente, tener en cuenta que *en los Foto-Diálogos consideramos que la conversación visual únicamente puede sostenerse cuando la imagen de respuesta aporta alguna novedad o variación* (Roldán y Genet, 2012: 194).

Así, a través de los diferentes Foto-Diálogos hemos “dibujado” una visión cambiante y colorida del territorio, el cual es parte integrante de nuestro imaginario, y como tal, se observa y fundamenta en las diferentes fotografías tomadas por nuestros

participantes, así como en los dibujos que veremos más adelante fruto de los talleres “Instálate”.

Estas experiencias estética se traducen en mágicas escenas no hacen sino retratar la esencia de un paisaje perfumado de tradición y trabajo, de esfuerzo y deleite, de tesón y solera; un paisaje donde se va tejiendo un diálogo visual, donde la palabra ya no es el camino de encuentro, sino que es la imagen quien es nuestro propio destino (Lemos Martins, 2009).

Según Torregrosa *la experiencia estética hace posible unir lo que (...) se vive y lo que reflexionamos, conectando todas las dimensiones en nuestro interior* (Torregrosa, 2015: 3-4). Así,

un Diálogo Visual se caracteriza por trabajar en un código compartido por sus participantes y también por un espectador externo. La construcción de dicho código es única en cada Diálogo Visual de manera semejante a lo que sucede en un diálogo hablado y responde pautas y criterios que pueden ser reconocidos y explicitados, y que configuran su singular lógica visual (Roldán y Genet, 2012: 166).

De este modo, para esta propuesta de ejercicio colaborativo visual, intentamos que se mantuviera un diálogo visual de 8 fotografías en el cual quedaran plasmadas imágenes o aspectos propios de la comarca que se estudia y de los diferentes rasgos identitarios que podemos tener como prejuicios o, en cambio, son tradiciones y aspectos culturales. Este compendio resultó coherente puesto que el número total de los participantes eran o bien nativos o bien vecinos de este enclave vasco.

Se pautó con los participantes que:

- Las fotografías que se realizaran debían ser siempre

PROPIAS y no descargadas de internet o de otros soportes y/o autores, dado que nuestro interés también residía en desarrollar aptitudes artísticas y reflexiones visuales. En el caso de ser citas visuales (35) (se dio alguno), éstas debían indicarse correctamente como tal.

- Las fotografías debían estar relacionadas con Rioja Alavesa en cualquiera de sus ámbitos y/o perspectivas (paisaje, cultura, tradiciones, política, fiestas...).
- Las imágenes tenían que tener una coherencia y lógica argumental unas con otras: bien por color, por formas (líneas, composición...) o bien por su narratividad.
- Debían comprometerse a cerrar el ciclo de las 8 fotografías.
- Disponer de un correo electrónico o bien un móvil que permitiera el envío de los archivos.

Llegados a este punto es interesante destacar que, aunque también se hizo este ejercicio por vía email, un altísimo porcentaje de los participantes hicieron su contribución visual de la comarca mediante su Smartphone y la aplicación Whatsapp, llegando incluso a sacar sus fotos con la cámara de sus dispositivos móviles, lo cual iría muy unido al concepto de *trans-media* del que hablaba Jenkins (autor dentro de las investigaciones artístico-narrativas, del que ya hablamos).

Evidentemente, la combinación de video, soporte digital, diferentes tipos de presentación de contenidos, proliferación de cámaras, celulares y dispositivos móviles, y el uso cada vez

mayor de la web -ya no como soporte sino como plataforma de herramientas y servicios- está generando un abanico de nuevos medios, soportes y formatos.

Según Jenkins (2010), las prácticas que involucran narrativas trans-mediáticas expanden el mercado potencial de las marcas a través de la generación de diferentes puntos de entrada para distintos segmentos de audiencia. En este sentido, los objetivos son cada vez más ambiciosos y las corporaciones se lanzan a crear todo un universo simbólico empapado de sentido.

Así, como si de una narrativa 2.0 se tratase, hicimos nuestros diálogos visuales, donde *la forma narrativa fotográfica le coloca frente a la tarea de la memoria: la tarea de reanudar continuamente una vida vivida en el mundo* (Berger y Mohr, 2007: 287), una experiencia sensible de nuestro contexto y del être-ensemble posmoderno.

De este modo, el contexto, el entorno, el *terroir* y las experiencias y vivencias que los habitantes de la comarca alavesa han vivido en esas coordenadas concretas, son completamente correlativas, son necesariamente inseparables como un modo de conocer, ser y estar en el mundo, concretamente, de conocer, ser y estar en Rioja Alavesa.

Conocer y vivir en el contexto, aporta tras su análisis muchas formas de grupos y colectivos, iniciado a través de un proceso de identidad cultural o en palabras de Gómez (2012, 2013) de identización. Estos engranajes sociales son posibles ya que, la acción fotográfica de vivir el entorno, el territorio, pasa por la apropiación de los espacios que re-significan los enlaces sociales, la integración, la reciprocidad y entorno a lo cotidiano (Goikoetxea, 1985), disfrutar de lo extraordinario de vivir juntos como un

elemento necesario en la conjunción identitaria de la comarca.

Así, cada una de las fotografías de nuestros participantes nos revelan esas vivencias, su forma de interactuar con su entorno y su realidad, de modo que *las fotografías así dispuestas son reintegradas a un contexto vivo: (...) a un contexto de experiencia* (Berger y Mohr, 2007: 288). De este modo, se conforma esta idea, experiencial, sociológica, esencial para entender la importancia del ejercicio colaborativo del Foto-Diálogo en nuestra tesis doctoral.

Así pues, tal y como sucede en el proyecto llevado a cabo en *www.dialogodeimagenes.org* (Roldán, 2007-2011), todos los participantes han contestado a la misma imagen inicial, esa imagen-pregunta de la que hablábamos anteriormente, lo cual me ha permitido observar *diferentes patrones de conexión de imágenes que resultan muy reveladores para comprender de qué formas entiende* un pequeño reducto de la sociedad de Rioja Alavesa que *una imagen visual conecta o responde a otra*.

De este modo, al ir interrelacionando cada fotografía con su antecedente y su sucesora, se van delineando nuevas direcciones para el diálogo, que irán haciendo que adquiera una dinámica y un sentido, tanto individualmente como una imagen tras otra, en su conjunto.

Así, aunque para nuestro proyecto se ha analizado la primera foto-respuesta y la última de cada participante, *con el fin de estudiar el tipo de evolución y cambios que se pueden desarrollar a lo largo del proceso del diálogo* (Mora, 2013: 255); también se ha dado importancia a las interconexiones establecidas y las diferentes formas de construir los diálogos; es decir, en el caso concreto de los Foto-Diálogos realizados para este ejercicio colaborativo, se ven claramente asociaciones de temática contextual, esto es, las

asociaciones que se han ido estableciendo han sido posibles *con otros elementos propios del entorno* –un entorno muy concreto: Rioja Alavesa– puesto que, inconscientemente, las fotografías realizadas *dependen en gran medida de las experiencias perceptivas del individuo y el contexto en el que vive* (Roldán y Genet, 2012: 178), esto es, resolvemos este debate con la *photography as an art of thinking has received scant attention* (Whiston Spirn, 2012: 46).

Algunos de los puntos más interesantes que hemos observado al analizar los fotodiálogos es la forma en que los diferentes autores han relacionado paisaje y/o geografía, con aspectos culturales o tradicionales de la región, como edificios, bodegas, construcciones arquitectónicas civiles, dólmenes, danzas u obras de arte. Esto nos habla de que es esencialmente a través del paisaje donde buscamos la huella de nuestra sociedad y nuestra historia, algo que llevaba respaldando desde hace tiempos inmemorables la ciencia de la geografía (Febles Ramírez, 2013).

Así, lo retratado en nuestros Foto-Diálogos es una especie de referentes, simulacro, espectro o espectáculo (siguiendo las teorías de Cindy Sherman (Mons, 2014) que ve al fotográfico como un operador, a cada uno de nosotros como espectadores de estos diferentes aspectos fotografiados que se cosifican como un bello linde entre la imagen y la propia identidad.

Una interesante aproximación al conocimiento sensible desde el pensamiento visual para re-interpretar Rioja Alavesa y mejorar mediante los diferentes sistemas comunitarios (especialmente el educativo) la calidad de vida de la comarca. En consecuencia, estos diálogos conforman una historia colectiva visual donde también hemos debatido, aunque de manera indirecta, nuestra sociabilidad. Es decir,

la palabra sociabilidad parece llevar implícita la noción de diacronía, de proceso (...). La sociabilidad está inscrita en la historia: el café y la cofradía, el casino y la sociedad musical, la comisión de fiestas y la asociación deportiva son personajes históricos, esto es, aparecen en un determinado momento y sufren una evolución (Cucó i Giner, 1990: 155).

Así, estas diferentes influencias en nuestro devenir y en nuestro contexto se entrecruzan en nuestros diferentes Foto-Diálogos, en estos confines de imágenes dialogadas, donde mostramos en cierta medida una *sociabilidad festiva* (Cucó i Giner, 1990) que también podríamos llamar “*mitologías cotidianas*”, ya que a pesar de ser retratos directos del terreno, del espacio de realidad de Rioja Alavesa, no dejan de poseer la cierta artificialidad de los paisajes sociales de nuestra comarca, jugueteando entre el método documental y un acercamiento a lo conceptual, al valor de la idea que se pretende transmitir por la imagen fotográfica. En esta línea, puede recordar, salvando las grandes distancias, a Thomas Ruff, Thomas Struth, Candida Höfer o Gursky, entre otros de la gran generación de fotógrafos alemanes (Guasch et al, 2006).

Este respaldo también es visible en las imágenes de nuestros FotoDiálogos que son *les représentations identitaires qui constituent le socle du folklore et nourrissent les rêves nationaux sont parties intégrantes de la vie sociale de leurs adhérents* (Campion-Vincent, 2014: 63), donde encontramos a *grosso modo* nuestros arquetipos regionales. Tanto es así que,

Si en una imagen se comprende su relación con la anterior, esto quiere decir que los participantes comparten significados, modos de representación, cualidades formales, rasgos estilísticos, símbolos, interpretaciones y

conceptos estéticos. De algún modo, las diferentes formas de continuidad entre imágenes son informativas de muy diferentes formas. Al mismo tiempo, cuando dos personas reconocen y comparten rasgos comunes en dos imágenes distintas, implícitamente, están aceptando la capacidad de las imágenes no sólo para reproducir fielmente la realidad visible, sino también para enunciar a través de proposiciones visuales una muy amplia pluralidad de ideas y cualidades estéticas, y por consiguiente su solvencia para propiciar aprendizajes complejos y significativos (Roldán y Genet, 2012: 168).

O dicho de otro modo, si se produce correctamente una interrelación discursiva o narrativa de esas imágenes, generalmente metáforas visuales (36), quiere decir que compartimos patrones identitarios comunes, formas de expresividad y/o lenguajes que son comunitariamente decodificados, y así, es plausible que compartimos pautas estéticas y artísticas, pero asimismo culturales y por ende, sociales e identitarias.

En definitiva, the simple recognition of a visual image and, of course, its understanding, interpretation and transformation are always a cultural phenomenon, not a reflex action. (Hamilton y Marín, 2011). ((“*El simple reconocimiento de una imagen visual y por supuesto, su comprensión, interpretación y transformación siempre son un fenómeno cultural, no un acto reflejo.*” (Hamilton and Marín, 2011).))

Y en tanto en cuanto comunidad que comparte significados, historias y experiencias, el ejercicio colaborativo del Foto-Diálogo ha resultado una aportación fundamental para esta investigación, no sólo como una interesante herramienta de Investigación Basada en las Artes sino asimismo como una forma de experiencia

estética. Además, la visión (inconsciente e irremediablemente) subjetivada del investigador ha podido abrirse gracias a otras miradas alternativas, como es la de los diferentes componentes del Foto-Diálogo, habitantes y vecinos de Rioja Alavesa, describiendo la comarca desde la estética, el arte y la narrativa fotográfica. Un interesante debate, un artístico diálogo que da forma a los principales aspectos (podríamos decir, arquetipos) que sustentan las bases de esta región, de esta comunidad, la joya del sur vasco: Rioja Alavesa.

En resumen, el arte (la fotografía) y la interacción social han permitido construir “comunidad”, desde la definición de arquetipos, desde la pluralidad, desde el vibrar colectivo, el pensamiento visual y la reflexión estética, en definitiva, desde el Foto-Diálogo, una innovadora técnica pedagógica que contribuye a re-construir identidades y a dialogar visualmente sobre nuestra sociabilidad y el sentir colectivo del vivir juntos, de lo que nos une, con lo que nos *identizamos*.

Un breve pero intenso recorrido visual de ocho fotografías para diagnosticar en qué momento y en qué circunstancias vivimos en Rioja Alavesa y de qué manera la cultura, el patrimonio y la colectividad influye en nuestro devenir y en nuestras raíces identitarias.

Gracias a ti, me has hecho sentir importante (MCarmen)

Tus fotos me inspiran. Curiosa experiencia Ruth. Ha sido un placer (Dese)

Si necesitas algo más sobre el tema aquí estoy. A tu salud (Anabel)

Gracias a ti por contar conmigo (Eva)

Cuando tengas otro juego de estos avisa. Ha sido un placer (Jose Antonio)

Ganas de ver los resultados finales (David)

Gracias a ti Ruth. Espero que te vaya muy bien y estaré encantada de participar en nuevas propuestas. Un abrazo (Esther)

2.- LA INSTALACIÓN ARTÍSTICA. NUEVAS MIRADAS EN INVESTIGACIÓN Y ACTUACIÓN PEDAGÓGICA

Si comparamos la Historia del Arte con un río con distintos cauces y las diferentes tendencias con los movimientos de éste, la situación actual se asemeja más a un lago en donde todas aquellas se mueven en una tranquila superficie y coexisten pacíficamente (Ilya Kabakov, 1995).

2.1. INTRODUCCIÓN

Este proyecto, defendido y delimitado por argumentos de las Metodologías Artísticas de Investigación, inter-conexiona la dialéctica entre las profundas y complejas interrelaciones entre el tema que se investiga y los modos de representación artístico-investigadora, que en este caso se soluciona mediante la instalación.

El arte es acto puro de creación, y según Efland, Freedman y Stuhr (1996), es un reflejo cultural que tiene la capacidad de superar el contenido estético y tomar decisiones sociales y políticas, y en consecuencia el artista crea respuestas a realidades o ficciones que puede servir de modelo para otros. De ahí que este proyecto tenga como base mediadora educativa al arte y, concretamente, a la instalación.

La disciplina de la instalación es una evolución lógica y necesaria de las transformaciones plásticas y conceptuales, al igual que se sucedieron los cambios culturales, políticos y sociales en la Posmodernidad –y evidentemente se suceden en el contexto de Rioja Alavesa-. Dan Cameron atribuye, de hecho, a la instalación los grandes cambios epistemológicos y conceptuales en la Historia

del Arte del siglo XX.

Uno de esos grandes cambios epistemológicos es el espacio, la libre donación de lugares que decía Heidegger. Dicho cambio se inició con los arquitectos racionalistas en los que la dualidad tiempo-espacio era imprescindible, entendido éste también como el vacío, la nada y la desmaterialización (lo que en música podría traducirse como el silencio), consecuencia del proceso y evolución estética del discurso artístico.

Sin embargo, a pesar de darse la mayor presencia en escultura y arquitectura, es de mano de disciplinas como la *performance*, la instalación o el propio Arte Conceptual, cuando el espacio recobra realmente su importancia y se presenta como un elemento esencial a tener en cuenta.

Por ello, la instalación se traducirá como una forma artística de “estar-en-el-mundo” heideggeriana. En su sentido ontológico, la instalación se comportará como un lugar plástico, sugestivo, que llama a la acción, un lugar de encuentros y sinergias tanto artísticas como sociales, un espacio que tornará filosófico al comportarse como un espacio de inmersión, un espacio para el *être-ensemble* (Alberganti, 2013; Maffesoli, 2003a).

Una más que compleja disciplina de la que desgranamos ya algunos de sus principales rasgos, reconvertida en una interesante y novedosa técnica de investigación.

2.2. DEFINICIÓN

¿Qué clase de creatividad es ésta, en la que el artista nos propone ideas no concluidas, obras sin soporte objetual concreto, proyectos abiertos, estructuras dispuestas para

su concreción por el espectador? ¿Qué sucede cuando el artista genera un sistema simbólico no lineal, cuando no hay un prototipo definido, sino abierto? Josu Larrañaga, 2001

La instalación es uno de los géneros de los que todavía teóricos y diferentes críticos no consiguen dar una definición exacta. Sin embargo, uno de los autores que más han investigado acerca de esta disciplina, Josu Larrañaga (2001), considera que es el arte de desplegar diferentes elementos, aparatos o equipos en el espacio tridimensional y en las coordenadas del tiempo. Es decir, es colocar diferentes elementos ocupando un espacio concreto y en un tiempo determinado.

Si nos remontamos a la definición de la RAE, instalar es “colocar en un lugar o edificio los enseres y servicios que en él se hayan de utilizar”; por lo que desde una perspectiva artística implica re-significar el espacio con elementos plásticos y estéticos que confieren dignidad e importancia a dicho lugar. Pero no sólo eso, implica un agente activo que interactúa no sólo con el espacio sino con lo allí instalado, expuesto, mostrado. El espectador ahora dignificado, es parte intrínseca de la narrativa de la obra (Díaz-Obregón, 2003).

Curiosamente, este sinfín de posibilidades que aporta el espacio de instalación no ha sido siempre así. De hecho, en los años sesenta *la instalación no era nada más que “la manera de colgar una exposición”* (Díaz-Obregón Cruzado, 2003: 137), concepto ligado al institucional y al de comisariado.

A pesar de ello, esta interesante disciplina se ha convertido en uno de los géneros más frecuentes del arte contemporáneo, la cual se distingue desde sus inicios hasta nuestros días por

un alto compromiso político y social, y por un lenguaje con una amplísima variedad de materiales, tanto naturales como artificiales, sometidos a una amplísima variedad de elaboraciones, desde los que se toman directamente de la naturaleza hasta las más sofisticadas tecnologías y donde el espacio en el cual irá ‘*instalada*’ la obra es esencial.

En el momento actual, no se entiende el espacio únicamente como lugar físico sino que también se conforma como un lugar multidimensional donde coexisten distintos grupos culturales y socioeconómicos y en el que el género de la instalación tiene un papel determinante, convirtiendo el espacio en *site specific* (37) (Sánchez Argilés, 2009b). Así, esta disciplina artística se caracteriza por una postura crítica (institucional y de autoanálisis) y una dimensión social de las obras.

La instalación significa un cambio fundamental en la manera de pensar las artes plásticas, pues el artista pasa a (...) tomar decisiones que le exigen una formación sin precedentes. La instalación exige la cautela de quien plantea un proyecto, la imaginación al relacionarse con la escala, la diferenciación para seleccionar materiales, la decisión para afrontar texturas, y la frialdad que requiere elaborar un hecho constructivo (Valencia, 1991: 42).

Preocupadas por la narrativa, que se rige por decisiones estéticas y una experiencia basada en la democratización del contexto (Rosenthal, 2003), en su epistemología la instalación artística comprende diversas influencias y congrega un amplio abanico de disciplinas como escultura, arquitectura, pintura, fotografía, teatro, vídeo, literatura y por supuesto audio o música.

Esta libertad “material” también lo es en tanto en cuanto a

la mezcla, o incluso, a la no diferenciación entre las diferentes disciplinas que tan concienzudamente la historia del arte había pretendido organizar y delimitar, encasilladas en un estéril planteamiento formalista interesado en la especificidad de las fronteras.

La instalación, junto con otros movimientos artísticos coetáneos como la performance, adquirió para su lenguaje conceptos pictóricos, arquitectónicos, esculturales, de diseño y sobre todo de fotografía y vídeo, tanto para su elaboración como para su documentación, necesaria en muchos casos por su difícil catalogación o registro al ser preconcebida desde su creación, como efímera.

De hecho, ya no se advierte, e incluso se pretende cada vez menos, una clara hegemonía de una disciplina sobre las otras sino la interdisciplinariedad, lo cual también nos aporta y mucho en el bullicioso intersticio de las sociedades posmodernas.

2.3. ANTECEDENTES

El artista Dan Flavin fue quien utilizó por primera vez la palabra ‘instalación’, la cual acabó convirtiéndose en uno de los hitos en cuanto a disciplinas artísticas contemporáneas. Así, *la instalación no surge por generación espontánea, sin precedentes. Habrá hasta quien los sitúe en el arte remoto de las cavernas* (Sánchez Argilés, 2009b: 3).

Otros dicen que fue más tarde, cuando Miguel Ángel pintó la Capilla Sixtina porque se creó acorde al concepto de *site-specific*. Es decir, como un arquitecto, el artista italiano trabajó la experiencia espacial del lugar determinando cada parte para ello. Sin embargo, diversos autores afirman que los primeros vestigios

de esta disciplina artística surgieron hacia los años treinta de mano de Kurt Schwitters (38), el cual planteó a través de una interesante puesta en escena una nueva tipología artística en la cual, el espacio y el espectador se convertían en aspectos claves para su significado. “*Merzbau*” (1919-1937) se convirtió así en la apertura a una forma de expresión artística radicalmente diferente a lo anteriormente visto.

A partir de esta obra, la instalación fue evolucionando hasta llegar a obtener una relevancia significativa en la década de los sesenta de mano de artistas tan internacionales como Smithson, Morris, Christo & Jean-Claude, Serra o Joseph Beuys, los cuales optaron por esta disciplina artística intentando dar respuesta a las nuevas necesidades que el mundo del arte suponían al artista, en un contexto radicalmente diferente a lo anteriormente experimentado y visto. Como decía el filósofo español Ortega y Gasset (1925: 376) *de pintar las cosas se ha pasado a pintar las ideas: el artista se ha cegado para el mundo exterior y ha vuelto la pupila hacia los paisajes internos y subjetivos*.

De hecho, el arte sufre unos fuertes cambios epistemológicos especialmente con la entrada del siglo XX y sus vanguardias (39), haciéndose extremadamente notable esta nueva definición artística en la no-materialidad de las obras, el objeto de experimentación y la valoración de lo procesual, lo que hace que nuevos lenguajes empiecen a tener cabida y se instauren nuevas tipologías artísticas, desde la performance hasta los happenings, las diferentes versiones de instalación (pasando por las obras Land Art, por ejemplo), entre otros.

Especialmente, la Segunda Guerra Mundial influyó en que los artistas contemporáneos necesitaran de otras formas plásticas de expresión, otros lenguajes y nuevas opciones estéticas. Pero esta

brecha no fue únicamente esencial para el afincamiento de la instalación o la performance, sino para la puesta en marcha de diferentes organismos que velaran por la salvaguarda, conservación y educación respecto al patrimonio, tal es el caso de la UNESCO (creada en 1947) y sus primeros manifiestos (Swartzburg, 1992).

Así pues, como decíamos, a pesar de que según algunos historiadores contemporáneos el arte Pop y más concretamente la escultura de *Bedroom Ensemble* de Claes Oldenburg (Gutiérrez Gómez, 2009) son algunos de los antecedentes de la instalación, fueron los inestables años sesenta y obras de grupos como Gutai en Japón y de Allan Kaprow en Estados Unidos los que catapultaron a esta disciplina a la fama, viendo en ésta nuevas posibilidades plásticas anteriormente imposibles; dándose premisas de índole antropológica, sociológica, epistemológica o comportamental que seguirán siendo los protagonistas de la instalación, especialmente en los años setenta.

Asimismo, la instalación fue un arma artística sin precedentes al luchar contra la propia institución arte tal y como décadas atrás había trasgredido el movimiento Dadá. Así, en 1981 tuvo lugar en Los Angeles Country Museum una interesante exposición llamada *The Museum as Site: Sixteen Projects* comisariada por Stephanie Barron que abrió espacio a las nuevas prácticas que habían emergido en aquellas décadas, especialmente a la instalación que firmó la esencia de obras provisionales y no coleccionables que sólo podrían verse el tiempo que durara dicha exposición.

Esta decisión museística fue vital para entender que el site del museo se abría a una nueva época, a un nuevo lenguaje que a su vez se familiarizaba, por fin, con este modo de crear, representar, expresar y facilitaba un nuevo modo de hacer institucional y museístico.

De hecho, desde principios de los años ochenta, las colecciones minimalistas y posminimalistas (a las que pronto siguieron otro tipo de colecciones) empezaron a ocupar en Europa las ruinas rehabilitadas de espacios históricos abandonados, fábricas vacías y otros edificios de antiguo uso industrial. Los establos de la Colección Panza di Biumo (Varese) abrieron un camino por el que siguieron The Hallen für Neue Kunst en Schaffhausen (1984), el Castello di Rivoli (1984), el MNCARS (1985) o el Musée d'Orsay (1986) y otros, que en la década siguiente, se inauguran teniendo ya en mente las intervenciones *site-specific* como la Hamburger Bahnhof en Berlín (1996), el Irish Museum of Modern Art en Dublín (1999) o la Tate Modern (2000). A ello contribuyeron de manera significativa la creación de nuevos centros de arte y residencias de artistas que, desde Europa y Estados Unidos, entendían como parte de su lenguaje los *site-specific* como el CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux (1982), la Matress Factory en Pittsburgh (1982), el Temporary Contemporary (previo al MOCA) en Los Ángeles (1983), San Francisco Capp St. Project (ahora Wattis Institute) (1984) o Le Magasin-Grenoble (1988) (Fernández López, 2014).

Además del MNCARS, en España muchos museos de arte contemporáneo y salas de arte instalaron en edificios rehabilitados (CAAC en Sevilla, MARCO en Vigo, Domus Artium en Salamanca, Patio Herreriano en Valladolid, Laboral en Gijón, Montehermoso en Vitoria, Caixa Forum en Madrid y Barcelona) o salas, como la Gallera en Valencia. Algunas, como el Centro del Carmen también en Valencia o la sala Montcada en Barcelona, fueron sedes importantes de proyectos *site-specific*. Asimismo, se hicieron proyectos relacionados con la naturaleza como es el Parque de Esculturas de la Illa de Pontevedra, el CDAN en

Huesca, el Centro Montenmedio en Cádiz o El Apeadero en León.

De manera complementaria, diferentes centros decidieron implantar un programa de ayuda a la creación artística y de residencia para artistas, entre los que hay numerosos instaladores, tal es el caso del Patio Herreriano (Capilla de Fuensaldaña), MARCO (Espacio Anexo), MUSAC (Laboratorio 987) y Matadero (Abierto por Obras).

Con el paso de los años y con la llegada de la Posmodernidad, la instalación se afincó en nuestros museos, galerías y centros de arte, a pesar de que su inicial ontología fuera precisamente su rechazo, en un primer intento de rescatar el arte de las instituciones comerciales y oficiales que lo estrangulaban (Guasch et al, 2006).

Concretamente en la década de los 90, la instalación abre un periodo de reflexión sobre su función social en concreto y en el arte en general, abriendo paso a tendencias de *community-specific art* con intervenciones urbanas de Group Material, Jenny Holzer o Barbara Kruger. De tal modo que poco a poco se van tejiendo relaciones y vínculos entre institución, público, experiencia y contexto, reformulando lo que se considera como espacio público.

Así, no sólo artistas sino también comisarias como Mary Jane Jacob (quien organizó exposiciones conjuntas como *Places with a past: New Site-Specific Art in Charleston* (1991) o *Culture in Action: New Public Art in Chicago* en 1993) han sabido jugar con el lugar, compartiendo escenarios e invitando a las sinergias, contextuales y sociales, artísticas y comunitarias, tolerantes y narrativas. En *Places with a Past* la ocupación de edificios pre-existentes, fuertemente cargados de la historia local, tuvo como resultado un gran número de instalaciones. En el caso de *Culture*

in action, la estancia previa de investigación de los artistas había supuesto la implicación de los mismos con comunidades locales definidas. De este modo, el peso de lo *site-specific* caía menos del lado del pasado y más del tejido social de la ciudad.

Estos diferentes antecedentes, acciones, centros, obras, nos hablan de que muchas veces crear en términos de instalación supone crear en términos de espacio, de lugares de exhibición y por ende, de museo.

Sin embargo, según Dan Cameron, no existe realmente un consenso entre los diferentes artistas que trabajan la instalación sobre los temas a tratar o los puntos clave de su temática, de hecho, algunos se decantan por la filosofía actual, otros por explotar la relevancia de los procesos (tal y como ya indicamos anteriormente) y sobre todo, un gran número de éstos por un alto compromiso político y social.

En cualquier caso, ejemplos inacabables que desde cualquier país, cultura o espacio artístico o natural han ido elaborando artistas elevando al grado de Arte a la instalación.

La NUIT BLANCHE (París y otras muchas ciudades a nivel mundial)

Llegados a este punto es muy interesante ver, cómo a través de la instalación también diferentes artistas han trabajado resignificando los espacios bodegueros típicos o por otro lado, cómo juegan con el concepto de la viticultura y enología para representar aspectos de la vida mundana y efervescente de la cotidianidad.

Generalmente, el interés de esta disciplina artística por el espacio,

hace que las diversas propuestas que se establecen relacionadas con el ámbito, sean francamente muy heterogéneas y de gran variedad de materiales y estilos.

Esto ha hecho que florezcan otro tipo de experiencias que acercan el arte contemporáneo, y por ende, la instalación, al centro de la vida y la cotidianidad. Esto es, no sólo a museos y espacios artísticos, sino también a las calles de grandes ciudades, plazas, iglesias o cualquier otra entidad de carácter social.

Así, el rol que cumple la ciudad y sus diferentes encuentros abren paso a fiestas artísticas o al menos, estéticas. Es por ello que diferentes iniciativas son marcadas en el calendario de diferentes países, no solo centradas desde una perspectiva eurocéntrica, sino con importantes nombres en la esfera latinoamericana, por exponer un ejemplo.

Le modèle de la fête tend à s'imposer, non seulement dans les vernissages, mais aussi en tant que forme matricielle de certaines grandes manifestations d'art contemporain. Il en va ainsi des Nuits Blanches (Ghaddab, K. 2010: 56).

En el caso concreto de Francia, la Noche Blanca se lleva organizando en París desde el año 2002 con el fin de que *les badauds sont invités à "faire l'expérience" durant toute une nuit* (Ghaddab, K. 2010: 57), esto es, donde toda la sociedad puede participar de esta experiencia sensible y puramente sensorial, donde a través del arte contemporáneo, la ciudad se reconvierte en un gran museo. En la edición de 2015, estaciones de metro, iglesias o la plaza del imponente Hôtel de Ville, se dejaron maquillar por el color, la luz, esculturas, vídeo e instalaciones, que desde diferentes lenguajes y opciones estéticas, reinventaron el espacio público y por ello, las experiencias que en éste se dan.

Como habíamos adelantado anteriormente, no es únicamente París una de las Noches Blancas más interesantes, sino que en países latinos también tenemos algunos ejemplos nada desdeñables. Este es el caso de la Noche Blanca de Uruguay.

Allí, la experimentación se convierte en pasar de la idea a la materialización de experiencias que den sentido de comunidad, lo cual enlazaría en perfecta comunión con nuestra concepción de arte o incluso de mediación artística.

En esa interacción con la calle, con la urbanidad, se ponen en marcha dispositivos no sólo culturales sino también de transcendencia política, donde lo afectivo y lo emocional también tienen cabida como procesos de creación tanto artísticos como personales (esto es, identitarios en relación para con el contexto).

Así, en la nocturnidad (Durand, 2000, 2005b) de la fiesta de la experiencia estética contemporánea uruguaya, no sólo las calles y las galerías se abren al público, también lo hace una de las más importantes bodegas de la ciudad de Montevideo. Este punto, nos resulta especialmente digno de destacar ya que, al igual que para nosotras, la bodega se transforma en una espacio artístico donde se puede oler, tocar, ver, sentir, donde se pueden por tanto dar experiencias estéticas y sensibles, donde re-visitar y re-conocer la ciudad y la comunidad en la que habitamos.

2.4. LA INSTALACIÓN EN LA INVESTIGACIÓN BASADA EN LAS ARTES

Como ya habíamos señalado anteriormente, aparte de la fotografía, la instalación es una de las técnicas de observación e investigación más relevantes en nuestro proyecto. Esto es consecuencia de que en un mundo de continuas transformaciones, los registros y

métodos para observar e investigar en artes visuales debe asimismo guardar un sentido y coherencia con narrativas, expresividad y creatividad que impliquen un pensamiento visual, involucrando a nuestros alumnos y alumnas o participantes a desarrollar un conocimiento sensible, transformativo que represente una nueva forma sociocultural (Irwin & Chalmers, 2007).

Así, en las diferentes acciones que llevamos a cabo, se realizaron diferentes instalaciones (bien como conclusiones visuales del proceso de trabajo, bien como herramienta educativa) que incluían una interpretación por parte de los participantes que interactuaban con ella. Así, no sólo se trabajaba la propia obra sino el entorno para el cual fue creada y concebida. Es, en cierta manera, una nueva mirada a reinterpretar asimismo la realidad, *en la que cada individuo aporta su propia personalidad, dando lugar a un "espacio interpretativo" en el que todos tienen algo que aportar* (Marín Cepeda y Pérez López, 2013: 49). De este modo, la instalación se presenta como un interesante generador de identidades: la del propio artista y la de cada sujeto participante, que suman impresiones y constatan la pluralidad contextual del entorno, en nuestro caso, Rioja Alavesa.

Esto es debido en parte a que la instalación ofrece espacios y experiencias que se ligan con la cotidianidad y sus resultados se traducen en un deseo sensorial (Rosenthal, 2003) no elitista de conocimiento.

Así, en la década de los cincuenta-sesenta, en EEUU la Educación Artística Multicultural expandía temáticas, dirigidas tanto al individuo como a la sociedad, siempre englobados en un contexto que era continuamente revisado (Calbó, Juanola y Vallés, 2011). Esto hacía tanto de los procesos como de los resultados una dinámica que se aproximaba al diálogo transcultural a través de

los lenguajes plásticos y artísticos. Y la instalación en este sentido tiene mucho que aportar.

Se presume de ciertas características de la instalación, como por ejemplo, el desarrollo de la sensibilidad, el cultivo del intelecto, el fomento de una comunicación sensorial y el interés participativo del público en la obra, los cuales podrían potenciar el entendimiento del arte contemporáneo y contribuir al desarrollo de la educación artística.

Además se cree que la capacidad integradora de diferentes disciplinas de la instalación, potenciada y aplicada también en este estudio mediante la unión del arte contemporáneo con la educación artística, puede tener un gran potencial educativo que resuelva problemas tanto en las áreas plásticas, visuales, escénicas, musicales, etc., como en otras disciplinas no artísticas, humanas o científicas (Díaz-Obregón Cruzado, 2003: 32).

Por tanto, el nexo de compromiso social y, en cierta medida político, supone también un compromiso cultural, ya que a través de procesos y discursos artísticos se protege la cultura y patrimonio de la sociedad, aquella que con el paso de los tiempos ha perfilado la identidad de los pueblos, en nuestro caso, con el claro auge de la Eno-cultura.

Como podemos entrever dadas sus características, nos interesa esta técnica artística de investigación ya que el espectador es el protagonista (40) esencial (aspecto muy novedoso en la Historia del Arte) y que predispone en el contexto a un flujo de discursos entre la obra, el artista-investigador-profesor y el participante.

La disciplina de la instalación nace en un clima de incertidumbre, contradicciones y cambios, viéndose afectada por la transformación

de éstos, tal y como sucede con la realidad de la región de Rioja Alavesa, por lo que ha resultado ser el medio artístico más adecuado para la elaboración del discurso.

Este medio, muy recurrente aunque poco utilizado, tiene algunos pocos aunque interesantes antecedentes en Investigación Basada en las Artes, especialmente ligados a la investigación artístico-narrativa. En 2006, en la Universidad de California en Irvine, en el Beall Centro de Arte de Tecnología se dio uno de los casos más claros de una inmersión narrativa por medio de una instalación. En ella se desarrolló una curiosa acción en la cual un espectador veía a uno de los personajes mientras se hacía referencia a una versión personalizada de la narrativa.

Igualmente, podemos destacar un interesante proyecto en la escuela Pigment, en Olot (Girona), que trabajaba la instalación como herramienta educativa en una aproximación e interpretación multicultural basada en el arte contemporáneo, concretamente basada en la disciplina de la instalación; la acción educativa llevada a cabo en la Universitat de Castelló con Paloma Palau al frente y alumnos/as de magisterio o el proyecto de la UPV-EHU en la que colabora la Red de Escuelas Municipales de Educación Infantil de Vitoria-Gasteiz junto con la Escuela de Artes y Oficios de la ciudad estudiando las posibilidades de la instalación como recurso metodológico (41) en Educación Infantil. Estos son algunos ejemplos de las nuevas propuestas que desde el panorama estatal surgen en torno a esta reciente disciplina artística.

Disponemos de otros casos de investigaciones en los que la instalación se utiliza como un recurso final para mostrar datos obtenidos: el proyecto de “Arte para aprender/Arte para enseñar” llevado conjuntamente en 2014 entre el Museo CajaGRANADA y la Universidad de Granada; la exposición “Autopsia Educativa”

dentro de la investigación de Mesías Lema (2012) o las acciones llevadas a cabo por AlzheimerUr.

Pero, sin embargo, son muy pocas las investigaciones en las que supone el eje vertebrador como las de Alberganti (2013), Gutiérrez Gómez, (2009), Kind (2006), Ran (2009), Rosenthal (2003), Sánchez Argilés (2009a, 2009b), Santervás Moya (2002) y muy especialmente las de Díaz-Obregón Cruzado (2003) y Abad Molina (2009).

En estos dos últimos casos, el aula no supone solamente cuatro paredes sino que su espacio puede ser completado con otros, bien por interacciones artísticas reformulando el propio lugar (Abad Molina, 2009) o como en nuestro caso con la bodega, entendiendo cualquier otro contexto no formal como un espacio alternativo, como una auténtica prolongación del propio ámbito de educación reglada.

Así, este proyecto no es sino la evidencia de la posibilidad de introducir tanto en el aula como por medio de la bodega y su sintaxis, aspectos que hagan a los participantes reflexionar acerca de las problemáticas sociales y culturales, mediante el respeto, el diálogo identitario y la transversalidad.

Así, la instalación responde simplemente con tener la vida en cuenta (Rosenthal, 2003), es decir, con el deseo de crear una forma de arte más inclusiva. Esto conlleva un potencial pedagógico muy interesante en cualquier contexto educativo.

Esto es relevante ya que, tal y como señala Hernández (2000),

los docentes que tratan con sus alumnos de aprender de otra manera, centrándose en problemas relacionados con su cultura y su realidad (*véase Eno-cultura*), y que pueden ser objeto de investigación (...) tratan de ser más flexibles

con el uso del tiempo y del espacio (rompiendo con los límites del dentro y fuera de la escuela), y comienzan a trabajar de manera cooperativa, y no cada docente en su clase y en su asignatura (Hernández, 2000: 199).

Por tanto, tal vez una de las claves esté en crear un nuevo ámbito de y para la educación, para lo que la instalación está perfectamente preparada ya que se aclimata a los diferentes espacios expositivos. Partiendo de esta premisa, si los museos son una excelente opción pedagógica (Acaso, 2011; Álvarez Rodríguez, 2006; Hooper Greenhill, 1998; Lidón Beltrán, 2005; León, 2010; Martín Prada, 2001, 2006; Rodrigo, 2008; Sola Pizarro, 2010), el camino está en esta línea, pero...

Dans quels lieux nous, les jeunes et les moins jeunes, voulons-nous nous identifier ? (...) Quels peuvent être les lieux capables de représenter notre terrain d'action au sein desquels l'individu s'identifie ? (D'Ascia, et Tarquini, 2010 : 260).

Reconocida como un medio elástico por definición, la instalación ofrece trasgredir los límites entre expresión e investigación (Rosenthal, 2003), lo que nos permite ambicionar este proyecto como una extensión artística sobre nuevas pedagogías en educación y construcción identitaria.

Ella vehicula la energía, la oralidad, el recuerdo, las emociones... (Cros en Bonnet & Bousteau, 2009) que migran a través de experiencias estéticas, por medio de acciones que van más allá de interactuar con las formas artísticas. Es un paisaje holístico en el que se hace posesión de y se piensa como espacio sensible (educativo, patrimonial y artístico) y que actúa tanto *para el planteamiento y definición de los problemas como para la obtención de datos, la elaboración de argumento, la demostración de las*

conclusiones y la presentación de los resultados finales (Marín Viadel, 2012: 17).

El arte de la instalación en tanto que sociología en acto (Alberganti, 2013) es el nexo y flujo de disciplinas que conjuga diferentes lenguajes y ofrece una visión más integradora y plural de los procesos sociales, educativos e identitarios; posibilitando la creación de narrativas colectivas desde lo plural, lo sensible y lo estético.

Un viaje en el que se filtra la experiencia estética como una estructura del ser que crea un espacio vital. La instalación trabaja el recuerdo, el momento, lo sensorial, lo afectivo, trabaja la plasticidad, lo artístico, lo discursivo, en definitiva, trabaja con la vida, con la frontera. Esto denota diálogos, interacciones y por ende, también procesos de sociabilidad y subjetivación: de identidad.

En esta peculiar forma de *unir memoria y educación* (Luna, 2013), en este peculiar enfoque (Hernández, 2000), la concepción educativa y la construcción del conocimiento a partir de la instalación puede propiciar procesos altamente significativos. Además puede aportar puntos clave para llegar a acercarse a la identidad de Rioja Alavesa gracias la construcción de la subjetividad a partir del desarrollo de una serie de competencias que permitan comprender(se) e interpretar el mundo en el que viven, reconocer los lugares sobre y desde los que se habla y dar importancia por igual a todos los discursos.

En definitiva, la instalación es una herramienta contemporánea de investigación educativa basada en las artes porque *has proved to be a useful tool by which to rhetorically speak about and investigate life* (Rosenthal, 2003: 27), o en otras palabras, *life pervades this form*

of art (idem).

Esto implica que todo aquel que participa de la instalación, de manera inconsciente, forma parte ya de un discurso pedagógico que incluye la realidad que envuelve a cada uno de ellos, revelando el corpus artístico como un reflejo de la sociedad que además es fácilmente identificable ya que esta disciplina suele caracterizarse por el empleo de materiales recogidos de la cotidianidad.

Así, se conforma como una excelente herramienta de doble filo en procesos tanto artográficos como de Investigación Basada en las Artes, esperando a ser estudiada en mayor profundidad. En este acercamiento en el que el contexto, la realidad y la vida triunfan al fundirse con el arte, la instalación ofrece un nuevo camino de re-encantamiento educativo y social.

Descubramos mucho más sobre ella en la parte empírica de nuestra investigación.

21 Principalmente la agrónoma, aunque así mismo la política (en general) en los diferentes posiciones de País Vasco han abierto muchos frentes identitarios, aunque nuestro objetivo no es centrarnos en un análisis de este tipo.

22 Las instalaciones, en su inmensa mayoría, están pensadas para que el espectador sea un agente activo que interactúe y se interrelacione con la obra expuesta, dotando de nuevas significaciones y enfocando desde una nueva perspectiva la idea inicial del artista. Así, tanto el artista (en el proceso, creación, elaboración y de montaje de la obra) como el espectador (en su relación con el espacio expositivo) se implican corporalmente compartiendo un diálogo de preguntas y respuestas artístico-cognitivas.

23 *Las pedagogías colectivas responden al trabajo de conversaciones y negociaciones culturales* (de ahí la importancia de tener en cuenta todas las voces participantes en este proyecto) *donde emerge una producción colectiva de conocimientos que se estructura y circula en toda la red* (Agra Pardiñas, 2012, Seminario MAVÉ).

24 Y es que no debemos olvidar que por ser investigación, debe constituir una aportación innovadora al conocimiento social (Marín Viadel, 2012: 236).

25 Como la instalación.

26 Lo que metodológicamente hablando, implica que la Investigación basada en las Artes aparte de producir nuevas imágenes visuales específicas para el proyecto de investigación, se debe *usar, reutilizar, analizar e interpretar las imágenes que forman parte del fenómeno estudiado. Además, la ABR usa y aplica los conocimientos profesionales de las diferentes especialidades y disciplinas de las Artes Visuales para la producción y creación de nuevas imágenes visuales* (Marín Viadel, 2012: 240).

27 Porque nos lleva a conocer nuevos hechos, nuevas ideas y teorías (Marín Viadel, 1986, 2000, 2003), y a comprender con mayor exactitud y profundidad nuestra realidad.

28 Photography is, for many, though she did not acknowledge this, a tool of discovery, of reflective reception, an assertion of empathy, a defense against despair, a self-affirming project, a way of thinking and reasoning. Seeing is not innocent; it always has a point-of-view (Whiston Spirn, 2012: 47).

29 Desde el sentido de reportaje, documentación y arte, el hecho fotográfico se constituye como un fenómeno de transmisión de información etnográfica no exenta de la expresividad y de la subjetividad del autor (Sánchez Montalbán, 2004: 670).

30 Las imágenes fotográficas pueden ser idóneas (...) porque son capaces de organizar y demostrar ideas, hipótesis y teorías de modo equivalente a como lo hacen otras formas de conocimiento y porque proporcionan información estética de dichos procesos, objetos o actividades (Roldán, 2012: 42).

31 Tal como sostiene Mikhail Bakhtin, la obra y el mundo están indisolublemente ligados uno al otro, en constante interacción. La obra y el mundo representado en ésta penetran en el mundo real y lo enriquecen, así como el mundo real penetra en la obra, generándose una dialéctica de duración entre el tiempo de la historia y el tiempo presente, entre el tiempo de la obra y el del espectador (Guasch et al, 2006: 315).

32 A partir, por un lado, de las ideas de Barthes de *La chambre claire* y, por otro, del concepto estructuralista de índice, un particular tipo de signo que reduce la realidad a esquemas o diagramas (Guasch et al, 2006: 306-309).

33 *Que se caracteriza por su uso sistemático y explícito en el informe de investigación* (Schriewer, 1989; Collier,

1993; Marín-Viadel y Roldán, 2013). Citado de Pinola-Gaudiello y Roldán, 2014: 4-5.

34 Mientras que hay pocas personas en mis fotografías, sus huellas están por todas partes: en los relieves que forman y los caminos que hacen, en la tierra que cultivan y las plantas que cuidan, en las estructuras que construyen y dónde viven, en los sitios que consideran sagrados. Trato de retratar el paisaje en su sentido original - una formación común de la gente y el lugar. Mis fotografías tienen historias acerca de las características del paisaje y de la población, en forma de lluvia, de plantas, animales, las manos y mentes humanas, y por procesos en diversas escalas de espacio y tiempo: de lo local a lo global, de lo efímero a lo perdurable. Con las manos, herramientas y máquinas, a través de la ley, al orden público, la inversión y la retención del capital, la gente moldea el paisaje que mantiene la vida y las actividades humanas, expresando significados (Whiston Spirn, 2012: 76). Traducción de la autora.

35 Las Citas Visuales forman parte también de las técnicas de investigación de nuestra tesis y suponen uno de los elementos fundamentales de toda Investigación Basada en las Artes. Éstas cumplen una función similar a las citas de carácter verbal. Por ello, sirven para apoyar una idea, discurso o argumento, refutarlo o complementarlo. Dependiendo de la manera en que la imagen sea presentada, será una Cita Visual Literal (respeta el formato original a como fue publicada), Cita Visual Fragmento (en la que el investigador seleccionará la parte de la imagen que mejor le sirva para sus argumentaciones) o la Cita Visual Indirecta (que incluye en la propia fotografía alusión a otra imagen, algo así como una metafoto).

36 Una forma de simbolización basada en el uso comparativo de ideas visuales. Los elementos a comparar han de ser necesariamente distintos a nivel semántico, porque de otro modo se producen lo que Ricoeur llama metáforas muertas o gastadas (2001: 159). Estas metáforas visuales podrían dividirse en dos formas habituales que se basan en la comparación: la asociación por contigüidad y la asociación por semejanza de sentido (Pinola-Gaudiello y Roldán, 2014: 12).

37 Concepto debido a uno de los aspectos que el arte de la segunda mitad de esta mitad de siglo experimentó con más virulencia fue la conflictiva y productiva relación entre la obra y el espacio, basándose en una nueva perspectiva. La ruptura de la frontera entre el espacio de la obra y el espacio en que está colocada dio paso a una contaminación entre diferentes manifestaciones artísticas que tendrá una honda repercusión en el arte contemporáneo como tiene estudiado Rosalind Krauss (1996).

38 Cuyo objetivo era construir la "obra de arte total" en la que desapareciera la alternativa arte-no arte (Gutiérrez Gómez, 2009: 131).

39 En cualquier caso, y en términos generales, hay que decir que el apoyo institucional desde el poder ilustrado a museos y academias configuró la taxonomía de un arte abstracto, esto es, descontextualizado de sus raíces culturales, así como fuera también de su contexto espacial. Contexto éste que precisamente en muchos casos había sido el que motivó la génesis o el encargo de la obra. Por lo que fuera del mismo pierde una parte importante de su sentido (Esteve, 1998).

Un caso singular a este respecto es la de algunos museos de arte contemporáneo, en donde se ha llegado a diseñar el espacio específico del museo, como se puede ejemplificar con el caso sobre todo de instalaciones y performances. Un arquitecto especialmente sensible a tener en cuenta la ubicación de cada obra en concreto es Hans Hollein, el cual

pensó el espacio para contener la obra de Joseph Beauys en el Museo de Arte Moderno de Frankfurt.

Pero aún en el caso hipotético de que la obra se mantenga en el lugar para el que fue concebida, lo cierto que es que nuestras claves interpretativas son la mayoría de veces diferentes, o lo que es lo mismo, han evolucionado y cambiado desde que se crearon muchos de los artefactos que hoy contemplamos en los museos. Por otro lado, la conservación de ciertas piezas hace necesario en muchas ocasiones la re-contextualización. Lo cual no justifica tantos ejemplos de expoliaciones que fueron moneda corriente en los criterios museísticos del siglo XIX (Esteve, 1998).

40 La nueva relación con el espacio (de la que hablamos anteriormente), que problematiza tanto a la definición de la obra de arte como a las categorías tradicionales que posibilitan su recepción y su valoración, produce una nueva situación perceptiva para el espectador. La separación entre el espacio de la obra y el espacio del espectador queda anulada y así aparece una nueva interdependencia en la que este debe tener una posición más activa y participativa, (Oliveira en Agra Pardiñas, 1999: 58) aspectos claves estos dos últimos en la interacción en el museo-bodega como espacio educativo o pedagógico y el flujo de conocimiento constructor de identidades.

41 Gutiérrez Gómez (2009) cita por primera vez la idea de instalación didáctica para referirse a una instalación, concretamente para referirse a la obra para dragones tairora de Nadín Ospina.

MARAÑÓN (2015). *Fotografía independiente. Danzas.*
Photographie indépendante. Danzas.



ANTECEDENTES

Dentro de este apartado hemos considerado conveniente hacer una división por categorías para su mejor descripción. Así, el estado de la cuestión se ha planteado desde dos vertientes que, a pesar de ser muy diferentes, se complementan y entretienen para ejemplificar los mejores antecedentes de la presente tesis doctoral.

Así, por un lado, destacaremos los diferentes pilares teóricos de nuestra investigación (la experiencia estética, el conocimiento sensible, las teorías posmodernas del estar juntos y el patrimonio) a través de los principales autores, documentos, artículos, tesis o publicaciones y, por otro lado, desde una perspectiva práctica, nos adentraremos en el mundo de la Enocultura. Para ello, la investigadora ha realizado un *viaje* a través de Rioja Alavesa y otras comarcas vitícolas, experimentando las diferentes propuestas enológicas y patrimoniales de la comarca, regiones cercanas y puntos más importantes a nivel estatal y en el país vecino: Francia.

Dado la importancia dada en el presente trabajo de investigación a las experiencias pedagógicas y artísticas, considerábamos esencial poder experimentar precisamente las principales propuestas ofrecidas por bodegas, centros temáticos del vino, museos enológicos o vinotecas que recorran las diferentes áreas.

Así pues, comencemos este dulce paseo por importantes autores y teorías posmodernas, viajemos por diferentes países y grupos de investigación abarcando las principales propuestas que nutren nuestra tesis, recorramos comarcas de ensueño, paisajes plagados de parras y colores luminosos y herbóreos, de intensos malvas y rojo fuego al llegar otoño; por bodegas de piedra y solera, de curvas vertiginosas y arquitectónicas; centros y museos dedicados a Baco, a Dionisos, al mito del vino, al amor por la tierra, a la etnografía de la vid y al saber ancestral de la tradición vitícola.

Iniciemos ya el recorrido por este peculiar estado de la cuestión a modo de breve diario de campo, donde las diferentes experiencias nos han permitido abocetar cuáles son las mejores iniciativas en los diferentes niveles de referencia para nuestra tesis doctoral, es decir, desde lo artístico, patrimonial, eno-cultural y educativo.

dewey y la experiencia estética

John Dewey escribió en 1934 un importante ensayo que tituló *El Arte como Experiencia* en el que minuciosamente va describiendo la importancia de las diferentes expresiones artísticas para crear experiencias que se entrelazan con la vida cotidiana, reflejo de la realidad de cada sujeto acercándose a sus contingencias y reflejo de que participa, en definitiva, de una experiencia estética. Tal es así que afirma que una obra de arte *sólo tiene rango estético cuando llega a ser la experiencia de un ser humano* (Dewey, 1934: 4).

Por tanto, el arte es una interesante herramienta educativa que necesita ser explorada acorde a los nuevos contextos y circunstancias que se dibujan en las diferentes comunidades, en nuestro caso, en un espacio abierto al diálogo, al debate, a los cruces y divergencias identitarias, pero rica en lo cultural y patrimonial, por lo que somos ya muy conscientes de que existen fuera del propio individuo diferentes fuentes que dan lugar a experiencias, especialmente en el ámbito científico en el que nos encontramos.

Rioja Alavesa se despliega como un aspecto esencial para comprender nuestra investigación y el modo en el que se desarrollan las diferentes acciones y procesos. En otras palabras, el contexto influye de manera decisiva en las diferentes experiencias que en él se den, de hecho, nunca será parecida la experiencia de una persona en un barrio bajo de una gran metrópolis versus la de la que vive en la parte rica de esa misma urbe, la de un anciano en Rioja Alavesa o en Andalucía, la de una niña de una ciudad cosmopolita, la de un pueblo rural de interior o la que vive en el corazón del Amazonas.

Así, una experiencia es siempre lo que es porque tiene lugar una transacción entre un individuo y lo que, en el momento, constituye su ambiente (1) (Dewey, 1938: 86), algo así como trabajar del

patrimonio a las personas (Fontal, 2013; Huerta y De la Calle, 2013; Marín Cepeda, 2013; Pérez López, 2013), algo así como entender el arte como vida (Beuys, Dieter Roth, Nam June Paik, Vostell, Maciunas y tantos otros artistas), algo así como interrelacionar la naturaleza de las experiencias estéticas con las condiciones esenciales de la vida, entre ellas, la educación, la cultura y lo social (Read, 1970, 2011).

En consecuencia, toda experiencia lo será siempre y cuando pueda ser recordada como tal por quien la ha vivido. Es decir,

se trata de historias, cada una con su propio argumento, su propio principio y su propio movimiento dirigido hacia su terminación, cada una con su propio y particular movimiento rítmico; cada una con sus propias cualidades irrepetibles que la impregnan (Dewey, 1934: 42).

Historias de vida (artísticas o no) que calan en la memoria de cada individuo que participa de ella y la retiene como una experiencia significativa que le ha aportado conocimiento. Sin embargo, en nuestro caso, hablaremos de experiencias estéticas ya que no podemos separar lo estético de una experiencia intelectual porque tal y como afirma este autor norteamericano *ésta debe llevar una marca estética para ser completa* (Dewey, 1934: 45).

Esto conlleva a su vez que los valores que residen en la experiencia estética (al ser una experiencia artístico-vivencial) no pueden detenerse en lo práctico e intelectual, sino ahondar y desembocar en procedimientos que simplifiquen, aclaren y condensen lo significativo (gracias a la integración de las diferentes partes que componen dicha experiencia) y lo distintivamente estético.

La palabra “estético” se refiere, como ya lo hemos notado antes, a la experiencia, en cuanto a que es estimativa,

perceptora y gozosa. Denota el punto de vista del consumidor más que el del productor. Es el gusto (*taste*), y como el cocinar, la acción hábil está del lado del cocinero que prepara, mientras que el gusto está del lado del consumidor; como en la jardinería, hay una distinción entre el jardinero que planta y cultiva y el amo que goza el producto acabado (Dewey, 1934: 54-55).

Así, la cualidad estética que envuelve una experiencia también se complementa en términos emocionales, es decir, *la experiencia es emocional* (Dewey, 1934: 49) y dota a objetos y acontecimientos de esta particularidad. Todo ello nos encamina hacia nuevas maneras de repensar los métodos y procesos de conocimiento aplicados en los diferentes espacios educativos y a proyectar, en términos experienciales, un nuevo modelo de enseñanza-aprendizaje más sensible, más vivencial, más profundo y por tanto, más enriquecedor.

Ya en la Open University (1977) se abogaba por una experiencia sensitiva que permitiera aumentar la percepción sensorial en el mundo, usando creativamente diferentes formas de lenguaje, diferentes narrativas que hicieran factibles relaciones entre lo emotivo, lo sensible, el arte y el conocimiento. Aportando así estas nuevas metodologías que se mimetizan con las comunidades, adaptadas a sus formas de expresión y generando nuevos y apropiados entornos.

Como Dewey, consideramos necesario un posicionamiento frente a los procesos de enseñanza que difieren de un tipo de relaciones u otras, facilitando o entorpeciendo el desarrollo académico y personal de nuestros alumnos/as, donde el profesor trabaja como guía de la experiencia que se produce en cualquiera de los ámbitos educativos. Esto supone un punto de vista completamente

posmoderno (Butler-Kisber, Yi Li, Clandinin & Markus, 2007).

Del mismo modo, Tilden (1977) expuso la relevancia de relacionar el patrimonio con experiencias basadas en la propia cultura, siguiendo la pauta de que es más importante provocar que instruir, esto es, guiar al participante en el disfrute de la interpretación natural.

Por tanto, ahora que sabemos por diferentes acciones y estudios la relevancia de una pedagogía basada en la experiencia, la problemática educativa reside en cómo poder conexionar la experiencia de los hechos pasados y los sucesos que están por llegar, o dicho en palabras de Dewey, cómo podemos hacer que el conocimiento del pasado suponga un instrumento potente para tratar eficazmente el futuro (Dewey, 1938).

Uno de los principales aspectos a destacar es que, en numerosas ocasiones, repetiremos a lo largo de la tesis la importancia de las experiencias estéticas, pero debemos tener en cuenta que, en educación, no todas las experiencias son efectivamente educativas ya que, dependiendo cómo se organicen y produzcan, puede ser precisamente lo contrario.

Si facilitamos experiencias que perturban, detienen o embotan los conocimientos y experiencias anteriores, frenamos los procesos de conocimiento y aprendizaje, resultando entonces una simbiosis muy peligrosa y de estancamiento en la formación de nuestro alumnado. No obstante, si materializamos vivencias agradables, que inciten a la participación, a la iniciativa, si inducen a la creatividad, provocan curiosidad, crean deseos y propósitos y suceden de manera suficientemente intensa, estaremos construyendo la necesidad de vivir nuevas experiencias subsiguientes que necesiten a su vez de las anteriores, estaremos

haciendo factible la continuidad de la experiencia, tejiéndose así un gran mapa de vivencias, sensaciones, recuerdos y conocimiento que tejen el pensamiento y saber personal, pero que, en tanto en cuanto seres sociales, también genera el pensamiento social, colectivo, generando un imaginario que se basa en una educación de, por y para la experiencia, un desafío de la pedagogía artística posmoderna que se auto-comprende como una oferta de nuevos métodos y materiales para experiencias enriquecedoras y significativas (aquellas en las que la emoción también está implícita).

En estos métodos será esencial el principio de continuidad de la experiencia que (Dewey, 1938: 79) *significa que toda experiencia recoge algo de la que ha pasado antes y modifica en algún modo la cualidad de la que viene después*. Es decir, en nuestra formación están implicados los procesos emocionales, intelectuales, cognoscitivos, sensibles... previos que hemos vivido y que afectan (bien de manera positiva o peyorativa), de manera unidireccional o plural, a los modos de respuesta, conducta y acción en experiencias y circunstancias futuras. Es más, sólo en la continuidad de experiencias se edifica el conocimiento, la significación y el valor real de la vivencia.

Para este fin será esencial una implicación emotiva porque ayuda a sustentar la función cognitiva y la atención, y genera una mejor predisposición a experiencias futuras (Schaeffer, 2015). Es decir, *le souvenir du vécu émotionnel d'une expérience esthétique est-il souvent plus persistant que celui de sa dimension proprement attentionnelle* (ídem : 114).

Viajando entre emociones, sensaciones, saberes y experiencias estéticas, el alumnado necesita de un guía que oriente dichas vivencias y las transforme en conocimiento sensible, en razón

sensible, en un aprendizaje significativo.

Por ello, es el educador quien debe argüir dónde y con qué medios llevar a cabo esta secuenciación de experiencias que construyan conocimiento, pensamiento, aprendizaje. En nuestro caso, Rioja Alavesa presenta la bodega y la instalación como centro y herramienta del discurso educativo. Un espacio versátil, patrimonializado y patrimoniable, artístico y estético (2), un espacio para el desarrollo y crecimiento personal y sociales, donde la responsabilidad del guía sea la de fomentar situaciones de interacción o interacción y vivencia colectiva, identitaria y progresista.

Así, cuando hablamos de “interacción” nos referimos a la combinación de condiciones objetivas y subjetivas, esto es, las personales. Cuando ambas *interactúan* conseguimos precisamente un experiencia educativa empoderadora y que cumple su función. La cual advertimos como formas de narración artísticas procedentes del interior (Bataille, 1986), individual, ahora exaltado en pro de lo estético, de lo comunitario, ofreciendo nuevas formas de expresión, de intensidad emocional y cognoscitiva.

Por tanto, no es suficiente con seguir sirviéndonos de viejos métodos que, aunque útiles, empiezan a estar ya obsoletos respecto al desarrollo del contexto sociocultural. Debemos actualizarnos y actualizar nuestras herramientas de trabajo, trasgredir los medios, ampliar fronteras y paliar las debilidades que el sistema educativo moderno pretende perpetuar.

La Posmodernidad abre la puerta no sólo a nuevos lenguajes, plásticos, estéticos, filosóficos, etnográficos, culturales... sino a buscar diferentes sentidos de crecimiento, continuidad, reconstrucción de experiencias ulteriores, diferentes significados

que inter-conexionen los diferentes sujetos y experiencias creando nuevas formas de colectividad (Maffesoli, 1970, 1990, 1997, 2003a), y en consecuencia, de identidad.

Para Dewey, la experiencia constituye la totalidad de las relaciones del individuo con su ambiente. No es primordialmente un evento cognitivo, aunque la cognición puede hacer parte de la experiencia, en la medida en que se aprehende su sentido. Tiene un aspecto activo y otro pasivo, puesto que es simultáneamente una acción, esto es un ensayo sobre el mundo; y es algo que le sucede al individuo: el individuo actúa sobre el mundo y éste a su vez actúa sobre el individuo. Pero la experiencia no sólo transforma al mundo y al individuo, también transforma la experiencia pasada y la futura: constituye una reconstrucción de la experiencia pasada y modifica la cualidad de las experiencias posteriores. Por tanto, la experiencia, más que un evento aislado, sería una relación –un momento dentro de la “continuidad” característica de la vida- entre el presente y el futuro, y una transacción entre el Yo y el medio (Sáenz Obregón, 2004: 37).

En definitiva, una experiencia significativa implicará al sujeto en la totalidad de perspectivas: removerá sus recuerdos y conocimientos previos, construirá en base a éstos, a su realidad y contexto, y además abarcará el conjunto de sensaciones, emociones y afectos que tejen una red “patrimonial” de vínculos, vivencias y saberes, que difícilmente se desvinculan de los procesos cotidianos y del todo colectivo.

Puesto que *una experiencia es educativa en la medida en que es social, esto es, en tanto se reconocer que hace parte de una situación específica y se intensifican las interacciones de alumno con el medio*

y con los demás (Sáenz Obregón, 2004: 40), debemos evitar la ya clásica superficial tangencia de ideas y emociones (de manera más que perceptible en algunos espacios educativos), construyendo uniendo, aportando, sumando.

De ahí que, por todas las razones y características expuestas, el valor de la experiencia estética reside tanto como objeto artístico, como objeto sensible y como objeto cognoscitivo. Esto es, por su carácter interactivo. Además, es necesario subrayar la inmensa importancia de involucrar a la “criatura viviente” en su realidad, contexto y/o ambiente, haciéndole partícipe del devenir cotidiano pero asimismo eslabón y constructor esencial del futuro colectivo y social.

Experiencias que significan el acento en los procesos más que en el resultado final y que, en definitiva, ocurren simultáneamente con el sujeto que las activa y las condiciones que le rodean: contexto, cultura, sociedad... por lo que hablaríamos de procesos que se funden con la vida misma, lo que a su vez implica otra serie de contingencias intrínsecas al ser humano y que recalifican (en palabras de Dewey) dicha experiencia en emociones e ideas, aspecto que enlaza de manera directa con una búsqueda del conocimiento a través de la razón sensible tal y como veremos, sin más dilación, en el siguiente apartado.

conocimiento sensible

Tendencias en Educación Artística en Francia

Con lo expuesto hasta la fecha y tal y como podremos comprobar a lo largo de la tesis, el punto de partida del conocimiento lo constituyen, pues, la sensación y la experiencia que nos ponen en contacto con la realidad. Es decir, il s'agit d'articuler des vérités locales permettant de se situer au présent (Maffesoli, 2007 : 71) et ainsi de saisir cette dimension collective socialisante qu'offre l'éducation (Torregrosa, 2012b : 7).

Una sociología posmoderna del conocimiento en el área de Educación Artística que invita a participar de un nuevo modo de ser y estar en el mundo, de relacionarnos e interactuar, de participar de lo colectivo y de re-construir significados más fieles a nuestro entorno pedagógico, cultural y social.

Así, ya para Aristóteles (3) es únicamente a través de la experiencia como se va nutriendo el entendimiento de los objetos de conocimiento, un intenso proceso en el que intervienen la sensibilidad, la memoria y la imaginación. Es decir, necesaria y exclusivamente mediante la acción de los sentidos es posible capturar el significado completo de la realidad y, mediante la imaginación y la creatividad, es como podemos elaborar una imagen sensible de los diferentes elementos que componen dicha realidad.

En resumen, para el filósofo griego era imposible acercarse al conocimiento si no se hacía desde los procesos experienciales que coordinan las diferentes sensaciones y la configuran en una forma anti-debacle que tiene como resultado el aprendizaje significativo. De hecho,

la emoción es la fuerza móvil y cimentadora; selecciona

lo congruente y tiñe con su color lo seleccionado, dando unidad cualitativa a materiales exteriormente dispares y disemejantes. Proporciona, por lo tanto, unidad a las partes variadas de una experiencia. Cuando la unidad es de la especie que se acaba de describir, la experiencia tiene un carácter estético, aun cuando no sea, de modo predominante, una experiencia estética (Dewey, 1934: 49).

Así, al igual que para Dewey (1934) la dimensión afectiva es esencial para catapultar experiencias estéticas y más significativas, numerosos psicólogos consideran esencial en sus respectivos trabajos *le rôle central de l'émotion dans la cognition et l'interaction sociale et son rôle dans chaque étape du processus de raisonnement* (Longin, 2010 : 110).

Pero aún más, cuando hablamos de conocimiento sensible también estamos hablando de estimulación sensorial (Juanola, 2002), de desarrollo de la sensibilidad (Montessori, 1910, 1943b), de amplificar y fomentar la emotividad y lo relacional (Longin, 2010) y de, a través de proyectos formativos artísticos basados en la experiencia, articular lo social (4) desde el *être-ensemble* (Falcón Vignoli, 2012; Torregrosa, 2012a, 2012c).

Ahora bien, si la sensibilidad es una parte esencial de la condición humana (Antúnez Almagro y Arnordóttir, 2011), trabajar el conocimiento desde esta perspectiva implica también procesos más naturales, efectivos y enriquecedores, porque partimos de las raíces inherentes al ser humano para evolucionar, crecer y desarrollarnos de manera significativa.

En consecuencia, sin miedo a valorar lo afectivo, sin miedo a

expresar las emociones, sin miedo a promover una pedagogía de lo sensible, se están desarrollando desde el grupo GREAS/CEAQ en Sorbonne V- París nuevas tendencias en Educación Artística que, siguiendo el discurso de elogiar la razón sensible (Maffesoli, 1997), han abierto nuevos cauces al conocimiento y al pensamiento humanista posmoderno.

Esto es, diferentes investigadores aúnan las tendencias del estar juntos posmoderno maffesoliano con las raíces de la experiencia artística dando mayor importancia a lo afectivo, lo sensible y a la emoción respecto a la razón moderna que anquilosa y ata a la expresividad y pensamiento divergentes.

De hecho, defienden una Educación Artística que *se présente comme une atmosphère de relations, de redécouverte de la singularité dans le collectif, au travers d'expériences sensibles au quotidien* (Falcón Vignoli, 2012) (Torregrosa, 2012b : 6), incluso *la formation artistique se vit comme une religiosité postmoderne, un autel de célébration, (...) qui se co-tisse affectivement* (Falcón Vignoli, 2012 : 56) implicando por tanto, en palabras del autor, una emoción estética (5).

Sin embargo, a pesar de tener el núcleo central en Francia no es sólo una tendencia gala, sino que ha sido defendida por multitud de autores y pensadoras (Irwin, 2007) que consideran que lo emocional también es una forma de conocimiento y de acercamiento a la realidad, construyendo conexiones sociales, tramas culturales, desarrollando comunidades conscientes y unidas ante su contexto y las problemáticas que en él se puedan desarrollar.

Por ejemplo, para Salmona (1994a) *le capital affectif développe la*

pensée et l'agir (Moneyron et Blouet, 2005 : 166) ; para Falcón Vignoli (2012) es una forma de acercamiento a la cotidianidad y sus efervescencias cognoscitivas; para González Abrisketa (2004) es la clave que posibilita la propia comunidad (6), precisamente, porque supone una metodología más fiel a la esencia de la Educación Artística (Torregrosa, 2012a, 2012b, 2012c).

Por ello, podemos definir la Educación Artística posmoderna como una formación de la experiencia, de los sentimientos, una compilación para la colectividad sin fronteras (7), una revolución silenciosa para fomentar las experiencias sensibles en educación dignificando cada instante de la vida. Una inmersión sensible, ritual, colectiva que invita a interconectar lo exterior y lo interior, puesto que sin esa relación, sin exteriorizar lo sensible repudiando únicamente lo racional, no existe la experiencia educativa (Maffesoli, 1990/2007).

Cuando el corazón se encoge, cuando la piel se estremece, cuando la memoria vibra en recuerdos y las historias se construyen desde lo sensible y lo colectivo, estamos contribuyendo a una pedagogía de lo sensible, de la experiencia, una inteligencia social.

Max Weber hablaba de que, paralelamente a las efervescencias sociales durkheimniana, las diferentes personas nos agrupamos en comunidades emocionales, aquello que Maffesoli (2004) denominará la tribalización posmoderna. Y esto es precisamente a lo que favorece la Educación Artística basada en el Conocimiento Sensible.

Una red de identidades múltiples (como la multiplicidad del être de Jung), un todo relacional que se configura según la educación, la historia de familia, la interioridad de cada sujeto... pero que

varían y modifican en función de las relaciones e intercambios relacionales estas identidades; una reunión de fragmentos en las que se manifiesta la espacialización del imaginario (Bachelard, 1957/2000; Durand, 2000, 2005b; Maffesoli, 2009, 2011) buscando en el paradigma que nos corresponde (la actual Rioja Alavesa) porque los arquetipos no son fijos, ni estáticos, sino en continuo cambio y movimiento acordes a cada época, momento y espacios (Kuhn, 1971).

Esta nueva perspectiva en Educación Artística que implica identidades, identificaciones e identizaciones, invita a la inmersión del estar juntos, hacer revenir lo oculto, nuestros arquetipos, nuestras vivencias, creando nuevas experiencias estéticas y sensibles que interioricen lo profundo y personal y que lo catapulten en el conjunto comunitario, fomentando procesos donde extrapolamos lo cotidiano y lo colectivo a las experiencias y a la historias de vida (la deontología que define Maffesoli -2011-).

Así, la experiencia sensible es la sociología de los sentidos y bajo los sentidos, una absorción sensitiva donde ahondar en la experiencia de la conciencia y del mundo, la experiencia de reconstruir el ambiente y a nosotros mismos, en un viaje donde ver, tocar, deambular...

Para llegar a entender el contexto es necesario leerlo e interpretarlo como un cuerpo de especial magnetismo, una co-afinidad energética y de diversificación sustancial que desvela lo oculto, que hace visible lo invisible y que construye un mapa sentimental como si los procesos educativos fuesen un paisaje sensitivo de tribus posmodernas en los que es necesario organizar lo vivido a través de las diferentes manifestaciones del *être-ensemble*. Es decir, una multiplicidad de narrativas (incluidas por supuesto

las artísticas) que nos remontan a la urgencia de dotar de una significación existencial al espacio de experiencia y de acumulación cognitiva colectiva.

En definitiva, cuando la subjetividad se emplea para referirse a pensamientos y emociones, o lo que sería lo mismo, cuando construimos conocimiento desde la experiencia sensible, el sentido sobre nosotros mismo aumenta y contribuye a comprender nuestras relaciones con el mundo (Rifa, 2005; Padró, 2009), gestando la necesidad de ser en lo social y dotando de sentido a la comunidad, puesto que es en la deontología donde escribimos las formas del conocimiento. Así, incluso lo expuesto es lo que algunos autores definen como ecosofía (8) (Maffesoli, 2010a), es decir, como una eco-formación sensitiva, sensible, afectiva y emocional que se basa en las relaciones colectivas y que abren la puerta al pensamiento, al reconocimiento.

Existe, por tanto, otro modo de conocer, de aprender y de enseñar, existen nuevos métodos donde sentir es un viaje emocional producto de cómo pensamos lo que vemos (Eisner, 2009), esto es, un espacio donde es posible cambiar las ópticas y enfundarnos un traje que interpreta mejor los contextos y las caleidoscópicas realidades del grueso de nuestro alumnado: la Educación Artística posmoderna.

Busquemos, por tanto, las alianzas de lo sensible y la razón, convergiendo en el simposio de lo relacional, la *ivresse* colectiva (Maffesoli, 2010b) y el estar juntos, para entre todos y desde una perspectiva artística y de experiencias ávidas de esteticidad, no encontrar lo nuevo sino encontrar de nuevo (Falcón Vignoli, 2015 (9)) aquellas resonancias en las que lo cotidiano, incluido lo educativo, vibra y se manifiesta.

- 1 Entendemos "ambiente" como cualquier condición que interactúa con las necesidades, propósitos y capacidades personales que configuran las experiencias que se tienen (Dewey, 1934, 1938).
- 2 Diferenciando claramente la epistemología de cada término, *puesto que "artístico" se refiere principalmente al acto de producción, y "estético" al de la percepción y goce, siendo lamentable la ausencia de un término que designe ambos procesos conjuntamente* (Dewey, 1934: 54).
- 3 Véase <http://www.mercaba.org/Filosofia/HT/metafisica.PDF>
- 4 À partir de notre expérience quotidienne, la formation artistique se révèle comme une clé affective qui ouvre d'autres dimensions de l'existence, comme une force vivante qui ondule les espaces sociaux. C'est pourquoi nous pouvons penser la formation artistique comme une expérience erratique qui enflamme les personnes dans chaque rencontre créative (Falcón Vignoli, 2012 : 55).
- 5 Emotion esthétique.
- 6 Puesto que, como explica Eugenio Trías, sólo un suceso pasional, algo que padecemos, nos permite conocer y actuar y es gracias a esa constante acción performativa como la comunidad se funda. Una comunidad que se concentra y celebra a sí misma en aquellos lugares donde aflora la emoción por lo percibido (González Abrisketa, 2004: 744).
- 7 Nuestra concepción de acercamiento cognoscitivo a través de lo sensible tiene algunos antecedentes en museos, como es el caso del Museo de Antioquia en Medellín, un espacio de interacción educativa que explotó en sensaciones con el proyecto *Recreando sentidos* (Pérez y Cuadrado, 2009), las experiencias llevadas a cabo por EducaThyssen en Madrid o el Museo de la Muñeca de Onil en Alicante.
- 8 Véase « *Petit traité d'écophilosophie* » de Michel Maffesoli. Paris : CNRS Editions.
- 9 Seminario GREAS/CEAQ de 7 de mayo de 2015: *Eco-formation artistique et systèmes circulatoires*.

maffesoli y el être-ensemble posmoderno

Una perspectiva sociológica

El imaginario social fundamenta toda sociedad. Las diferentes posturas a lo largo de la historia en lo concerniente a la imagen, cual hilo conductor, evidencian un miedo a lo sensible que se opone a la pura razón. A pesar de su apariencia, la imagen es aquello que describe lo real actuando en la vida social. El mundo “imaginal” constituye, de hecho, la post-modernidad: es la “cosa mental” que refuerza el vínculo social (Maffesoli, 2003).

Así habla Michel Maffesoli en su artículo *El imaginario social* de la Revista *Anthropos* para afirmar la importancia del estar juntos, de las relaciones, del imaginario compartido y la relevancia de la imagen en este contexto polimorfo de tribus posmodernas frente a la demagogia de la individualización moderna.

Hemos visto anteriormente que cuando hablamos de experiencias, de interacción, hablamos a la par de educación como un proceso social (Dewey, 1938). No podemos desasociar, por tanto, las interacciones, diálogos, debates y discursos de un proceso comunicacional, ya que constituye la vida misma de la comunidad. En estas circunstancias, el educador debe mimetizarse con el grupo, sociabilizándose, adoptando el rol de guía, de acompañante y no de director para que las experiencias no sean anti-educativas.

En este deseo congénito de experimentar, de libertad, de conocer; la observación y el punto de vista crítico se entrelazan para demostrar la validez del pensamiento y el conocimiento sensibles, experienciales.

De hecho, *no existe ningún crecimiento intelectual sin alguna reconstrucción, sin alguna elaboración* (Dewey, 1938: 103), es decir, repensar lo que somos, lo que hacemos y hacia dónde nos

dirigimos.

Somos, por tanto, una caleidoscópica sociedad que se mira y cuestiona, fragmentada en micro-comunidades que se asocian en base a, precisamente, esas sinergias que se nutren de las experiencias colectivas y el afecto, la emotividad, compartiendo y valorando los componentes lúdicos y sensibles que activan un imaginario común.

Debemos hablar, por tanto, más de identificaciones o identizaciones (como veremos más adelante) que de una identidad única, pura e imperturbable, herencia de una hegemonía de la razón moderna que privilegió una versión unidireccional de la cultura. Debemos, así bien, pensarnos como un conjunto plural de identidades, tantas como sujetos, tantas como voces, tantas como tribus... Pero con tal autonomía y relevancia que todas ellas deben ser escuchadas y de ahí emerge la idea de activación y/o participación social, aquello que crea comunidad en un acto solidario movido por un posicionamiento sensible y basado en la experiencia presente.

Siempre y cuando no olvidemos el pasado, accionando el presente y proyectando el futuro (10), conseguiremos preponderar el *être-ensemble* que justifica lo profundo de la conectividad social, en contra de las raíces (siempre superficiales) del corpus moral (Maffesoli, 2011) que rechaza el juego, lo festivo, lo artístico; todas ellas claves del desarrollo societal posmoderno y el conjunto de nuestras interrelaciones.

Así pues, la Posmodernidad engloba la utopía y la idea de progreso, haciendo desaparecer la ideología de elección de líderes reemplazándose por la imagen, por lo que también se desfiguran las grandes figuras carismáticas y surgen infinidad de pequeños

ídolos que, por lo general, responden a la conversión de los medios de masas y el mercantilismo como centros de poder, *abandonando la legitimación idealista o humanista para justificar este nuevo objetivo* (Berciano Villalibre, 1998:21).

Pero, más allá de una respuesta mercantilista, la Posmodernidad es la clara representación de la emergencia de renacer en una nueva sociología que se constituye ya no por líderes y figuras relamidas sino por *lazos afectivos que un grupo social construye para fundar comunidad* (González Abrisketa, 2004: 734), que bien pueden ser las efervescencias festivas, la gastronomía, un paisaje o el propio arte como espejo de esa cultura.

Todos ellos funcionan como conectores intangibles que

son periódicamente accionados y alimentados a través de ciertos rituales que, precisamente por esa disposición emotiva privilegiada, instituyen los valores y el orden comunitario de una cultura concreta, fortaleciendo así el vínculo identitario. Es en esos momentos de afectividad comunitaria, por tanto, cuando el corazón individual bombea los significados culturales transmitidos por ciertas sensaciones contenidas en el ritual y hace posible la acción de un palpitar común (González Abrisketa, 2004: 734).

Una nueva forma de *religar* (por utilizar el término durkheimiano; de unión, de vínculos) basada en los rituales que son por naturaleza instituyentes, creativos, re-creando un nuevo tiempo (que curiosamente no marca una época sino que es el destino colectivo, con sus decisiones y aceptaciones, las que la reformulan y hacen sociedad).

Estamos, por tanto, ante un abismo eco-formativo donde el pensamiento abre la puerta a lo sensible, dejando pasar lo

arquetipal y desplegando lo real a través de la experiencia; porque en las texturas de lo societal está el pliegue de lo sensible, como *impasse*, como *lien vitale* que multiplica las posibles realidades: la voz, la imagen, la escritura, la poesía, el conocimiento de uno mismo... lo emocional del ritual.

En esta ligazón con elementos antropológicos vemos ciertos atisbos ya en el propio arte del Paleolítico, en el cual había un cierto chamanismo al capturar simbólicamente los animales (Le Quéau, 2011), por ejemplo, con fines mágicos. Esto nos habla de que siempre las imágenes han tenido desde sus inicios un cierto carácter simbólico entrelazando lo individual y lo comunitario, ya que el artista era también el chamán, el médico, intentando entrelazar la actividad verdadera, orientada a desvirtualizarse a través de las obras plásticas que éstos realizaban en las cavernas.

Muchos siglos después, volverá a suceder en historia del arte otra nueva configuración del dibujo, pintura, objeto artístico. Habrá que cambiar nuevamente el marco que circunda a esa representación y volver a repensar nuestras relaciones para con él, redibujando una nueva situación artista-sociedad, obra-espectador, creación-imagen-lo social. Así, Duchamp reinventa el mundo del arte moderno, revive objetos, creando enigmas en torno a imágenes, creando productos estéticos; con lo que podemos incluso reformular estos objetos cotidianos como obras artísticas y estéticas cuando se presentan como tal (Goodman, 1978).

De este modo, podemos afirmar que lo que hacían unos y otros era lo que Le Quéau (2011) denomina « *sémiophères* », esto es, objetos naturales o artefactos de uso habitual que *se convierten en instrumentos de comunicación de una experiencia y de difusión de una memoria* (Le Quéau, 2011 : 46), véase el urinario de

Duchamp por dar un ejemplo universal.

De este modo, objetos o elementos que constaban como simples objetos o herramientas, se reconvierten para significar la identidad de una región o pueblo, para construir cultura y arquetipos patrimoniales, véase el ejemplo de las piedras en Dinamarca o Estonia, entendidas como fuente de “energía”; los bosques ecuatoriales de América del Sur o Papá-Nueva Guinea, que suscitan ideas alrededor de la *errance (vagabundeo)* o el curioso caso de Italia que como dice Perniola (2012 : 191) *diffère des autres peuples* (en que) *ne consiste pas en une façon différente de penser, mais en une façon différente de ressentir*. En todos estos casos, los objetos habituales, naturales o artificiales son recubiertos del enigma de lo divino, de lo étnico, de lo identitario o patrimonial.

En resumen, se trata de dotar a lo cotidiano y al localismo de una cierta religiosidad, alzándolo al pedestal de lo cuasi sagrado, no en tanto en cuanto creencia en un ente superior, sino como una nueva energía para afrontar el mundo, como un re-ligare, un re-unir, juntar, estar juntos (Maffesoli, 2007).

Según lo expuesto, el caso de Estonia es un claro ejemplo de confluencia de energía y religare, en este caso a través del paisaje como simbolismo en una fructuosa búsqueda de culturas y tradiciones. Como sucede con otros pueblos influenciados por el golfo de Finlandia y la región que abarcan el Volga y el Oural, estas culturas van más allá fundiendo su paisaje y sus elementos alrededor de nudos o lazos concretos, diseminados por el espacio y que acarrearán estos puntos de energía que generan una red de origen, de búsqueda, pero también de identidad.

Otro ejemplo que podríamos dar es el círculo de Stonehenge, en torno al cual han surgido cientos de teorías e investigaciones, pero

lo que no podemos negar es que porta una energía específica que inspira el inicio de imágenes asociadas, esto es, de imágenes que simbolizan rituales en torno a su cotidianidad, especialmente el centro de estos menhires o piedras que representa la unicidad.

Por tanto, son más que habituales desde antaño las construcciones sociales a través de imágenes con las que nos identificamos. Sin embargo, es a partir de la Posmodernidad cuando esta muestras imaginales se transforman en pequeñas adaptaciones al sentimiento de vivir, que a través de la práctica, sentimos y vivimos como una experiencia extraordinaria (Le Quéau, 2011). Esto es, *cette impression d'unité et d'harmonie est redoublée par l'expérience de la “nature faite au sein d'un collectif motivé par le même désir de vivre “autrement” une relation à soi-même et à autrui* (Le Quéau, 2011 : 49). Es decir, lo posmoderno inaugura la era de experimentar la naturaleza de lo social como constructora de nexos, esto es, experimentar a través de los objetos como espejo de ésta para vivir y para ser.

Entonces el arte (en sus diferentes disciplinas) se configura como una herramienta que nos permite llegar a este término y reflejar, como ningún otro lenguaje, *dans tout ce qui était, jusqu'alors, considéré comme anodin* (Maffesoli, 2010c : 18), lo cotidiano, lo cíclico, lo contextual.

Ya que no es posible entender ni comprender la sociedad posmoderna sin una revisión de su cotidianidad, es por ello que Michel Maffesoli (2004) entiende como esencial la tribu como atmósfera estética, afectiva, cultural, donde se comparten sentimientos y afectos para renacer en un nuevo medio, simbólico e inmaterial que se define como imaginario.

Por tanto, y dado que no existe una única realidad sino que *cada*

situación social es polisémica, plural, colectiva, polifónica (Casián et al, 2006: 6), no existe una verdad absoluta, sino verdades locales y finitas, tantas como tribus.

Esto implica nuevamente aludir a la visión posmoderna maffesoliana de sociedad de tribus, una sociedad que vive en el sentir posmoderno de la convivencia, de comparativa tolerante ante lo diverso, diferente y transformador. Una identidad social, colectiva, cultural que se forma en torno a la tradición, la historia, los orígenes comunitarios de un pueblo o comunidad concreta. Una glocalización (Ahendo, 2004; Bolívar Botía, 2001; Castells, 1997; Letamendia, 2000; Robertson, 2003) que vibra cuando se vuelve a lo local, reivindicando una sociedad de sociedades, tribu de tribus.

En consecuencia, las identidades posmodernas, las identidades tribales, son cambiantes, se van modificando con el tiempo y lo que perdura, no obstante, son las diferentes identificaciones como sociedad, como colectivo (como Rioja Alavesa), que se mimetizan con la cultura y destacan los valores patrimoniales que son la base del imaginario en forma de arquetipos constructivos.

Por tanto,

más que un carácter propio podemos hablar de la apropiación de un carácter, un carácter que a pesar de sus modificaciones –en ocasiones contradictorias– permite dar la sensación de homogeneidad que el grupo necesita para que la identificación sea eficaz y por tanto el estar-juntos posible (González Abrisketa, 2004: 733).

De entre todas las formas de *être-ensemble*, de *convivence* (11) (Torregrosa, 2011), Maffesoli destaca frecuentemente la importancia de la emoción vivida en común y el compartir

la pulsión social orgiástica que queda estructurada según la antropología del imaginario.

El estar juntos, el vivir juntos, el compartir en comunidad, no es otra cosa que revivir comunitariamente en lo que Durkheim (2012) denomina *efervescencia colectiva* y en la cual se aprecian las erupciones de lo social salvaje (Delgado Ruiz, 2004), una dinámica que Maffesoli (2010b) vuelca en la figura de Dionisos, donde se origina la ebullición de lo social como una fuente de vida que permite el funcionamiento de cualquier sociedad.

Una necesidad de expresar lo colectivo desde las diferentes manifestaciones que se repiten en las sociedades, como si de un ritual energético y violento se tratase, vinculando lo natural y lo cultural en una interfaz simbólica sensual y holística.

Frente al régimen diurno, autores como Maffesoli (2010b), Torregrosa (2012a) o Falcón Vignoli (2015) desvelan lo que Durand apelaba como la vuelta a la nocturnidad, donde lo salvaje, lo frenético, las pulsiones emocionales, no tienen en el fondo nada de irracional sino que son el motor que permite que un grupo o colectividad alcance la clarividencia, que alcance a entender el propósito de su propia naturaleza; o en nuestro caso, de alcanzar a entender cuál es nuestra identidad.

Así, Dionisos es, en sociología, un dios arbustivo para el que no existen las fronteras sino que lo relevante es el vínculo social que se organiza desde un sentimiento colectivo, empático, en convivencia con todo lo que el contexto implica (naturaleza, entorno, cultura... personas). Una vuelta a la tierra, a los orígenes, desde donde se gestan las pasiones, lo más natural y sugestivo de los placeres, convirtiéndose en una interpretación que exprime en lo cotidiano el más puro hedonismo colectivo.

No nos debe extrañar por tanto que, en sus teorías posmodernas, Maffesoli abogue por una *contemplación del mundo* (1993) con la que hacer frente a una *connaissance ordinaire* (1985), esto es, acentuar la importancia del momento presente conquistándolo (1990), la relevancia de la cotidianeidad, de la *pasión por lo ordinario* (2011), por lo común y habitual, ya que es precisamente lo que articula nuestras formas de sociabilidad.

Por todo ello, este sociólogo francés tiende a encontrar en los lugares contextuales de la vida cotidiana los enlaces sociales (2003a), la belleza de lo simple, una estética de lo hedónico que subyace en los sentidos (2007), unas emociones colectivas que marcan los ritmos sociales, los ritmos de la colectividad, *el ritmo de la vida* (2004).

Así pues,

la ya tradicional dicotomía entre comunidad –predominio de lo empático– y sociedad –predominio de lo utilitario–, reivindica la afectividad como argamasa que, gracias a la proximidad y a la conexión táctil de las que procede, ensambla a los miembros de una colectividad más allá de fines sociales u objetivos prácticos. El estar-juntos, una vez conscientes de la precariedad individual y de la consumación de los grandes valores, se convierte en finalidad última de la contemporaneidad (González Abrisketa, 2004: 734).

Por todo lo expuesto, el contexto de nuestro proyecto de investigación debe asumir estas premisas, conscientes de nuestra época posmoderna y lo que ésta conlleva, en la cual Rioja Alavesa debe reinventarse, re-crearse, disfrutando y convergiendo desde la pluralidad en la exaltación de la cultura, el placer, lo sensible y lo

colectivo, porque sólo desde el estar juntos se avanza y se crece.

Tal es así que *société et individu ne pourraient jamais être deux choses en dehors l'une de l'autre. Tous les deux ne sont que dans cette relation, dans toutes leurs implications et dans toutes leurs conséquences* (Teixiera, 1995 : 39).

De ahí el interés de, con este proyecto, aportar nuevas ideas, preguntas y conocimientos que contribuyan a cerrar el debate interno en torno a la noción de identidad; utilizando para ello la razón sensible como base o pilar del estar juntos posmoderno, acercando posturas en una red de puentes inconexos y líneas de aproximación aún cerradas en posturas modernas.

Así, esta tesis que baila entre argumentos **educativos** (Acaso, 2011; Álvarez Rodríguez, 2006; Eisner, 1998, 2004, 2005; Hooper Greenhill, 1998; León, 2010; Marín Viadel, 2005, 2011), **artísticos** (Abad Molina, 2009; Díaz Obregón, 2003; Sánchez Argilés, 2009; Barbosa, 2002, 2009, 2012; Lidón Beltrán, 2005; Domínguez-Toscano, 2004, 2006; Irwin, 2008, 2010; Klein, 2009; López Fdz. Cao, 2006; Moreno, 2003, 2005, 2010) o **patrimoniales** (Arrieta Urtizberea, 2008; Calaf, 2003; Calaf y Fontal, 2006; Fontal, 2006, 2013; Gutiérrez Pérez, 2012; Huerta y De la Calle, 2013; UNESCO, 2007), también descansa sus principales pilares en estudios **etnográficos, antropológicos y sociológicos** (Mtz. Gorriarán y Aguirre 1995, Falcón Vignoli, 2010, 2012; Torregrosa, 2012a, 2015) dotando de una especial atención a las teorías del *être-ensemble* posmoderno del profesor Maffesoli que tanto aportan a la matriz de esta investigación que tiene sus bases en la tribu de tribus de Rioja Alavesa.

Por todo ello, Maffesoli trata más bien de, frente a la razón moderna, sucumbir a la naturaleza sensible del estar juntos colectivo, donde

sin un interés político o religioso, nos mantengamos unidos como comunidad por motivos tan significativos y tan reales como pueden ser la sensibilidad, lo onírico, el deseo, la empatía o la imaginación.

Un simposio de sensaciones y afectos que tejen los nexos visibles e invisibles de las uniones comunitarias en este estadio presente, no en la ahogada fe en el futuro que sostenía la modernidad. Un espacio simbólico de encuentros, de sinergias y de vínculos donde la noción de sociedad trasgrede la polaridad y la diferencia para construir un nuevo hombre que se forma en lo social, en el florecimiento del mito, de la emoción y en el imaginario; ya que cuando nos identificamos ante los mismos sentimientos, fluctuaremos la posibilidad de fundar comunidad al formar parte del mismo ritual (González Abrisketa, 2004).

Un imaginario que se construye unidos, una nueva forma de sociabilidad donde re-encantarse del mundo y afianzar los valores y nociones que mantienen viva a la comunidad, caracterizada por la empatía, una cultura proxémica y *una dialéctica poética de autocreación* (Cassián *et al*, 2006: 24).

En definitiva, el *être-ensemble* de Maffesoli (2004) presenta un paradigma que describe un contexto posmoderno que resurge en lo vivencial, la razón sensible y la utopía, entendidas como el germen de la trascendencia cultural y social, como el único modo posible de ser y estar en este mosaico de sociedades, tribus e imaginarios.

Dado que *la postmodernité naissante nous rappelle que la modernité fut une « postmédiévalité », c'est-à-dire qu'elle permit une nouvelle composition de l'être-ensemble* (Maffesoli, 1990 : 21), éste recurrió a una revolución simbólica, de bricolaje mitológico, en la que la

Posmodernidad nos devuelve a lo local, a abrazar y condesar lo afectivo y lo sensible en términos de reconocimiento, individual y colectivo.

El *être-ensemble* representa, por tanto, mucho más que una simple aproximación paroxística de una nueva sociología, es el renacimiento de un mundo imaginal en el que el sentir colectivo nos permite vivir el presente, apostando por una sociedad que se hilvana en la diferencia, que se relaciona desde la pluralidad, a través del diálogo y del ser y estar juntos, siendo su máximo exponente el imaginario de la cotidianeidad y del efervescente presente, que nos devuelve a un patrimonio deontológico de *vouloir-être*.

Así, para nuestra investigación era interesante seguir esta visión en la que se *consideran las diferencias como una multiplicidad de voces, más que como posiciones rivales. Diversidad de lenguajes, experiencias y culturas* (Calbó, Juanola y Vallés, 2011: 34) que aportan alternativas ante conflictos y hacen posible un diálogo significativo, aquello que algunos denominan como la utopía de la Posmodernidad y que el pensamiento de Maffesoli respalda con su extensa bibliografía, tal y como hemos podido comprobar.

10 Le passé et le présent s'éclaircit l'un l'autre sans qu'on doive nécessairement reconnaître la prééminence définitive de l'un sur l'autre. Le présent s' imagine à partir de formes héritées d'un passé « restauré »... (Le Quéau, 2011 : 50).

11 O lo que es lo mismo, vivre-avec en convivialité. Véase la tesis doctoral de Apolline Torregrosa, « Résonances formatrices et socialités autour d'histories de vie », Ceaq 2011.

educación patrimonial y patrimonios

*Educación Artística y Educación Patrimonial. Nexos para el futuro;
Construyendo pequeños patrimonios; Identización. Unión
comunitaria a través del patrimonio y Paisaje y Patrimonio.*

Qu'est-ce que le patrimoine? Je proposerai d'emblée une réponse simple: le patrimoine est un regard. (...) Un regard qualifiant un rapport au temps et à l'espace (Schiele, 2002: 215-216).

4.1. EDUCACIÓN ARTÍSTICA Y EDUCACIÓN PATRIMONIAL. NEXOS PARA EL FUTURO.

Hace ya tiempo que hablar de patrimonio no es sinónimo únicamente de patrimonio histórico-artístico, sino que supone hablar de lo inmaterial, de lo intangible, de todo aquello que construye formas de colectividad, de identidad. Es por ello que, como Nadeije Laneyrie-Dagen (en Pire, 2012) nos recuerda, *l'histoire des arts revêt un enjeu humaniste autant qu'un ferment de cohésion sociale* (Pire, 2012 : 74); que a su vez tiene su reflejo en las raíces culturales y trans-generacionales del patrimonio.

En consecuencia y en esta línea es necesaria la educación patrimonial para formar ciudadanos responsables, autónomos y críticos. Así, la Convención Cultural europea adoptada el 19 de diciembre de 1954 en París abrió la necesaria brecha de la interacción internacional en términos patrimoniales, fijando la voluntad de diferentes países de salvaguardar la cultura y favorecer su desarrollo (Audrerie, 2009).

Siguiendo este fin son muchos los diversos especialistas que han intentando introducir esta (ya afianzada) medida en todos los sectores, incluidos los educativos y es aquí donde, con energía y resolución, debemos detenernos.

Formar, educar, enseñar... es hablar de educación, es hablar de libertad, ya que *educar es abrir y desarrollar posibilidades* (Lledó, 1998: 573). Una libertad que se debate entre la nostalgia y la vitalidad de compartir conocimientos, vivencias, encuentros, espacios, momentos... que han ido construyendo un rico entramado de patrimonio cultural, el cual está profundamente interrelacionado con la noción de educación. De hecho, la herencia histórica y cultural de una comunidad entendidas como las bases de este patrimonio cultural y su función educativa son intrínsecas la una a la otra (Alcalde, 2011), ofreciendo las claves para re-construirnos individual y socialmente. Así, es precisamente mediante el patrimonio cultural cómo justificaremos determinadas relaciones y podremos entender también cuáles son las relaciones que se establecen entre bienes y personas, y personas y personas.

Por ende, el carácter identitario del patrimonio es uno de los motivos que hacen que sea tenido en cuenta, además de la importancia de su valoración y conservación, ya que resulta imprescindible tanto su conocimiento, salvaguarda y respeto como su didáctica (Fontal, 2013).

Por tanto hablar de educación patrimonial supone hablar de educación cultural, educación social, educación en historia, literatura, arqueología o geografía, pero también supone desarrollar prácticas de enseñanza-aprendizaje basadas en la educación artística, basadas en las artes visuales.

El arte en general y su pedagogía en particular nos abren la puerta a un momento presente indispensable pero asimismo al pasado, a la memoria, a los recuerdos, a la tradición; un camino para la acción, como un aprendizaje vital, una vivencia, como parte del contexto social y cultural (Calbó, Juanola y Vallés, 2011) en el que

se da lugar a experiencias (12) estéticas donde re-construir desde las identidades compartidas y la unión social.

De hecho, según el profesor Agirre (2004) la Educación Artística debería consistir en el entrenamiento “en y para” las experiencias estéticas, y en la bodega y de mano del patrimonio, se dan intensamente. *Esto implica redefinir los objetivos de la Educación Artística tanto hacia la capacidad de aprendizaje para realizar críticas y juicios como para elaborar productos estéticos* (idem).

De este modo, para comprender el propio sentido de vínculo cultural es necesario entender los vínculos que se dan entre arte y patrimonio, o lo que sería lo mismo, *la educación artística aborda “la cultura”, y en la cultura germina el patrimonio* (Calbó, Juanola y Vallés, 2011: 59).

Así pues, por esta sencilla razón, la interdisciplinariedad entre Educación Patrimonial y Educación Artística no lo es tal ya que realmente están inter-conexionadas de manera intrínseca en su propia epistemología. Por ello, nuestro objetivo es argumentar

la estrecha relación existente entre ambas parcelas y definir en qué manera la Educación Artística, como disciplina responsable de promover los procesos artísticos productivos y apreciativos, puede y debe contribuir al conocimiento del patrimonio, incentivando su comunicación, e incluyéndolo de forma significativa en el currículum artístico de los distintos niveles educativos. De este modo, la Comunicación del Patrimonio se plantea como una actividad plenamente integrada en el ámbito de la Educación Artística (Gutiérrez Pérez, 2012: 284).

A través del patrimonio y de la Educación Artística desarrollamos un sinfín de competencias y capacidades, pero además, también emociones y sensibilidad ante lo que nos es propio. Ahora bien... ¿las escuelas e institutos preparan realmente para ello? ¿Debería darse más importancia al rol del museo en la enseñanza de estas disciplinas?

Pensemos. Recapitulemos. Reflexionemos nuevamente. *La percepción del patrimonio cultural como elemento de identificación de un determinado contexto, plantea y genera procesos en torno a éste, desde la implicación emotiva y cognitiva del alumno* (Fontal, 2003: 71). Por ello, educar en Educación Patrimonial implica muchas veces recurrir a la Educación Artística por lo múltiples puntos de sinergia que comparten, sea cual fuere el contexto educativo:

1.- Enseñar a apreciar el patrimonio significa enseñar a estimar esos objetos, recuerdos, melodías, colores y sabores que son significativos para nosotros y que queremos conservar para el futuro, para compartirlos, para tener testimonio de un tiempo y un espacio (Calbó, Juanola y Vallés, 2011: 22). Por ello, despertar en el receptor experiencias estéticas y sensibles contribuirán a no sólo valorar mejor nuestro patrimonio sino también a nosotros mismo, ya que tanto Educación Artística como Educación Patrimonial son educación en valores, de sensibilidad estética y que fomentan una educación basada en la experiencia vivida (de manera creativa, emocional y crítica) (Calbó, Juanola y Vallés, 2011).

2.- El trabajo desde la Educación Patrimonial genera espacios de diálogo capaces de enriquecer a quienes participan de él (López Pérez, 2013: 58), multiplicando la sensibilización con el medio y sus agentes. Es más,

cuando tejemos el arte y el patrimonio creando una red de relaciones, conseguimos desarrollar una didáctica de

lo sensorial, perceptiva, corporal, espacial, emocional, expresiva y comunicativa, activa (la creatividad), comprensiva (la interpretación), estética, cognitiva y crítica (...), ética y para todos (inclusiva) (Calbó, Juanola y Vallés, 2011: 29),

3.- La interrelación del arte contemporáneo fusionado con el patrimonio supone una forma de interpretación del mundo y por ende, de nuestro contexto, más interesante y efectiva. Esto es debido a que tanto el arte contemporáneo, en tanto en cuanto forma de representación sensible así como el patrimonio (forma extensible de nuestra identidad), diseñan y reedifican nuestros lazos y vínculos, nuestro imaginario común que se transforma en nuevas formas identitarias.

Así, el patrimonio y el arte contemporáneo suponen esa dualidad mágica para despertar arquetipos, para iniciar procesos de identización (Gómez Redondo, 2012, 2013), de identificación si se prefiere (Maffesoli, 2007), que sirve para redefinir nuestra comarca pero asimismo a nosotros como entidad social, colectiva, que vive y siente junta.

4.- La estética orienta a percibir lo visual considerando algunas cuestiones y favoreciendo las conexiones entre el arte y nuestro patrimonio (Irwin & Chalmers, 2007), es decir, busca los vínculos y las sinergia desde

una perspectiva interpretativa del patrimonio (que) plantea preguntas, crea expectativas, relaciona diferentes culturas, remarca rasgos comunes y facilita diálogos enfocados en la coexistencia pacífica. Estas son las razones por las que se hacen necesarias acciones didácticas, en, para y con el patrimonio (Calbó, Juanola y Vallés, 2011: 20).

5.- Cuando hablamos de contextos culturales es necesario un

acercamiento de la Educación Artística y al patrimonio, puesto que incluye la construcción de otras culturas e historias de vida de profesores y alumnado, desarrollando otras formas de significado y entendiendo la manera en que las experiencias se desarrollan (Irwin & Chalmers, 2007; UNESCO, 2003).

6.- El rol que deben cumplir los educadores-mediadores-acompañantes del ámbito patrimonial sin duda debe ser el de intercambio, evolución, aprendizaje, implicando a las instituciones y a la comunidad, participando activamente en los contextos locales pero situándolos en un conjunto global (Calbó, Juanola y Vallés, 2011). Del mismo modo, el patrimonio está presente en las diferentes competencias que se sitúan como básicas en los diferentes currículum, desde infantil, pasando por primaria hasta la Educación Secundaria Obligatoria y muy especialmente es trabajada desde el área de Expresión Plástica. Sin embargo, la falta de profesores especializados para la materia y la gran formación que están recibiendo los mediadores culturales en los museos, nos está llevando a una paulatina desaparición de la Educación Artística de la educación reglada, cada vez más enfocada a la educación no formal, al ámbito de lo voluntario, de lo opcional, de lo extraescolar (Álvarez Rodríguez, 2006: 57). Lo cual también sería preciso revisar y valorar, no obstante, no es un tema que nos concierna en esta ocasión.

Por todas estas cuestiones, hablar de los nexos para el futuro en términos pedagógicos implica la “identificación” con Educación Patrimonial como una educación que crece en el concepto de identidad abierta, respetuosa y crítica. Esta visión conjuga con la Educación Artística en tanto en cuanto el arte fomenta la intervención social, estimula la conciencia cultural del individuo, comenzando por el reconocimiento y apreciación de la cultura local para más tarde, ahondar en lo multicultural (Barbosa, 2002, 2009) y por ello recoge un gran pluralismo epistemológico que

invita a convivir cooperativamente (Marín Viadel, 2005), creando nuevas metodologías educativas y formas de ser y estar en el mundo.

Entender todo el proceso de creación y recreación nos posiciona en relación a nuestro contexto presente y a nuestra historia y de esta forma la interpretación del patrimonio no es tanto una ciencia teórica sino un compromiso social: el patrimonio nos implica, nos afecta. El patrimonio en educación es complicidad en tanto que desarrolla actitudes y valores (Calbó, Juanola y Vallés, 2011: 19).

Además, como afirman estos autores, el patrimonio es siempre cultural y siempre natural. De ahí que el patrimonio no hace sino arraigar nuestras raíces a un contexto determinado, a una tierra específica pero con una mirada multicultural. En este sentido, no basta sólo con saber y conocer acerca de ese contexto, sino de las maneras de ser, estar, crecer, crear, crear y vivir en un espacio determinado.

Rioja Alavesa para esto es un buen ejemplo del ensamble de lo cultural y lo natural porque las relaciones que se da entre lo social, lo patrimonial y el paisaje muchas veces tienen tal conexión que se solapan en una única unidad. Sólo que hay que poner en marcha un plan que permita crear nexos y redes culturales y patrimoniales, desde el arte y la acción, desde la experiencia, lo sensible y la educación.

Así, dice Mattozzi (2001), la didáctica de los bienes culturales puede ser muy útil si se concibe como actividad cognoscitiva dirigida a trabajar problemas y encontrar sus respectivas soluciones, lo cual

implica instrumentos (13), objetivos y fines que hagan crecer nuestros conocimientos pero también nuestras competencias, donde recalamos la social, la artística y la emocional.

Trabajar en la Educación Patrimonial supone ser conscientes del sujeto, del destinatario, si de lo que se trata es de generar experiencias de calidad (...). Se trata de proyectos innovadores, experiencias de trabajo colaborativo, en red, para mejorar, conservar, enseñar, proteger, valorar y respetar nuestro patrimonio (Marín Cepeda y Pérez López, 2013: 55).

En esta línea, el OEPE (Observatorio de Educación Patrimonial en España) ha realizado un inventario con todas aquellas propuestas de iniciativa educativa que desde diferentes comunidades autónomas se han llevado a cabo y son interesantes y de gran desarrollo personal para aquellos que las disfrutan. Algunos ejemplos pueden ser los desarrollados por el Gobierno Canario, la Asociación Bitartean en Navarra, el proyecto *Ezagutu Barakaldo, Ponte nas Ondas* (una acción educativa transfronteriza entre Galicia y Portugal), *Patrimoine à Roulettes* en Bélgica donde su planteamiento se basa en estimular la creatividad, la *Community Arts & Heritage Education Project* (CAHEP) de Canadá con su programa Arte y Patrimonio para Todos; o algunas unidades didácticas como la que realizó el Colegio Rural Agrupado nº 1 de Llanes (Asturias) sobre su patrimonio inmaterial.

A este respecto, en España, el listado de patrimonio inmaterial sigue sin estar disponible, lo cual contrasta con el amplio listado disponible de patrimonio material (construcciones, arquitectura, histórico, artístico), siendo el de 12 de junio de 1953 (Inventario Artístico Nacional) el primer decreto donde se hace referencia al

patrimonio etnográfico o inmaterial y posteriormente ampliado en la Ley de Patrimonio Histórico Español 16/1985 en la cual se hace alusión directa a los aspectos materiales, sociales o espirituales que generan cultura. Este abismo entre modalidades implica una fuerte brecha que, aunque aún queda mucho por hacer, desde la Educación Patrimonial y Artística se está intentando paliar.

En primer lugar, la dificultad estriba en que la conservación y la protección de dichos patrimonios no es sencilla porque no es objetual, ya que están anclados en la memoria colectiva. Pero precisamente es ahí donde reside su auténtico valor: en las personas. Conformar patrimonios inmateriales implica conservar lo más puro, lo más libre, lo más subjetivo y a la vez lo más colectivo, porque estamos consiguiendo favorecer nexos, sinergias y encuentros donde la sociedad, la comunidad, el colectivo se identifica y pervive.

Un encuentro al que el arte contribuye de manera estética, plástica, emotiva, corporal, cultural y cognoscitiva. Por ello, los nexos para este futuro próximo no deben ir muy lejos del modelo que Calbó, Juanola y Vallés (2011: 29) proponen: *un modelo de educación patrimonial sobre, a través de y para el patrimonio que puede servir para todas las etapas, contextos, sociedades y formas de hacer individuales y colectivas*, desarrollando una visión interdisciplinar y más estética.

4.2. CONSTRUYENDO PEQUEÑOS PATRIMONIOS.

Siguiendo esta línea de favorecer experiencias patrimoniales y estéticas al mismo tiempo, nos vemos en la situación de presentar

el valor de los pequeños patrimonios, aquellos que no se escriben con mayúscula pero que sí escriben nuestras historias de vida y describen nuestro pasado, nuestra cotidianeidad y por supuesto, crea puentes hacia el futuro.

Como muy acertadamente dice Palacios Mendoza (2004: 177) *espigar en el legado patrimonial de un territorio supone, ante todo, acercarse a los medios y modos de sus gentes*. Indagar en su cultura, en su historia, en su pasado, pero también construir desde las experiencias, los sentimientos, su realidad y su presente (en la amplitud del término). Puesto que

el patrimonio es la relación entre bienes y personas. Esos bienes pueden tener componentes materiales e inmateriales, incluso la mezcla de ambos. Por eso, cuando los bienes son personas, el patrimonio es la relación entre personas y personas, la relación más inmaterial y espiritual que existe (Fontal, 2013: 18).

Partiendo de esta definición podemos esbozar a qué tipo de patrimonio nos estamos refiriendo cuando a lo largo de la tesis repetimos incesantemente esta palabra. Un vocablo cargado de valores, potencialidades y amplios significados inter-relacionales, inter-personales y de gran calado social.

En la construcción de identidades trabajar con un patrimonio de estas características nos permite potenciar el *vivre-ensemble* posmoderno *maffesoliano* que, anteriormente citábamos y que tan interesante es de aplicar en nuestro contexto de investigación: Rioja Alavesa, una tierra cargada de infinidad de patrimonios, pequeños y en mayúsculas, dispuestos a ser desvelados y mostrados con respeto, cariño y conciencia de causa.

Así, podríamos hablar de que el patrimonio es la unión de personas, espacio y tiempo concretos, esto es, la persona y su contexto (histórico, social, etnográfico, emotivo, científico...). Pero además, el propio contexto forma de por sí parte del patrimonio, por ejemplo y tal y como veremos más adelante, con el paisaje cultural.

El lugar, sus costumbres y sus prácticas, tal y como afirma C. Smith (2010), invitan a la exploración e instruyen sin descanso a geólogos, historiadores, geógrafos, pensadores, *flâneurs*, escritores... y por supuesto a viticultores y enólogos; redactando desde campos tan diversos la grandeza de los pequeños patrimonios de la región.

Así, cuando hablamos de estos pequeños patrimonios hacemos alusión directa a cada uno de nosotros, ahondando en la riqueza de nuestras vivencias: momentos, recuerdos, emociones o incluso algún objeto que posiblemente para otros carezca de valor y que, sin embargo, para una persona concreta es el mayor de los tesoros. Unos pequeños “regalos” que desde lo individual suman la totalidad, el conjunto, la ciudad, un pueblo, una región: la sociedad.

Los pequeños patrimonios son, por tanto, un amplio muestrario experiencial y afectivo que abarca toda la vida de las personas, de ahí su carácter identitario, social e histórico, razones por las que precisamente según Fontal (2013) el patrimonio tiene valor.

Esta idea de trabajar y concienciar respecto a los patrimonios (Maldonado, 2016), los micro-patrimonios de los que hablan Fontal, Marín Cepeda y Pérez López (2013), nos acerca de manera más real a las comunidades locales, colectivos cargados de vida, muy activos y que buscan solución a determinados conflictos,

problemáticas reales, esto es, nos acerca a nuestra Rioja Alavesa, potenciando el sentido de lugar, de pertenencia e identidad. De hecho, *le patrimoine culturel (...) se définit par opposition au patrimoine naturel comme l'héritage des biens produits par les hommes qui nous ont précédés* (Bergeon, 1992: 23).

No obstante, en esta construcción de acepciones alrededor de la noción de patrimonio, nosotros proponemos al igual que Giguère (2010) o Maffesoli (2010a), que no podemos hablar de una homogeneización del sistema patrimonial, sino transmitir su legado, de relaciones rizomáticas y cruces culturales que desembocan en un sistema de tendencia horizontal: el “matrimonio”, vibrando en las relaciones que surgen del individuo y su comunidad, desarrollando la convivencia y el *vivre-ensemble*. Así, se refieren ambos autores a una desvinculación de bienes materiales y tangibles, sino disfrutar en el seno de un sistema no patriarcal (en el sentido de relación vertical, de transmisión unidireccional de padres a hijos) donde los pequeños patrimonios latentes en base a emociones, vivencias, experiencias y recuerdos, etc. también construyen valor, cultura e identidad.

Una forma diferente de acercarnos a la necesaria gestión de prácticas culturales que ya están enraizadas y que suponen marcadores identitarios (Giguère, 2010), envueltas en una cotidianidad que las significa, caracteriza y perpetúa. Así, estos pequeños bienes y relaciones se generan desde la unión, la colectividad, desde la esencia del estar juntos, es decir, desde el *religere*, desde el matrimonio, que no es otra cosa que el *vivre-ensemble*.

Hablar de pequeños patrimonios es hablar de ritual, de descubrimiento del imaginario (o historias de vida si se prefiere)

que compartimos de manera natural al pertenecer al mismo espacio, renaciendo a partir de la relación con los otros (Maffesoli, 1997, 2003b, 2011).

Así, esta visión del patrimonio de unión de personas, de pueblos, de generación de cultura, de identizaciones, no es sino una manera de transformar la visión anquilosada de patrimonio para reivindicar la visión integradora y horizontal de las comunidades existentes y que crecen en una etnografía inclusiva y de personas a personas, donde éstas se reconocen, viven y disfrutan.

Este reconocimiento sensible, emotivo, creativo y reflejo de la diversidad implica una valorización simbólica de esos bienes que construyen comunidad y que dan pie, especialmente, a la defensa de todo el sistema intangible e inmaterial que son los que, en gran parte, gestan el sentir comunitario de los diferentes colectivos.

Sin embargo, esta tipología patrimonial fue englobada tardíamente (1992) en la protección y salvaguardia que la UNESCO reconoce a determinados elementos y que en el caso que nos compete, no se ratificarán nuevamente hasta 2003.

Así, en la Convención de la UNESCO de 2003 se citó expresamente en su artículo 2:

Se entiende por “patrimonio cultural inmaterial” los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las

comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana.

2. El “patrimonio cultural inmaterial”, según se define en el párrafo 1 *supra*, se manifiesta en particular en los ámbitos siguientes:

- a) tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial;
- b) artes del espectáculo;
- c) usos sociales, rituales y actos festivos;
- d) conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo;
- e) técnicas artesanales tradicionales. (UNESCO, 2003: 2)

No obstante, tal y como señala Giguère (2010), lo más interesante de este tipo de patrimonio tal vez sea su vinculación con características relacionadas con lo sagrado, lo inviolable, y que se resumen en la *inmaterialidad* de esencias en cierta medida incorruptibles. Así, tal y como habla Eliade de determinados procesos de sociabilización, no debemos olvidar que el patrimonio se teje entre personas y bienes, pero también entre personas y personas.

Por ello, podemos entender el patrimonio como un nido de voces

(personas y paisaje, personas y personas, personas y recuerdo, personas y emotividad), voces necesarias para hacer el camino y el tejido de Rioja Alavesa, un mapeado de los vínculos, el del tejido social.

Así, le patrimoine culturel vivant, véhiculant une identité collective, prend naissance dans les mouvements populaires (Giguère, 2010: 31), especialmente visible en los nuevos movimientos patrimoniales que parten de estos pequeños patrimonios para construir desde el respeto, la integridad, la tolerancia y lo emotivo, una gran historia colectiva que escribe las bases de nuestra sociedad, de su cultura y su identidad.

4.3. IDENTIZACIÓN. UNIÓN COMUNITARIA A TRAVÉS DEL PATRIMONIO

Atendiendo a supuestos posmodernos debemos entender la identidad como hemos hecho con el patrimonio, como una entidad plural, polimorfa, artística y dinámica (Gómez Redondo, 2013; Rodrigo, 2009). Esto es, entenderla como un proceso en continua construcción ya que tiene implícito un enraizamiento con los modos de vida, con los procesos experienciales, con el lapso vital.

Por ello, cuando hablamos de identización es necesaria la puesta en común de experiencias que aúnan lo societal y comunitario, una puesta en valor del patrimonio de las relaciones, donde la dimensión cultural debe abrir también paso a la sensible.

Las fiestas, las romerías, los actos de comensalidad ritual,

los juegos competitivos, los refranes, los vestidos, las tradiciones o determinados lugares se constituyen en referentes de identificación y de adscripción a entidades grupales diferenciadas (Martínez Montoya: 1998/99 en Pérez Sáenz, 2004: 277).

Así, los valores patrimoniales (sea cual fuere su tipología – históricos, arquitectónicos, naturales, artísticos, etnográficos, sociales...- aunque especialmente el intangible) dan lugar a un crisol cultural, un sentimiento plural y flexible que ahonda en lo colectivo, generándose en las acciones coyunturales de la cotidianidad.

Podríamos entonces hablar de patrimonialización (Mateos Rusillo, 2008), de identización (Gómez Redondo, 2012, 2013) o incluso de procesos afectivos respecto al patrimonio (Falcón Vignoli, 2010).

Así, las identificaciones o identizaciones aluden a procesos de individualización que interactúan posteriormente entre el sujeto y el colectivo, entre lo psíquico y lo social (Haegel y Lavabre, 2010), ya que todo *individuo y sociedad se construyen, completan y definen uno respecto al otro* (Gómez Redondo, 2013: 89). En resumen, no es posible una identización sino a partir de la sucesiva generación de los pequeños vínculos, de los pequeños patrimonios, de las relaciones entre personas, es decir, en sociedad.

Ante estas circunstancias no es óptimo hablar de identidad, única e incorruptible, sino de identización, como sugiere Gómez Redondo (2013: 99), un nuevo término que *supone una puesta en valor del proceso identitario frente a la identidad como producto. Identización, por tanto, hace referencia a la creación y gestión de*

experiencias, roles, emociones, actitudes, normas, costumbres, etc.

Por tanto, la construcción identitaria se basa en una dimensión colectiva, en memoria colectiva, en unión grupal, una diversidad de formas sociales y modelos de narración compartidos (Haegel y Lavabre, 2010) que conllevan un principio de organización que justifica los modelos colectivos y, especialmente, el imaginario de las distintas sociedades posmodernas que habitamos en este confín de subjetividades posmodernas, un cosmos de interacción que se nutre y genera desde lo relacional (Rodrigo, 2009).

Así, propiedades simbólicas, emociones y afectos, experiencias o pertenencias de diferente índole se evidencian en nuestra visión posmoderna identitaria, esa que re-construye y vincula personas, bienes y progreso; reforzando precisamente los valores *de identidad como expresión de cohesión, riqueza y diversidad cultural* (Plan Vasco de Cultura, 2003: 3).

Continuamente en nuestro proyecto hemos intentado reflejar esa diversidad, encontrar las sinergias que vehiculan un sentir comunitario, favorecer encuentros que permitan identificar nuestras señas de identidad, pero no como algo superfluo y romántico, sino como el verdadero constructor de la memoria e identidad colectivas, entendiéndose todas ellas como objetos patrimoniales que reconfiguran nuestra manera de ser, estar y entender nuestro contexto y nuestra realidad.

Dice Hooper-Greenhill (2000) que los significados nunca se reciben pasivamente, sino que es a través de procesos de apropiación, de identización, cuando la nueva información o experiencia se transforma en algo conocido, en algo en lo que nos vemos reflejados y articula, por tanto, la propia identidad.

Es esencial, por ende, vincular experiencias y acciones, patrimonios

y personas, configurar desde la generación de nuevos significados que permitan explicar nuestra cotidianidad y las relaciones que en ésta se crean, contribuyendo a decodificar los arquetipos individuales y colectivos e interrelacionándolos unos con otros.

Por tanto, patrimonio e identidad no son dos esferas que se tocan en un punto, sino que son piezas de un puzzle que se completan retroactivamente para formar un significado conjunto. Así pues, más allá del emblema identitario, el patrimonio se configura como parte vinculante y vinculada a la identidad (Gómez Redondo, 2013: 149).

Por todo lo expuesto, Rioja Alavesa crece, vive e interactúa desde procesos de re-construcción identitaria colectiva o, por utilizar esta nueva terminología mucho más apropiada, procesos de identización en los que las personas se reflejan en la riqueza y la belleza de nuestro paisaje, en los viñedos, en esta cultura ancestral, en las danzas y los actos festivos, en las tradiciones, en la vida rural, en la exquisita gastronomía y por supuesto, en el vivir juntos colectivo (Maffesoli, 1990) que vehicula este festín de emociones, afectos y sensibilidad de la que, como seres humanos, nos nutrimos.

4.4. PAISAJE Y PATRIMONIO.

Pensar en paisaje y vincularlo con el patrimonio parece una noción muy moderna, sin embargo, esta perspectiva cambia en el momento que salimos de occidente y observamos cómo en países africanos o asiáticos, como por ejemplo China, ya desde el siglo

V hay claras vinculaciones entre ambas siendo cultura y paisaje indisociables la una de la otra, siendo una cultura pionera.

Sin embargo,

esta tensión entre habitar y observar a menudo estructura el paisaje y supone dos maneras diferentes de estudiar, enfrentarse y conocer los paisajes y, por ende, dos heterogéneas epistemologías: la de la interpretación artístico-literaria (y físico-geográfica, añadiría yo) y la de los enfoques fenomenológicos que canalizan los paisajes a través de la cultura, relacionándolos con prácticas cotidianas y corporales (Tilley, 1994; Wylie, 2007) (Cano, 2012: 122).

Por tanto, cuando hablamos de un paisaje que conforma identidad, porque está ligado a un pueblo, a un territorio, a una forma de trabajar y sentir la tierra, cuando hablamos de paisaje en términos de vivencia, de prácticas comunitarias, de experiencia cotidiana (Hirsch, 1995), y asociamos de manera práctica, cultural y corpórea (Michael, 2000) la naturaleza y nuestra existencia, entonces estaremos hablando de paisaje como *tasksapes* (Carolan, 2007, 2008; Cloke y Jones, 2001; Edensor, 2006; Wylie, 2007) que sería un sinónimo de paisaje cultural UNESCO.

Se entiende por paisaje cultural el resultado de la acción del desarrollo de actividades humanas en un territorio concreto, cuyos componentes identificativos son el sustrato natural (compuesto por la orografía, el tipo de suelos, vegetación y agua), la acción humana (la cual modifica y/o altera los elementos naturales para una finalidad concreta) y la actividad que en ellos es desarrollada (esto es, si es un componente funcional en relación con la economía, formas de vida, creencias, cultura...) (UNESCO,

1972; Plan Nacional de Paisaje Cultural, 2012).

Así, esta relación se entretiene por la caracterización de prácticas y actividades humanas que forjan y configuran sus formas, sus espacios, sus tiempos; donde los paisajes son traducidos y organizados según prácticas sociales, teniendo un efecto de memoria colectiva que se imbrica en lo pretérito para vivir un presente y construir un futuro colectivamente. De hecho,

los propios paisajes “han jugado un papel fundamental en la historia cultural y en la memoria de la sociedad occidental” (Macnaghten y Urry, 1998: 119), así como en las memorias de otras culturas. De hecho, tanto los paisajes como los mapas constituyen estrategias culturales que han reforzado la visión occidental del mundo: ambos capturan aspectos de la naturaleza y la sociedad a través de la abstracción visual y la representación, codificándolas, organizándolas y sintetizándolas a través de la visión y reduciendo la experiencia multisensorial compleja (Ibíd.: 120). Es en esta síntesis donde podemos encontrar y comprender mejor cómo el paisaje se encuentra en continua tensión entre nuestro contacto directo con el territorio (la tierra que pisamos, sentimos u olemos) y la lejanía que nos sugiere nuestra manera de mirar y percibir los paisajes que, al fin y al cabo, también forma parte importante de nuestra manera de estar y conocer el mundo (Cano, 2012: 122).

Así, Eric Hirsch (1995) defiende que es necesario abordar el paisaje desde el punto de vista de las poblaciones que lo producen y lo habitan, teniendo en cuenta que el paisaje también emerge de la práctica social diaria, ya que *la opinión de la población y su visión subjetiva es fundamental para llegar a sistemas que permitan*

la preservación de estos paisajes involucrándonos a todos (Febles Ramírez, 2013: 40).

Es más, el paisaje se torna como una manifestación formal que aúna la relación sensible de diferentes agentes en una comunidad, que modela en el tiempo y el espacio diferentes factores que interfieren en nuestra naturaleza histórica, funcional y cultural. Es, en otras palabras, el espacio vital de las diferentes sociedades y donde se refleja su patrimonio y su identidad (Elías, 2008).

En nuestro contexto de investigación, el paisaje se conforma como una de las máximas expresiones patrimoniales, como el emblema donde se entretienen las tradiciones, las costumbres, la arquitectura, las formas de desarrollo social y económica; un particular espacio que ha hecho posible hablar en términos de identización con el entorno, fundiéndonos con el paraje que envuelve nuestra región, una comarca que bebe de sus raíces agrícolas y que se presenta como un espejo de nuestra cotidianeidad.

En nuestro caso, el uso simbólico, iconográfico y monumental de la Enocultura o Cultura de Vino debe ser vista como una manera singular de ver la importancia unánime de la actividad vinícola de la comarca de Rioja Alavesa (Giguère, 2010), como una forma de patrimonio cultural que abarca el paisaje desde una amplia mirada histórica y social ya que, como afirma Tresserras(14) (2015), el paisaje son las miradas y no hay paisajes que no sean culturales.

Ahora bien, *el paisaje “constituye una imagen cultural, una manera de representar, estructurar y simbolizar el entorno”* (Cosgrove y Daniels, 1989: 1 en Cano, 2012: 124); y por tanto, exprime y comparte la unión de bienes y prácticas identitarias (Giguère, 2010).

Es decir, cuando hablamos de patrimonio específicamente

cultural, nuestras reflexiones giran entorno a conceptos tales como bienes ancestrales, de autenticidad y de trasmisión, estos es, de observaciones que enmarcan las dimensiones fundamentales de cualquier relación patrimonial, esto es, la identidad (Giguère, 2010). En consecuencia y como dice esta autora francesa, somos susceptibles de estimular reflexiones entorno a dichas relaciones y ser conscientes del orden antropológico que las rige.

Así, diferenciar entre un patrimonio cultural y natural implica problemas del mismo orden, esto es, antropológicos, identitarios, ya que como adelantamos al inicio de este apartado, el concepto de patrimonio natural es una ideología occidental ya que, si revisamos otras culturas, otros pueblos, otras formas de entender el contexto y su vinculación a éste, veremos que no existe tal diferenciación porque el propio paisaje es constructor de cultura (Descola, 1993; Giguère, 2006, 2010; Naciones Unidas, 1992).

Aún con todo, existe un gran peligro en las formas de paisaje cultural ya que, muchas veces, en él convergen formas de patrimonialización interesadas en sabotear los valores de dicho territorio y su producto cultural en aras de una dicotomía política y mercantil que destruyen la esencia de dicho *terroir*. De ahí que, desde tiempos inmemoriales en Rioja Alavesa, como en muchas otras regiones y países, haya buscado una combinación respetuosa y de puesta en valor de lo que la tierra genera y supone para nuestra comarca: un fenómeno de interacción social, cultural, industrial que inscribe a su alrededor todo un tejido identitario y de comunidad; singularidad, heterogeneidad... que se construye desde lo inmaterial, cultural y la diversidad de maneras de hacer, decir y sentir, de narrar y expresar nuestra identidad.

En definitiva, el paisaje forma parte de nuestras vidas, y por ende, *hay que vivirlo y experimentarlo. Interiorizar los valores del*

lugar, del lugar biótico y del lugar cultural, así como la relación de interdependencia, en perpetuo movimiento, que se crea entre ellos (Carapinha, 2009: 115-116). Hay que sentirlo, vivirlo, fundirse con él, saber leer su *discours sur des traditions prétendument « authentiques » et des « emprunts » effectués, entre un passé mythique et un devenir fabriqué dans une collectivité faite de relations qui transcendent le plan local* (Giguère, 2010 : 22).

4.4.1. UNESCO Y PAISAJE CULTURAL

El patrimonio presenta características especiales para su tratamiento desde una perspectiva ambiental: se arraiga en un paisaje y en una cultura, en un entorno biofísico y sociocultural; forma parte indiscutible (y perceptible) de lo que llamamos “entorno”, tanto natural como construido; vincula lo local a lo humano (de la humanidad); y puede contribuir al desarrollo del sentido de lugar (Calbó, Juanola y Vallés, 2011: 59).

Por todo ello, el paisaje cultural finalmente ha sido incluido como uno de los patrimonios a incorporar y tener en cuenta entre las diferentes tipologías de bienes incluidos en la Lista de Patrimonio Mundial (LPM).

No en vano, la UNESCO ha tratado de congregar en diferentes Convenciones acuerdos internacionales en material de patrimonio cultural (París, 1954), patrimonio natural (Berna, 1979), arquitectónico (Granada, 1985) o arqueológico (Londres, 1969-1992).

Con el tiempo, dicha institución afianzó todos los valores del paisaje en su convención de Florencia en el año 2000. Un interesante documento que nos da las claves para comprender

que éstos son constructores de un valor universal excepcional que entrelaza cultura y naturaleza, tradición y sociedad. Convención del que serán antecedentes la de Benelux en 1982, la Convención alpina de 1991 y su protocolo de actuación fechado en el 94, la de Barcelona dedicada al medio marino y el litoral mediterráneo en 1995 o la Convención de Aarhus de 1998 que sentará algunas de las principales bases en las que se sustenta la de Florencia.

A nivel estatal las preocupaciones por preservar los paisajes como modalidad patrimonial es muy reciente, tanto que la comunidad pionera fue la catalana en el año 2005 que concretó su Ley de protección, gestión y ordenación del paisaje siendo muy destacables las alusiones al viñedo de la región del Penedés; seguida por la Comunitat Valenciana con la Ley de Ordenación del Territorio, Urbanismo y Paisaje en 2014; la Ley sobre protección, gestión y ordenación del paisaje en la ordenación del territorio de la Comunidad Autónoma del País Vasco el mismo año o Galicia, que la ha terminado de consolidar este mismo 2016. Por su parte, otras comunidades como Castilla La Mancha o Islas Baleares se encuentran realizando sus propias ordenanzas al respecto.

Sin embargo, todos estos esfuerzos necesitan aún un mayor impulso ya que los diferentes estudios llevados a cabo por el Centro OEPE confirman que el número de proyectos, propuestas y acciones relacionadas directamente con el patrimonio, tanto en el estado como a nivel internacional, no se corresponden en cuanto al número de bienes declarados por diferentes instituciones –siendo la más relevante la UNESCO y en la cual somos el segundo país del mundo en la Lista del Patrimonio Mundial-.

De entre todos esos numerosísimos proyectos y bienes declarados, un interesante número están dedicados al patrimonio del paisaje cultural, el cual se teje entre la representación de una imagen

cálida donde anidan la singularidad de una historia, de un lugar, de unos productos (en nuestro caso el vino) y el genio de la *glocalización* (Robertson, 2003; Bolívar Botía, 2001), esto es, la importancia del espacio o *terroir* que deviene esencial (Giguère, 2010). O en otras palabras, una vuelta a lo local, respondiendo a la necesidad de recuperar lo propio frente a la globalización que aboca a *la uniformización social y cultural, ha generado el efecto contrario en determinados territorios, provocando un renacimiento de las identidades locales* (Castells, 1997) (Ahendo, 2004: 813)

El paisaje cultural es una realidad compleja (15), integrada por componentes naturales y culturales, tangibles e intangibles, cuya combinación configura el carácter que lo identifica como tal, lo que implica que cuando hablamos de paisaje cultural nos referimos precisamente al paisaje que genera nuestra cultura desde las más primitivas a la más actuales, y esto le confiere precisamente un valor, un valor de paisaje que es el claro reflejo occidental de las propias bases epistemológicas de la modernidad (16) (Cano, 2012), y que son necesarias nuevas formas de interpretarlo y valorarlo, sintiéndolo como parte constructora de nuestra comunidad, incorporándola a sus propias vivencias (del Valle, 2005).

Tanto es así que como afirma Cano,

el paisaje es tensión. (...). Más que mero lugar físico, reúne ideas, sensaciones, sentimientos y cotidianidad. En cuanto noción que representa el medio físico es algo que se encuentra fuera de nosotros y nos rodea, pero en cuanto constructo cultural es algo que concierne muy directamente al individuo, ya que no existe paisaje sin emoción desinteresada e interpretación (Kessler, 2000; Maderuelo, 2006; Roger, 2007) (Cano, 2012: 118).

Así, diferentes paisajes han sido estudiados, evaluados e interpretados por el Comité UNESCO por su interés social, patrimonial, cultural y también emotivo, suponiendo un bien mundial. Para conseguir dicho título, deben seguir el siguiente proceso:

El primer paso que debe llevar a cabo un país, siguiendo las indicaciones de la Convención de París, es la realización de un inventario de los bienes susceptibles de ser declarados Patrimonio Mundial en un futuro. Este inventario se denomina Lista Indicativa y es de suma importancia, ya que, si un bien no figura en la Lista al menos con un año de antelación, el país no podrá elevar al Comité una propuesta de candidatura de dicho bien. Además, las Listas Indicativas de todos los Estados Parte son una herramienta de planificación ya que nos ayudan a prever el futuro de la Lista de Patrimonio Mundial y a conseguir que ésta, siguiendo los principios de la Estrategia Global, sea más representativa y equilibrada.

Dice la normativa que *los Estados Parte podrán actualizar esta Lista en todo momento, aunque las Directrices Operativas recomiendan hacerlo al menos una vez cada 10 años*. En España la primera versión es de 1984 y la última se actualizó en el Consejo de Patrimonio Histórico de Navarra de junio de 2006.

Así, cuando un paisaje cultural desea entrar en la Lista de Patrimonio Mundial debe al menos cumplir algunos de los criterios de selección que se establecen. Véase: ser la manifestación de un intercambio considerable de valores humanos durante un determinado periodo o en un área cultural específica, por ejemplo arte, arquitectura, diseño paisajístico o tecnología, entre otros (criterio ii); aportar un testimonio único o por lo menos excepcional respecto a alguna tradición cultural o civilización

(criterio iii); ser un ejemplo único que ilustre una o más etapas significativas de la historia de la humanidad (criterio iv); tener algún tipo de asociación con acontecimientos o tradiciones vivas, con ideas o creencias, o con obras artísticas o literarias de relevancia universal (criterio vi); poseer una belleza estética natural única (criterio vii); o por ejemplo, tener alguna vinculación con la diversidad biológica, evolutiva, de ecosistemas, etc. (criterios ix y x).

Una vez enviada la documentación dentro de los plazos estimados (antes del 1 de febrero de cada año, es decir, 18 meses antes de la Reunión del Comité), ésta se verifica y aprueba para posteriormente ser evaluada por el Centro de Patrimonio Mundial y asimismo por organismos externos como ICOMOS para Patrimonio Cultural, UICN para Patrimonio Natural y ambos para Paisajes Culturales que realizan una valoración in situ. Ésta debe hacer varios meses antes del envío del expediente al Centro, en concreto seis, y este informe se adjuntará a la candidatura.

Una vez tomada la decisión, los 21 miembros del Comité comunicarán a los interesados una de las cinco posibles opciones:

1.- Ser inscrito el Bien en la LPM ya que se considera que el patrimonio en cuestión posee un valor excepcional universal.

2.- Inscripción simultánea del Bien la LPM y Lista del Patrimonio Mundial en Peligro.

3.- No ser inscrito en la LPM. Con esta decisión, el Estado Parte no podrá volver a presentar la candidatura.

4.- Devolución del Expediente al Estado Parte. Esta decisión implica que el Comité necesita alguna información adicional para concluir una resolución. Así, deberá remitirse dicha información antes del próximo 1 de febrero que será cuando el Comité vuelva a debatir la definitiva inscripción o su denegación.

5.- Aplazamiento. En este caso los cambios que se necesitan son sustanciales por lo que, aunque el bien no es rechazado, es necesario iniciar un nuevo proceso de Elaboración de Expediente en el que se atiende a las recomendaciones expuestas por el Comité.

Estos paisajes, vinculados al desarrollo cultural de las comunidades, los englobamos dentro del grupo de patrimonio cultural, tangible e inmueble. Sin embargo, ciertos especialistas prefieren denominarlo “patrimonio cultural vivo”, algo que las instituciones españolas ya ratificaron en 1953 en su categoría de “patrimonio etnográfico”.

Sea como fuere y atendiendo al pseudónimo que se prefiera, el patrimonio del paisaje cultural engloba la esencia de multitud de comunidades y pueblos que se identifican con su entorno y las diferentes prácticas comunitarias que se han desarrollado acorde a éste. Un *matrimonium* (Maffesoli, 2010a) de talante rizomático e integrador que se cuestiona, experimenta y se vive.

Así, podemos diferenciar tres tipologías que se especifican en los siguientes términos:

1.- Parques y jardines.

Se refiere a todos aquellos espacios naturales que han sido diseñados y/o creados por el hombre para su disfrute y deleite, por lo que la estética juega un papel fundamental. Así pues, tienen una clara intencionalidad y principalmente están asociados a edificios de carácter religioso, aunque del mismo modo político, entre muchos otros. Conocemos numerosos ejemplos de esta tipología en Francia, desde Versailles al Parc du Seaux, los Jardines del Generalife en Granada o el Paisaje Cultural de Aranjuez en el

cual durante más de tres siglos diferentes monarcas se dedicaron a diseñar y cuidar este particular sitio de recreo.

2.- Paisajes evolutivos.

Esta tipología se refiere a aquellos paisajes que han evolucionado orgánicamente, esto es, son aquellos paisajes que, debido a diferentes agentes (sociales, religiosos, administrativos o económicos), responden adecuándose a su entorno.

Principalmente, podemos distinguir dos subtipologías que están claramente diferenciadas. Una de ellas es el **paisaje evolutivo fósil** que representa un espacio transformado pero que ya ha concluido su modificación, como pueden ser las zonas mineras siendo un ejemplo muy interesante las Médulas en El Bierzo, León. Se trata de un yacimiento aurífero que fue explotado con recursos hidráulicos desde el siglo I d.C. por los romanos, los cuales, al cabo de dos siglos lo abandonaron, dejándolo totalmente devastado. Debido a la ausencia de actividades industriales posteriores, los vestigios romanos son visibles en cualquiera de sus lomas, paredones y crestas hoy desnudas así como las zonas que han sido cultivadas.

La otra modalidad es el **paisaje evolutivo vivo** o activo en el cual podemos observar claramente cómo cambian y varían, conservando un papel social activo en la sociedad contemporánea asociado con el modo de vida tradicional. Ejemplos de ello son los paisajes agrícolas (*paisajes en los que es muy importante tener en cuenta esta realidad agrícola y ambiental con un valor estético y emocional* (Febles Ramírez, 2013: 40), forestales o ganaderos en los que son obvias estas alteraciones y que responden *a la evolución social, técnica y económica de esas tierras* (Elías, 2008: 143). Un

ejemplo podría ser el Paisaje Cultural Cafetero de Colombia que combina una caicultura de genial adaptación geográfica de ladera y montaña con un saber generacional que abarca más de 47 municipios y donde cerca de 80 mil personas viven por y para el cultivo del café en la Cordillera de los Andes; o el del viñedo al que Febles Ramírez destaca como *un cultivo con un alto valor patrimonial, protagonista de uno de los paisajes agrícolas de mayor implantación territorial (...) y que presenta variedad tanto en su distribución geográfica como en las formas culturales de actuar sobre el mismo* (Febles Ramírez, 2013: 40).

Así, en cualquiera de estas tipologías o en cualquiera de estos ejemplos podemos ver que son lugares y paisajes que están constantemente reinventándose a sí mismos, porque como dice Cano (2012: 132) *cada época, cultura y generación su valor, su uso y su significado puede ir reescribiéndose*; como si fuese un palimpsesto.

3.- Asociativos.

Se trata de aquellos paisajes que vinculan de manera indisoluble manifestaciones religiosas, rituales o culturales con su territorio, es decir, suponen auténticos centros conscientes del imaginario de esa determinada comunidad. Un ejemplo muy paradigmático es el de determinados grupos indígenas y sus centros rituales como puede ser el caso del Santuario histórico de Machu Picchu en Perú, un paraje de belleza indescriptible en el que el Imperio Inca realizó una de las construcciones arquitectónicas más asombrosas y emblemáticas de todos los tiempos, donde llevaban a cabo sus tradiciones, oficios rituales y el cultivo de maíz en terrazas en la ladera sur que suponían tanto de sustento como para la elaboración de un licor para adorar al, según este imperio, el mayor de todos

los dioses: el Dios Sol.

Así, determinados paisajes, por su activación en contextos específicos (del Valle, 2005, 2006b; del Valle y Pávez, 2008), podemos interrelacionarlos con diferentes formas socioculturales (Cano, 2012). En este sentido, el paisaje se entiende como parte del patrimonio cultural cuando transforma en valores las relaciones que se dan entre la naturaleza, la cultura y el hombre. Esto es, cuando entendemos que el paisaje es un bien a preservar, cuidar, proteger y conservar, cuando forma parte de un sistema eco-social (la ecosofía de la que hablan en el grupo GREAS en la Sorbona de París).

Desde el Paisaje Cultural y vestigios arqueológicos del Valle de Bamiyán en Afganistán; los Volcanes de Kamchatka rusos; el Paisaje industrial de Blaenavon característico por sus minas de hierro y hulla, canteras, hornos de fundición y viviendas obreras representativas del tejido social del sur de Gales; o el de Fray Bentos en Uruguay; pasando por las Minas neolíticas de sílex de Spiennes (Mons) en Bélgica; los Arrozales en terrazas de las cordilleras de Filipinas que desde hace 2000 años el pueblo ifugao viene construyendo en las montañas; el Paisaje Cultural de arte rupestre de Gobustán en Azerbaiyán; el de Grand-Pré en Canadá; el Sitio trinacional de Sangha compartido por Camerún, Congo y República Centroafricana; el Paisaje Cultural de Cintra en Portugal; la cadena montañosa de los Ghats occidentales en India; continuando por el Paisaje Cultural de Bali (Indonesia) que comprende terrazas de cultivo de arroz y el denominado subak (un sistema de gestión de los recursos hídricos mediante acequias y represas); el Paisaje Cultural de la Serra de Tramuntana en España; el Paisaje Cultural de la ciudad fortificada de Diyarbakır y los jardines del Hevsel, ejemplo único de fusión de culturas,

donde el arte helenístico, romano, sasánida y bizantino convivió con los periodos otomano e islámico hasta la actualidad; el Arenal de Namib en Namibia; la isla islandesa Surtsey que nació de unas erupciones volcánicas que se produjeron entre 1963 y 1967; Los Dolomitas en Italia; el Bosque impenetrable de Bwindi en Uganda; el Parque Nacional de Iguazú en Argentina; el de Uluru-Lata Tjuta en Australia; el del Gran Cañón o Yosemite en USA; el paisaje del pueblo de Battir (Palestina) repleto de bancales de olivos y viñas; hasta el Lago del Oeste de Hanzhu en China; el Paisaje Cultural Agrícola del Café en Cuba o del Tequila en México; el Valle Santo (Uadi Qadisha) y Bosque de los cedros de Dios (Horsh Arz Al Rab) en Líbano de espectaculares monasterios cristianos antiquísimos entre abruptas montañas; los túneles de lava de la Isla de Jeju en la República de Corea; el Paisaje Cultural de Lednice-Valtice en República Checa modelado por la familia ducal de Liechtenstein entre los siglos XVII y XX, generando un paisaje excepcional al sur de Moravia; el Delta del Danubio en Rumanía; el Paisaje agrícola del sur de Öland resultado de la presencia humana adaptándose al paisaje en esta isla sueca desde hace más de 5000 años o los *climats* del viñedo borgoñés que se hallan en las laderas de la vertiente de Nuits y de Beaune, al sur de la ciudad de Dijon; son todos ellos ejemplos de la enorme variedad y riqueza de patrimonios paisajísticos que recorren el mundo y que, de una manera u otra, han escrito la historia de los pueblos y civilizaciones que los han habitado, que los han vivido, que los han sentido como parte de su cultura.

Una constante re-definición que se balancea entre lo cultural y lo natural, entre lo individual y lo colectivo, entre lo histórico y el futuro, entre la memoria y la belleza de un lugar, desarrollando el sentido de lugar (17) *Enfin, couronnant le tout, le paysage est une*

offrande (Chauché, & Inchauspé, 2014 : 5), un regalo de valor incalculable que debemos cuidar, valorar y respetar.

4.4.2. PAISAJES CULTURALES VITÍCOLAS DECLARADOS

No nos ha de extrañar, por tanto, que hablemos de paisaje cultural vivo cuando entra en juego la vid y su producto, ya que el propio término empleado para elaborar vinos con añejo ya nos da pistas sobre esto: crianza, del verbo criar, del latín *creāre* que hace referencia a un ser vivo y que se corresponde con criterios sociales.

Les pratiques des agriculteurs (...) sont liées à l'histoire des rapports entre les sociétés et les conditions agro-écologiques propres à chaque milieu « naturel », mais également aux densités des peuplements, aux niveaux de développement. C'est pourquoi, certaines affirmations quant aux savoirs et aux pratiques des travailleurs de la terre, doivent être interrogées de façon plurielle. Ce savoir est souvent mis en œuvre sans mots, dans le silence et la concentration nécessaire au travail avec des éléments naturels imprévisibles (Moneyron et Blouet, 2005 : 165).

De ahí que vayamos a hablar de espacios con gran valor cultural, comunitario y social. Espacios y lugares donde se ha crecido y desarrollado todo un patrimonio vivo que asocia los diferentes agentes con el paisaje, construcciones, formas de vida y por ende, la identidad que cala en la cotidianeidad de las diferentes regiones a describir a continuación.

En términos vitícolas hablar de *terroir* es hablar de territorio (Dumas, 2010), es hablar de una producción fuertemente

identitaria, de unión y comunidad, por ello, hablar de viñedo implica un valor en cuanto transformación de paisaje humanizándolo desde el respeto y la convivencia eco-responsable.

La UNESCO en su Lista de Patrimonio Mundial incluyó en 1993 el primer paisaje cultural. Se trató de las Montañas de Tongariro en Nueva Zelanda, reconociendo así la importancia de este Parque Nacional para el pueblo maorí tanto cultural como religiosamente. Desde entonces, son numerosos los paisajes que se han ido añadiendo al listado, pudiendo encontrar algunos casos en los que se vincula arquitectura, costumbres, rituales cíclicos, etc. y viñedo, tal es el caso de la región austriaca de Fertö-Neusiedler, la región de la costa italiana de Amalfi (1997), la de Liguria hasta Portovenere conocida como las Cinco Tierras también en Italia, o el Val de Loire en el norte de Francia, especialmente conocida por sus espectaculares castillos entre los que destaca el de Chambord. Todos ellos suponen casos muy interesantes pero que no quedan englobados dentro del conjunto de patrimonio de la humanidad vitícola declarado por la UNESCO. No obstante, la Asociación Vitour auspiciada por el programa Interreg III, agrupa éstas junto con las siguientes comarcas declaradas que a continuación pasamos a describir.

Al abordar el paisaje desde una perspectiva fenomenológica descubrimos que la vivencia marca en buena medida la percepción del paisaje, y que ésta cambia continuamente en función de la naturaleza (la estación, la hora, el clima, la meteorología) pero, sobre todo, en función del observador u observadora (Cano, 2012: 125), *lo que incrementa en el caso del viñedo.*

Así, podemos observar su variación a través de experiencias paisajísticas pero asimismo artísticas, narrativas, sociológicas, históricas... ligadas al paisaje del vino y que, sin dudas, queda ampliamente representado más adelante en nuestra tesis.

El viñedo se convierte en emoción estética, cultural y paisajística (Cano, 2012) cada vez que el ser humano lo reinterpreta como parte de su hecho experiencial y su haber cognoscitivo societal, sorteando como un laboratorio a cielo abierto (Dumas, 2010) el devenir de la historia.

Así, es necesario entender como paisaje cultural el fruto de la interacción de la naturaleza y del hombre a través del tiempo y de los usos propios de los diferentes periodos históricos, conformado por los múltiples elementos de lo que se conoce como “cultura del vino”. De este modo, no sólo se superan las fronteras y los límites, sino que se construye comunidad desde las primeras muestras constructivas a las más recientes arquitecturas, pasando por métodos tradicionales de interacción con el viñedo, con el vino y con los diferentes medios que intervienen: toneles, barricas, corchos y botellas. Un paisaje que tiene su eco en la cultura de cada región y se arremolina en bancadas, ribazos, lomas y orillas que despliegan eternos campos de vid al servicio del hombre.

Un mundo donde el vino crece y conforma, generación tras generación, el latir de una comunidad en torno a un conocimiento (el vitícola) que se muestra en diferentes formas y espacios que son el reflejo de siglos de dedicación, respeto y trabajo complejo que se alarga durante todo el año y durante décadas incluso.

Comencemos ya nuestro viaje por estas diferentes provincias, por estas diferentes regiones, por estos diferentes países. En nuestro

caso, nos extenderemos en mayor cuantía en el primero de ellos, dado que tuvimos la suerte de conocerlo de primera mano.

Saint-Emilion - FRANCIA 1999

En Enero de 2016 nos dispusimos a visitar la villa de Saint-Émilion, un pequeño pueblo de coquetas casas de piedra que debe su nombre a su fundador: Émilion, un ermitaño que murió en el año 767 d.C., después de pasar las últimas décadas de su vida en una gruta en el corazón de la actual villa. Por lo tanto, fue a partir de dicha cueva donde se comenzó a construir la actual ciudad de Saint-Émilion.

Con el paso de los años y conmovidos por la importancia del Santo, numerosas comunidades religiosas (Benedictinos, Agustinos, Franciscanos, Dominicanos o las hermanas Ursulinas) construyeron monasterios, conventos e iglesias, muchas de las cuales aún se pueden ver y visitar, tal y como pudimos comprobar en nuestro paseo por la ciudad.

Pero no nos queremos adelantar, y narraremos esta experiencia desde su inicio, que comienza en el propio viaje, ya que, las sinuosas curvas de la carretera de camino a esta villa se moldeaban según las formas que los viñedos iban dibujando, haciendo de nuestro recorrido un enjambre de hileras de cepas y viñas dormidas, esperando a la llegada de la primera, un paisaje moteado de châteaux, algunos de ellos esplendorosos y otros más sencillos, circundando estrechas carreteras que nos dirigían al corazón de esta región francesa del Gran Saint-Emilionnais. Esta composición vitícola de casi 6000 hectáreas y el bello pueblo de Saint-Émilion

MARAÑÓN (2016). Fotografía independiente. Rue. Photographie indépendante.



componen el primer ejemplo de paisaje cultural vitícola declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1999, ya que según su criterio *la Juridiction est un exemple remarquable d'un paysage viticole historique qui a survécu intact et est en activité de nos jours. Elle illustre également de manière exceptionnelle la culture intensive de la vigne dans une région délimitée avec précision.*

Nuestra visita nos llevó de la Place de Bourgeoise por la Avenue de Verdun, pudiendo contemplar los restos de las antiguas murallas y los vestigios del interesante convento Dominicano (edificado en el siglo XIII y que comprendía una iglesia, un monasterio, una sala capitular y un campanario), el cual fue destruido debido a su proximidad con el recinto fortificado en la Guerra de los 100 años, buscando entonces esta congregación un mejor refugio intramuros.

En dirección a la Iglesia Colegiata y su claustro, llegamos a la Place Pierre Meyrat, donde se encuentra la Maison du Vin de Saint-Émilion, próxima al túmulo funerario, catacumbas y a la Place de Clocher, uno de los puntos más relevantes de la ciudad histórica.

La Maison du Vin (de acceso gratuito) es una ventana abierta al grupo de vinos de apelación Saint-Émilion, Saint-Émilion Grand Cru, Lussac Saint-Émilion et Puisseguin Saint-Émilion, englobados todos ellos dentro de la AOC de Bordeaux. Además es la sede de la *École du vin* y por sus instalaciones pasan más de 1200 alumnos al año que se especializan concretamente en la cata de vinos, en cursos dirigidos por afamados enólogos de la denominación de origen y profesores de la DUAD, *Diplôme Universitaire d'Aptitude à la Dégustation du vin*. El edificio guarda en su interior, sabedor de la importancia de la cultura del vino en la región, una muestra permanente que nos muestra el proceso

de elaboración del vino por medio de unos paneles de fotografías y breves textos muy pedagógicos que ilustran a la perfección la manera tradicional emilionense de elaboración. Asimismo, es muy destacable la mesa de aromas que nos permite experimentar las principales notas olfativas de los vinos típicos de Saint-Émilion.

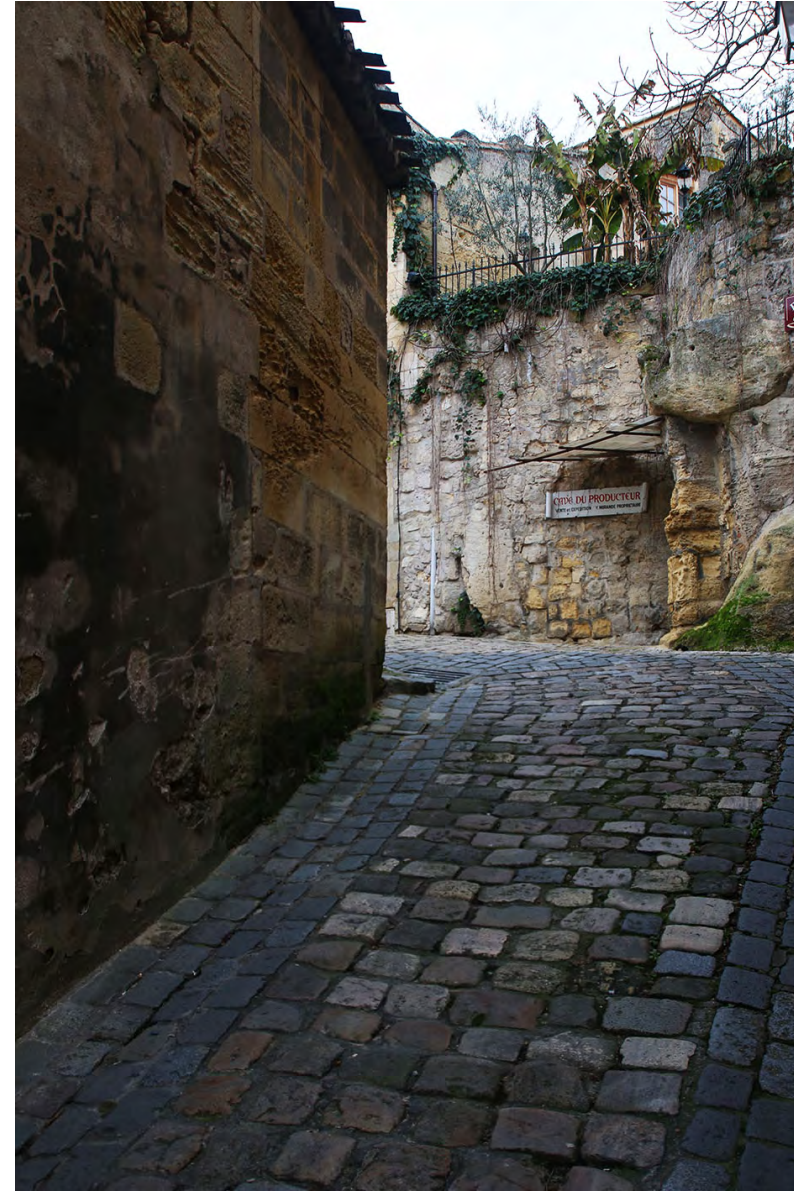
Este recurso, como hemos podido comprobar a lo largo de nuestras diferentes visitas a centros DOC de España y AOC en Francia además de las numerosas bodegas que hemos ido conociendo, nos permite afirmar que es una herramienta muy utilizada y recurrente en estos espacios, por lo lúdico y pedagógico de su metodología, por la sencillez de diseño y medios, y por supuesto por el amplio muestrario que puede exponerse en un espacio de no excesivas dimensiones.

Después de conocer este pequeño rincón de la cultura del vino bordelesa, nos dirigimos como si fuésemos los antiguos peregrinos que surcaban las tierras próximas de Saint-Émilion hacia Santiago de Compostela, hacia la Place de Clocher. Allí se encuentra el altísimo campanario de la Iglesia Monolítica, que ilustra dicha plaza de cuidada ornamentación enológica. Esta curiosa iglesia, totalmente excavada en la roca, fue realizada entre finales del siglo XI y principios del siglo XII y que actualmente se haya en restauración.

Dejándonos perder por sus calles, Saint-Émilion nos presenta innumerables detalles de su esencia: una ciudad medieval repleta de casonas señoriales (Maison de la Cadène, Palais Cardinal, Halle du Marché, etc.) con sus antiguos lavaderos, patios, diferentes claustros que hacen alusión a su pasado religioso (por ejemplo, le Cloître des Cordeliers), zigzagueantes calles (algunas de estas vías denominadas cerros o *tertres* (18)) repletas de casas de vino,



MARAÑÓN (2016). Fotografía independiente. La poste. Photographie indépendante.



MARAÑÓN (2016). Foto-Ensayo compuesto por dos fotografías de la autora. *Maison.Musée*. Photo-Essai composée pour deux photographies de l'auteur. *Maison-Musée*.





galerías de arte y pequeñas tascas y restaurantes que nos llevan siempre a un marco amurallado con diferentes portales (Porte Brunet et les remparts o Porte de la Cadène, aunque entre los siglos XII y XIII hubo hasta seis) e interesantes vistas a viñas y viñedos aletargados por el invierno.

En su cara oeste nos espera la Torre del Rey que ofrece unas magníficas vistas de la villa, cuyo poder político estuvo marcado por la unión anglo-gascona y la creación en 1199 de *La Jurade* por Jean Sans-Terre, una asociación de diferentes nombres ilustres relacionados con la economía, política y jurisdicción de la localidad y que velaron por mantener el “*privilège des vins de Saint-Émilion*”. Con la llegada de la Revolución francesa, esta “Cofradía” se disolvió para volver a refundarse en 1948 gracias a la labor de algunos viticultores preocupados por promover los vinos de la denominación y garantizar en todo el mundo su calidad y prestigio. Actualmente, los diferentes miembros de La Jurade desfilan con su antiguo y tradicional vestido blanqui-rojo por la *Fête du Printemps* y con motivo de la *Ban des Vendages*, habitualmente celebrada el tercer domingo de septiembre coincidiendo con el inicio de las vendimias.

A la espalda de esta coronante torre, se tambalean los restos del convento de las Ursulinas (creadoras del dulce típico ‘*macarons*’), unas bellas ruinas que se esconden tras un viñedo y que guardaban con esmero las monjas que habitaban al final de esta viña, cuyos habitáculos aún se mantienen erguidos.

Como es el caso de algunas localidades de Rioja Alavesa o poblaciones vecinas riojanas con sus calados y bodegas subterráneas, Saint-Émilion no tiene solo una vida, sino un secreto oculto bajo tierra que nos habla de la importancia de la cultura del vino y

de su elaboración desde tiempos de antaño. Las denominadas *carrières souterraines* (canteras subterráneas de las que se extraía la piedra para la construcción de la ciudad y las propiedades vitícolas) se sitúan, en parte (ya que alcanzan casi los 200 km de longitud), bajo el antiguo monasterio de los Franciscanos, lo cual nos aporta dos valiosos datos: el primero de ellos, una vez más la importancia de las comunidades religiosas y de los monasterios en la propagación del cultivo de la vid a lo largo y extenso de toda Europa, especialmente en Francia y España, y asimismo y en segundo lugar, la relevancia de construcciones subterráneas que permitían conservar unas cualidades óptimas no sólo en su elaboración sino también en su guarda y conservación por sus características arquitectónicas: temperatura, humedad, etc.

Sea como fuere, Saint-Émilion, centro neurálgico del paisaje cultural vitícola francés, se eleva mostrando a sus vecinos y visitantes la magia del medievo y el vino a la par, el ensueño de una comarca que vive por y para el vino, con numerosísimas actividades para conocer sus châteaux, bodegas y pueblos cercanos, que se regocijan de un pasado de gran legado cultural y que ha ido dando forma y sentido a una sociedad que es muy consciente de la relevancia de esta generosa bebida: el vino, que colorea y pinta el paisaje, el calendario, vasos y copas y, por supuesto, las tradiciones.

Wachau - AUSTRIA 2000

Tras visitar Francia y su provincia de St-Émilion, nos desplazamos al este dirección al valle austriaco de Wachau. Esta comarca de castillos medievales, bosques de ribera, bellas ruinas románticas,

abruptas formaciones rocosas, amplios prados y monasterios de sinuosas formas, creció y evolucionó gracias al río Danubio que, como en otras regiones, ha supuesto una de las claves de su desarrollo utilizándose como medio de transporte para el comercio de vinos.

Enclavado en un territorio que coronan Melk y Krems, este bello paisaje ha conservado intactas muchas de las huellas de su evolución desde los tiempos prehistóricos en fuerte comunión con su urbanismo y cultivos, especialmente el viñedo, lugares y monumentos históricos que pueden divisarse unos desde otros: el monasterio de Gottweig o el de Melk, el bellissimo palacio de Schönbühel o las bucólicas ruinas de Aggstein, Dürnstein y Hinterhaus.

Su ubicación hizo que tempranamente fuera colonizada y que numerosos pueblos y culturas hayan pasado por estas tierras (fue aquí donde se encontró la Venus de Willendorf de más de 26.000 años de antigüedad), vestigios que han construido un particular patrimonio iniciado en el Neolítico, pasando por los romanos hasta los monasterios de Bavarian y Salzburg donde se inició en torno al año 800 el cultivo de la vid, especialmente extendido con la llegada del siglo XVII cuando cambios en el clima y el mercado favorecieron el desarrollo de esta comarca.

Característica por sus aterrazamientos, Wachau mantiene esta tipología agrícola desde los siglos XV y XVI puesto que, anteriormente, estos bancales se construían con madera al igual que sus casas, ejemplos idílicos de arquitectura popular que inducía a una cartografía muy estudiada de estrechas e irregulares calles y pasajes que hacen de los núcleos urbanos auténticas réplicas de la alta Edad Media, los cuales cohabitan con tabernas, establos, graneros y tiendas del siglo XVIII, y complejos eclesiásticos de

bella factura arremolinados en altozanos dominando la comarca.

Por lo general, las casas del pueblo llano se caracterizan por unas curiosas pinturas que decoran fachadas y laterales como si de grandes murales públicos se tratase, los conocidos como *sgraffito*, rememorando pinturas del Barroco y siendo el advenimiento del actual graffiti, útiles para representar la cotidianidad de estas villas rodeadas de mares de terrazas a las que se encaraman vides y viñedos.

De sus principales ciudades, debemos destacar el caso de Melk que fue construida como fortaleza debido a este cruce de caminos y de continuas disputas, siendo más tarde reconvertida en residencia de señores y nobles de gran importancia. De ahí que, cercanos a esta localidad, se empiecen a enumerar cuantiosos castillos medievales que nos hacen retrotraernos al más puro medievo.

Esta tierra plagada de singularidades y patrimonio inmaterial ofrece un amplio abanico de posibilidades culturales que en cualquier época del año hacen de esta región digna de ser visitada. Entre ellas, disponemos de una ruta en barco desde Melk a Krems surcando las caudalosas aguas del Danubio donde podremos contemplar aún mejor la intensa belleza de este paisaje. Un tierra que anexiona 13 comunidades que, como desde hace siglos, se encargan del desarrollo, conservación y salvaguarda del viñedo y su patrimonio, manteniendo con rigor, respeto y humildad una tierra que vive por y para la vid.

Alto Duero - PORTUGAL 2001

Esta región portuguesa se consideró meritoria del título de patrimonio de la humanidad por su intensa relación entre

territorio y actividad vitícola, siendo su eje vertebrador el río Duero. Tal es así que a lo largo de su extenso recorrido podremos toparnos con numerosos viñedos, pueblos y ciudades, bosques y grandes valles, un paraje en el que fauna, flora y el ser humano han sabido convivir y respetarse mutuamente, por ello no en vano el Duero es apodado como el río de oro.

Envueltos por casas de intensos colores y balconadas en forja, castillos de piedra y arquitecturas barrocas, fachadas engalanadas con azulejado azul y blanco de los más exquisitos dibujos, el paisaje se abre camino. Hileras de viña en espaldera recorren un circuito moteado por bodegas en las que se desarrollan las quintas (complejos sistemas de elaboración) que recoge una tradición que posee ya cerca de doscientos años.

Mientras paseamos entre sus viñas podemos ver a lo lejos pueblitos y capillas, senderos y barrancos que nos recuerdan que esta tierra estéril geográficamente ha sabido reinventarse y, siguiendo métodos artesanales y tradicionales, ha sabido remontar el vuelo y convertirse en uno de los paisajes vitícolas más destacados a nivel mundial, al que acompaña glamurosa su arquitectura local.

A ritmo de fado despedimos esta singular región portuguesa en la que el hombre fue dejando su rastro, siendo al igual que sucede en el reflejo del río, un espejo de la evolución de la actividad humana y un ejemplo de paisaje cultural del viñedo que se sustenta en prácticas y costumbres que se mantienen desde la aparición en la zona del Marqués de Pombal, entre otros, en 1756.

Alto Rin, Curso medio - ALEMANIA 2002

Otro ejemplo de que los ríos son sustento, son vida, son paisaje, es el caso de la región alemana de Renania-Palatinado, un hermoso paisaje en el que se aceleran en fuerte descenso eternas hileras de viñas y coquetas bodega, asentadas en las laderas de este río que han sido transformadas con esta perspectiva agrícola.

Este paisaje cultural de castillos, ciudades históricas y viñedos, que se extiende a lo largo de 65 kilómetros del curso del Rin, es una viva ilustración de la presencia y el protagonismo del ser humano en un paisaje natural espectacular de rica diversidad. La historia y la leyenda están íntimamente vinculadas a este valle, que desde muchos siglos atrás viene siendo una poderosa fuente de inspiración para escritores, artistas y compositores (19) (UNESCO).

Con sus casi sesenta pequeñas ciudades, la región siempre estuvo comunicada de norte a sur por medio del Rin desde ya época prehistórica, permitiendo el afloramiento de numerosos asentamientos a lo largo de toda su historia a la que lleva acompañando desde más de mil años el paisaje del viñedo a ambas orillas del río.

A este emblemático paisaje le sigue un séquito de espectaculares castillos que, tras las numerosas guerras que acontecieron masivamente en el siglo XVII y de manera muy significativa en el XVIII, los han reconvertido en una poética escena romántica como si de una expresión de la *bella ruina* se tratase. Un conjunto de arquitecturas bohemias y seductoras que nos llevan a pensar

en tiempos pasados, a valorizar los vestigios y a abrazar la imperfección, lo inconcluso y la amplitud de los discursos como hicieron tantos artistas nostálgicamente en el Romanticismo alemán.

Así, pintores, poetas y músicos se dejaron embaucar por estas tierras y este río que concentraba numerosas rutas hacia el norte o hacia el Mediterráneo, componiendo geomorfológicamente una tierra que ha sido y sigue siendo inspiración, prosperidad y valor patrimonial a partes iguales, una comarca que ha sabido fraguar las claves para que enología y cultura sigan entretejiendo la historia de los días.

Tokay - HUNGRÍA 2002

Hablar de Tokay es viajar al medievo a conocer una historia ancestral donde colinas, ríos y valles que se funden con pueblos, pequeñas aldeas y casitas de labranza, donde un complejo entramado de viñedos esconde un particular laberinto subterráneo: el de las bodegas.

En este bello territorio húngaro el subsuelo yace agujereado por infinidad de calles y salas húmedas y repletas de hongos, lo cual nos advierte de la perfecta aclimatación para la guarda de sus excelentes vinos que pueden pasar entre tres y cuatro años hasta décadas en el caso de los añejos. Estamos hablando, por supuesto, de bodegas subterráneas, es decir, las conocidas en Rioja Alavesa como calados.

La calidad de sus caldos, según Luis XIV el mismísimo “rey de

todos los vinos”, viene dada por una particularidad histórica que sucedió en el siglo XVII cuando una invasión turca arruinó los viñedos. Cuando al tiempo los lugareños consiguieron recuperar su territorio, las uvas estaban ennegrecidas, arrugadas y deterioradas, en resumen, estaban podridas.

Sin embargo, con mucho esfuerzo y tesón decidieron elaborar, como había sido habitual año tras año, sus vinos a pesar de las condiciones de los racimos. Sorprendentemente y por fortuna para nosotros, el resultado fue excelente: un vino extremadamente dulce (debido a la alta concentración de azúcares) y con buen cuerpo que no dejó indiferente a nadie. Tras el hallazgo, esta región decidió conservar este tipo de podredumbre que pasó a denominarse “podredumbre noble”. Así, los viticultores húngaros, poco antes de la vendimia, esperan dos semanas a que esta característica se extienda por todo el racimo, indicador del momento de proceder a cosecharlos.

Esta particularidad es debida a la alta humedad que es propia de la zona porque esta comarca vitícola en el Noreste de Hungría está situada en la convergencia de los ríos Bodrog y Tisza y se caracteriza por un densa neblina, especialmente los meses correspondientes a otoño e invierno.

Por ello, visitar Tokaj es volver a un mundo mágico, envuelto en viñedos y casas de empinados tejados, iglesias de afiladas torres y crucifijos en las intersecciones de caminos, un halo místico de pueblos de piedra, tierras fértiles y verdes, de curiosas construcciones y subterráneos entramados que, entre hongos, humedad y frescor, hacen dormir uno de los mejores vinos de todo el mundo desde hace más de tres siglos.

Isla del Pico - PORTUGAL 2004

Adentrándonos en las aguas del fiero océano Atlántico, alejándonos de las costas europeas, llegaremos a un pequeño archipiélago que lucha contra la bravura del oleaje y la fuerza de los vientos. Se trata de las Islas Azores y en particular de la Isla del Pico, la cual recibe su nombre del volcán que corona el lugar.

Hace ya cinco siglos llegó la primera expedición a estas tierras: un grupo de monjes cristianos que colonizaron el lugar e implantaron su cultura y tradiciones, entre ellas ¡cómo no! el vino, tan necesario para el oficio religioso.

Para el cultivo de la vid hizo falta un gran despliegue de medios y construcciones, dado que los suelos eran gaseosos y estaban cubiertos de lava y rocas volcánicas, lo que complicó en sumo grado su plantación. Sin embargo, estos requerimientos desplegaron una extensa red de muretes contruidos en piedra o *curráis* que siguen siendo el principal factor de que sea posible el cultivo del viñedo en la región. Dichos muros cumplían y siguen cumpliendo en la actualidad principalmente una función: la de proteger las cepas de los vientos que traen consigo la sal del mar, quemando las cepas.

Este espectacular entramado de piedras, ennegrecidas por el regurgitar del volcán, hacen a su vez que la vendimia siga siendo completamente manual al no poder acceder con maquinaria. Esto implica que septiembre y octubre sean meses de efervescencia festiva entre viñedos, ya que toda la comunidad participa de la vendimia, colaborando y formando parte de ésta, como si se renaciera cada año al recoger los gozosos racimos .

Así, en el pueblo de Criação Velha, las calles rugen felices tras la vendimia, sabedores de que este particular patrimonio sigue enriqueciendo sus tradiciones, sus costumbres y su economía, fabricando unos vinos secos pero de una distinguida dulzura.

Mientras paseamos entre casas construidas con el mismo material de la zona: el volcánico, entre molinos de viento, higueras, pozos, depósitos, puertos e iglesias, volvemos a ser conscientes de que se trata de un territorio de excepcional belleza, cubierto por un tono negro que contrasta vigoroso en primavera con los verdes y la paleta infinita de rojos y ocres al caer el otoño; un paraje vitícola de insólitas características que desde el siglo XV sigue presidiendo las tierras del Pico.

Lavaux - SUIZA 2007

Llegamos a Suiza. Llegamos a un territorio bañado por el caudaloso lago Léman y rodeado por la imponente cordillera de Los Alpes. Llegamos a Lavaux: una región vitícola milenaria que adaptándose a la abrupta morfología el paisaje, inundó con calles y terrazas de viñedos la orografía, conviviendo desde el respeto, el control y la protección de la naturaleza.

Estas pequeñas terrazas salvan desniveles de entre quinientos y dos mil metros, sosteniendo durante más de 450 kilómetros muros que albergan una producción que alcanza las ochocientas hectáreas. Así, alzar la vista y observar el paisaje supone deleitarse ante una belleza constructiva singular, que ha contribuido enormemente al desarrollo de la zona pero a asentar asimismo los patrones geo-

culturales por los que se rige esta hermosa región suiza.

Estos peculiares muros fueron contruidos antaño para afianzar y sostener el terreno pero así mismo para favorecer la calidad y supervivencia de las cepas (20); dado que en verano las protegen de una excesiva radiación, pero en los meses fríos (que abarcan prácticamente todo el calendario) claman por más horas de sol.

Así, durante el día el reflejo solar en el lago catapulta a los viñedos más luminosidad y condensa el calor en los muros para que, al caer las largas y heladoras noches de invierno, el calor almacenado en las rocas mantenga *vivas* las vides, favoreciendo la maduración de los jugosos racimos de uva blanca que se caracterizan especialmente por su acidez, ideales para maridar con pescado y mariscos. Contruidos inicialmente con materiales encontrados en el mismo lugar tales como pudinga, arenisca o marga, hoy las paredes son principalmente fabricadas con piedras de cantera tales como la piedra de Meillerie o la piedra de Arvel y que posteriormente son enlucidas con cal.

En Lavaux, las paredes de vid son la continuación de las paredes del pueblo y viceversa. De tal modo que tanto los viñedos como las poblaciones de la región comparten la misma estética y características constructivas, generando un conjunto de espectacular unidad y armonía. Un conjunto de belleza inusitada que, escalonadas y guardando pequeños núcleos urbanos, abren paso a viñedos centenarios, a un paisaje que se enlaza con un estilo de vida, con las tradiciones y las costumbres milenarias de esta comarca que a figuras como Charles Chaplin (21) enamoró.

Un *savoir faire* ancestral que ha sabido combinar naturaleza,

cultura y pasión en un imaginario colectivo que ya es sinónimo de vino.

4.4.3. CANDIDATURA RIOJA ALAVESA

Vistas las características de los anteriores paisajes vitícolas declarados debemos interrogarnos acerca de las posibilidades de que Rioja Alavesa quede también incluida como tal en la Lista de Patrimonio Mundial.

El conjunto paisajístico de Rioja Alavesa, sumado a sus tradiciones, las arquitecturas vitivinícolas, sus yacimientos arqueológicos, su rico entramado de cultura popular (danzas, leyendas, gastronomía) y el imponente devenir que supone la importancia de la vid en la vida y acontecimientos de la comarca se resumen en una cultura enraizada a la enología; dato que ha sido recogido por la UNESCO, ya que el paisaje de Rioja Alavesa, con sus océanos de viñedos al frente, ha sido seleccionado como candidato a Patrimonio de la Humanidad junto con la Comunidad Autónoma de La Rioja.

A pesar de que el anuncio de esta noticia fuera posterior al inicio de este proyecto, no es casualidad que tan lejanas posturas hayan coincidido en la importancia del paisaje como testimonio de la cultura, carácter e identidad de Rioja Alavesa. De este modo Jaume Busquets (2006), profesor de la Universitat de Barcelona, nos habla del paisaje natural y cultural como aquel que se define desde la acción humana sobre el territorio que, en nuestro caso es el vino, y que no en vano territorio y producto comparten el mismo nombre: Rioja, nuestra particular seña de identidad, nuestro patrimonio.

Así, banales, aterrazamientos, paredes y muros que dan valor a muchos espacios del viñedo juegan por el paisaje, configurando unas intervenciones sobre el territorio que el hombre ha traducido en una extraordinaria cultura, susceptibles de una interpretación desde la mirada de un uso patrimonial.

En esta tierra, hace tantos siglos que casi no podemos ni imaginar, mucho antes de que el paisaje estuviera cubierto de viñedos, el territorio era un inmenso océano de cereal y, en las faldas de la Sierra de Cantabria se criaba lavanda de manera natural que posteriormente se vendía para la elaboración de perfumes (Checa, 2014); una tierra viva, *productrices de délices reconnus, jambons, fromages de brebis, piments, vins, et ont su prendre le virage de l'agrotourisme* (22) (Chauché, & Inchauspé, 2014 : 5) ; una tierra, por tanto, rica en lo paisajístico en la que con la llegada de los fenicios y muy notablemente con los romanos, esta vieja tradición cerealista desapareció para, sin embargo, atesorar *una prodigiosa y extensa cultura y tradición en torno a la vid y a la elaboración del vino, que han sabido articular a la perfección* (Checa, 2014: 40) sus pueblos y sus gentes.

Por tanto, si relacionamos paisaje, Eno-cultura e identidad, podemos encontrar muchos puntos en común entre Rioja Alavesa y la tipología patrimonial de paisaje cultural. Así, muchos aspectos guardan una fuerte correlación con la Convención Europea del Paisaje redactada en Florencia tal y como destacamos en el siguiente cuadro.

Pero precisamente, tal y como hemos podido comprobar, no basta con identificar el paisaje-patrimonio, hay que analizarlo, conocerlo y educar en consecuencia, valorándolo y siendo conscientes de que somos parte de él, ya que sus cualidades han influenciado a

nuestra sociedad, a nuestras poblaciones y a nuestras tradiciones.

Atender a la vista general, al escenario formado por enjambres y hatajos de vides, sarmientos, granos malvas y calizas de más de mil metros de altitud, y además, sentirnos parte de él, no es sino toda una lección de geografía e identidad junto al referente cultural de la zona: la bodega, la cual se funde con el paisaje.

El territorio en tanto en cuanto producto social, afectivo, humano, también incluye en su demarcación saberes y patrimonios inmateriales así como otros tangibles generalmente de orden constructivo y/o arquitectónico que en nuestro caso se podría resumir en obras populares relacionadas con la vitivinicultura: lagares, guardaviñas, calados... así como bodegas. Ésta principalmente es el órgano de representación cultural de la comarca, establecida en el territorio desde tiempos inmemorables, contribuye a definir y hacer comprensible el paisaje: *por un lado la agricultura* (la viticultura), *por el otro, las zonas residenciales (...)*, en definitiva, *un amplio territorio, a la vez agrícola y urbano, es, de este modo, objeto de una progresiva regeneración* (Coen, 2009: 306): la reconstrucción identitaria.

La metodología es, sin lugar a dudas, *entender en profundidad el lugar, restituir su inteligibilidad para prolongar su uso con actividades culturales y (¿por qué no?) de ocio* (Coen, 2009: 305).

Así pues no cabe la menor duda de que, visto lo visto, el patrimonio nos ayuda a de-construir nuestra historia en micro-cápsulas que después son reconstruidas para formular nuevas narrativas, educativas, sociales, comunitarias, ecológicas, de vida, sabiendo (ahora sí) de dónde venimos y así poder saber a dónde vamos.

Figura 2. Cuadro Convención Europea del Paisaje de Florencia. Puntos en común con Rioja Alavesa.

El paisaje se entiende, según el artículo 5, punto a, *en tanto que componente esencial del entorno en el que viven las poblaciones, expresión de la diversidad de su común patrimonio cultural y naturales, y fundamento de su identidad.*

Por su parte, en el apartado correspondiente al artículo 6 "Medidas particulares", hace referencia a varios puntos que son básicos en nuestro proyecto:

A. Sensibilización.

Es decir, se procura *aumentar la sensibilización de la sociedad civil, de las organizaciones privadas y de las autoridades públicas respecto al valor de los paisajes, a sus funciones y a su transformación.*

B. Formación y educación

Se compromete a promover:

- La *formación de especialistas* en el conocimiento y la intervención en los paisajes.
- *Programas pluridisciplinarios de formación (...)*.
- Y la parte que especialmente nos interesa: **Las enseñanzas escolares y universitarias abordando, en las disciplinas interesadas, los valores inherentes al paisaje (...)**.

C. Identificación y calificación

1. Implicando a los agentes concernidos (entiéndase toda la ciudadanía de Rioja Alavesa, y en consecuencia, todo el ámbito educativo en cualquiera de sus formulaciones) (...) y para un mejor conocimiento de sus paisajes, cada parte se compromete a:

- 1.a.1. *Identificar sus propios paisajes en el conjunto de su territorio.*
- 1.a.2. *Analizar sus características*, así como las dinámicas y presiones que las modifican.
- 1.a.3. Realizar el seguimiento de sus transformaciones.

1.b. **Calificar los paisajes identificados tomando en consideración los valores particulares que les son atribuidos por los agentes sociales y las poblaciones concernidas.**

2. Los trabajos de identificación y calificación serán guiados por intercambios de experiencias y metodologías.

Siguiendo en cierto modo esta tendencia, el Gobierno Vasco calificó como Bien Cultural, con categoría de Conjunto Monumental (23) el paisaje cultural del vino y el viñedo de Rioja Alavesa, enmarcando así un paisaje homogéneo en el que se integran de forma completa los términos municipales de Baños de Ebro, Kripan, Elciego, Elvillar, Labastida, Laguardia, Lanciedo, Lapuebla de Labarca, Leza, Moreda, Navaridas, Oyón-Oion, Samaniego, Villabuena de Alava y Yécora. Un paisaje que ha sido decodificado por algunas instituciones pero que ahora debe ser re-descubierto por la sociedad, por la comunidad, por nuestra comarca, re-escribiendo nuestra historia al conocer sus diversos elementos arquitectónicos (guardaviñas, tejas, neveras, ermitas, acueductos, corrales, lagares, fuentes...), sitios arqueológicos como menhires, dólmenes, mojones medievales, viejos despoblados y poblados prehistóricos como el de la Hoya en Laguardia o el de Alto Castejón en Navaridas, y numerosas tradiciones y saberes inmateriales: métodos de cultivo y elaboración vinícola, danzas, tradiciones culinarias, leyendas populares, etc.

En consecuencia, el paisaje vitícola alcanza una especial significación por sus características: *ritmo de cultivo, el cambio estacional, la diversidad en variedades y técnicas de cultivo, la parcelación, su evolución histórica y la arquitectura vinculada con la producción* (Grande Ibarra, 2014: 108) y de ello se hace eco la candidatura a patrimonio de la Humanidad por la UNESCO.

De hecho, el objetivo de la declaración del Paisaje Cultural del Vino y el Viñedo de La Rioja y Rioja Alavesa es dotar por fin de valor excepcional a este territorio vitícola que por sus características fisiográficas, sus patrones histórico-culturales, su entramado social y tradicional y sus diferentes modelos de cultivo plantean la base

de este reconocimiento.

Una candidatura que se inició de manera algo difusa hace más de diez años y que, en la actualidad, se encuentra en la fase 5 “aplazamiento” (que anteriormente especificamos), por lo que ambos gobiernos (el vasco y el riojano) se encuentran trabajando en la elaboración de un nuevo expediente con cambios importantes respecto al anterior programa, para la cual utilizaron una metodología de análisis comparativo tras realizar un informe descriptivo (mediante la elaboración de unas fichas por cada paisaje, muy exhaustivas y detalladas, con el fin de determinar similitudes y diferencias) (Grande Ibarra, 2014). Esta metodología ya había sido utilizada anteriormente por otras candidaturas que finalmente lograron su adscripción a la LPM como Lavaux en Suiza.

Así, esta comarca vasca cultivada en altos, valles y terrazas por parcelas ancestrales de viñedos, tiene un eterno manto multicolor que varía como varían las estaciones, un mapa repleto de bodegas, viejas construcciones populares y tradiciones tan antiguas como los primeros lagares, los pueblos de piedra medievales o los húmedos calados que agujerean el subsuelo; un territorio excepcional donde duermen las leyendas, los lazos comunales, el imaginario que se mezcla con la viña, la cual aguarda en cada rincón para donar todo su tributo a Baco (Chauché, & Inchauspé, 2014); una Rioja Alavesa que se compone de muchos patrimonios que nos van narrando nuestra historia, la de las batallas fronterizas, las de los fueros, la de la importancia del pueblo y la Enocultura.

Y es que, *el paisaje debe ser muchas cosas a la vez: un lugar dinámico y físico, un hábitat, un artefacto de historia, un recurso ecológico y*

cultural, un medio de expresión, y, fundamentalmente, una esfera de acción (Whiston Spirn, et al, 2009: 121).

Así, tal y como y decía Caro Baroja (2011) se puede marcar un área cultural allí donde hay una unidad de paisaje, un lugar donde el paso de las diferentes culturas y manifestaciones de la más diversas índole se van entretrejiendo con dólmenes, construcciones que dan servicio a las viñas, con costumbres y gastronomía, con trajes regionales y las líneas de la orografía. Un paisaje de fácil reconocimiento donde nos podemos identificar, donde podemos sentir el patrimonio como reflejo de nuestro imaginario colectivo y nuestra identidad, o en palabras de Gómez Redondo (2013), de identidad.

Una cartografía natural *à travers la culture sociale liée à la production* (Casamonti et Pavan, 2004 : 187-188) que genera identidad como un proceso descriptivo en interacción con el paisaje, relacional, contingente y, sobre todo, social (Copeta, 2009). Un refugio del que el paisaje y su producto, la Eno-cultura, son las marcas de una realidad, la de la sociedad riojano-alavesa, y por tanto, deben respetarse, cuidarse y valorarse.

Y es que como muy bien dice L. H. Rivière

los bienes patrimoniales son como un espejo en el que la población se contempla para reconocerse, donde busca explicación del territorio, donde está enraizada... un espejo que la gente ofrece a sus huéspedes para hacerse entender, en el respeto a su trabajo, de sus formas de comportamiento y de su intimidad (Fernández-Baca Casares, 1999: 118-123).

Sepamos pues, leer su mensaje, mirar ese reflejo y reconocernos, como individuos y como colectivo, como una Rioja Alavesa que *nos habla y nos cuenta muchas cosas, solo hay que estar predispuesto y analizar detenidamente* (Mazarrasa Mowinckel, 2006: 311).

12 Ya que *la educación, para alcanzar sus fines respecto al individuo y a la sociedad, tiene que basarse en la experiencia, la cual es siempre la experiencia vital real de algún individuo* (Dewey, 1938: 125).

13 Entrevista del 5 de mayo de 2015. <http://riojaalavesa.blog.euskadi.net/no-es-solo-rioja-es-rioja-alavesa>

14 Estos diferentes instrumentos o herramientas se han visibilizado en nuestra tesis en diferentes formatos y con diversos recursos (fichas artísticas en el caso de las catas, el maletín didáctico Mahatsa-kit para los niños en los talleres Instálate y especialmente la instalación como principal medio pedagógico).

15 El patrimonio puede ser visible, podemos tocarlo, pasear entre sus elementos pero al mismo tiempo existe patrimonio imposible de poseer y de delimitar, como es el caso del paisaje (las vistas desde una cima, el olor de un puerto) (Calbó, Juanola y Vallés, 2011: 23).

16 La modernidad entiende la naturaleza y el paisaje condicionada por tres pautas culturales: la separación entre sujeto y objeto, la jerarquización y dominación de lo natural por parte de la cultura y la preeminencia de la visión como sentido más noble (Martínez Montoya, 2000: 157 en Cano, 2012: 118)

17 El sentido de lugar se refiere a una intimidad empíricamente basada en los procesos naturales, la comunidad, y la historia, del lugar de donde uno es/el lugar que es de uno (one's place) (Sanger, 1997:4 en Calbó, Juanola y Vallés, 2011: 24).

18 Término específico de Saint-Émilion que designa los callejones peatonales de fuerte pendiente con adoquines, los cuales procedían de los ingleses que venían a la villa y vendían esos pedruscos a cambio de (cómo no podía ser de otra manera) vino. Algunos ejemplos son el Tertre de la Cadène, el Tertre de los Valientes, el Tertre de la tienda y el Tertre de la puerta San-Martin.

19 <http://whc.unesco.org/en/list/1066>

20 Siendo la poda otro de los factores fundamentales en esta región para su calidad vitícola.

21 El afamado actor y director, tras visitar la región, decidió comprarse una casa en Lavaux a la que años después se trasladaría a vivir definitivamente.

22 Teniendo su máximo exponente en el enoturismo o turismo enogastrónomico en Rioja Alavesa.

23 Con el fin de "aunar y completar" las protecciones previamente existentes con la de los nuevos elementos, e incluir aquellos ámbitos, que aun teniendo una unidad cultural, "no contaban con esa protección".

principales publicaciones

Principales publicaciones, tesis y proyectos más recientes

Son cuantiosas las publicaciones, artículos y ciertas tesis doctorales que se han ido citando a lo largo de este proyecto de investigación. Así, podríamos diferenciar tres bloques de influencias.

En primer lugar, quisiéramos destacar el gran número de aportaciones científicas que desde el grupo CEAQ (Centre d'Études sur l'Actuel et le Quotidien) se han ido publicando en las últimas décadas. De entre todas ellas, destacamos la labor del grupo de investigación GREAS (Groupe de Recherche Sur Eco-Formation Artistique et Société) teniendo como máximo referente al sociólogo Michel Maffesoli, del cual hemos ido apuntando parte de su extensa bibliografía, y las publicaciones de la Dra. Apolline Torregrosa Laborie y el Dr. Roberto Marcelo Falcón Vignoli, directores de dicho grupo y en el cual hemos participado activamente en seminarios (tanto como participantes como ponentes) y algunas publicaciones (véase el número 9 de la revista Fermentario).

Además de la interesante gama de publicaciones que interrelacionan sociedad, Educación Artística y procesos de experiencia sensible que ambos vienen elaborando en los últimos años, desde este grupo de Sorbonne-Paris V, mantienen anualmente la publicación de una revista de gran importancia para nuestra tesis y de la cual hemos obtenido un gran número de referentes: Les Cahiers Européens de l'Imaginaire. Dirigiendo cada edición a una temática concreta, destacamos especialmente el número 5 "Manger ensemble" por sus intensas resonancias en la parte empírica de nuestra investigación o el número 3 "Technomagie" en el que se destaca el papel del imaginario. Igualmente desde el ámbito francés destacamos la revista Sociétés. Revue des Sciences Humaines et Sociales de la cual subrayamos el número 118 dedicado al entramado educativo, especialmente el artístico.

En segundo lugar hemos ido apuntando, a lo largo del texto de este trabajo, los distintos trabajos, nombres o autores pertenecientes a la Universidad British Columbia de Vancouver, Canadá, centro neurálgico de la A/R/Tografía así como de investigaciones basadas en las artes. Especialmente en el apartado de Metodologías pero igualmente en el Estado de la Cuestión hemos ido citando algunos de éstos: Irwin, Beer, Springgay, Leggo, Sinner y un largo etcétera de nombres a los que se puede regresar revisando en nuestra bibliografía; y que por haber sido citados con anterioridad no nos detendremos en esta ocasión.

Por último, quisiéramos destacar las principales publicaciones, tesis y proyectos más recientes a nivel estatal diferenciando para ello cuatro núcleos en el caso de nuestra investigación. En el caso concreto de tesis doctorales hemos optado por realizar una búsqueda en la base de datos TESEO, desde la cual hemos configurado un itinerario referencial a través de palabras clave como: identidad, patrimonio, Educación Artística, museo, instalación o Rioja Alavesa; combinándolos desde diferentes perspectivas, permitiéndonos afinar el sistema de búsqueda (dado que determinadas combinaciones nos llevaban a no obtener ningún resultado en el mapa de búsqueda) y asimismo descartar algunas de nuestras opciones preliminares.

Así bien, como habíamos reseñado anteriormente, distinguimos cuatro núcleos de acción científica en el mapa estatal.

- **APORTACIONES DESDE LA UNIVERSIDAD DE VALLADOLID Y EL OEPE**

Cada vez son más numerosas las referencias bibliográficas que podemos encontrar desde el grupo dirigido por la Dra. Olaia Fontal en la Universidad de Valladolid. La creación del OEPE (Observatorio de Educación Patrimonial en España) también ha facilitado en sumo grado la búsqueda bibliográfica de las principales aportaciones científicas respecto a Educación Patrimonial.

Entre los estudios más recientes destacamos las diferentes aportaciones que se han hecho con la Editorial TREA, especialmente Fontal en 2013 con *La educación patrimonial. Del patrimonio a las personas*; la excelente compilación en *Miradas al patrimonio* en coautoría con Roser Calaf en 2006; o libros de esta última autora (ligada a la Universidad de Oviedo pero que históricamente ha mantenido estrechos lazos con la de Valladolid) como *Didáctica del patrimonio: epistemología, metodología y estudios de casos* en 2009 o *Arte para todos. Miradas para enseñar y aprender el patrimonio* en 2003; así como los congresos internacionales de Educación Patrimonial en los cuales hemos participado y que en octubre de 2016 efectuará su tercera edición.

Entre las diferentes tesis doctorales, y tras una búsqueda en la base de datos de TESEO, destacamos las siguientes:

EDUCACIÓN PATRIMONIAL Y REDES SOCIALES. ANÁLISIS Y EVALUACIÓN DE ACCIONES EN LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN SOCIAL PARA LA DEFINICIÓN DE UNA CARTOGRAFÍA EDUCATIVA	
Autor	Maldonado Esteras, M ^a Stella
Universidad	Universidad de Valladolid
Dirección	Fontal Merillas, Olaia ; Ibáñez Echeverría, Alejandro
Año	2016
Resumen	Esta interesante tesis tiene como eje al patrimonio, el cual articula los diferentes procesos (comunicacionales, educativos, sociales... así como la construcción de aprendizajes) e interactúa con los diferentes objetos, medios y personas, estableciendo una tendencia educativa que se cuestiona la importancia de la irrupción de las redes sociales como agentes promotores de nuevos discursos (de sensibilización, de valoración, de conocimiento y experienciales). En definitiva, un abordaje que se interroga acerca de las plataformas 2.0 como nuevos contextos de Educación Patrimonial, el papel de la RRSS en el disfrute e interacción con el patrimonio y la relevancia de las personas como actores de participación cultural y social.
Relación con nuestra tesis	A pesar de que nuestra tesis simplemente abarca las Redes Sociales como medios de difusión de nuestras diferentes acciones pedagógicas, sí que ambas investigaciones comparten una profunda preocupación por participar de los patrimonioS como medios de comunicación, conocimiento, experiencia y discursos que nos sensibilicen como comunidad y como individuos. Una filosofía que impregna la raíz de ambas tesis doctorales y que podríamos resumir como lo hace Maldonado: "el objeto de estudio de la educación patrimonial son las formas de relación que se establecen entre personas y patrimonio". Por tanto, ambas autoras compartimos una visión sinérgica y vivencial de cómo deben ser las prácticas patrimoniales (tanto en espacios virtuales como en museos, centros educativos no formales o bodegas).

Figura 3. Aportaciones desde la Universidad de Valladolid y el OEPE

CARTOGRAFÍA AUTOETNOGRÁFICA DE UNA GENEALOGÍA DE PROGRAMAS DE EDUCACIÓN PATRIMONIAL DESDE LA PERSPECTIVA DEL APRENDIZAJE BASADO EN PROYECTOS Y LA INVESTIGACIÓN-ACCIÓN	
Autor	De Castro Martín, Pablo L.
Universidad	Universidad de Valladolid
Dirección	Ibañez Echeverría, Alejandro ; Fontal Merillas, Olaia
Año	2016
Resumen	Esta investigación describe una cartografía por diferentes programas de Educación Patrimonial " <i>diseñados, coordinados e implementados por el autor que, descritos a modo de estudio de caso y desde la perspectiva de la investigación acción y el método auto etnográfico, permiten, al tiempo, trazar la evolución de veinte años de su práctica docentes</i> ". A modo de definir su propia identidad como docente, De Castro Martín propone algunos puntos para fusionar innovación educativa, Educación Artística y la divulgación, conservación y estudio del patrimonio cultural.
Relación con nuestra tesis	Su modelo de auto-cuestionamiento y su reiterado interés en el patrimonio, incluyendo incluso algunos de los programas fallidos, muestran ciertas semejanzas con nuestra tesis. La interesante puesta acción y revisión entre Ciencias Sociales y Educación Artística también convergen en nuestra investigación, siendo en ambos casos una apuesta por innovar en educación y preservar desde el conocimiento, el respeto y la valoración el rico entramado de nuestro patrimonio cultural.

Figura 4. Aportaciones desde la Universidad de Valladolid y el OEPE

PROCESOS DE PATRIMONIALIZACIÓN EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO: DISEÑO DE UN ARTEFACTO EDUCATIVO PARA LA IDENTIZACIÓN	
Autor	Gómez Redondo, M ^a del Carmen
Universidad	Universidad de Valladolid
Dirección	Fontal Merillas, Olaia
Año	2013
Resumen	Hablar de patrimonio implica hablar de identidad, sin embargo, según la autora, hasta la fecha no se había realizado ningún estudio vinculando dicha relación con la educación. Así, esta tesis se preocupa de estos vínculos profundizando en ellos tanto de manera individual como colectiva. Para su desarrollo Gómez Redondo realiza un planteamiento rizomático en el cual aúna Arte Contemporáneo (entendido como una metonimia de la cultura actual), Patrimonio (como vínculo entre objetos y sujetos) e Identidad (dinámica y mutante que dialoga con su entorno).
Relación con nuestra tesis	Como hemos podido comprobar a lo largo de la tesis son múltiples las alusiones a este estudio. Sin lugar a dudas, la perspectiva que adquiere la acción educativa (concebida como una experiencia identitaria) se dirige hacia dos campos de acción que consideramos también se respaldan en nuestra tesis: la importancia del nivel afectivo y sinérgico de las acciones pedagógicas y, por otro lado, el rol tan relevante del espacio educativo no formal como mediador y entorno apropiado para la interpretación y re-significación de obras de arte contemporáneo. Sin ir más lejos, la bodega con sus diferentes exposiciones responden a este fin y nuestros talleres resuelven estos mismos objetivos.

Figura 5. Aportaciones desde la Universidad de Valladolid y el OEPE

- **APORTACIONES DESDE LA UNIVERSIDAD DE BARCELONA.**

Teniendo en cuenta el bloque científico que anexiona a la Universitat de Girona, la Universitat de Barcelona y la Universidad de Granada a través del postgrado interuniversitario “Artes y Educación” compuesto por el Master “Artes Visuales y Educación Un Enfoque Construcccionista”, surgen numerosas investigaciones y proyectos que participan de un interés y preocupaciones comunes.

Éstas atañen a aspectos relativos a Educación Artística, nuevas metodologías artísticas de investigación como las ya citadas (Artografía, Investigación basada en las Artes, la Artístico-Narrativa, etc.), museos, patrimonio y Cultura Visual, entre otras.

Citamos por tanto algunas de las tesis más recientes (especialmente procedentes del grupo encabezado por el Dr. Fernando Hernández Hernández) así como algunas de ellas no asociadas a este posgrado pero sí referentes esenciales desde la Universitat de Barcelona como constructo epistemológico de nuestro proyecto de investigación.

OBJETNOGRAFIA. UNA INVESTIGACIÓN NARRATIVA SOBRE UNA PRÁCTICA EDUCATIVA EN LAS ARTES	
Autor	Ochoa Rodríguez, María Alejandra
Universidad	Universitat de Barcelona
Dirección	Moreno González, Ascensión ; Hernández Hernández, Fernando
Año	2016
Resumen	A partir de una vivencia en el aula se traza una narrativa sobre los procesos creativos así como el argumento de investigación de esta tesis: ejercitar la escritura en estudiantes de artes visuales. Para ello crea la noción “objetnografía”, el cual se define por ser un “movimiento de indagación metodológica que nos conecta con la investigación narrativa y que nos permite transitar por una pedagogía creativa, detectando en la implicación del objeto, la memoria y las emociones que modelan, la introspección de un sujeto vinculados con las artes”.
Relación con nuestra tesis	Transitar a través de narrativas para cuestionarnos identitariamente es precisamente el vínculo que guardan ambas investigaciones. Para ello, se hace necesario ahondar en al memoria y las emociones, es decir, profundizar en nuestra “etnografía” desde lo sensible y la creatividad.

Figura 6. Aportaciones desde la Universitat de Barcelona

"ANA" Y "MIA" EN LAS REDES SOCIALES. UNA INVESTIGACIÓN SOBRE LA ANOREXIA BASADA EN LAS ARTES	
Autor	Nevado Álamo, Ana María
Universidad	Universitat de Girona
Dirección	Vallès Villanueva, Joan
Año	2014
Resumen	Este proyecto explora acerca de los modelos de mujer según dos grupos diferenciados: 1.- Población general; 2.- Jóvenes autodenominadas bulímicas o anoréxicas. En el primer caso se abordó desde sus centros educativos y en el segundo mediante imágenes y comentarios en redes sociales, especialmente Facebook. Tanto los resultados como el proceso responden a un enfoque interpretativo basado en imágenes lo que da un enfoque totalmente innovador a una investigación de este tipo en el cual se ahonda en los imaginarios colectivos, obteniendo unas conclusiones que plantean una nueva preocupación social: el ideal del grupo de población uno y no de manera específica en el caso del constructo anorexia/bulimia.
Relación con nuestra tesis	A pesar de la gran diferencia entre temáticas abordadas, no podemos obviar que ambas investigaciones guardan un importante nexo: el de la identidad, la etnografía y la Investigación Basada en las Artes como ejes vertebradores.

Figura 7. Aportaciones desde la Universitat de Barcelona

INVESTIGACIÓN BASADA EN LAS ARTES Y POSIBILIDADES NARRATIVAS EN LA ENSEÑANZA DEL ARTE	
Autor	Cartaxo, Carlos José
Universidad	Universitat de Barcelona
Dirección	Hernández Hernández, Fernando
Año	2012
Resumen	Retomando el área de estudio que planteó Elliot Eisner en el 1er Congreso Europeo de Investigación Basada en el Arte en 2005, Cartaxo plantea una tesis acerca de la relevancia de dicha metodología en la cual dispone de una narrativa que servirá para interactuar con el alumnado y contextualizar la enseñanza en Artes Visuales en Brasil.
Relación con nuestra tesis	Lo curioso de esta investigación respecto a nuestra tesis es la manera en que la defiende: un producto artístico que sirve tanto de herramienta pedagógica como conclusión. Una gran narrativa a modo de novela que despierta en los alumnos y alumnas un aprendizaje activo y consciente, tal y como sucede con la instalación en nuestro proyecto y el producto narrativo que focaliza la investigación en su conjunto.

Figura 8. Aportaciones desde la Universitat de Barcelona

EN LOS INTERSTICIOS DE LA EDUCACIÓN: CLIMATOSOFÍA DE LA EXPERIENCIA ARTÍSTICA DESDE LA RELACIÓN PROFESOR ALUMNO	
Autor	Torregrosa Laborie, Apolline
Universidad	Universitat de Barcelona
Dirección	Hernández Hernández, Fernando
Año	2012
Resumen	La tesis doctoral de Apolline Torregrosa se acerca a las relaciones que se establecen entre alumno y profesor, sus correspondencias y sinergias. Por tanto, enfoca su investigación desde la dimensión colectiva y emotiva de la educación, es decir, subraya la importancia de la cotidianeidad en los discursos educativos, las relaciones como punto nodal de las experiencias de vida de profesorado y alumnado y la comprensión de los espacios educativos como una prolongación de la vida social colectiva y sensible; una climatosofía de aprehender nuestra realidad.
Relación con nuestra tesis	Las ideas que surgen de esta investigación son vitales para comprender en profundidad nuestro proyecto. Según Torregrosa, "la educación es sobre todo esta experiencia de encuentros, este ambiente que se genera favoreciendo un aprendizaje singular y colectivo, hacia una formación en acompañamiento, más cercana, más afectiva, hecha de interacciones y correspondencias". Así, nuestra investigación se nutre de esta perspectiva educativa, donde el valor de las atmósferas sensibles de colectividad permiten un aprendizaje más profundo y significativo de nuestro contexto y nuestra sociedad, partiendo de experiencias que nos vinculan, nos unen y nos hacen partícipes de una dimensión artística y social más afectiva.

Figura 9. Aportaciones desde la Universitat de Barcelona

SENTIDO DEL PROYECTO AFECTIVO	
Autor	Falcón Vignoli, Roberto Marcelo
Universidad	Universitat de Barcelona
Dirección	Simón Ortoll, Begoña
Año	2010
Resumen	A través de una narrativa muy particular, filosófica y profunda, esta investigación indaga entorno al ser y las diversas maneras en que se manifiesta y adquiere sentido en el trayecto creador. Dice el autor que para ello es necesario entretelar diferentes miradas (sociológicas, ecológicas, filosóficas...) que nos permitan estar alerta ante las complejas formas de inteligencia colectiva. Destacan así los efectos, el sentido sistémico, las potencias afectivas... de una inteligencia conformadora, creadora, proyectual social. En definitiva, lo que denomina como proyecto aefectivo. Así, Falcón Vignoli divide estos "trayectos" a través del imaginario, lo vivencial, lo cotidiano y lo rizomático en: Pensamiento del Paréntesis (o las posibilidades de reinención cotidiana), Pensamiento sobre el Patrimonio (entendido como aquellas realidades en las que podemos "habitar creativamente") y el Pensamiento sobre el Sentido (todo movimiento capaz de reinventar conscientemente la sociedad).
Relación con nuestra tesis	Esta potente investigación ha sido un importante antecedente para nuestra tesis. En ella sobresalen algunas nociones de las que hemos hecho acopio y hemos introducido para dotar de mayor fuerza, congruencia e interés a nuestro proyecto. Así, destacamos la importancia de la cotidianeidad y del imaginario colectivo como forma de organización investigacional pero asimismo social, que crece de manera rizomática ampliándose desde el campo de la inteligencia afectiva y emocional. Es decir, ambas investigaciones destacan el valor del conocimiento sensible como una potencia aefectiva social (por utilizar el término del investigador uruguayo). Igualmente destacamos el apartado dedicado a patrimonio que es entendido como un espacio poliidentitario y colectivo, tal y como hacemos nosotras con nuestra noción patrimonial.

Figura 10. Aportaciones desde la Universitat de Barcelona

- **APORTACIONES DESDE LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID.**

La Universidad Complutense de Madrid ha supuesto uno de los principales referentes. Su revista *Arte, Individuo y Sociedad* ha sido determinante para basar nuestra investigación desde pretextos artísticos, educativos y de nuevas prácticas en investigación artística, haciendo acopio de un gran número de artículos.

Asimismo, una más que reseñable cantidad de tesis aportadas al ámbito han contribuido generosamente a enriquecer nuestra investigación, desde el ámbito sociológico al artístico, ahondando en metodologías de actuación en Educación Artística basadas en disciplinas de Arte Contemporáneo, Inclusividad e Identidad.

Destacamos pues las siguientes:

EL PATRIMONIO CULTURAL Y LA IDENTIDAD COMO FACTORES DE DESARROLLO DE LA SOCIEDAD RURAL. PROSPECCIÓN DE RECURSOS PARA UN TURISMO CULTURAL EN EL SEÑORÍO DE MOLINA DE ARAGÓN (GUADALAJARA)	
Autor	Sanz Martínez, Diego
Universidad	Universidad Complutense de Madrid
Dirección	García Grinda, Jose Luis ; López López, Alejandro
Año	2015
Resumen	Esta investigación se articula teniendo en cuenta tres pilares fundamentales: la identidad de la comarca manchega de El Señorío de Molina, el territorio y su configuración, y el patrimonio (tanto material como inmaterial). Teniendo en cuenta la diversidad de la actual provincia de Guadalajara, provincia donde se enmarca esta comarca y la investigación, se propone una revisión identitaria a través del territorio como objeto turístico y patrimonial, y las experiencias personales (tangibles o virtuales) de los habitantes de la región.
Relación con nuestra tesis	Aunque desde una perspectiva turística, la finalidad de este trabajo de investigación tiene muchas resonancias con el nuestro. Tanto es así que e propio desarrollo es un espejo de El Señorío de Molina y Rioja Alavesa: una reinterpretación de las identidades colectivas a través del paisaje, el territorio, de manera muy relevante el patrimonio y la experiencias como generadora de vínculos.

Figura 11. Aportaciones desde la Universidad Complutense de Madrid

OTRAS VISUALIDADES: CREAR Y ENSEÑAR FOTOGRAFÍA DESDE LA PERCEPCIÓN INVIDENTE	
Autor	Peña Sánchez, Noemí
Universidad	Universidad Complutense de Madrid
Dirección	Palacios Garrido, Alfredo ; Fernández Ruiz, Beatriz
Año	2014
Resumen	<p>Esta curiosa tesis doctoral investiga acerca de las relaciones entre fotografía y ceguera, aplicando teórica, educativa y artísticamente estas vinculaciones. Para ello sigue una línea metodológica de Investigación Basada en las Artes que presenta la fotografía como un medio de análisis, reflexión pero asimismo como objeto de estudio y un más que potente lenguaje artístico. Asimismo, <i>"las obras fotográficas de artistas invidentes y las de artistas con visión normal que indagan en la percepción invidente nos sirven para comprender qué otras concepciones fotográficas existen y fundamentan otros modos de entender la creación visual"</i>.</p> <p>Todo ello desembocará en una parte empírica en la que participó la ONCE, cuyos resultados obtenidos con los diferentes participantes evidencian que la creación fotográfica posibilita un acercamiento sensorial y conceptual que no implica necesariamente la interacción del sentido visual.</p>
Relación con nuestra tesis	<p>En relación con nuestra investigación observamos una manera compartida de entender el proceso pedagógico aunándolo con el metodológico. Esto es, según nuestra perspectiva ambas tesis respaldan un conocimiento más sensible, una razón más sensorial, más empática, más afectiva. Para ello, es necesario valorar la importancia del resto de sentidos (olvidando el triunfo eterno de la visión sobre el resto) y destacando la capacidad creativa vinculada a otros procesos de aprendizaje más interpretativos y observacionales.</p>

Figura 12. Aportaciones desde la Universidad Complutense de Madrid

CULTURA E IDENTIDAD. INTERACCIÓN Y CONFLICTO EN LA CONSTRUCCIÓN DE UNA CULTURA COMÚN BRASILEÑA	
Autor	Martins Dos Santos Neto, Jose
Universidad	Universidad Complutense de Madrid
Dirección	González Rodríguez, Graciano
Año	2014
Resumen	<p>A través de esta investigación se trata de contribuir a la reconstrucción de un autorretrato crítico brasileiro basado en la cultura del país y en negociaciones "cognitivas y afectivas". Según el autor la construcción de la identidad o identidades es uno de los retos pendientes del país. Por ello, trabaja uniendo las diferentes perspectivas culturales, diversidad e historia promoviendo un nuevo modelo de educación para el reconocimiento de la experiencia multicultural de Brasil.</p>
Relación con nuestra tesis	<p>Consideramos más que latentes las similitudes de ambos proyectos, salvando el marco contextual. Así, la búsqueda de encuentros cognitivos y afectivos para la reconstrucción de identidades y aprender a releer la cultura suscitando los pilares para una nueva educación, son el vivo reflejo de nuestros objetivos de investigación.</p>

Figura 13. Aportaciones desde la Universidad Complutense de Madrid

LA CONSTRUCCIÓN SOCIAL DE LA IDENTIDAD: UNA INTERPRETACIÓN ANTROPOLÓGICA- CULTURAL DE CASTILLA-LA MANCHA	
Autor	Moreno Moreno, Andrés Jesús
Universidad	Universidad Complutense de Madrid
Dirección	Barrera González, Andrés
Año	2012
Resumen	Esta tesis aborda qué papel cumple el arte en el proceso de construcción identitaria y social en Castilla-La Mancha. Atendiendo a diferentes cuestiones, según el autor esta comunidad es un espacio idóneo para comprobar cómo el arte, y más concretamente la pintura, contribuye a definir la identidad social de la zona, generando vínculos entre obra, artista y comunidad, es decir, generando una red de referencia construida a partir del bagaje de la sociedad castellano-manchega y la obra artística.
Relación con nuestra tesis	Dadas las características de este proyecto, vemos varios puntos comunes. Especialmente podemos destacar la importancia de una revisión de la identidad de una región desde una perspectiva artística. En el caso de Moreno desde la pintura y en el nuestro especialmente a través de la instalación (aunque la fotografía también tiene un papel importante). Así pues, a pesar de que tanto el lenguaje o disciplina como el contexto de estudio son diferentes, el objetivo es más que similar.

Figura 14. Aportaciones desde la Universidad Complutense de Madrid

INICIATIVAS DE EDUCACIÓN ARTÍSTICA A TRAVÉS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO PARA LA ESCUELA INFANTIL (3-6 AÑOS)	
Autor	Abad Molina, Javier
Universidad	Universidad Complutense de Madrid
Dirección	López Fernández Cao, M ^a Ángeles
Año	2009
Resumen	Abad Molina ofrece en este estudio una de las mejores tesis doctorales de las últimas décadas en nuestro ámbito en el Estado. En ella conjuga la importancia de la transformación de los espacios educativo de Educación Infantil a través de acciones corporales, la contemplación, la expresión y la comunicación artística para desarrollar experiencias estéticas y significativas. Así, este "estudio sirve para ofrecer visibilidad del proyecto ético y estético de un contexto escolar, donde el artista contemporáneo colabora para ofrecer sentido a los procesos de vida desde las propuestas del arte relacional y el arte comunitario". Para ello utilizará varias claves que re-signifiquen estos espacios educativos en un gran ecosistema humano, creando narrativas basadas en el juego: la performance y muy especialmente la instalación.
Relación con nuestra tesis	Son muchos los puntos los que debemos tener en cuenta de esta tesis doctoral ya que se trata de un gran referente. No obstante, podemos resumir algunos vínculos (humildemente) entre ambas investigaciones. Por un lado, destacar la importancia de re-valorizar los espacios educativos dándoles una nueva capacidad espacial, pedagógica y artística. En nuestro caso esta transformación es total ya que re-significamos el espacio de la bodega en su totalidad. Asimismo es relevante la manera en que se hace uso de la instalación (utilizando los más diversos formatos y lenguajes): una herramienta pedagógica más sensible y lúdica que favorece los procesos de capacitación. Algo que nosotras también hemos intentado constatar a través de nuestras diferentes exposiciones con diferentes públicos en los talleres "Instálate". Por último, queríamos destacar la estructura de la tesis de Abad Molina. En ella se distingue una sección visual en la que la imagen sustituye al texto para ofrecer desde una perspectiva global todas las narrativas que surgieron en el discurso de las acciones. En nuestro caso también hay un interés de documentar, explicar y presentar visualmente los procesos, datos y conclusiones alcanzadas, por lo que ambas comparten una cuidada narrativa que conceptualiza la tesis tanto verbal como artísticamente.

Figura 15. Aportaciones desde la Universidad Complutense de Madrid

ARTE CONTEMPORÁNEO Y EDUCACIÓN ARTÍSTICA: LOS VALORES POTENCIALMENTE EDUCATIVOS DE LA INSTALACIÓN	
Autor	Díaz-Obregón Cruzado, Raúl
Universidad	Universidad Complutense de Madrid
Dirección	Hernández Belver, Manuel
Año	2003
Resumen	Esta tesis es la única dedicada a nivel estatal a las virtudes pedagógicas de la instalación artística. Para Díaz-Obregón este medio catapulta la Educación Artística hacia nuevas metodologías menos elitistas y más comprometidas con la sociedad. Por ello, considera este medio una herramienta educativa de gran potencial por diversos motivos: la estimulación sensorial, la unión del arte y la vida, el desarrollo teórico práctico, la aplicación de elementos lúdicos, el carácter social, y la interdisciplinariedad. Para llegar a estas conclusiones el autor hace un estudio detallado de las características de la instalación desde su creación hasta el momento actual.
Relación con nuestra tesis	Obviamente, ambas tesis doctorales estudian e investigan acerca de la misma temática: la instalación artística como nueva herramienta educativa. La perspectiva de Díaz-Obregón hace un barrido más global de la ontología de la instalación como disciplina artística para, más tarde, dedicar la última parte de su investigación a destacar sus cualidades pedagógicas. Por nuestra parte, estas bases delimitadas por el autor serán esenciales para contextualizar nuestro objeto de estudio y así añadir otras virtudes de esta tendencia artística, describiéndola más próxima a un conocimiento sensible de la realidad y sus capacidades sinérgicas sociales.

Figura 16. Aportaciones desde la Universidad Complutense de Madrid

IDENTIDAD JORNALERA Y CULTURA DEL TRABAJO EN EL OLIVAR DE BUJALANCE. (LA MIRADA ETNOBIOGRÁFICA COMO ESPACIO INTERDISCIPLINAR EN LA INVESTIGACIÓN SOCIAL)	
Autor	Camas Baena, Victoriano
Universidad	Universidad Complutense de Madrid
Dirección	Marinas Herreras, Jose Miguel
Año	2003
Resumen	Este proyecto analiza desde una dimensión plural la identidad de los jornaleros de Bujalance (Córdoba), atendiendo a cuestiones étnicas, laborales, generacionales, ideológicas, aptitudinales y actitudinales, entre otras. Se trata por tanto de una revisión etno-biográfica donde se pretende ampliar la perspectiva sociológica, ahondando en la antropología o la historia. Una investigación-acción donde se busca favorecer un cambio social.
Relación con nuestra tesis	Los ecos en nuestra investigación son visibles en lo que respecta a implicar al colectivo agrícola, esto es, en el caso de Camas Baena el olivar y en el nuestro la impronta de la viticultura en el devenir identitario de la región, sus influencias en la identidad de la sociedad riojano-alavesa y cómo imperan unos determinados patrones actitudinales.

Figura 17. Aportaciones desde la Universidad Complutense de Madrid

- **APORTACIONES DESDE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA.**

Desde el Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal han salido numerosas tesis en los últimos años relacionadas con las metodologías empleadas en nuestra investigación, lo cual denota el creciente interés e importancia de desarrollar métodos de investigación que sean más acordes a los modelos artísticos, estéticos y plásticos que caracterizan al ámbito.

Asimismo desde otros grupos de investigación, aparte del fructuoso HUM489 dirigido por el Dr. Ricardo Marín-Viadel, hay otros ejemplos a destacar que buscan la sinergia de nuevas sensibilidades educativas, expresivas y estéticas.

B-LEARNING Y ARTE CONTEMPORÁNEO EN EDUCACIÓN ARTÍSTICA: CONSTRUYENDO IDENTIDADES PERSONALES Y PROFESIONALES	
Autor	Bajardi, Alice
Universidad	Universidad de Granada
Dirección	Álvarez-Rodríguez, Dolores
Año	2015
Resumen	La autora trabaja en esta tesis doctoral (presentada como una agrupación de publicaciones) entorno al concepto de identidad y qué aportaciones puede ofrecer la Educación Artística. Para ello desarrolla una compleja indagación que relaciona (tanto a nivel teórico como práctico) la identidad y el cuerpo, la imagen, el objeto, la sociedad, el arte y la educación a través de experiencias que impliquen un aprendizaje significativo, el valor de desarrollar competencias comunicativas y socio-emocionales, así como el potencial de la performance, el retrato y autorretrato o las TICs.
Relación con nuestra tesis	La relación que guardan ambas investigaciones se centra en la preocupación de ambas por la identidad. En ambos casos se subraya la importancia de abordarse desde procesos basados en la experiencia. A pesar de buscar una historia colectiva y no tanto una visión focalizada en la identidad docente, el enfoque multimodal utilizado por la investigadora italiana nos permite reflexionar desde lo simbólico y lo metafórico, tal y como hacemos nosotras a través de la instalación.

Figura 18. Aportaciones desde la Universidad de Granada

CONSTRUCCIÓN DEL CONCEPTO VISUAL DE LA EDUCACIÓN. VISIONES DE LA EDUCACIÓN A TRAVÉS DE LA FOTOGRAFÍA ARTÍSTICA, LA FOTOGRAFÍA DE PRENSA Y LOS ESTUDIANTES	
Autor	Mena de Torres, Jaime
Universidad	Universidad de Granada
Dirección	Roldán Ramírez, Joaquín
Año	2015
Resumen	La presente investigación aborda desde la Investigación Artística y la Investigación Educativa Basada en las Artes Visuales el modo en que las imágenes fotográficas abordan la temática de la educación y construyen diferentes significados. Para ello, el autor ejecuta la tesis documentando un marco de referencia a través de bancos de imágenes, archivos fotográficos, obras de artistas, etc. y también el propio alumnado, para argumentar de manera visual de qué manera se define y conceptualiza el entorno educativo. Los lugares de actuación son la Facultad de Ciencias de la Educación de Granada y la Escuela de Arte, Diseño y Arquitectura de la Universidad Aalto de Helsinki.
Relación con nuestra tesis	Lo más interesante de esta investigación es la manera en que describe de manera conceptual y estética a partir de imágenes todo el desarrollo de la investigación: ideas, análisis, discusión de datos, conclusiones... De este modo se defiende fuertemente la relevancia de una investigación basada en las artes, demostrando la valía de las artes como objeto y medio de estudio. Todo ello es un aspecto determinante en nuestra investigación. Especialmente en lo que respecta a ofrecer una tesis más plástica, más estética y más acorde a metodologías artísticas de investigación.

Figura 19. Aportaciones desde la Universidad de Granada

CREANDO NARRATIVAS AUDIOVISUALES PARTICIPATIVAS: A/R/TOGRAFÍA E INCLUSIVIDAD	
Autor	Madrid Manrique, Marta
Universidad	Universidad de Granada
Dirección	Marín Viadel, Ricardo
Año	2014
Resumen	Basándose en el cómic como método de investigación cualitativa, este proyecto busca dar respuesta educativa, artística y social a la capacidad de las narrativas audiovisuales para la inclusividad. Siguiendo las pautas de todo cómic, esta investigación se ordena como la trilogía de una novela gráfica en la que se va desarrollando el Estado de la Cuestión (sustentado en la A/R/Tografía y la Investigación Educativa Basada en las Artes), las diferentes acciones empíricas (vídeo participativo, narrativas digitales e inclusión) y las conclusiones visuales a través de diez historietas gráficas. Una investigación que se teje, por tanto, argumentando tanto verbal como artísticamente todo el proyecto desde sus inicios hasta la discusión y conclusiones.
Relación con nuestra tesis	Respecto a nuestra investigación, tanto el formato empleado, como el respeto por la metodología a la que se recurre, así como un marco de conclusiones visuales realizados por Madrid Manrique, nos hablan de enlaces epistemológicos. A pesar de que la temática tratada pueda ser algo dispar, la concreción visual a través de una obra plástica y su desarrollo estructural respaldan las similitudes de ambas investigaciones.

Figura 20. Aportaciones desde la Universidad de Granada

LA GALERÍA DE ARTE COMO AGENTE DINAMIZADOR DE LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA	
Autor	Moreno Gómez, Francisco Manuel
Universidad	Universidad de Granada
Dirección	Marín Viadel, Ricardo
Año	2014
Resumen	Esta investigación abarca un amplio estudio acerca de las galerías de arte en España en la actualidad, generando una base de datos a través de una revisión histórica y una encuesta que mezcla los tipos cuantitativo y cualitativo. Las características que nutren al espacio de la galería la hacen, según el autor, un lugar excepcional para ampliar los límites de la Educación Artística. Asimismo se incluye un estudio visual de los sistemas en red empleados.
Relación con nuestra tesis	Tanto para Moreno Gómez como para nosotras es muy relevante ampliar los espacios de la Educación Artística, por ello, se trata de una búsqueda para dinamizarla y potenciar los recursos que de los que se dispone. En el caso de esta tesis ese espacio es la galería de arte y, sin embargo, en nuestra investigación es la presentación de la bodega como nuevo espacio educativo y patrimonial.

Figura 21. Aportaciones desde la Universidad de Granada

LA EXPANSIÓN DEL DISCURSO AUDIOVISUAL EN LA INSTALACIÓN ARTÍSTICA. EL SONIDO OFF COMO SIGNIFICANTE SONORO	
Autor	Duchement Quevedo, Javier
Universidad	Universidad de Granada
Dirección	Soler Ruiz, Isabel
Año	2014
Resumen	Esta investigación profundiza en la gramática del lenguaje audiovisual centrándose en las posibilidades sonoras y de continuidad narrativa de la instalación artística. Para ello se centra especialmente la utilización del sonido off como alternativa lingüística además de como elemento plástico, expresivo y conceptual.
Relación con nuestra tesis	Esta tesis supone otra de las pocas investigaciones dedicadas a nivel estatal desde centros universitarios a la disciplina de la instalación. A pesar de las diferencias del enfoque que se da al lenguaje artístico de la instalación en ambos proyectos, sí nos parece destacable el hecho de tener a esta disciplina como eje vertebrador de ambas tesis doctorales.

Figura 22. Aportaciones desde la Universidad de Granada

AL-AZAHAR, AROMAS DE LEYENDA COMO OBJETO DE ESTUDIO	
Autor	Pérez Frutos, Iluminada
Universidad	Universidad de Granada
Dirección	Pérez Custodio, M ^a Diana ; Francisco Maeso Rubio, Francisco
Año	2014
Resumen	La presente tesis desarrolla las sinergias entre Arte y Ciencia y más concretamente entre música contemporánea y neurociencias. Así, se va gestando un proyecto que busca enlazar la obra personal de la investigadora con los sentidos, estudiando la correlación entre los sentimientos y emociones del espectador y el fin comunicacional de la composición musical. De este modo se va tejiendo una interesante red donde la experiencia sensible se interrelaciona con entrevistas, observaciones directas, creaciones musicales y muy especialmente el sentido del olfato teniendo como referente a Darío Siserol.
Relación con nuestra tesis	Al igual que busca nuestro proyecto, esta tesis demuestra que es posible otra educación más sensible, más emocional, más profunda, a través de la experiencia de las expresiones artísticas contemporáneas. De manera muy notable podremos encontrar ecos en nuestra parte empírica, especialmente cuando hablamos de las Catas Artísticas y asimismo de los talleres "Instálate" como búsqueda de una nueva Educación Artística Sensible.

Figura 23. Aportaciones desde la Universidad de Granada

VIDEOARTE EN CONTEXTOS EDUCATIVOS: LAS NUEVAS NARRATIVAS AUDIOVISUALES Y SU INCLUSIÓN CURRICULAR EN LOS PROGRAMAS DE EDUCACIÓN ARTÍSTICA DESDE UNA PERSPECTIVA A/R/TOGRÁFICA	
Autor	García Roldán, Ángel
Universidad	Universidad de Granada
Dirección	Marín Viadel, Ricardo ; Jodar Miñarro, Asunción ; Roldán Ramírez, Joaquín
Año	2012
Resumen	Esta investigación se centra en la perspectiva a/r/tográfica como eje vertebrador de los procesos educativos actuales. Por un lado, destaca la relevancia de una nueva Educación Artística que atienda a los lenguajes artísticos actuales, trabajando a través del video-arte; y por otro lado, plantea la idoneidad de la investigación educativa basada en las artes para aunar la práctica docente, investigacional y creativa del profesor en el aula, tal y como demuestra por medio de diferentes proyectos empíricos.
Relación con nuestra tesis	El rigor metodológico y algunos de los recursos empleados tienen ciertos ecos en nuestra investigación, sólo que en lugar de utilizar el vídeo, nosotras hacemos uso de la fotografía. Así, el objetivo es el mismo: vídeo(foto)-ensayos, vídeo(foto)-diálogos, citas visuales.... Asimismo, es interesante la confluencia de incluir nuevos lenguajes de expresión artística contemporánea en la práctica educativa. En el caso de García Roldán es el vídeo-arte y en el nuestro la instalación.

Figura 24. Aportaciones desde la Universidad de Granada

IDENTIDAD NARRATIVA: ESTRATEGIAS DEL ARTE	
Autor	Blanco Mosquera, Vicente
Universidad	Universidad de Granada
Dirección	Martínez Vázquez, Virtudes ; Agra Pardiñas, M ^a Jesús
Año	2012
Resumen	En una interesante investigación que aúna el mundo artístico y el educativo, Blanco Mosquera desarrolla un proyecto en el que la identidad se construye desde una estrategia que enlaza el contexto sociocultural, con el educativo y las narrativas del yo. En una puesta en marcha que activa al grueso del alumnado de la Escuela de Formación de Profesorado, el arte contemporáneo y las obras visuales creadas por ellos mismos va tejiendo una forma significativa de narrativa personal y colectiva, confrontando experiencias, formas de representación y la cultura.
Relación con nuestra tesis	De esta investigación podemos anotar muchos puntos comunes con nuestra tesis: trabajar la identidad a través de la narrativa, el arte como forma de conexión con el mundo exterior e interior del alumnado, que se puede expresar la narrativa también en términos visuales a partir de sus propias experiencias... En definitiva, vemos múltiples coincidencias y asimismo una fuerte resonancia en los talleres "Instálate" en los que se pretende precisamente todo esto.

Figura 25. Aportaciones desde la Universidad de Granada

FOTOGRAFÍA Y EDUCACION DE LAS ARTES VISUALES: EL FOTOACTIVISMO EDUCATIVO COMO ESTRATEGIA DOCENTE EN LA FORMACIÓN DEL PROFESORADO	
Autor	Mesías Lema, José María
Universidad	Universidad de Granada
Dirección	Agra Pardiñas, M ^a Jesús ; Marín Viadel, Ricardo
Año	2012
Resumen	Mesías Lema, preocupado por agrupar fotografía, arte contemporáneo y formación de profesorado, desarrolla un potente proyecto de investigación de estructura rizomática que basa su metodología en la Investigación Educativa Basada en las Artes y A/R/Tografía. Así, esta tesis es una experiencia artística y vivencial, un "híbrido entre las formas y metodologías propias de artistas y educadores, cuyos procesos y resultados indagadores son evocadores y provocadores. De este modo, la tesis doctoral incita al lector de la misma a plantearse nuevas cuestiones, pretende ser un interlocutor que evoca al espectador a revivir la complejidad de la formación inicial de los maestros de Educación Artística". Así, tanto el transcurso del proyecto como el resultado final responde a una interesante narrativa dividida a modo de álbumes fotográficos donde va dando respuesta a sus numerosas preguntas de investigación y líneas de acción docente.
Relación con nuestra tesis	Tanto el planteamiento estructural de la tesis doctoral como la ordenación metodológica y de actuación tienen múltiples similitudes a la presente investigación. Por un lado, nuestro esquema también se basa en tomos temáticos que activan una investigación experiencial y sensible, muy vivencial, en la que las narrativas artísticas (incluidas aquí las diferentes exposiciones con la instalación como centro) pero asimismo textuales, ofrecen un producto artístico que sustenta toda Investigación Basada en las Artes. Además aboga por buscar nuevos métodos en Educación Artística que supongan pedagogías más activistas, y por ende, más críticas y reflexivas. Aspectos todos ellos integrados en nuestra investigación.

Figura 26. Aportaciones desde la Universidad de Granada

- **OTRAS**

LOS RELATOS AUTOBIOGRÁFICOS Y SU ANÁLISIS COMO HERRAMIENTA PARA EL DESARROLLO DE LA PRÁCTICA PROFESIONAL EN LA FORMACIÓN INICIAL DE MAESTROS A TRAVÉS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO	
Autor	Farrero Oliva, Mireia
Universidad	Universitat de Lleida
Dirección	Jové Monclús, Gloria
Año	2016
Resumen	Enfocada en la práctica profesional de formación inicial de maestros a través del Arte Contemporáneo, esta tesis doctoral investiga acerca del papel de éste en la práctica docente desarrollando para ello una metodología basada en los relatos autobiográficos.
Relación con nuestra tesis	Encontramos resonancias en la importancia de las narrativas autobiográficas y la polifonía como constructor de identidades.

Figura 27. Otras aportaciones

PROGRAMAS DE EDUCACIÓN PATRIMONIAL EN CONTEXTOS INFORMALES: ANÁLISIS Y VALORACIÓN DE SU INFLUENCIA EN EL ALUMNADO DE ESO DE LA ZONA MINERO-INDUSTRIAL DE BIZKAIA

Autor	Gillate Aierdi, Iratxe
Universidad	Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
Dirección	Madariaga Orbea, Jose María ; Ibáñez Echeverría, Alejandro
Año	2014
Resumen	Buscando una nueva orientación en la didáctica en Educación Secundaria, esta investigación responde proponiendo nuevos modelos para la modernización del área de Ciencias Sociales e Historia. Así, plantea la Educación Patrimonial como una involucración del alumnado a través de un autoconcepto social, identificación con lo local y su valoración a partir de la influencia del contexto de investigación: la zona minero-industrial vizcaína.
Relación con nuestra tesis	Sin lugar a dudas, para nosotras el hecho de profundizar en la relevancia del patrimonio para construir aprendizajes significativos a partir de planteamientos más críticos y conscientes, supone asimismo repensar nuestro papel como guías-profesores para facilitar en los estudiantes una manera de interpretar la realidad y aprender más enriquecedoramente. Así, encontramos estos puntos de unión entre ambas investigaciones, es decir, una preocupación activa de introducir el patrimonio en los procesos pedagógicos desde una perspectiva más reflexiva y autoconsciente.

Figura 28. Otras aportaciones

EDUCAÇÃO ARTÍSTICA - DA PRÁTICA ARTÍSTICA À PRÁTICA DOCENTE, AS PASTA E OS BLOGUES COMO DISPOSITIVOS PEDAGÓGICO-DIDÁCTICOS	
Autor	Vieira da Luz Pestana, Maria da Assunção
Universidad	Universidad de Santiago de Compostela
Dirección	Agra Pardiñas, M ^a Jesús ; Pinto Ribeiro Lamas, Estela ; Álvarez Nuñez, Quintín
Año	2011
Resumen	A través de la metáfora de la esclavitud como recurso metodológico, esta tesis se estructura a partir de narrativas de alumnos de Enseñanza Superior para cuestionarse acerca del papel del educador y el artista en el campo de la didáctica de las artes.
Relación con nuestra tesis	Principalmente encontramos conexiones en la metodología artístico narrativa pero especialmente con la noción artor (actor + artista) que desarrolla en su investigación. Es decir, la importancia de acciones pedagógicas para involucrar críticamente a nuestros participantes (en nuestro caso, a través de nuestro talleres, catas, el ejercicio colaborativo del Foto-Diálogo, la acción fotográfica en la bodega o el curso-taller).

Figura 29. Otras aportaciones

Por último y para cerrar este apartado, no queríamos pasar por alto las tesis doctorales que tienen a Rioja Alavesa como centro de la investigación. Sin embargo, únicamente podemos destacar cuatro ejemplos pero que distan en cuanto a metodologías y temáticas de nuestra investigación. Aún con todo, sí que mantienen ciertas concordancia con nuestro objeto de estudio en determinadas particularidades y que a continuación enumeramos:

1.- La cuestión fronteriza como articulación identitaria (en este caso a través de la lengua vasca, el euskera).

Figura 30

ATTITUDES TOWARDS BILINGUALISM AND BASQUE IN RIOJA ALAVESA	
Autor	Aiestaran Etxabe, Jokin
Universidad	Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
Dirección	Etxeberria Murgiondo, Juan ; Cenoz Iragui, Miren Jasone
Año	2012

2.- El análisis sensorial de vinos exclusivamente de Rioja Alavesa. Aunque desde una perspectiva enológica, guarda relación con el desarrollo de nuestras Catas Artísticas.

Figura 31

ANÁLISIS SENSORIAL DEL VINO TINTO JOVEN DE RIOJA ALAVESA: DESCRIPCIÓN Y EVALUACIÓN DE LA CALIDAD	
Autor	Etaio Alonso, Iñaki
Universidad	Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
Dirección	Albisu Aguado, Marta María ; Pérez Elortondo, Francisco José
Año	2009

3.- La evolución demográfica de nuestra comarca y sus características a través de aspectos antropológicos. Vemos reflejos en la preocupación social, etnográfica y antropológica como una manera de identidad poblacional en Rioja Alavesa, sólo que durante los dos últimos siglos en el caso de Alfonso Sánchez y en el nuestro en la actualidad.

DEMOGRAFIA GENETICA DE LA POBLACION DE LA RIOJA ALAVESA (LANCIEGO: 1800-1990).	
Autor	Alfonso Sánchez, Miguel Ángel
Universidad	Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
Dirección	Calderón Fernández, Rosario
Año	1998

Figura 32

4.- Una cartografía vitícola de la comarca. En nuestro caso se trataría de una cartografía “identitaria”.

LOS SUELOS DE VIÑEDO DE RIOJA ALAVESA	
Autor	Barrios Fernández, Ildfonso Pedro
Universidad	Universidad de Santiago de Compostela
Dirección	Donezar Diez de Ulzurrun, Miguel
Año	1995

Figura 33

Sea como fuere, y a pesar de las interesantísimas publicaciones de Salvador Velilla (1982, 1996, 2001, 2010; Velilla y Muntión, 2009), en lo concerniente a tesis doctorales únicamente podemos citar estas cuatro como eco de Rioja Alavesa. No obstante, a pesar de centrar a nuestra comarca en el corazón de la tesis, ninguna de ellas se acerca a los objetivos de nuestra investigación: revisar desde una perspectiva artística y patrimonial los anclajes epistemológicos de nuestra región.

Así cerramos nuestra particular revisión de principales publicaciones, grupos de producción científica y proyectos más relevantes para nuestro ámbito, especialmente en lo relativo a las tesis doctorales más recientes. Un compendio que trata de trazar algunas de las bases referenciales de nuestra investigación, contribuyendo a esbozar esta narrativa artística y textual que va bordando la esencia de nuestra querida Rioja Alavesa.

MARAÑÓN (2013). *Fotografía independiente. Tonelería.*
Photographie indépendante. Tonnellerie.



**VINO Y ENOCULTURA
COMO PATRIMONIO CULTURAL**

Hablar de Rioja Alavesa muchas veces es sinónimo de hablar de vino, esa bebida que responde a las efervescencias colectivas del être-ensemble (Durand, 2000, 2005b; Durkheim, 1912; Gondard, 2013; Maffesoli, 2004), una línea flexible y dúcil que se amolda como un reflejo artístico y estético en nuestros foto-diálogos y foto-ensayos, como una aproximación paroxística del beber juntos en nuestras catas, como patrimonios que deben ser desvelados en las experiencias estéticas que se dan en nuestros talleres, en definitiva, acciones donde el vino es el cimiento de la cohesión social, re-estructurando nuestra sociedad, *et ergo*, nuestra identidad.

Un imaginario que se cimienta en los valores que la Enocultura transmite, especialmente interesante si es entendida como un sistema de valor que vehicula el interior de un grupo (Giguère, 2010), es decir, la identidad del grupo y/o comunidad. Así pues, el vino y su cultura *se transmet dans des cadres intimes ou publics, ils demeurent les instruments de liaison entre les classes sociales et les identités culturelles* (ídem : 217).

Como hemos ido viendo a lo largo del proyecto y más adelante con mayor detenimiento, serán los fenicios quienes traerán esta cultura a nuestra tierra y que posteriormente romanos y árabes expandirán por toda la península. Con la llegada de la Edad Media y el ascenso de la cristiandad, Alfonso X El Sabio favorecerá la viticultura y la elaboración de vinos por todo el territorio nacional, espacialmente en Jerez y la zona Norte, ayudada por la creación de diferentes monasterios que salpicaban el Camino de Santiago. Por ello, todo el mundo vitícola estará también fuertemente ligado a las diferentes construcciones, arquitecturas civiles y obras exentas que se realizaran en su viaje hasta Santiago de Compostela, siendo tanto la vieira como la vid y la uva elementos repetitivos en la ornamentación (tal y como veremos en el apartado que sigue).

En consecuencia, la Enocultura entendida como patrimonio cultural se traduce como la importancia de la vivencia, desde el paso por la viña hasta la degustación de un buen vino, desde el descubrir las formas tradicionales de elaboración hasta sus diferentes construcciones y paisaje, la Cultura del Vino es un saber experiencial que se revive en la trasmisión familiar de una pasión y un conocimiento sensible sin precedentes.

Así, el vino es mucho más que vino, *es un lieu, un espace, une expérience sensorielle* (Giguère, 2010: 277) donde se generan y estructuran las formas del universo colectivo, cognitivo y práctico,

un patrimonio que conecta la cultura y el descubrimiento de nuevas formas de ser, sentir y conocer (Calbó, Juanola y Vallés, 2011).

Sin embargo, tal y como reza Vicente Elías (2008: 139): *la cultura tradicional inmaterial del viñedo y del vino está desapareciendo en todo el mundo, mientras descorchamos botellas de variedades extrañas producidas con elaboraciones supermodernas*. Sirvan pues, estas líneas para rescatar del anonimato todo el amplio y rico patrimonio enológico que poseemos.

En resumen, en este apartado nos dedicaremos a relacionar el mundo del patrimonio cultural del vino y sus diferentes ramificaciones: la relación entre arte y vino; algunas claves de la relación entre museo y bodega; la construcción de nuevos templos enológicos: museos de vino, centros temáticos y bodegas, que suponen las principales muestras y antecedentes del legado patrimonial del vino a nivel internacional (centrándonos especialmente en el caso francés) a nivel estatal y muy concretamente con nuestra D.O.Ca., acabando el epígrafe con una breve revisión de nuestro contexto de investigación: Rioja Alavesa, a través de diferentes narrativas (artísticas, fotográficas y poéticas).

Por todo ello, no nos queda más opción que adentrarnos en este fantástico mundo de redes de sarmientos, parras y guardaviñas, de profundos valles de serpenteantes renques de viñedo, lagares y pueblos medievales, de mágicos dólmenes y rituales festivos de gran antigüedad, describiendo con alegría y justicia las bondades del buen vino y su cultura, aquello de que «*Vinum laetificat cor homini*», o lo que es lo mismo, adentrarnos a descubrir que el buen vino (y por añadidura, su patrimonio) alegra el corazón (Castillo-Ojugas, 1999).

arte y vino

Una breve revisión en Historia del Arte

“La historia del vino, es historia del arte” Mauricio Wiesenthal

Cuando hablamos de vino y su proceso de elaboración muchas veces hacemos alusión a que “este vino es una obra de arte”, “hacer un buen vino es una obra de arte” o frases similares que ya empiezan a crear unos nexos culturales e identitarios entre el mundo enológico y el mundo artístico, de ahí que hasta el mismísimo Leonardo Da Vinci dijera que “el vino es la única obra de arte que se puede beber”.

Así, ambos universos chocan en un frente común que nos sirve para poder analizar, a través de un breve recorrido a lo largo de toda la Historia del Arte, la sociedad de diferentes momentos históricos y así conocerla más a fondo: sus costumbres, sus formas de vida, sus principales características culturales, jerárquicas y/o políticas, las circunstancias socio-culturales del momento o sus creencias, ya que *chaque époque a ses images et ses mythes propres* (Maffesoli, 2010c : 18).

Así, surgirán a lo largo de la historia diferentes estudios culturales, de la antropología, la etnografía o la sociología que estudiarán las costumbres, hábitos y tradiciones ligadas a la alimentación, de los cuales muchos se vincularán con los ritos, la cultura, las tradiciones y la estratificación social (Parasecoli, 2006).

No podemos obviar que también ha habido representaciones a lo largo de la Historia de otras bebidas espirituosas, primando entre ellas la cerveza, pero es el vino el que se manifestó desde hace centurias y continúa hoy en día haciéndolo como un valor cultural.

Sin embargo, debido a la amplitud de las representaciones artísticas del vino, tenemos que hablar no tanto de obras concretas sino de temáticas concretas donde el vino es el protagonista por antonomasia como hecho cultural, siguiendo en gran medida el estudio que Miret i Nin (2005) realizó para su libro “*El vino en el arte*”.

De este modo, proponemos un acercamiento a estas temáticas y algunas de las principales obras que gestan la figura de la enología como cultura. Un paseo entre los exquisitos paladares antropológicos que a través de procesos de identización (por aromas, costumbres, sabores, formas de elaboración, texturas, maridajes y productos alimentarios) tejen una compleja red de patrimonios que desembocarán en un nivel de *gastrosofia* (Ströl, 2013), comunitaria que iremos descubriendo a lo largo de una escala temporal artística que a grandes rasgos coloreará este mapa sensorial que tiene como rey al vino.

Así, en esta peculiar *promenade* a lo largo y a través de los diferentes movimientos artísticos será el vino quien nos conduzca entre esculturas y pinturas, grabados y tapices, entre pinceladas y cinceles, entre telares y ovillos, entre barro y cerámicas; explorando no sólo la riqueza patrimonial que representan sino la interesante diversidad de afrontar una misma temática desde diferentes culturas, pueblos, siglos, técnicas y disciplinas artísticas.

Un paseo que retrocede hasta mucho tiempo atrás, incluso antes de que el hombre poblara la tierra, cuando en la era terciaria diferentes variedades de vid (*vitis*) comenzaron a germinar y crecer en los campos del Cáucaso, de donde surgirá el origen de la cultura del vino y que a su vez se interrelaciona con los dialectos de la lengua griega: *woinos, oionos, vinum...* Muchos siglos

después, cuando el Homo Sapiens dejó el nomadismo, tiene lugar el inicio de la agricultura, y con ella la selección de vides salvajes que se convertirán en la “*Vitis viniferae sativae*”, la vid de nuestro entorno, y en consecuencia, el comienzo de la cultura de la vid. Así lo atestiguan las pinturas rupestres que representan escenas de hombres recolectando miel, olivas y también uvas.

Estas diferentes escenas empiezan a dibujar lo que en la actualidad constatamos en Rioja Alavesa como la herencia de la cultura-triada mediterránea: cereal, olivo y viña, es decir, pan, aceite y vino. Pero no nos adelantemos y dejemos que el curso de los siglos nos haga navegar entre parajes artísticos y vitícolas.

En la cuenca mediterránea pueden encontrarse representaciones relativas a la vid y al consumo del vino en época protohistórica (Escuín Guinea, 2009: 275), pero que sin embargo en nuestra comarca habrá que avanzar muchos siglos para obtener las primeras muestras.

Cuando hablamos de la presencia de la vid en las diferentes plasmaciones artísticas, veremos a lo largo de este breve ensayo cómo se aglutinan principalmente en torno a tres motivos o razones, tal y como ejemplifica Escuín Guinea (2009):

- Será ampliamente representada como símbolo religioso, asociada a la fecundidad de los campos y diversas deidades agrícolas.
- La embriaguez como exaltación festiva, de desinhibición, de comunidad, de rituales de iniciación (Eliade, 1967), etc. En definitiva, como simbología de la unión social gozosa.



Ánfora fenicia de cristal con núcleo de arena

- Por su color, asemejando la sangre como fluido vital, de sacrificio, pero que a su vez conducía al hombre a la inmortalidad.

Así, el vino, que lleva acompañando a la humanidad desde hace más de 8000 años, mostrará ya en el **NEOLÍTICO** su trascendencia cultural especialmente ligado a los diferentes dioses y creencias, esto es, a la religión, sobresaliendo su valor sagrado y simbólico respecto a siglos más cercanos a época contemporánea. De hecho, ya en la prehistoria adquiere ese matiz místico, de chamanismo incluso, de magia o ritual entorno a determinados productos y alimentos, entre ellos la vid.

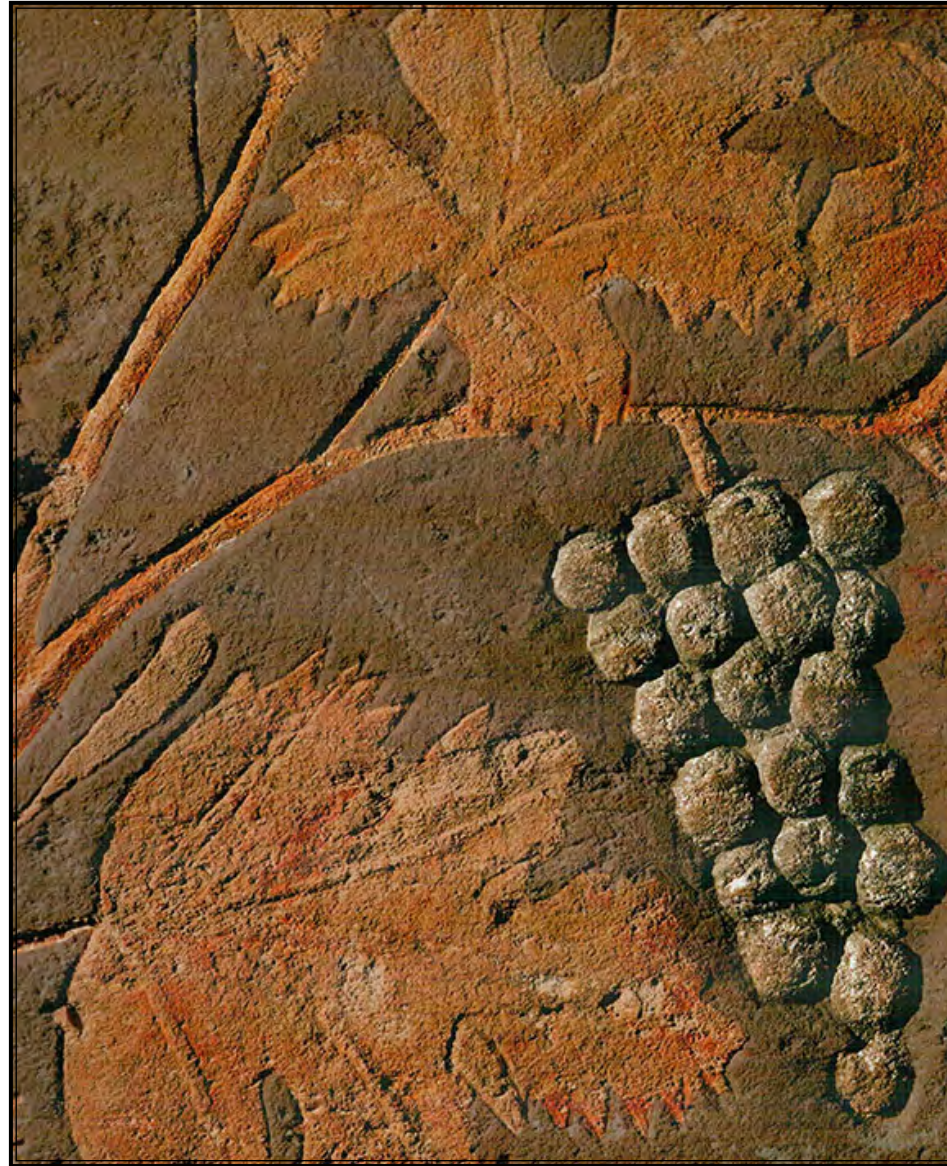
Este cultivo diferenciará a los pueblos nómadas de los sedentarios que evitan el vino y toman leche y miel en su lugar. De ahí que obtengamos principalmente de éstos diferentes objetos y obras artísticas que se relacionan bien con este fin sacramental o bien como ajuar, objetos cotidianos para su guarda y consumo (24) o especialmente para ritos funerarios.

Por estos motivos, algunas comunidades agrícolas y matriarcales del Neolítico nos han dejado diferentes obras descubiertas en dólmenes (especialmente ajuar y cerámicas de la vida del difunto), viejos asentamientos y cuevas, donde se plasmaron algunas de las más interesantes pinturas rupestres de temática enológica, convirtiéndose la vid y el vino desde ese preciso instante en patrimonio o cultura de los pueblos que la cultivan (Miret i Nin, 2005). Generalmente representarán actos festivos y rituales, siempre objeto de gran consideración por la trascendencia social y cultural de las sociedades de aquel entonces, una especie de epopeya artística que cultivaba el imaginario de las tribus neolíticas.

Los mejores ejemplos se conservan en el levante español en las Cuevas de Las Mallaetes y en las Calaveres (Valencia), donde se pueden entrever imágenes de figuras recolectando uva, lo cual no sólo constata la existencia y consumo de este fruto, sino el importante rol que jugaba dentro de estas sociedades que lo incluían como motivo principal para sus ritos y ceremonias. Para ello escogían espacios con alguna significación especial y se diferencian de la zona norte y cantábrica en que se pintaba en espacios rocosos donde llega generalmente la luz y al aire libre, independientemente de que también buscaran el abrigo en épocas más frías. Aunque estéticamente son representaciones de gran sencillez (25), su técnica y temática nos hablan y aportan importante información de sus costumbres, la vida y sociedad de aquellos tiempos, entre ellas la relación entre el hombre y la vid, representaciones de una potente carga simbólica que ha llevado a numerosos investigadores a estudiar estas pinturas, que están siendo objeto de múltiples discusiones respecto a su temporalidad, dudando si forma parte del Paleolítico superior o si en cambio pertenece ya al Neolítico.

Si continuamos navegando por el tiempo y por mar y tierra, llegaremos hasta la flamante época de las civilizaciones de **ORIENTE MEDIO**. Estas tierras fueron un espacio de tensiones, continuos cruces, batallas y luchas entre los numerosos pueblos que las poblaban, lo cual hace que muchos de estos imperios sean muy efímeros: dinastías sumerias y acacias, Babilonia, imperio asirio, el imperio persa o el imperio hitita, entre otras.

Sin embargo, hubo una civilización que supondría la base del resto de pueblos y que organizó, desarrolló y propagó una evolucionada cultura agrícola a partir del 3000 a.C.: la civilización sumeria, la



Fragmento relieve de Amarna. Siglo XIV a.C.

cual también marcó su sello de identidad en el arte (únicamente diferenciándose las obras del pueblo asirio y Babilonia con estilo muy característico y propio). Entre sus muchos cultivos se desarrolló, por supuesto, la vid y su producto, el vino, cuyo disfrute, tal y como sucedía en el antiguo Egipto, estaba destinado a las clases más altas de la sociedad.

De la cultura de Oriente Media es interesante destacar la gran autonomía que tenían las mujeres, aspecto que se ve especialmente reflejado en el papel de una de ellas: “Ku-bau” o “Ku-baba” que significa “la comerciante de vinos” o “mujer del vino”. Esta mujer, de origen humilde, trabajaba como propietaria de una taberna pero con el tiempo, trabajo y esfuerzo, consiguió llegar al trono y formar la dinastía Kish, que duraría más de cien años. Ku-baba siempre honró sus orígenes e hizo continuas alusiones al mundo del vino y su importante valía, resultando como consecuencia que, por primera vez, en torno al 1758 a.C., se establecieron leyes para regular el comercio del vino, imponer multas a los que malcuideran las viñas y a quienes no cumplieran con sus obligaciones respecto a éstas. De esta manera, no sólo en lo relativo a la viticultura sino a la legislación en general, Mesopotamia representaría un gran avance para la justicia y la historia del Derecho.

De esta riqueza y variopinta sociedad de sociedades podemos observar un arte que refleja también esa variedad, extendiéndose por toda la geografía según épocas, se interesaron por mostrar una realidad descrita bajo la mirada y perspectiva de la clase dominante, porque su principal función era la de elogiar el poder.

Por este motivo, acostumbraban a representar cosas agradables y generalmente bellas (26), recurriendo a simetrías, formas geométricas simples como el cilindro o el cono, en bajo-relieves,

mosaicos esmaltados y glípticas (27), sin alcanzar dimensiones monumentales. A pesar de que la mayoría de las obras no tenían carácter funerario como otras civilizaciones, sí que las utilizaban como mediación entre los dioses (representados más grandes y con perfiles más gruesos) y los hombres, especialmente mediante la escultura. Así, la religión vuelve a ser un aspecto central en la temática artística, donde el vino vuelve a suponer una bebida que acerca a la deidad (o deidades en este caso) y una manera de representar el poder. En consecuencia, son numerosas las obras en las que el rey se representa en baúles, cajas y vasijas con una copa en la mano, en símbolo de victoria.

Prácticamente paralelos en el tiempo, pero únicamente mudándonos de espacio geográfico, nos adentramos en las tierras del Nilo, el río que vertebró toda una cultura y civilización que prima por su carácter agrícola y que lo hará la principal fuente de riqueza (28): **EGIPTO**. En consecuencia, el pueblo egipcio, de fortísimas creencias religiosas, venerará a numerosas deidades relacionadas con la agricultura. Por ejemplo:

- Osiris: Según narra el Libro de los Muertos es el Dios de la Eternidad y quien cuenta a la humanidad cómo cuidar y trabajar la tierra. Por ende, es el protector de la vegetación y se le relaciona directamente con la vid y el vino. Generalmente se le representa con los brazos en cruz, posee un cetro curvo y en la cabeza lleva una corona de plumas.
- Horus: Hijo de Osiris, también está relacionado con la viticultura ya que, representado con forma de halcón, era venerado por los bebedores.
- Diosa Hathor: Según la mitología fue embriagada por su padre



Detalle de la tumba de Nakht, Tebas.

Ra y desde entonces se la relaciona con la música, la danza y la embriaguez.

Así, a través de los diferentes dioses y como reclamo para aproximar el reino de los cielos a la tierra, el vino y la vid, *una planta feraz, fuerte y vigorosa, que rebrota cada año tras un profundo letargo invernal, con lo que ejemplifica y propicia la fecundidad de los campos* (Escuín Guinea, 2009: 275), serán fuente de inspiración para los artistas del faraón.

En las primeras representaciones artísticas egipcias sobre el vino se encuentran las primeras escrituras cuneiformes y jeroglíficas (tan habituales en el arte egipcio) donde se entrevé *sha* o *arp* (vino), generalmente inscrita en arquitecturas y elementos religiosos funerarios como tumbas y sarcófagos, ánforas o jarrones destinados a estos fines.

De este tipo de representaciones podemos deducir que, al igual que la casa destinada a los difuntos, los ritos mortuorios y de enterramiento eran muy relevantes para los egipcios. Tanto que el vino era principalmente ofrecido a los dioses en rituales religiosos o destinado al faraón, la corte o los sacerdotes como acercamiento a los dioses, dejando para el pueblo la cerveza, considerada una bebida de clases bajas.

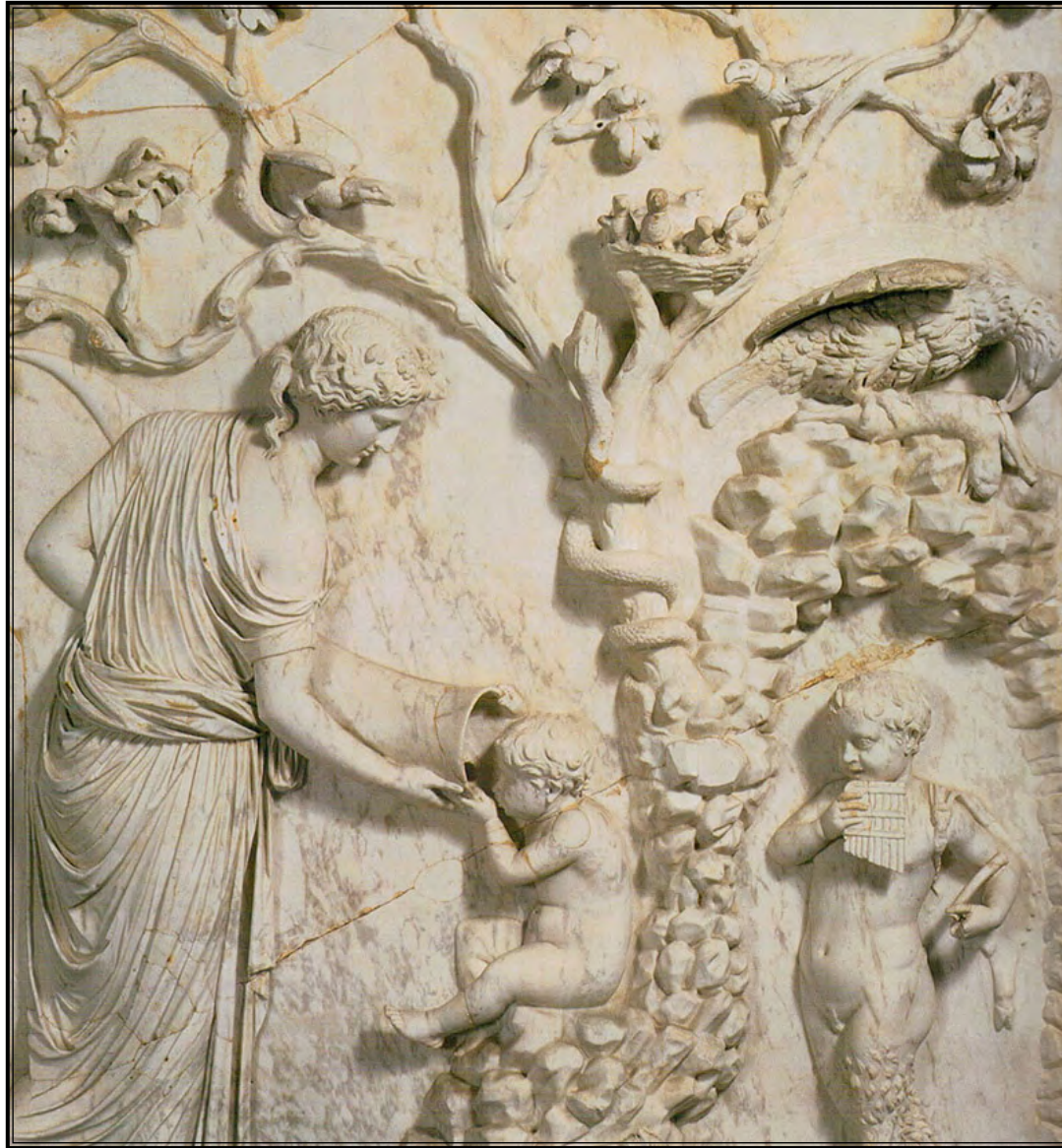
Al principio las tumbas se decoraban con bajorrelieves, guardando simetría y más adelante se recubrían con pinturas coloridas y pigmentos de tonalidad intensa menos costosas y ligeras que representaban escenas de la vida cotidiana relacionadas con el difunto cuando estaba vivo (29). Y es aquí precisamente donde vuelve a aparecer la temática vitivinícola: paisajes de viñedos (30), recolección de la uva, pisado, prensado y diferentes métodos de

elaboración del vino (por ejemplo el vino cocido –una tipología en al que reducían el vino mediante la evaporación del mosto y que después se mezclaba con otros vinos para elaborar uno nuevo-), bodegas, etc., con tal lujo de detalles que nos permiten conocer qué procesos de trabajo y conservación utilizaban ya en el 3000 a.C.

Entre los murmullos de pasillos de pirámides y templos, entre el asolador calor del desierto egipcio y los recovecos del Nilo, en el crisol de esta cultura de fuertes raíces, interesante imaginario y sociedad, avanzamos hasta el último periodo del arte egipcio que nos lleva a ver ya influencias de otras culturas que no son sino la cuna de Occidente, la cuna de Europa.

GRECIA Y ROMA constituyen no sólo el emblema y los pilares de la filosofía, cultura, arte, literatura y sociedad occidentales, sino que marcaron las pautas del Clasicismo que vibraría con fuerza siglos después en la posterior historia del arte con el Renacimiento y la puesta en valor del humanismo, lo que es un claro síntoma de la vital importancia que adquirirá el mundo clásico. Esta herencia ha escrito parte de nuestro imaginario a través de la mitología.

En Grecia el culto al vino se aprecia a través de la figura mitológica de Dionisos (dios de la vid y el vino) y que Roma siguió adorando bajo el nuevo nombre de Baco, poseyendo ambos la misma iconografía: bacanales, banquetes, excesos, lujuria, orgías, desenfreno y todo tipo de trasgresiones donde la gente se disfrazaba de animal y se pintaban con posos de vino o sangre, quebrantando la moral de las ciudades e inaugurando las fiestas de renovación. A pesar de que este tipo de eventos se prohibieron ya en el 186 a.C., la iconografía que acompañará a ambos dioses se mantendrá en esta faceta salvo algunas excepciones. Estas



Leutoca y Dionisos niño. Relieve. Ciudad del Vaticano

numerosas representaciones de banquetes tenían un objetivo festivo, cultural y pedagógico ya que la propia palabra *banquete* significa beber conjuntamente y define un evento puramente dionisiaco del que Platón afirmará que facilita la convivencia de los hombres y que la cultura puede llevar a la victoria (31).

A pesar de esta jauría de sentimientos desorbitados, excesos festivos, bebida y comida ingentes, bailes seductores y indignas consumaciones, el vino en época clásica era dignificante a diferencia de otras bebidas asociadas a pueblos bárbaros, gente sin prestigio ni civilización, como por ejemplo la cerveza.

Así, las diferentes artes recogerán la impronta de Baco, *la sombra de Dionisos* (32), en esculturas, murales, frontones, pinturas, arte menor como vasos, platos, jarrones, vasijas... ideando muchos recipientes para el uso del vino, desde útiles para transportar, para servir, hasta útiles para beber. En resumen, todo tipo de obras que engloban un estilo plástico que servirá de modelo y ejemplo a toda la tradición occidental artística posterior, y que se caracterizará por:

- Tridimensionalidad y volumen.
- Resolución de los problemas espaciales con gran soltura, trabajando incluso el escorzo.
- Mímesis de la naturaleza.
- Las esculturas estaban decoradas con pigmentos.
- Uso de veladuras para aportar profundidad.
- Notoria evolución plástica: Pasaron de una decoración

ornamental a describir con sutileza y rigor escenas historiadadas, leyendas, mitos, escenas de la vida cotidiana y familiar.

- Destaca el cuidado de las composiciones, la delicadeza con que están tratados los personajes, alegría pero dignidad en los rostros.
- Los mosaicos y teselas también eran habituales.

A lo largo de la muestra visual podremos observar algunos ejemplos tanto de época Grecorromana como del Renacimiento, Barraco y Neoclasicismo que desarrollarán estas características y continuaran con los efectos de una sociedad marcada por la mitología de las deidades del vino, que tanta cultura e imaginario han construido (Castells Molina, 2013).

En lo que respecta a los hallazgos encontrados en nuestro entorno, concretamente en la vecina localidad de Varea (La Rioja), podemos destacar la importancia de una jarra de cerámica cuyas asas son sarmientos rematados con racimos de uva y a la que se le ha relacionado con los habituales rituales báquicos romanos que marcaban el tránsito de la vida a la muerte (Escuín Guinea, 2009).

Un ejemplo que recoge la larga tradición de unos pueblos que juraron fidelidad a toda tierra que produce pan, aceite y vino. ¿No es esto acaso lo que más abunda en Rioja Alavesa? En herencia helena, tomaremos esta afirmación como inspiración para una de nuestras instalaciones y que más adelante detallaremos. Pero antes llegamos a un momento histórico clave en el desarrollo de la Cultura del Vino y muestra de ello será el gran número de obras y temáticas, generalmente de carácter religioso, que los próximos

siglos nos depararán.

La **EDAD MEDIA** llega sin prisa pero sin calma desembarcando con ella todo el complejo iconográfico cristiano, rico en imágenes artísticas de temática religiosa pero que, sin embargo, convivirá con el inicio de las primeras construcciones y obras artísticas de carácter más profano relacionadas con el vino, así como naturalezas muertas en el paso del altomedievo al renacimiento, auspiciando lo que será ya entrados los siglos XIX y XX el verdadero protagonismo del vino como una fiesta, como una bebida que despierta pasiones.

Así, el cristianismo surgió en un sustrato cultural que combinaba las raíces hebraicas con las influencias grecorromanas y de las culturas de Próximo Oriente. En todas ellas se daba relevancia al pan, al aceite y al vino (Escuín Guinea, 2009: 276), claro legado que en Rioja Alavesa se traduce en la triada mediterránea.

A pesar de que el vino era consumido por casi toda la población como alimento y asimismo utilizándose como ingrediente en muchas recetas, es decir, como ingrediente clave en las cocinas medievales, y aunque también cumplía el rol de celebración festiva: bodas, aniversarios, nacimientos...; será especialmente relevante como liturgia, sobresaliendo su valor sagrado, como simbología religiosa con continuas parábolas y referentes metafóricas que sirven para ejemplificar el mal y el bien, y al que además se le otorgó un valor sobrenatural, un valor simbólico del Cristo eucarístico (33) que inaugura la tradición en el Nuevo testamento (Tacussel, 2013), un valor de concelebración espiritual de convivencia que marca el rito religioso y de culto.

No por casualidad, el caso concreto del vino o la vid se cita más de

400 veces (443 para ser exactos) en la Biblia, lo cual da testimonio de la relevancia de éste en la cultura mediterránea y a su vez nos habla de que esta relación “enología-hecho religioso” era más que habitual. Así, aunque podemos hablar de una iconografía cristiana muy definida, ésta beberá de anteriores tradiciones paganas o procedentes de mitos clásicos (34), adaptándolos al mensaje eclesiástico.

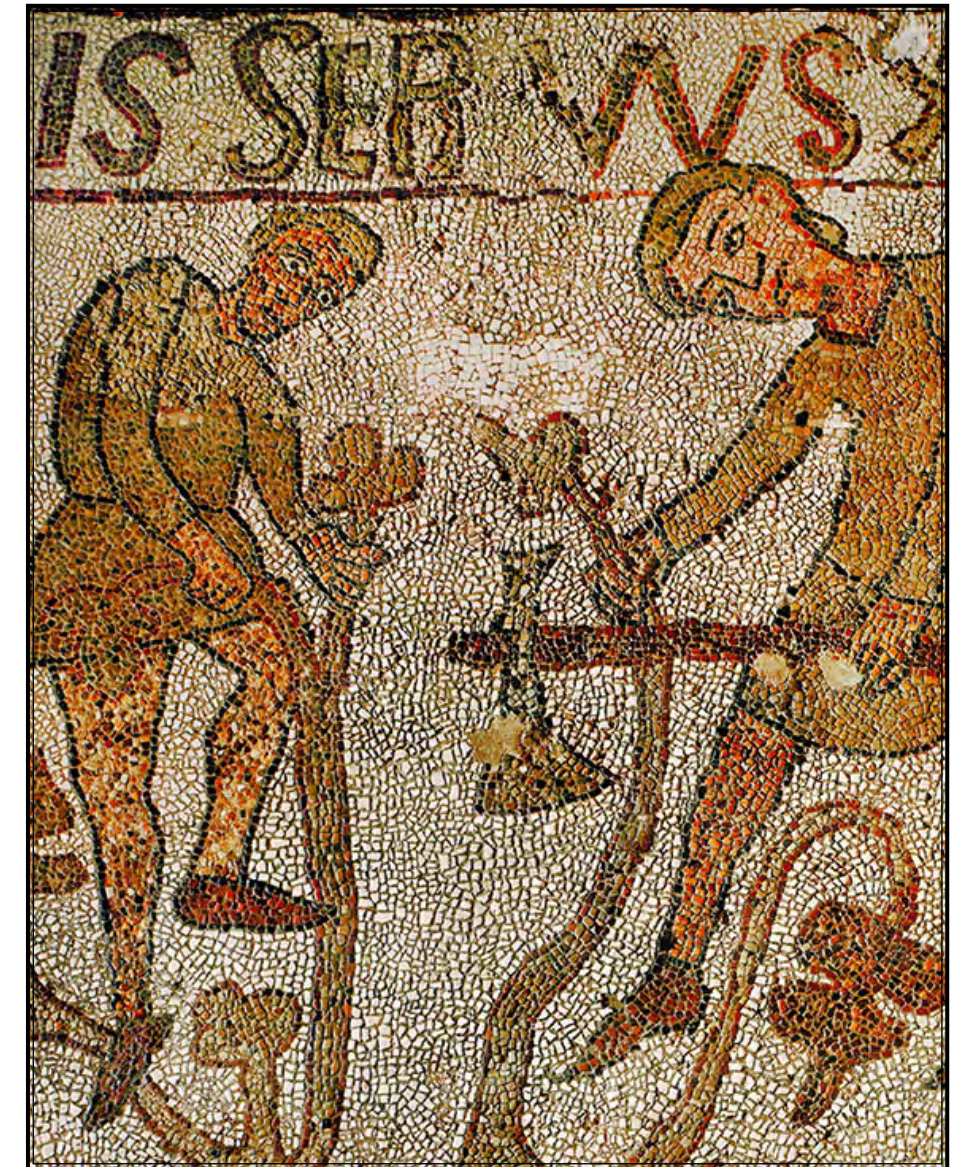
Así, un ejemplo que podría jugar entre la mitología y la cristiandad es la composición que cierra la gran cúpula del mausoleo de Centcelles en Constantí, Tarragona, fechada en el s. IV. donde una alegoría de octubre es representada con un joven con hojas de parra y un racimo.

Sin embargo, poco a poco estas formas mitológicas y del clasicismo grecolatino fueron sucumbiendo ante las sociedades católicas que han desarrollado una especial ritualización del alimento sustentada en códigos más colectivos y más hedonistas (Mathé, 2013) que nos remiten unidireccionalmente hacia una nueva forma de expresar el *être-ensemble*.

Principalmente tendremos las siguientes representaciones cristianas en relación tanto con el vino como con la viña, aunque generalmente girará entorno a *la figura de Cristo, la institución de la Eucaristía y la Pasión* (Escuín Guinea, 2009: 276):

EL ÁRBOL DE LA VIDA Y ÁRBOL DE JESÉ

El árbol es uno de los símbolos fundamentales, signo de fecundidad, regeneración y resurrección a la vida, equiparable a la inmortalidad, de ahí que esté representado en las obras funerarias, destacando el ejemplo del sarcófago de Nimes (Francia).



Mosaico de Noé trabajando en las viñas. Siglo XII. Basílica de Santa María



MARAÑÓN (2016). Foto-Ensayo compuesto por cuatro citas visuales literales de "Santas Cenas" de la Iglesia de Sant'Apollinare Nuovo, Rávena; Andrea del Castagno (1448), Da Vinci (1494-1498) y Salvador Dalí (1955). Santa Cena. Photo-Essai composée pour quatre citations visuels littéraux.

Generalmente es difícil definir en las obras qué tipo de árbol está siendo representado, pero curiosamente, en la mayoría de los casos se ha identificado una vid.

Como curiosidad, la adaptación vasca del árbol de la vida realizado a partir de 'virgules' (con forma de coma), reproduce desde la mitología y creencias vascas esta historia de inmortalidad, vida eterna, etc. De hecho, *les croix, sur certaines stèles discoïdales basques, affichent clairement leurs excroissances végétales. Certains textes chrétiens rapprochent la croix du Christ de l'arbre de vie, du paradis* (Bexindeia, 2006 : 70).

Por su parte, el Árbol de Jesé es una interpretación de la vid para desarrollar la genealogía de Cristo, lo cual lo carga de gran simbolismo en las múltiples representaciones que se hace de éste y por tanto, de la cepa.

UVA DE LA TIERRA PROMETIDA

El racimo de uva que se hallará en la tierra prometida como alegoría de Cristo tiene múltiples referencias en la Biblia. En la iconografía será representando generalmente colgado entre palos, custodiado por dos hombres (Sagrado Corazón) o en las misericordias de los coros.

BODAS DE CANÁ

Es uno de los pasajes bíblicos más representados junto con la Santa Cena. En este ejemplo de fe cristiana el vino está claramente asociado como elemento indispensable para la convivialidad festiva (Tacussel, 2013), por ello, generalmente se representa con la misma manera: un gran número de comensales entorno a la

mesa donde Cristo obra el milagro.

Este episodio conllevará multitud de connotaciones que se irán desarrollando a lo largo de la historia del arte: el milagro de la eucaristía –conversión del agua en vino y posteriormente en la Santa Cena en sangre–, como símbolo del matrimonio de Cristo y la Iglesia; y la última y no menos interesante la representación de las 6 jarras como las 6 edades del mundo –Adán, Noé, Abraham, Sofronías, San Juan Bautista y Cristo (Miret i Nin, 2005).

LAGAR MÍSTICO

Hallaremos también, aunque en menor medida, ejemplos de esta temática, de gran carga alegórica e interesantes reminiscencias de lo báquico a través de la sangre de Cristo. Basada en textos de numerosos santos como San Agustín o San Juan, fue a esta iconografía a la que especialmente los comerciantes de vino franceses rindieron culto en sus capillas (Escuín Guinea, 2009).

SANTA CENA

Sin duda, éste será uno de los hitos cristianos más representados, no únicamente en la Edad Media, sino en cualquier época, especialmente durante el Renacimiento. Así, en las numerosísimas obras con esta temática, la vid y la uva adquieren ahora aún mayor carga simbólica: el rito de la Eucaristía y la transubstanciación.

Las representaciones de este importante acto relatado en la Biblia tienen su origen en las catacumbas donde se gestan los símbolos y simbolismos. ¿Por qué? Para evitar ser descubiertos utilizaban alegorías y metáforas por medio de la espiga, los peces, racimos, todos ellos elementos representados en el ajuar litúrgico (cálices,

copones, etc.). Posteriormente se mantendrán estos símbolos y se incluyen otros como el cordero pascual. Según evoluciona el estilo también se van incorporando elementos en las representaciones que denotan la división del imperio cristiano, en el caso de Bizancio con elementos clásicos de Oriente. Sea como fuere, en una técnica u otra, el vino es siempre asociado a momentos festivos y solemnes fundados en el compartir y la convivialidad de formas elementarias de comunión, símbolo de la nueva venida del Reino de los Cielos (Tacussel, 2013).

Rescatadas de la Biblia habrá otras representaciones con temática enológica como la de los personajes de Noé, Lot y Judith en las que el vino evoca el elemento de salvación. Noé por ser agricultor y plantar una viña tras el diluvio; Lot (sobrino de Abraham) porque gracias al vino y la embriaguez consigue mantener la descendencia del Señor; y Judith porque consiguió salvar a su pueblo tras el famoso degollamiento de Holofernes, que tenía asediada su ciudad y al cual emborrachó hasta hacerle perder el conocimiento para poder asesinarlo.

Asimismo, no debemos olvidar el papel didáctico o pedagógico de la gran mayoría de las obras medievales, así, muchos productos de la cotidianeidad eran representados en iglesias y portadas como aleccionamiento destinadas a una población mayoritariamente analfabeta. El lugar donde se plasmaban estos catequismos nos hablan claramente de quiénes eran los que encargaban las obras: el Clero y las altas esferas eclesiásticas que eran foco de poder.

Éstos, sabedores de la relevancia e importancia de la vid y la producción de vino, fueron los principales impulsores de su cultivo, ayudados por la proliferación de monasterios en el Camino de Santiago y más concretamente gracias a los monjes

de la orden del Císter o cistercenses, que contribuyeron con sus conocimientos sobre el cuidado y elaboración de la vid y el vino.

En esta época era muy relevante conocer los cambios climáticos, de ahí que fueran muy habituales las representaciones de escenas del campo adaptadas a cada mes, por ejemplo en marzo la poda o la vendimia y elaboración en septiembre y octubre; en consecuencia, los detalles son muy minuciosos en describir las técnicas y herramientas empleadas. Un ejemplo excepcional es el calendario y el zodiaco representado en el intradós de los arcos de El Panteón de los Reyes de San Isidoro de León (una auténtica joya del románico).

Igualmente ilustradoras son las obras en tapicería, ligada al arte de su tiempo, especialmente con la pintura (35), en las cuales podemos analizar los procesos que acompañan cronológicamente al viñedo y muy especialmente los métodos de elaboración. Uno de los máximos exponentes es el Museo de Cluny en París (Francia) donde, a golpe de bordados, texturas y tejidos, se relatan las ocupaciones profesionales de los campesinos, con sus vestimentas y utensilios en diversos tapices, los cuales en su mayoría son obras anónimas.

A destacar también el interesante Apocalipsis del Beato de Liébana datado entre el siglo X y XI y procedente del Monasterio de San Millán de la Cogolla, donde se recogen ilustraciones de escenas de vendimia y prensado “*Gran lagar de la cólera de Dios*”, que describe con minuciosidad el sistema torcular de la época que fue introducida por los romanos y que se mantendrá hasta bien entrado el siglo XX.

De este modo, hemos podido comprobar que la Edad Media



Intradós de los Arcos del Panteón de los Reyes de San Isidoro de León

aglutina multitud de soportes y técnicas de representación: pinturas, esculturas, vidrieras, mosaicos, tapices, miniaturas... incluso arquitectura, donde el vino intenta explicar la interioridad humana en ligazón al misterio de la naturaleza (Tacussel, 2013). Todo un reto que va dibujando grandes cambios dependiendo el periodo histórico.

En Rioja Alavesa la Edad Media nos dejará especialmente obras de influencia vitivinícola en la arquitectura civil y popular (lagares de Labastida, calados subterráneos especialmente en Laguardia o Lanciego, algunas bodegas, etc.), además de algunos ejemplos de tradición religiosa que denotan el repunte del mundo enológico en la comarca y que ahora pasaremos a describir.

Nuestra comarca con *su inmejorable situación geográfica y su emergente economía facilitaron el crecimiento de las artes de forma mucho más significativa que en el resto del territorio alavés* (Bartolomé García, 2003: 95), desarrollando un estilo transicional con un fuerte sentido narrativo, de colores brillantes, importancia de la línea y una cierta despreocupación por el aspecto espacial y lumínico (Saénz Pascual, 2003).

Esto favoreció que en un espacio geográfico tan reducido encontremos trabajos de los pintores-doradores más destacados de Álava, La Rioja y Navarra (Bartolomé García, 2003: 96), especialmente sensible en la policromía barroca (Mateo Pérez, 2004), cuya iconografía es herencia del periodo altomedieval cristiano (véase el Pórtico de la Asunción de Lapuebla de Labarca de Mateo López Echazarreta, 1663; la imitación textil de motivos vegetales en la Inmaculada de Navaridas, realizada por Matías Martínez de Ollora en 1705; el pórtico de la Inmaculada de Salinillas de Buradón realizado por Santiago Martínez de Zuazo en el 1789 o el excepcional ejemplo

de Moreda, con combinación de oro mate y bruñido, telas con flores y motivos de medio relieve, realizadas para el Pórtico de Santa María por Santiago Martínez de Zuazo, Osorio y Bejés en 1783).

Así bien, en el caso concreto de Rioja Alavesa, tanto desde la alta Edad Media como en la época contemporánea, serán las iconografías eucarísticas las que mayor presencia tendrán en el arte, pero, como anteriormente hemos comentado, tenemos otros ejemplos.

- PORTADA DE SANTA MARÍA DE LOS REYES, LAGUARDIA

La Iglesia de Santa María de los Reyes es la iglesia 'de verano' de la villa, utilizada solo de junio a noviembre, en los meses menos fríos. Se trata de unos de los mejores ejemplos de pórtico gótico policromado (construido de 1390 a 1410) a nivel estatal e incluso internacional, el cual se conservó gracias a las paredes y techo que se edificaron en el siglo XVI y que décadas más tarde acabaron cerrando con un portalón.

Aunque hoy en día seguimos sin saber la función que cumplía dicha techumbre y la puerta, dado que los pórticos se realizaban para ser vistos, nos agrada esta iniciativa porque ha permitido poder disfrutarlo en unas condiciones excepcionales respecto a su situación primitiva. Así, las imágenes policromadas aparecen hoy tal como fueron en su origen, presididas por la Virgen con el Niño situada en el parteluz y a la cual los vecinos de Laguardia acuden en agosto para colocarle en las manos los primeros racimos de uva que maduran, como ofrenda para protección de la cosecha (36) (Checa, 2014).



MARAÑÓN (2016). **Fotografía independiente.** *Detalle Portada de Santa María de los Reyes, Laguardia (Rioja Alavesa).* **Photographie indépendante.**

Esta particular portada se compone de un tímpano, dividido en tres fajas historiadas, en las que se nos representa el programa mariano de la Asunción a mano izquierda y la Coronación con un peculiar rey negro a mano derecha, envueltas por cinco arquivoltas apuntadas y de forma abocinada. Mirando a la Virgen que se sitúa en el mainel, un séquito de apóstoles decoran las jambas respaldando *todo el programa eclesiológico que ofrece el resto del conjunto* (Ríos Álvaro, 2003: 16). Son destacables los detalles vitícolas de las arquivoltas que atestiguan la presencia de la vid en la comarca en el momento de la realización del pórtico y, asimismo, la presencia del escudo de Navarra que podría representar una doble Coronación: la de la Virgen y la del rey navarro, teniendo por tanto una doble función: catequética para ilustrar a una población analfabeta pero también una política.

De este modo, la portada de esta bella iglesia de Laguardia puede ser leída *como un documento visual que nos desvela acontecimientos históricos en torno a los años en que fue construida* (Ríos Álvaro, 2003: 17), teniendo el artista un gran interés por plantear la vinculación que antaño guardó Laguardia con el Reino de Navarra y una clara presencia de hojas de parra (37), que nos muestran ya la importancia que este cultivo tenía en Rioja Alavesa por aquel entonces.

- RETABLO DE LA IGLESIA DE SAN MILLÁN, BARRIOBUSTO.

Asimismo queríamos destacar el retablo de Barriobusto (procedente del monasterio de San Prudencio en el monte Laturce, en La Rioja) por ser un ejemplo único en la comarca con hojas de parra y racimos en sus columnas salomónicas, descritos

con suma minuciosidad y revestidos con una pátina dorada que magnifica aún más el altar de la iglesia más moderna de toda la comarca fechada en el siglo XIX. Este tipo de detalles envolviendo las columnas, a base de filigranas de vegetación vitícola, son propios del arte Barroco y sirven para destacar las especies de la consagración. Esto le aporta un claro sentido alegórico (Escuín Guinea, 2009) que también era habitual en decoraciones de arquitecturas de buen número de templos de la región (Laguardia, Labastida, Navaridas o Moreda) y en ejemplos riojanos como la vecina Concatedral de Santa María de la Redonda de Logroño, el retablo mayor de Santa María la Real de Nájera, las iglesias de Lumbreras, Navarrete o Villoslada de Cameros, la cúpula gallonada del crucero de la Basílica de Nuestra Señora de Patrocinio o el imponente retablo a la Virgen del Rosario en la Iglesia de El Villar de Arnedo.

- ANTIGUO RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SAN MIGUEL, LABRAZA

Como obra ya de transición, con características de la tradición tardogótica pero también elementos que anuncian el Renacimiento podemos señalar el antiguo Retablo Mayor de Labraza, del primer cuarto del s. XVI, que en la actualidad se encuentra en el Museo de Arte Sacro de Vitoria. Este retablo ha perdido su estructura, de él conservamos seis tablas de tamaño más reducido, que formaban la predela del mismo y que representan parejas de Apóstoles, y cuatro tablas de mayor tamaño que representan escenas narrativas. De esta cuatro, tres se refieren al Milagro del Monte Gargano y una representa a San Miguel Arcángel venciendo al demonio. Este retablo

fue sustituido por el actual de estilo barroco que se realizó entre 1750 y 1758, dorándose en 1759. No obstante es un retablo que ha sufrido modificaciones a lo largo de los años (Saézn Pascual, 2003: 40).

Sin embargo, para nuestro estudio es más interesante la obra de San Juan y San Pablo que forma parte de dicho retablo de Labraza. En esta pintura, San Pablo porta una gran espada (en referencia su muerte por decapitación como ciudadano romano que era) mientras que San Juan, de cabellos largos y rubios, imberbe (iconografía reiterada para representar su juventud), lleva una larga túnica roja y sujeta un libro abierto, alusión a su evangelio, y otro objeto que es el caracteriza esta obra.

Se trata de un cáliz del que brota, como volando, un dragón de color negro. Esta simbología expresa el veneno que hicieron beber al Santo pero al que no mató. Es interesante destacar este recurso para diferenciarlo de otras copas o cálices que sí portaban vino, la sangre de cristo; y en la que el pintor alude al dragón como una forma monstruosa, salvaje, peligrosa, siendo icono del veneno, distinguiéndolo del vino sagrado.

Estos diferentes ejemplos dan muestra de que, a finales del siglo XVI se vive un momento de oro en lo que concierne a las representaciones vitivinícolas en nuestra comarca (Escuín Guinea, 2009), que se mantendrá con mayor o menor fervor hasta el Barroco (38), siempre en contextos religiosos y exaltando la eucaristía, la Santa Cena y el rito de la transubstanciación. Así, se incide en el preciso momento de la consagración y no tanto en la traición de Judas (con el personaje descentrado en la composición), tal y como había sucedido hasta entonces.

Sin embargo, y a pesar de que poseemos algunas importantes muestras de arte religioso medieval relacionado con la viticultura, lo que nadie puede negar es la larga tradición eremítica en las faldas de los Obarenes y de la Sierra de Cantabria (Somalo, 2015), y, por consiguiente, la proliferación de eremitorios e iglesias en pequeñas poblaciones ya desaparecidas caracterizadas por un arte más pobre y de tipologías más austeras. Todas ellas influyeron en cierta medida en que se iniciaran todo tipo de ejemplos constructivos, especialmente necrópolis y arquitecturas asociadas al cultivo de la vid y la elaboración de vino (como atestiguan el casi centenar de lagares rupestres repartidos en la zona de la Sonsierra), facilitadas por la piedra arenisca de la región.

Durante toda la Edad Media, la vida y la muerte iban de la mano, conviviendo en sus formas arquitectónicas también. De ahí que, *la vida, la religiosidad y el trabajo en las viñas (ya muy importante entonces) convivían en espacios agrarios muy reducidos* (Somalo, 2015: 2). Así, se remonta un paisaje plagado de pequeños montículos y algunos altozanos que esconden decenas de tumbas rectangulares y antropomorfas escavadas en la piedra (también de niños debido a la alta mortandad infantil de la época) y que acostumbran a estar acompañadas de lagares, siempre con vistas a viñedos y cercanos guardaviñas. *Son los paisajes agrarios del Rioja* (Somalo, 2015: 3).

De esta época son también numerosos objetos de alfarería relacionada con el universo vitivinícola y que, testimonio de la importancia del vino en la cotidianidad de la comarca, han llegado hasta nuestros días como formas habituales en degustaciones, tradiciones y fiestas, y no tan antaño, como ajuar propio de las casas de Rioja Alavesa: jarras, jarros mosteadores o cántaras para el

comercio, medida y servicio del vino.

No obstante, como íbamos diciendo, con el paso del oscuro medievo a la luz del Renacimiento y el siglo de Oro barroco, llegan algunas formas de representación vitícola nuevas y a la par, el surgimiento de un nuevo género pictórico: las **NATURALEZAS MUERTAS**. La naturaleza muerta es un género pictórico que se caracteriza porque las composiciones están formadas por elementos inanimados (con independencia y personalidad en sí mismos). Su origen histórico data de finales del S.XVI y geográficamente es difícil de señalar aunque se cree que es de procedencia o mentalidad europeas puesto que surge simultáneamente en Italia, Países Bajos, Alemania, Francia y España.

Sin embargo, lo especialmente curioso de este género es que cada uno de estos países tiene su modelo específico y consecuentemente, un estilo; y que hubo que esperar hasta el S. XVII cuando un teórico francés llamado André Felibien lo define como un género y se populariza y se desarrollan diferentes tipos.

Hay algunas muestras de S. IV a.C. al I. a.C. de mosaicos romanos y algunos frescos de Pompeya que atestiguan que ya se crearon algunos bodegones con carácter meramente decorativo (39); constituyendo los antecedentes de este género que se desarrollará más adelante.

Cuando este género consiguió independizarse de temáticas religiosas, alegóricas, mitológicas, etc. se consideró un género menor, de poca categoría. Pero, poco a poco, fueron estableciéndose subgéneros (cuadros de frutas, cuadros de objetos, cuadros de flores...), cada uno de ellos con su propia iconografía lo cual empieza a ser valorada por muchos artistas, ya que consideraban

que tenía la misma dificultad que las composiciones que incluían figura humana. Así, aunque se ha seguido desarrollando principalmente en dos vertientes (la decorativa y la simbólica) hasta la actualidad, el máximo esplendor quedará reducido a los siglos S. XVI y XVII.

Sin embargo, para nuestro análisis lo más interesante es que, a través de este género, podemos conocer la cultura, la mentalidad, la economía o las preferencias del público. Ya que podemos constatar que la fruta era representada como postre en las comidas y se registraba según el tiempo de consumo, por ejemplo la uva, se representaba en otoño. Sin embargo, el vino, se representaba a lo largo del año como acompañante de las comidas. Esto certifica que ya no era una bebida de altas clases, sino de masas, era un bebida para toda la comunidad, con la salvedad de que el vino de mayor calidad era destinado a las clases adineradas y el resto al pueblo llano.

Así, en los s. XVI y XVII el vino se entenderá como un símbolo, a diferencia del s. xviii que se concebirá como una invitación al placer, mientras que en el siglo XIX adquirirá un interés puramente plástico, puesto que por esta época los pintores empiezan a estar considerados como agentes importantes y las obras comienzan a estar firmadas. Se inician las diferentes escuelas y dejan de ser “artesanos” para ser “artistas”. Sin embargo, a pesar de las diferencias estilísticas entre escuelas-países, podemos concluir algunas características comunes centradas en el Naturalismo (40); el interés por la luz y las sombras, jugando con el claroscuro (41) y en algunas ocasiones casi cayendo en el tenebrismo (42), utilizando para ello generalmente ocre, verdes... dotando a las obras de un carácter casi monocromo; perfiles y formas muy

geométricas y cuidada composición. Aunque al principio tiene un carácter más bien decorativo, según avanza el s. XVIII se incluirán más alegorías o metáforas relacionadas con lo representado, donde el vino y la uva ejemplificarán la vida cotidiana, la eucaristía o el carácter efímero de la vida, representado con hojas de parra secas.

Por países estas características se distinguen por:

- Italia: expresiones desiguales.

El primer pintor de naturalezas muertas podemos definirlo como Caravaggio, al cual le interesaba captar la belleza del estudio al natural, plasmando sus objetos de estudio con gran fidelidad. De la península itálica también es muy destacable el artista Arcimboldo, un peculiar pintor que realizaba curiosas composiciones, muy personales, agrupando frutas, verduras, animales, flores, libros... para representar mediante éstas un personaje y una temática. En nuestro caso destacamos la obra “Otoño”, de su serie *Estaciones del Año*.

- Flandes y Holanda se preocuparon por mostrar una imagen de riqueza y bienestar, a través de la diversidad en las composiciones y la opulencia en sus elementos, respectivamente.

Fue sin duda en estos países donde la Naturaleza Muerta adquiere la máxima relevancia y es una auténtica ostentación artística, amparados por un contexto cultural donde primaba lo artístico y/o pictórico. Synders (colaborador de Rubens o Van Dyck) solía representar frutas maduras y seguía unos trazos equilibrados a pensar de la pincelada libre. Sin embargo, el más interesante tal vez sea Eddy de Jongh quien realizó estudios sobre la alegoría

religiosa de la uva (43) y que influirá de una manera determinante en las escenas familiares de la pintura holandesa del s. XVII.

Es en esta escuela (la holandesa) donde se especializan en el género “comida” donde presentan mesas con succulentos manjares, entre los que se encontraba la uva y el vino. Holanda será el país que más interés tenga por la intimidad doméstica lo cual nos permite conocer y analizar las costumbres de la época.

- Alemania: tendencia moderada.

Con Georg Flegel a la cabeza que se caracterizó por un tipo de obra de temática repetitiva y cuyos motivos sugieren que a veces también trabajó en aspectos económicos.

- Francia: esquema intimista, rigor geométrico.

Del cual quedan reminiscencias en los bodegones del siglo XIX y XX cuando artistas como Paul Gauguin, Renoir, Monet, Pierre Bonnard, Vuillard, Redon, Braque o Léger asumieron las teorías armónicas, cromáticas y formales pintando destacados bodegones durante este periodo.

- España: naturalismo y austeridad.

España vivía en el siglo XVII, el Siglo de Oro de las artes y las letras, un periodo de grandes artistas y literatos. De entre todos ellos destacamos cuatro que supieron representar toda clase de comestibles que produce el clima español (Miret i Nin, 2005).

- Sánchez Cotán (buscador incansable del naturalismo y relacionado íntimamente con el Tenebrismo –luz de bodega- por su contemporaneidad con Caravaggio), recurrió continuamente



MARAÑÓN (2016). **Serie Muestra. Bodegones.** Compuesto por tres citas visuales: CARAVAGGIO (1595-1596). *Cesta con frutas*; ZURBARÁN (1639). *Plato con uvas*; y FERNÁNDEZ (1636). *Bodegón con cuatro racimos de uvas*. **Série témoignage.**

Nature morte. Composé par trois citations visuelles.

a frutas, verduras y aves, con composiciones muy geométricas y espacialmente distribuidas de una manera muy arquitectónica, con fondos muy oscuros y luz artificial sobre los objetos. Su preocupación por el volumen y el rigor en la línea caracterizaron su pintura.

- Zurbarán: sencillez, sencillez y sencillez. Ésta será la premisa de sus obras, dotadas de una gran naturalidad, influyendo de manera decisiva a los cubistas por su ordenación del dibujo y el color por el tratamiento casi escultórico de los volúmenes.

- Velázquez: Trabaja desde la melancolía, claroscuros, luz brillante, modelado casi escultórico de las figuras con un resultado muy naturalista, la cotidianeidad de la época que alcanzará sus hitos con *Vieja friendo huevos* donde aparece un muchacho con una gran botella de vino rosado y su archiconocido *El triunfo de Baco* (popularmente *Los borrachos*) en la que la mitología y excesos se entrelazan con inteligencia y destreza artística.

- Y por último y tal vez el menos conocido, Juan Fernández, conocido como “el labrador”, fue especialista en bodegones con la uva como protagonista, con composiciones cuidadas y complejas.

Entre los zarpaos de las guerras, las luchas de poder, la simbiosis cultural y el inicio de la ruptura del rol del artista, vamos llegando a la Modernidad que después desembocará en el cuestionado Arte Contemporáneo. Ésta es un época de cambios estéticos y temáticos, especialmente a finales del s. XIX y durante el s. XX, pero en la que la vid y el vino seguirán teniendo un lugar privilegiado que se concretará en el género de las naturalezas muertas hasta bien entrado el s. XX y en la evocación de diferentes aspectos en los que el vino participa, como el devenir de la orgía festiva.

Con la llegada de este siglo y tras el paso del Romanticismo, surge una nueva figura de artista, sin mecenazgos y sin obligación de rendir cuentas al mundo burgués, para el que hasta entonces había trabajado. Ahora el artista es una figura libre y con autonomía que decide qué desea pintar y cómo desea hacerlo.

Esto supondrá, como ya es bien sabido por todos, una enorme revolución artística que tendrá lugar con la Modernidad y especialmente con las Vanguardias, abriendo un nuevo espacio de prácticas estéticas y visuales que distan en forma, técnicas y temáticas de las tradicionalmente establecidas.

En ese intervalo de viejos formalismos plásticos y la renovación artístico-cultural brilla especialmente la figura de Goya, el cual sentó un precedente de los nuevos planteamientos pictóricos, plásticos y especialmente estéticos, rompiendo con el ideal clásico. Este polivalente artista español también sucumbió ante la pisada de la Encultura y realizó una serie de cartones para tapices que representaban las estaciones, destacando para nuestro estudio *La vendimia* o *El otoño*, que se encuentra en el Museo del Prado y se sirve de las uvas como símbolo de esta estación reflejando un paisaje sacado de los campos de La Rioja durante la vendimia.

Por otro lado, de su serie *Caprichos* extraemos el número 49, titulado *Duendecitos*, que muestra con su habitual satírica, grafismo y claroscuros, donde el vino es visto como el elemento que hace pecar a algunos sacerdotes, objeto de las críticas de Goya siempre que éstos fueran ociosos, vagos y despreocupados, escena que el propio artista describe así: *Los curas y los frailes son los verdaderos duendecitos de este mundo. La iglesia de mano larga y diente caprino abarca todo cuanto puede. El fraile calzado trisca alegremente y echa sopas al vino, al paso que el descalzo, más brutal y gazmoño, tapa las*

alforjas con el santo sayal y encubre el vino (Castillo-Ojugas, 1999: 120).

Así, Francisco de Goya fue un ejemplo para los futuros artistas que llegarían a alumbrar la escena cultural y artística de una Europa que empezaba a desperezarse tras grandes movimientos revolucionarios y que se aproximaban sigilosos y sin saberlo a la desolación, la violencia y la devastación de las Guerras Mundiales.

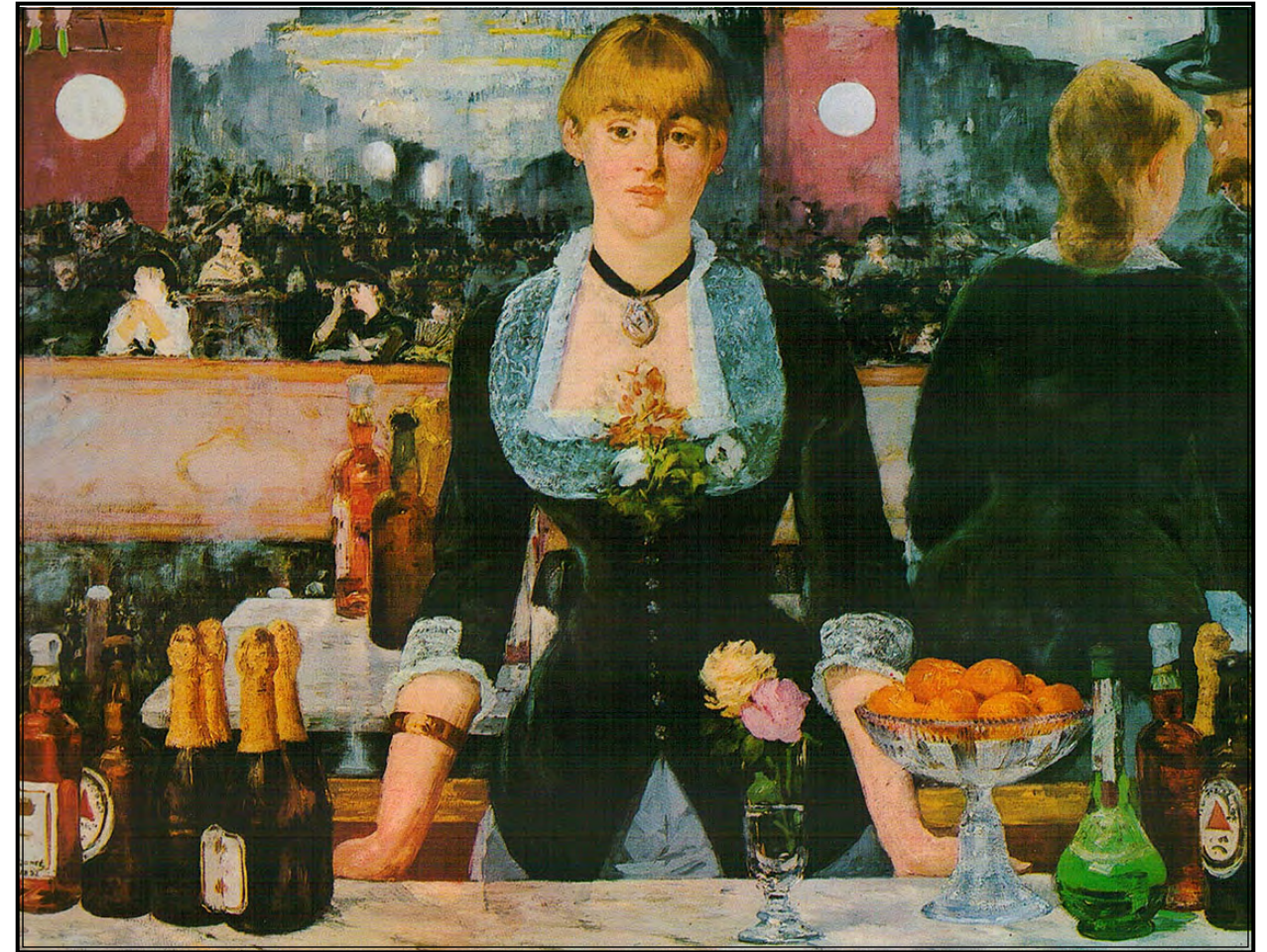
El artista jugaría un rol activo no sólo en el ámbito artístico, sino el cultural, político y social de la época, tanto a finales del XVIII, el XIX como con la llegada del siglo XX, representando especialmente ámbitos festivos o de la vida cotidiana, lo que implica un interés por representar los sentimientos, fuesen de la índole que fuesen, llegando a la cuasi catarsis tras el fin de la II Guerra Mundial.

En lo que respecta al vino, estas sensaciones serán relacionadas de manera directa o indirecta con su disfrute: embriaguez, ocio, excesos, sexo, nocturnidad... Pero también en ocasiones ciertos matices mitológicos (a pesar de que casi ha desaparecido) pero con otro simbolismo y cargado de impactantes metáforas y alegorías como es el archiconocido caso de *Olympia* de Manet (1863).

Así, en un paseo entre bodegones, tabernas y fiestas atronadoras, o incluso el resultado de ellas, vamos a ir dibujando la Cultura del Vino a través de algunos de los principales artistas de este periodo.

MANET (1881-1882).
El bar del Folies Bergère.

La representación está tratada como
las Meninas de Velázquez
o el Matrimonio Arnolfini de Van Eyck.



CÉZANNE (1890-1895).
Jugadores de Cartas.

Utiliza el color de manera armónica. Al mismo tiempo construye volumen a partir de masas de color yuxtapuestas.



MONET (1866).
Almuerzo sobre la hierba.

Al igual que otros impresionistas, estaba preocupado por la pintura al aire libre. Exigía un tratamiento de la luz muy especial, sus efectos y reflejar las impresiones de la naturaleza. En este cuadro, las pinceladas son cortas y enérgicas con colores puros aplicados directamente, sin dibujar el contorno de las figuras representadas, utilizando solamente manchas de color.



RENOIR (1881).
La comida de los remeros.

Muestra sin pudor el ambiente comunitario, alegre y festivo. Para su ejecución cuida los contornos y detalles en la figura del remero en un cuadro claramente impresionista.



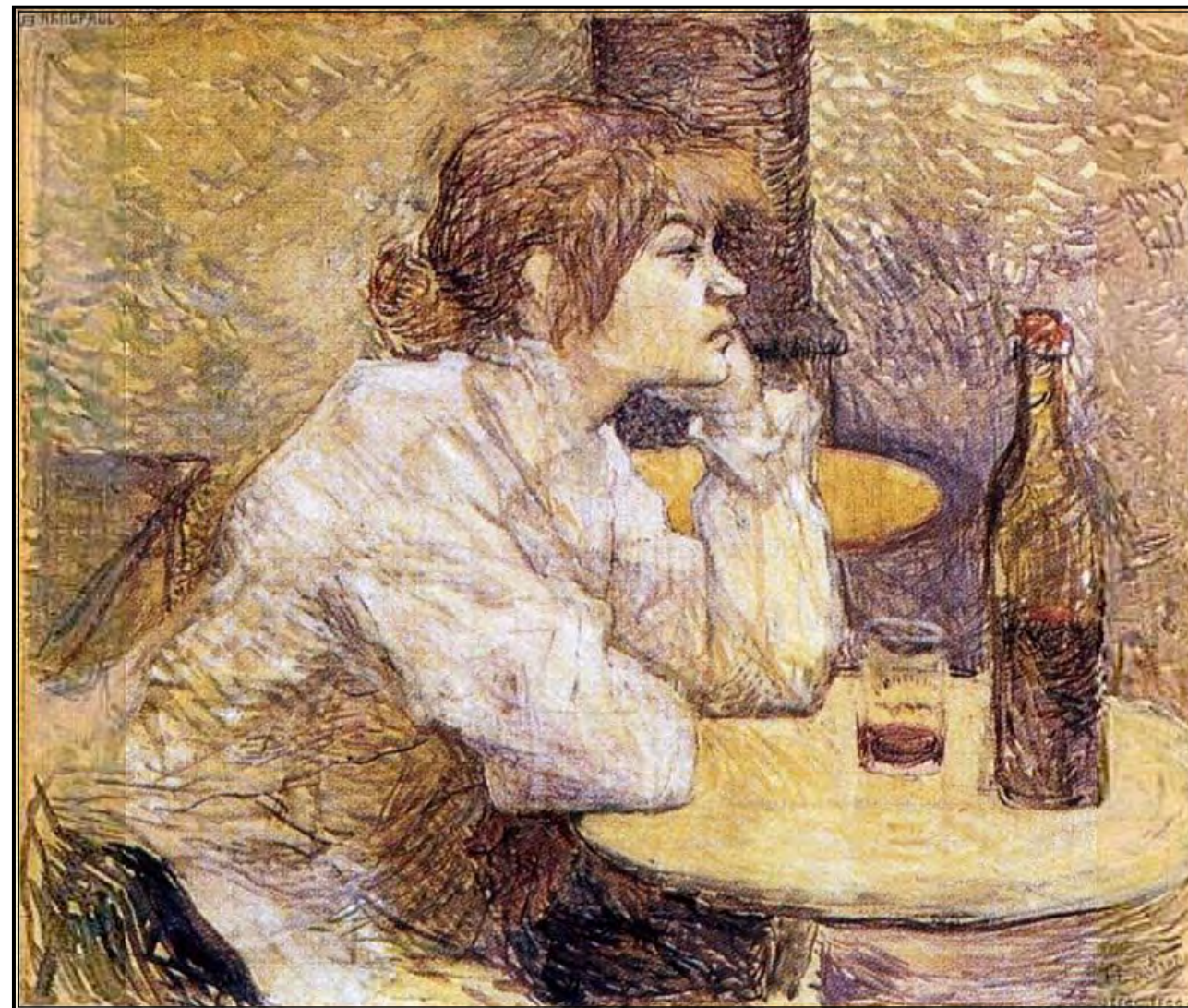
MUNCH (1894-1895).
El día después.

Este artista, interesado siempre por representar el dolor, la angustia, la muerte, el miedo o la enfermedad, en esta ocasión retrata las consecuencias del "día después". Una excelente obra que se caracteriza por un estilo enérgico, directo y sencillo. Tiene unas pinceladas largas y amplias con un color que acentúa el dramatismo. Debido a su propia experiencia, representa con una agudeza excepcional y muy realista la cara b de esta enfermedad.



TOULOUSE-LAUTREC (1888).*La Buveuse.*

Toulouse-Lautrec no dudó en representar la belleza de su amiga pintora Suzane Valadon en uno de sus ambientes predilectos: la noche de Montmartre.



Llegó Matisse y con él la ruptura con lo anteriormente establecido y el paso al Arte Contemporáneo. Para este artista, el color es el secreto de su pintura. Lo utiliza sin atender a la luz, ni a la perspectiva ni al contenido porque busca la expresión en sí misma. No en vano, se le tildó de manera peyorativa como "fauve" lo que daría lugar a una de las vanguardias más características del siglo XX. Así, Matisse abre la veda a una nueva expresividad: ya no hay interés por representar la realidad, sino de expresar los sentimientos y lo que ella nos sugiere.

NOGUÉS (1928-1932).*Zócalo en Bodegas Pagos de Híbera.*

Artista catalán interesado por representar la cotidianidad de una manera satírica a través de los ninots y el mundo del vino, dió constancia de la época con amor y ternura, de su sociedad y costumbres. Colaboró con muchas bodegas, entre ellas Galerías Layetanas o Cooperativa Agrícola de Gandesa.



GRIS (1920).
Jarra y libro.

Muy representativo de la continuidad de la Naturaleza Muerta, Juan Gris instaaura la técnica cubista, cuidando la composición y con una meditada preocupación por el volumen.



PICASSO (1912).
Violín y uva.

En esta obra perteneciente a su etapa cubista. Pequeños planos donde contrasta la uva modelada como si fuera una escultura y contrastando los colores con el violín. Picasso el valedor de los viejos dioses y, de Baco, en particular (Escuín Guinea, 2009: 284) rinde homenaje una vez más al dios del vino.



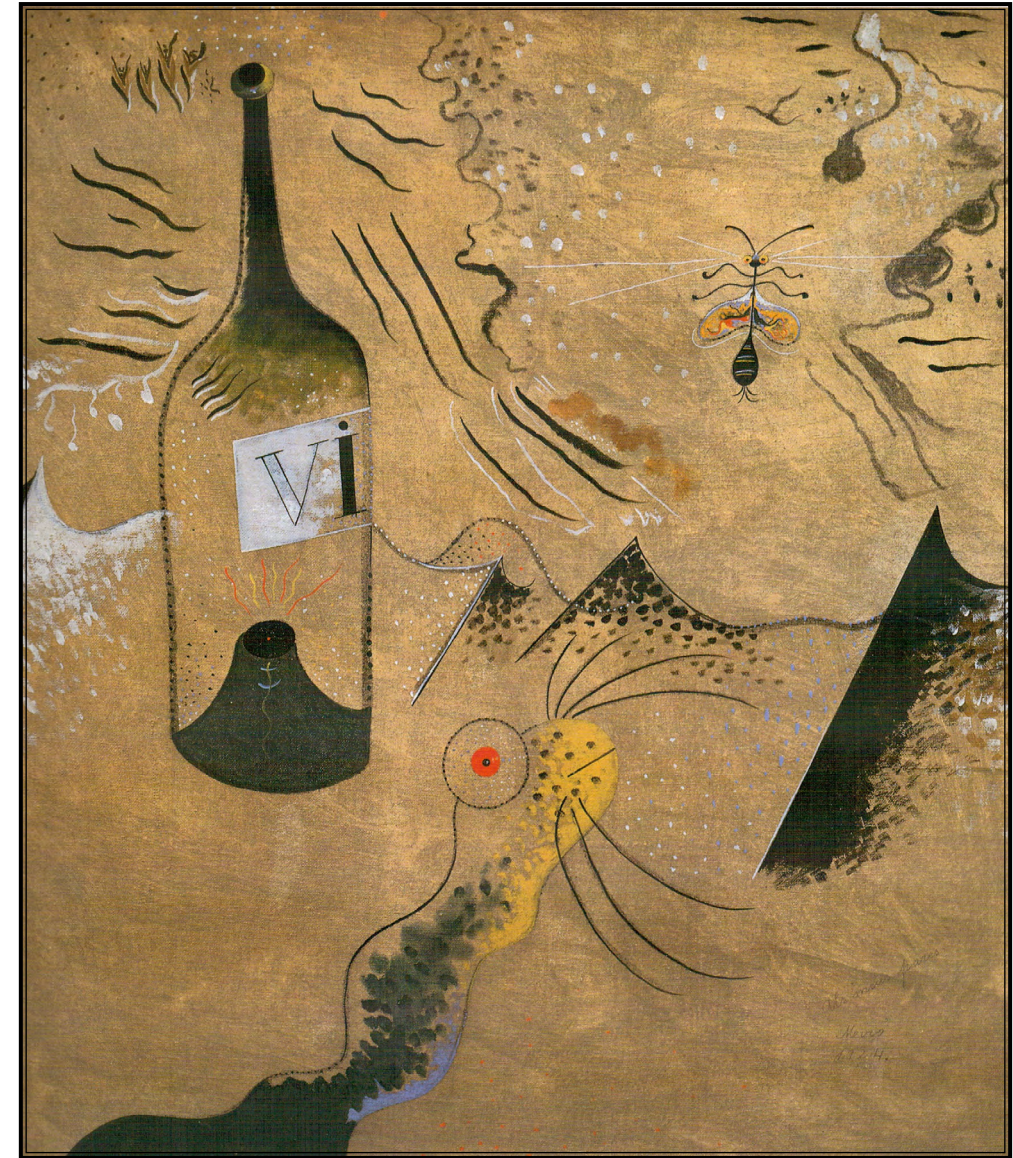
ARRÚE (1919).***Basques jouant aux cartes.***

Aunque diferentes escuelas han ido dando pintores vascos no excesivamente conocidos, sí se generó una interesante temática costumbrista de País Vasco que los caracterizó: Vernet, Julien Valette, Joulin, Bergès, Herni Zo, Virac, Gustave Colin, Pablo Tillac o Marie Garay entre otros. Sin embargo, fue Ramiro Arrúe quien gozó de nombre y valor retratando con una particular perspectiva nuestro paisaje, tradiciones y aspectos culturales más llamativos entre los que también tiene cabida el vino.



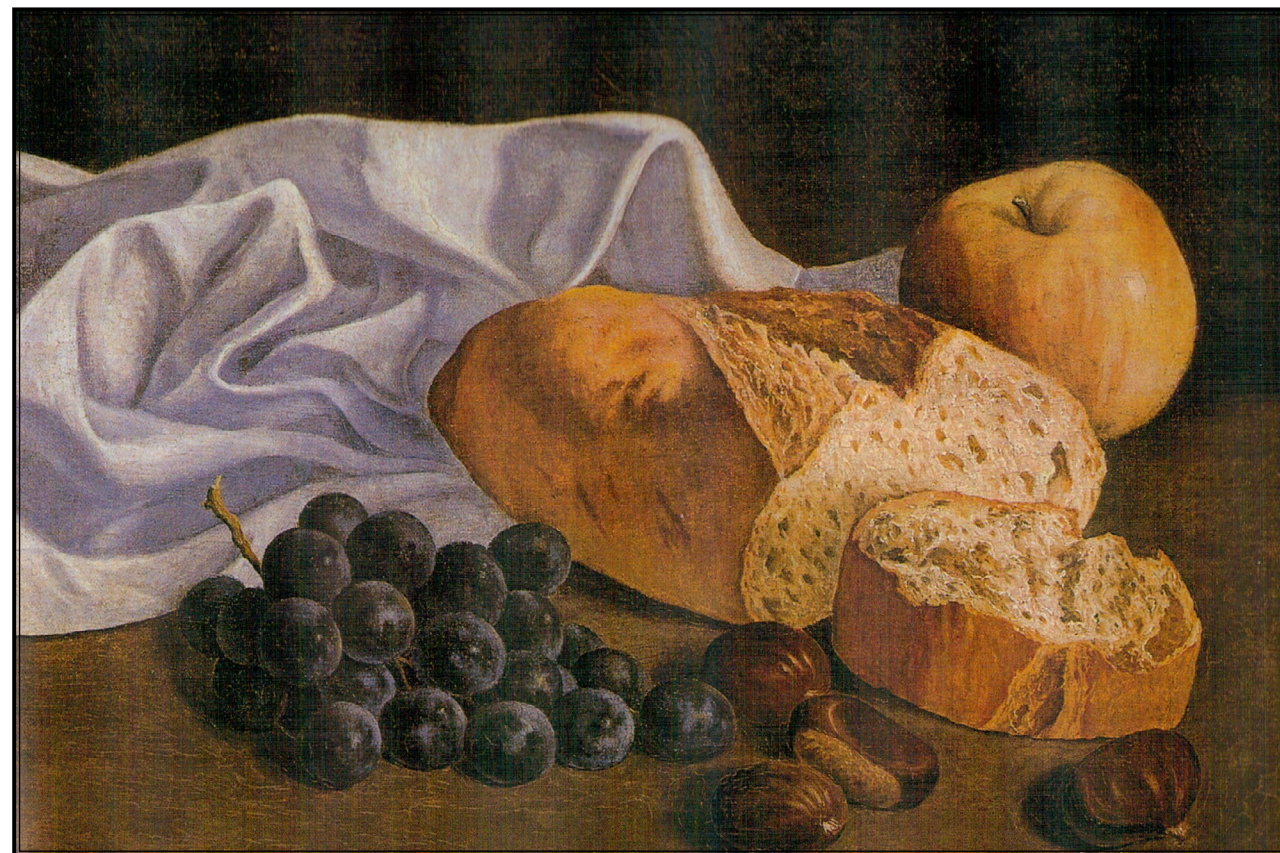
MIRÓ (1924).
La botella de vino.

Con un estilo muy personal, la importancia del subconsciente guiará las formas irreales y el espacio entre objetos, que adquieren una luz individualizada, colores y trazos infantiles, propios de una simplificación para la que "trabajó duramente".



DALÍ (1926).
Naturaleza Muerta.

En una pintura muy elaborada, Dalí vuelve a la temática enológica representando un mundo surrealista y onírico.



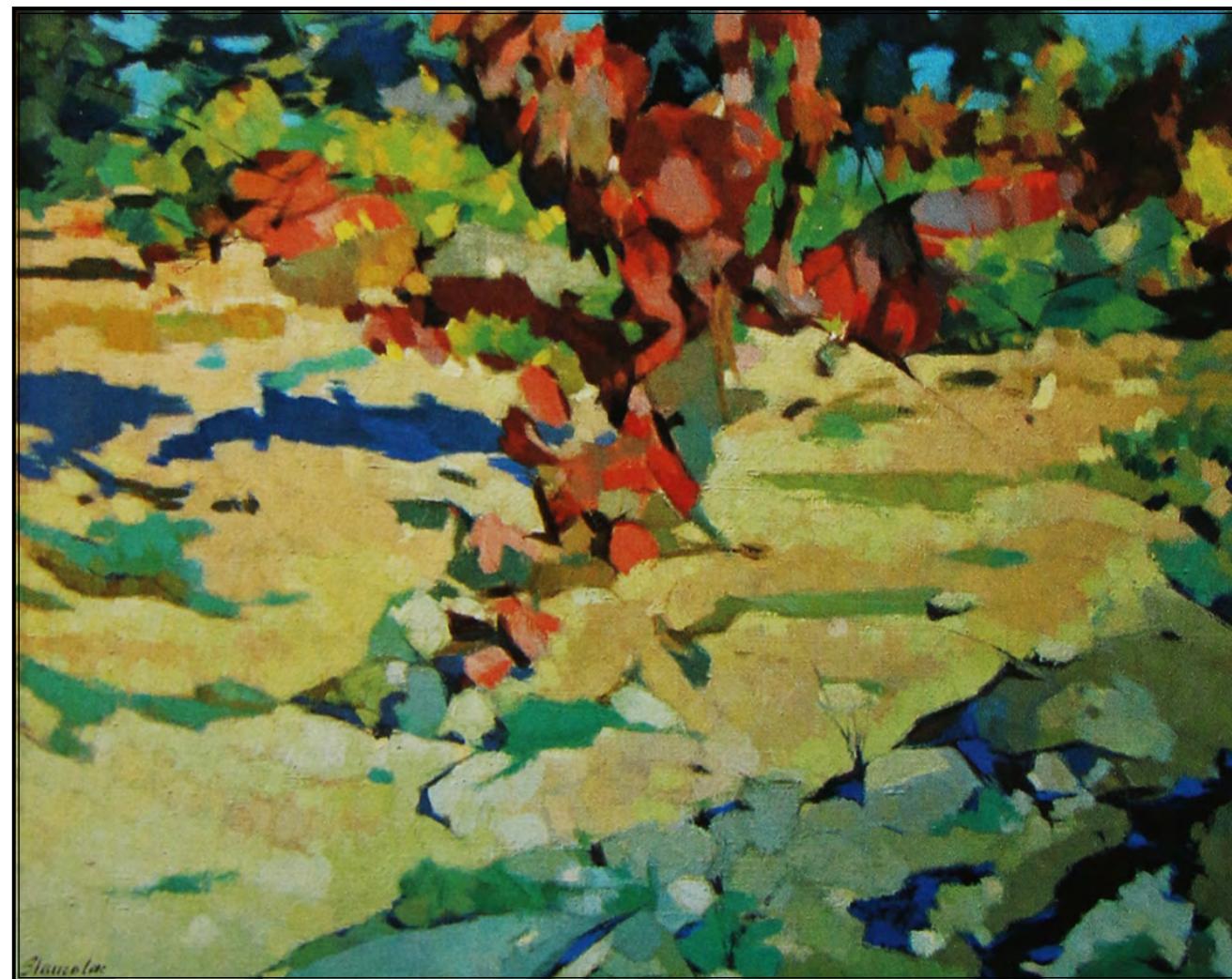
SHERMAN (1954).
Bacchus.

Siguiendo su estilo apropiacionista, la artista se infunda en esta ocasión en el papel del Baco de Caravaggio con un portentoso claroscuro. Provocadora y muy elegante, esta obra nos devuelve a las bases de la posmodernidad, de la duda de la originalidad y del valor de la copia.



BLANCO LAC (1962).*Viña.*

Este pintor riojano fundó junto con otros tres artistas de la región el Grupo Revellín en 1957, destacando especialmente Jesús Infante. Juntos compartieron sus inquietudes y un interés y fuerte vinculación con el paisaje del viñedo como vehículo de expresión.



TOURLIÈRE (1965).***Des becs en vignes.***

Michel Tourlière es uno de los máximos representantes de Arte Textil. Sus tapices, entre ellos la presente obra, representa las viñas de la región borgoñesa de Beaune, donde se pueden hallar muchas de sus obras, concretamente en el Musée du Vin.



CRIADO (1991).***Piezas de agua y cristal.***

Nacho Criado creó esta sugerente instalación por medio de vidrios y agua. En esta obra el cristal se convierte en un elemento simbólico, metafórico y sensual, mostrándose como la "antimateria visual" en palabras del comisario Simón Marchán. Por ello, la botella de vino se transforma en un elemento poético, minimalista y de gran belleza.



Del mismo modo, podemos destacar la obra de Miguel Ángel Sáinz en la que Ganímedes, Perséfone, Baco y Aridna acercan el misterio del vino al hombre en bodegas Ontañón, o su Monumento a la vendimia en el barrio de las bodegas de Haro, obra alegórica de Baco niño y una mujer que personifica la tierra fértil. Igualmente, en territorio riojano Óscar Cenzano realizó una serie de obras a base de duelas de barricas, jugando con la fragilidad de este elemento en colores y formas, expuestas en el 2000 en Bodegas Darien.

Es asimismo socorrido el uso que hacen los artistas de temas relativos a paisajes culturales de diferente índole, como es el caso de Diego Arribas con el paisaje minero (con su serie de obras fechadas en 2007 en el contexto de las cuencas mineras de Teruel) o las acuarelas y lienzos de gran formato de Juanjo San Pedro entorno a Rioja Alavesa y la cultura del vino.

Curiosamente, hay interesantes aportaciones artísticas por parte de bodegas y vinotecas que abren sus salas y naves a las disciplinas estéticas más clásicas pero asimismo a las más actuales, tal es el caso de la bodega Pommery con sus intervenciones artísticas o instalaciones de importantes nombres de la escena posmoderna.

Producto de las nuevas iniciativas artísticas en pleno siglo XXI es especialmente destacable el caso de los Encuentros de Pintura al Vino celebrados en el Palacete de la Seda en Murcia. Éstos han reunido ya en más de 5 ocasiones a diferentes artistas (agrupados en las diferentes galerías de la ciudad) para realizar obras a partir de esta bebida, ahora entendida como material pictórico. Algunos ejemplos son Babel con Raquel Sepúlveda, José Antonio Noguera o José Manuel Peñalver; Bisel con Pablo Lambertos, Jorge Galán Juan Heredia Gil; Chys: Hurtado Mena, Manolo Pardo, Araceli

Reverte y Julia Lillo Silvia Viñao; Detrás del Rollo con Carmen M. Salazar o Katarzyna Rogowicz; Gigarpe, Kim Gallery, La Aurora, Leucade, La Ribera, Negra Galería de Arte con Abellán Juliá, Semitiel Segura o Antonio; Progreso 80 con Alfonso Escudero y Marta Menacho; o Romea 3.

En resumen, el arte ha sido fiel testimonio de las diferentes épocas históricas y sociales en las que el vino ha estado presente. Así, pasando por las diferentes etapas, los géneros, los estilos y los diferentes lenguajes artísticos, los artistas han ido representando las curiosas y diversas variedades de entender la Cultura del Vino.

Así, cada cultura se sirvió de unas técnicas, materiales o lenguajes propios y que las diferencian de otros pueblos o civilizaciones, mostrándonos de qué manera estas sociedades vivían, cuáles eran las claves que articulaban su realidad cotidiana y de qué manera el cultivo de la vid se ha desarrollado a lo largo del tiempo y el espacio.

En diferentes realidades y contextos, el vino ha sido una importante muestra de poder, de riqueza, de autoridad; en otros, una eterna metáfora de la divinidad, del acercamiento a Dios; en otras, alegorías o deidades paganas cercanas a la mitología que retumban como los ecos de la fiesta, del libertinaje, del exceso, pero también de la libertad. Más adelante, será representado simplemente como una forma de retratar los espacios de ocio y ámbitos festivos de la vida cotidiana sin más interés que ese, haciendo del vino un elemento indispensable para toda la cultura occidental y un recurrente elemento que, en la contemporaneidad, llena museos y galerías. En definitiva, al final siempre *dès lors l'accent était mis*

sur ces âges mythiques privilégiant l'expérience vécue de ce monde (Maffesoli, 2010c : 18).

De este modo, este rápido barrido por la historia del arte nos acerca nuevamente a que la génesis de arte y vino no ha sido una simple ocurrencia o una limitada propuesta creada para satisfacer el gusto de la investigadora. Este enlace nace muchos siglos antes, desde la misma existencia de la vid, cuando los pueblos empezaron a hacer de ella algo más que un simple elemento poblador del paisaje agrícola, lo transformaron en una nueva manera de entender las relaciones sociales, los vínculos, el paisaje y las costumbres y tradiciones, convirtiéndola en una cultura que tanto artesanos como artistas, investigadores y críticos han sabido ver cómo algo digno de representación.

A lo largo de todo este recorrido hemos podido comprobar la importancia del arte como una herramienta eficaz y sólida para comprobar qué papel jugaba el vino en diferentes épocas y cómo éste ha configurado la cultura y sociedad de cada período.

Así pues, el arte como reflejo de la realidad y del contexto de cada tramo histórico, nos han llevado a conocer e interpretar cómo ha llegado a nuestros días este binomio arte-vino y, ahora, analizando el contexto actual, trabajar artística y creativamente, para comprobar de qué manera puede contribuir la instalación con sus diferentes lenguajes y métodos artísticos en los procesos educativos y de reconstrucción identitaria en una comarca que marca como nexos socioculturales la Enocultura, en un contexto donde el vino da nombre a la tierra: Rioja Alavesa.

24 Destacando especialmente algunos ejemplos hallados en la vertiente extremeña con jarrones que datan del 5400 a.C. y en los que se han encontrado sustancias como el ácido tartárico (útil para la fermentación de la uva) y resina de pistacho (adecuada para preservar el vino). Asimismo, en Villanueva de la Vera (Cáceres) hay restos de sarmientos en cenizas de incineración procedentes de ritos ofrecidos a los muertos (fechados en torno al 6000-5800 a.C.), lo que implica una relación intensa entre sociedad, vid y ritos funerarios.

25 No obstante, a pesar de ser siluetas con tendencia a lo esquemático, las figuras humanas masculinas se representan desnudas o con taparrabos y las mujeres con largas faldas. Curiosamente, y en contraposición a las pinturas rupestres de la zona norte, tienen cierta preocupación por la composición, que es más elaborada y que, como acabamos de citar, incluye por primera vez y en algunas ocasiones como protagonista la figura humana vs. animales o signos de diversa procedencia.

26 Representaciones con referencias paisajísticas, entre ellas ríos, vides, oliveras, palmeras... De hecho, la historia cuenta que en los hermosos jardines colgantes de Babilonia había ya vides emparradas, tal y como atestigua una bajorrelieve de alabastro procedente de Nínive (actualmente en el British Museum).

27 Grabados en piedras duras.

28 No en vano, por aquel entonces y tal y como sucede hoy en día, era obligatorio dejar constancia del origen de las viñas, su naturaleza y la identidad del vendedor. Un concepto adelantado a su época y que está recogido en la actualidad por numerosas Denominaciones de Origen.

29 Generalmente utilizando la perspectiva abatida, los personajes eran representados con gestos hieráticos, rígidos, con ojos grandes y muy abiertos; jugando con los tamaños en la composición para engrandecer a los dioses o al faraón respecto de sus súbditos.

30 Es muy habitual encontrar, en las diferentes manifestaciones artísticas, obras en las que la vid se representa emparrada, reflejo claro de que las continuas crecidas e inundaciones del Nilo lo requerían.

31 Entendiendo siempre la cultura como cultura de pueblos donde cultivan y trabajan el vino.

32 Como el título de la obra de Maffesoli de 1982.

33 Este acto se convirtió en algo casi sagrado lo que hizo que en EM sólo los clérigos podían tomar tanto el pan como el vino bendecidos.

34 Muchos de ellos fueron excluidos por no poder darles cabida dentro del simbolismo cristiano, como fue el caso de Dionisos.

35 Era frecuente que inicialmente se realizaran las pinturas con el dibujo que posteriormente se tejerían en las telas.

36 El mundo del vino, de lo que vive casi la totalidad de los habitantes de la zona, es algo serio, así que si se cuenta con la ayuda de Dios y los santos mejor que mejor. Eso mismo se hace también en el Rosario de la Aurora, que se celebra durante las novenas en honor a la Virgen de los Reyes. En la procesión, que comienza a las seis de la mañana, se le implora con unos versos cantados: "Por estos misterios santos / Virgen divina, librad", contestados por otros sin música: "del peligro y tempestad / los frutos que hay en el campo" (Checa, 2014: 41-42).

37 De manera similar sucede con el proyecto del CSIC publicado en la revista *Economic Botany* que ha

demostrado el valor del arte como instrumento para estudiar la evolución histórica de los cultivos de vid y la antigüedad de algunas variedades (Gago et al, 2014) en tierras gallegas y asturianas en el siglo XVII. Dicho estudio se basa en la comparativa de hojas de parra y racimos de diferentes variedades reales con las que aparecen representadas en las columnas salomónicas de algunos retablos barrocos de Galicia y Asturias. En algunos casos, se ha podido identificar algunas variedades reales, lo cual afirma dos teorías: 1.- Demostrar que en el siglo XVII esa variedad se cultivaba en esa zona concreta. 2.- El alto nivel de realismo, precisión y fidelidad en las representaciones hablan de la capacidad del arte como método y herramienta científica de investigación.

38 Aunque siendo especialmente interesante el Manierismo avanzado de la provincia alavesa (Saénz Pascual, 2003).

39 Anecdótico es que todos los ejemplos hallados de esta época incluyeran un racimo de uva.

40 El naturalismo es un estilo artístico, sobre todo literario, emparentado con el realismo, basado en reproducir la realidad con una objetividad documental en todos sus aspectos, tanto en los más sublimes como los más vulgares.

41 El claroscuro es el precedente del tenebrismo y es una técnica de pintura que consiste en el uso de contrastes fuertes entre volúmenes, unos iluminados y otros ensombrecidos, para destacar más efectivamente algunos elementos. Esta técnica permite crear mayores efectos de relieve y modelado de las formas a través de la gradación de tonos lumínicos.

42 Contraste fortísimo, luz de bodega, diagonal. Barroco.

43 Por ejemplo, una obra en la que pintó insectos, una lagartija y una mariposa sobre unas manzanas que representan la victoria sobre el pecado y la uva con un marcado carácter eucarístico.

museos y bodegas

Las bases para un nuevo modelo educativo no formal.

En mi opinión, la enseñanza del arte es una parte importante de la producción de arte. En muchos sentidos es el 'tableau' donde la sociedad, en términos prácticos, hace visibles los límites de su concepción del arte en el intento de regenerar las formas institucionales que representan su auto-concepción. Cuando nuestra visión del arte es limitada, también lo es nuestra visión de la sociedad. Si las preguntas no se hacen en las escuelas, ¿dónde, pues?

Joseph Kosuth: Teaching to learn. 1969.

(ALGUNOS) APUNTES HISTÓRICOS PREVIOS

Según el *Consejo Internacional de Museos* (ICOM) un museo (del latín *musĕum* y éste a su vez del griego *Μουσείον*) es una institución pública o privada, permanente, con o sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y su desarrollo, y abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone o exhibe, con propósitos de estudio, educación y deleite colecciones de arte, científicas, etc., siempre con un valor cultural.

Esta concepción de actual museo tardó en conformarse, no obstante, desde la antigüedad –en Grecia o Roma, por ejemplo, al igual que en otras civilizaciones- ya se tiene registrado que había salas o estancias donde se ubicaban obras artísticas para ser vistas, disfrutadas y deleitadas. Sin embargo, es en el siglo XV cuando la concepción de adquisición y conservación artísticas se acentúa, cuando los mecenas empiezan a adquirir obras del momento o incluso obras clásicas en gran número con el único fin de disfrutarlas en privado o con su círculo cercano. De este

modo, las obras no se muestran al público, quedan guarecidas en las casonas de sus propietarios que las van distribuyendo en las diversas galerías de sus feudos (de ahí el nombre de ciertos centros).

Así, no será hasta ya entrados en el siglo XVII cuando el museo realmente empiece a configurarse en cierta medida tal y como lo conocemos hoy día: un espacio abierto al público y dispuesto a ofrecer placer estético a toda la sociedad y no únicamente a los grandes mecenas o altos cargos de la burguesía y cortes.

Posteriormente, en el siglo XIX, la función del museo se estructura con el fin de instruir formando el gusto (definido por las clases dominantes) y ya, en segundo lugar, la de entretener, tal y como corroboran autores como Sir William Flower, en auge en la década de 1870. Esta etapa coincidirá con el periodo Moderno, momento de los grandes relatos, los totalitarismos y el Positivismo.

Sin embargo, no será hasta varias décadas después, en torno a los años treinta del siglo XX, cuando el museo terminará siendo tal y como lo conocemos actualmente, gracias al re-diseño de Alfred Barr (el primer director de un museo *contemporáneo*, en concreto en el Museo de Arte Moderno de Nueva York), el cual creó una formulación más simplificada y el abandono del horror vacui en las paredes de los museos al que estaban postergadas las salas de exposiciones de aquel entonces (44).

Con el paso de algunas décadas más, llegará triunfante la cultura Posmoderna, donde la fragmentación, la reinterpretación y la autorreferencialidad serán unas de sus claves, la cual supone repensar asimismo la sociedad a diferentes niveles, y por ende, el

papel social, cultural y patrimonial del museo.

Así, surge la propuesta de Smithson, que entendía el museo como *site*, esto es, un lugar donde el espacio museístico cambia *su relación con los límites y se sometiera a un proceso entrópico. Esta posibilidad debería llevarlo necesariamente al estado de ruina. Y efectivamente, como la práctica iba a encargarse de demostrar, será en este nuevo estadio de ruina donde el museo, muerto o quizá sólo agonizante, va a empezar a mostrarse productivo. Una de las posibilidades era, sin duda, el museo imaginario, desmaterializado, surgido de la ruina concurrente del modernismo y del museo de arte moderno, que Douglas Crimp reclamaba ya en 1980 como verdadero museo posmodernista* (Fernández López, 2014), el “museo sin paredes” de Malraux, que se transforma en un contenedor único para nuevas narrativas (artísticas, culturales y sociales) buscando nuevos vínculos y significación entre espacios expositivos y público.

Estas nuevas formas conllevaron a lo que en la actualidad se ve como la necesaria búsqueda de sentido, (el ‘*busquismo*’ al que apelan algunos autores) y un enorme anhelo de coherencia con la realidad del ser humano, potenciando sobre todo la recuperación de los lugares de unión, de “religiare” maffesoliano (45). En este sentido, podría conectar con la idea de que el museo se ha convertido en un lugar de culto, una especie de templo laico al que peregrinan excursiones de niños y niñas, turistas y jubilados. Sin embargo, debemos preguntarnos cuál es la naturaleza de este culto y cómo debemos abordarlo (Rykwert, 1989). Este punto resurgirá en la nueva concepción de bodega en nuestro contexto de investigación que explota en la propia síntesis de la “museidad”

del museo (Fernández López, 2014).

EDUCACIÓN ARTÍSTICA EN MUSEOS: LA INTERACCIÓN DE ARTE Y PEDAGOGÍA

Podríamos definir la educación en los museos (46), tal y como hace Eisner (2009), como un intento de utilizar las obras de arte para dar forma a la experiencia y en consecuencia aleccionar a las personas de qué modo deben sentir e interactuar. Hablar de sentir y pensar, dice el autor, no es lo más apropiado porque la conjunción “y” separa una acción de la otra cuando son inseparables.

Por tanto, Eisner no está si no encaminándonos a un tipo de educación que aúne lo emotivo, afectivo y vivencial con los procesos cognitivos, aquello que ya hemos defendido como conocimiento sensible, ese punto de partida de todo conocimiento que culmina en el saber según Aristóteles (2014).

El arte se encarga de crear, producir y reproducir mensajes plásticos, adecuados a cada lugar, época y circunstancia, desarrollando el pensamiento visual pero además propiciando una experiencia estética, lo que a su vez incentiva el acto de comunicación. Es por tanto, reflejo de su tiempo, de la realidad, de la cotidianidad, una narrativa estética que, como el museo, debe jugar el rol social de comunicar(nos).

Con este fin, y de manera reciente, los museos plantearon la creación de un departamento de educación y acción cultural, los conocidos como DEAC, que en interacción con el público y los objetos-obras de arte, desarrollaran actividades educativas en función de las colecciones, tanto temporales como permanentes de

las que los espacios museísticos disponen, re-conceptualizándolas. O en otras palabras, re-pensando y haciendo aprehender la exposición como un acto de comunicación sirviéndose de los, generalmente escasos, recursos que poseen.

De este modo,

Al igual que cualquier otra institución educativa, los museos juegan un rol fundamental en la producción de conocimiento de una sociedad y lo realizan a través de los objetos que coleccionan, de la selección de temáticas que abordan y en la forma en la que comisarán las exposiciones. A través de estas funciones se crean discursos culturales y el espacio del museo es el escenario en el que se presentan (Sherman y Rogoff 1994) (Acaso y De Pascual, 2014: 2).

En este discurso artístico y museístico serán esenciales las exposiciones, la cara visible del museo, puesto que narran parte del estilo o formalismo del museo, asentando sus bases por medio de la narración y temática; procurando producir una apertura de lectura de la obra de arte. Es aquí cuando entra en juego el ya citado acto de comunicación que se da, como bien dijimos, entre el espectador y la obra, entre el discurso narrativo propuesto por el comisario y las políticas educativas que lleva a cabo el educador en dicha exposición. En este proceso, la reinterpretación, la reflexión y el puro deleite estético hacen que la obra, al ser expuesta y observada, mirada, querida u odiada, pueda entrar en valor y propicie precisamente el acto comunicativo; puesto que, los mundos del espectador y el de la obra de arte, abren un diálogo durante este transcurso que hace que el acto de ver o enfrentamiento a la obra sea enriquecedor. Algo tan importante y tan necesario en la problemática tratada en este proyecto de

investigación.

De este modo, el museo a través de sus DEAC se transforma en un ámbito de aprendizaje, de narratividad, de comunicación, que precisamente se establece durante las actividades y entre las obras y el espectador, ya que, el educador, desde nuestro punto de vista y siguiendo las directrices de otros autores como Belén Sola (2010), Lidón Beltrán (2005) o Javier Rodrigo (2008, 2009), es un mediador que regula, propicia y construye los diversos medios que son utilizados para una educación plural de los grupos sociales que visitan y concurren el museo. Es más, la labor del mediador cultural es sumamente importante, tanto que la acción en el museo será más versátil cuanto más agresiva sea desde el punto de vista de que sus proyectos no deben estar pensados sólo para aquellos que se acerquen a la cultura, sino especialmente para aquellos que como norma no lo hacen.

No cabe duda, por tanto, de que *la labor del mediador cultural es difícil, porque debe combinar, por una parte, el análisis y el estudio de las situaciones reales con la entrega y el compromiso personal que supone desarrollar una labor de acción social. Y, por otra parte, debe armonizar su deseo de extender la acción cultural con las limitaciones existentes en todas las administraciones de escasez de medios económicos* (Moreno Montoro, 2006: 78).

Pero no debemos olvidar que *la educación se comprende como una plataforma para la producción cultural crítica* (Rodrigo en Fernández y Del Río, 2007: 118), propiciando la búsqueda de marcos identitarios flexibles y abiertos que decía Giroux (1997), con ayuda de las escuelas que deben transformarse en esferas públicas alternativas (*un espacio para la negociación de los diversos*

significados y la transformación de la sociedad a través de procesos de culturización y de ciudadanía activos (idem).

En definitiva, *los museos deben contribuir, a través de un trabajo de alfabetización crítica, a la capacitación de los individuos para que se autoconfiguren responsablemente* (Martínez, 2009: 146). Es decir, el museo debe de ir de la mano de otras instituciones para que el proceso educativo sea propicio, completo y enriquecedor, bien desde las escuelas, bien desde otros centros culturales, desde otras instituciones, ayudando a formar personas libres, críticas y conscientes de la importancia de las sinergias y el estar juntos frente a formas de ser-estar en el mundo destructivas.

No obstante, cuando nos referimos a los museos como un espacio educativo no formal, estamos hablando a su vez de modelos pedagógicos que engranen los diferentes componentes de nuestra cultura, nuestro contexto y nuestra realidad social. Podríamos tener en cuenta en su composición, como veníamos diciendo, el conocimiento sensible de Aristóteles (2014), pero también el pensamiento visual de Arheim (1998), la educación estética de Schiller (1990), la teoría de las inteligencias múltiples de Gardner (2011), el desarrollo de la capacidad creadora según Lowenfeld y Lambert (1980), la pedagogía re-construccionista de Barbosa (2002, 2009) y por supuesto la teoría del arte como expresión de Dewey (1934), a través de experiencias estéticas. Además, en esta última década, han adquirido relevancia nuevas pedagogías re-formuladoras como la archiconocida pedagogía crítica basada en las teorías de Paulo Freire (1975, 2002), fundamental en la construcción educativa en museos (47); o la

Metodología o Abordaje Triangular de Ana Mae Barbosa (1991) que interrelaciona arte, educación y el activismo sobre la base de generar un pensamiento crítico.

No nos detendremos a explicar cada una de ellas pero sin embargo, todas y cada una fundamentan los pilares de lo que, en nuestra opinión, debe ser la educación no formal. Un modelo educativo en el que el arte juega un papel fundamental.

No por casualidad, a lo largo de los siglos la influencia que la sociedad ejercía en el arte envolvía tanto a la música como a la pintura, como a la literatura o a la escultura, como al cine o el dibujo, en definitiva, a cualquiera de las diferentes manifestaciones artísticas quedando patente en las obras, sirviendo de espejo de la realidad del momento. Así, los intérpretes, compositores, pintores, cineastas (incluso los propios juglares tan notables en la Edad Media), artistas en definitiva, son los propulsores de la traducción o interpretación de este lenguaje social en artístico o visual. Por lo tanto podemos hablar de que los periodos históricos tiene unos determinados modelos culturales que influyen claramente tanto en las formas artísticas como en la concepción museística y social. Entonces, es lógico decir que en su gran mayoría, el arte se creó y se crea en, por y para una época determinada (dentro de una dimensión cultural establecida), la cual, más tarde será rechazada y reemplazada por nuevos patrones que sí se atañen al momento existente, hablando de la sociedad que les concierne. Así pues, los espacios museísticos y centros de arte deberían imitar este procedimiento adoptado por el arte, siendo entornos de referencia para la sociedad del momento y marco donde reabrir un diálogo

artístico y social acorde a la realidad que lo envuelve; ser de algún modo un espacio abierto en el cual lo artístico sirva como lenguaje a una sociedad concreta.

De hecho, según Pérez Rubio (director del MUSAC), el papel de los museos de arte contemporáneo en las últimas décadas ha sido fundamental para regenerar los tejidos culturales y artísticos de las comunidades a las que pertenecen, desde la incidencia en la documentación y re-escritura de los contextos cotidianos y sucesos, hasta la puesta al día de estrategias de acercamiento a los diferentes públicos que ponen en evidencia la verdadera naturaleza del museo.

Podríamos entonces afirmar que en los museos, el arte es una fuente de narrativas, discursos e historias dispuestas a ser leídas, interpretadas y re-elaboradas. En consecuencia, las instituciones, sean de la entidad que sean, deben ser cuestionadas, revisadas y hacer cambios y variaciones en los métodos según los nuevos paradigmas que el contexto nos ofrece; ser, en definitiva, reflejo de la sociedad, dinámica y cambiante, asumiendo que tanto la educación como los procesos identitarios no son inamovibles sino que necesitan ser continuamente estudiados y/o revisados.

Así pues, las narrativas artísticas no sólo siembran el museo, sino que es fácil identificar el lenguaje visual y plástico en todos los medios que nos rodean (puesto que la realidad cada vez es más visual), influyendo y sugestionándonos: prensa, televisión, radio, internet y por supuesto en la publicidad; además de todas las manifestaciones artísticas que se reformulan en nuestra vida cotidiana (fotografía, escultura pública, vídeo, performance,

instalación o cine); que nos van haciendo partícipes de ellas como público de masas, como una sociedad en dispersión, donde hay una globalización estética y un fortísimo apropiacionismo visual (tan puramente posmoderno a pesar de enmarcarnos en la actualidad).

Una nueva era artística de la que el museo también debe participar. Una remodelación estética y de nuevos límites entre disciplinas que hacen que el proceso artístico y su pedagogía sean a veces objeto de paradojas, debatiéndose en la dicotomía entre del gusto estético decimonónico del arte y el trasfondo simbólico-artístico como experiencia. Y es que no debemos olvidar, que al fin y al cabo, la sociedad se mueve por sensaciones, por emociones, por vivencias, por la experiencia estética (48).

Así, cada vez son más los centros donde arte y educación convergen fundando procesos pedagógicos basados en la acción, la experimentación, la memoria y la afectividad. Se quiere y se busca para los visitantes del museo una experiencia de aprendizaje, una comunicación que enriquece hasta tal punto al receptor que le supone una vivencia, un proceso de asimilación artístico vivencial y profundo, trabajando desde patrimonios sensibles el patrimonio que el espacio museístico alberga.

Eco de esto modelo se hará posteriormente nuestra concepción de bodega, nuestro modelo de nuevo espacio musealizado en Rioja Alavesa y que será constructor de sociabilidad, de vínculos, de sinergias, un lugar donde narrar experiencias, un nuevo museo donde se combinan comunicación, mediación, difusión y dinamización.

Un abanico de características que definen la educación no formal, ya que consideramos que debemos abogar por la forma de resistencia cultural basada en la educación y la pedagogía; puesto que es inadecuado el planteamiento de algunos museos que se rigen por criterios canónicos del siglo XIX, cuando lo que deberían hacer realmente es replantearse los espacios acordes al siglo XXI, que es el marco espacio-temporal que nos compete. De este modo, no sólo la sociedad quedaría reflejada en las formas, en los materiales, en las texturas y en los colores, en las melodías, las pausas y cómo no, en los silencios de las obras que un centro conserva; sino que las pedagogías que en él se llevan a cabo también estarían ligadas al contexto, a la cotidianidad de su comunidad y las complejas relaciones que en ésta se dan.

Por esta razón, el museo se cuestiona como entidad, especialmente hasta bien entrados los años ochenta debido entre otros motivos al Posmodernismo, cuando empieza a sentirse como un espacio vital y habitable, donde se pretende un lugar plenamente acorde a la realidad sociocultural y al contexto concreto en el que tiene cabida.

Así pues, es importante tener en cuenta que las funciones, retos y objetivos que los diferentes museos y ámbitos patrimoniales deben tener (y aún teniendo en cuenta el importantísimo rol que muchos de éstos juegan), hay que estudiarlos siempre en relación con el contexto en el que se halla ubicado (Calbó, Juanola y Vallés, 2011). De ahí que en nuestra investigación valorásemos la opción de una nueva tipología museística acorde a nuestra comarca, Rioja Alavesa, que se evidenció en la bodega como nuevo espacio

musealizado, lugar donde convergen patrimonio, arte y un modelo educativo basado en el conocimiento sensible.

Precisamente, quizás sean todos estos conocimientos que, en primera instancia, son cercanos al contexto social del alumno-visitante los que después van ampliándose y enriqueciéndose generando un conocimiento significativo en el participante, que le conformarán como persona, especialmente sugerentes espacios museísticos locales.

Así, en nuestro contexto y nuestra cotidianidad, debemos entender que la educación es un proceso flexible donde comunicarnos, donde comprendernos e interpretarnos, tanto a nosotros mismos como a nuestros compañeros de viaje: personas, contexto, historia... Pasado, presente y futuro deben convivir en un acciones que nos encaminen hacia una responsabilidad educativa, patrimonial, cultural y social.

Esa responsabilidad aumenta en tanto en cuanto cualquier elemento patrimonial constituye un contexto creativo, estético, imaginal; pero asimismo político. Una simbiosis que se reivindica como necesaria en *procesos de conservación, recreación y significación* (Calbó, Juanola y Vallés, 2011: 19). Es más, *la acción e intervención humana dotan de la condición de “escenario humano” a lo que de otro modo podría ser un “escenario de vida”, de ocio o simplemente de tránsito; desde esta óptica, prácticamente todos los espacios pueden ser espacios propiamente educativos* (Calaf y Fontal, 2010: 102).

Por ese preciso motivo, Rioja Alavesa debía buscar un nuevo espacio donde poder difundir su patrimonio cultural y reflexionar entorno a los diferentes modelos identitarios e histórico-artísticos,

así como el etnográfico, antropológico, sensorial, *afectivo* (Falcón Vignoli, 2010).

Sin embargo, en la actualidad la experiencia estética se ha magnificado, se ha socializado, no es una vivencia individual, un juicio personal, frente a la idea única y pauta por el experto, ahora es una cuestión social, comunitaria, relacional, de vínculos; lo cual nos lleva a interpretar lo que sucede en el museo desde una perspectiva diferente: reconstruyendo la realidad. Esto implica un posicionamiento activo del público y conlleva una relación artista-público en el que se abre un nuevo lenguaje artístico posibilitando asimismo nuevas experiencias de aprendizaje en el museo. Es más, es el espectador o público quien muchas veces debe cerrar la narrativa expuesta por la obra de arte-artista, lo que implica a su vez generar nuevas estrategias educativas y de pensamiento visual. Así pues, en el museo se crean como base experiencias, uniendo público e institución, fomentando aprendizajes significativos. Esta ruptura definitiva con la concepción antigua de museo, abre lugar a un nuevo espacio y tiempo para el proceso comunicativo con el visitante, entre obra-espectador, porque este acercamiento y esta nueva (pre)disposición de los espacios museísticos hacen que, ciertamente, se pueda trabajar de manera más positiva y constructivista en los espacios de arte.

Sin embargo y a pesar de que la propia visita al museo ya propicia una experiencia, dicha práctica tiene un tiempo y un determinado espacio que son acotados por el propio museo, pero en la cual, el carácter es variable según el grupo que la habita. Esta es una de las riquezas que contemplamos en la educación artística en espacios

no formales, ya que, la metodología se adapta al conjunto que asiste al museo e incluso, muchas veces, la morfología de la visita también varía, puesto que debe ser la práctica la que se adapte a las personas y no al contrario.

Esto es: el educador o mediador cultural no fija los mismos puntos, las mismas obras o salas en los que detenerse, sino que, serán la condición y características del espectador o grupo que va al museo las que marcarán las particularidades que en esa ocasión tendrá la visita. De ahí que la participación del grupo en cuestión en esta concepción museográfica es un aspecto de total relevancia, conformándose como pieza clave e inamovible igualmente la motivación como contenedor del disfrute y deleite de la visita.

ALGUNOS EJEMPLOS

Esta percepción educativa cambia según la configuración del propio museo (49), e inevitablemente, también según su localización y contexto ya que hay espacios más propicios y más avanzados en la educación museística; por lo que consideramos oportuno echar un pequeño vistazo a la situación internacional de la educación en museos y centros de arte, en especial a aquellos que han sido capaces de absorber, conocer y definir la problemática contextual en la cual se albergaban, para después, a través de sus programas didácticos y su plan museístico, solucionar en parte o procurar al menos negociar el cambio social que se requería.

Así bien, en Italia la actividad más fructífera se ubicó en Castelo de Rívoli (cerca de Milán), donde desde una perspectiva muy interesante apostaron por el cambio social sin salir a la calle, sino

reclamándolos desde el propio museo, desde la galería, por medio de diversas técnicas y métodos.

Por su parte, en Reino Unido, se dio un interesante proyecto iniciado por un grupo de artistas (SOHO) de todo el mundo, que ocuparon una antigua sala de radiografías. Tal fue su ímpetu que acabaron consiguiendo que se volcase todo el barrio –marginal y con claros problemas de inserción social- en el proyecto artístico (incluso incentivando a niños que no asistían a clase). Así, poco a poco, y por medio del arte, consiguieron cosas que ni educadores ni trabajadores sociales habían conseguido hasta entonces.

Otra iniciativa interesante es la desarrollada en Portugal, sobre todo en Lisboa y Oporto (en esta última se halla la fundación Serralves, una de las más importantes de todo Portugal). Los proyectos en esta comunidad son propuestos por un artista llamado Samuel Guimarães, para luego, base a estos, ampliar los conocimientos de la sociedad de esa zona portuguesa. Es precisamente allí, desde el propio corazón del barrio, desde donde nacen estos proyectos intervencionistas, proponiendo a la sociedad que intervenga.

Centrándonos ya en lo que nos atiende, en España, en los últimos años ha ido creciendo el DEAC en museos y centros de arte. Esto ha supuesto una revolución en la concepción museística a pesar de que autores como Aurora León (2010) o Jesús Pedro Lorente (2008) de la Universidad de Zaragoza se adelantaron al cambio, escribiendo una tesis de relevante importancia sobre espacios

artísticos como renovación de ámbitos sociales.

Uno de los centros de arte o museos que mejor ha sabido tener en cuenta al público ha sido sin duda el MUSAC de León y sobre todo su DEAC, que ha sido permeable a la realidad donde está inscrito y a las sensibilidades plurales que lo habitan; a partir del convencimiento de la dirección de que *el Arte realmente es un vehículo que puede articular y regenerar situaciones y contextos* (Pérez Rubio, 2009:9). Así, su DEAC se entiende como instrumento mediador entre el museo y el público, centrando el mayor esfuerzo en la detección de éste y en los posibles públicos potenciales, en conclusión, los ciudadanos; puesto que, en palabras de Olaia Fontal (2003), el MUSAC ha entendido que necesita al público y no para “comérselo” sino para nutrirse con él; a diferencia de la antigua visión del público de hace años que se veía fuera de lugar en un museo entendido como templo, donde la contemplación del arte era una vivencia cuasi mística y el experto era el que únicamente podía realizar los juicios de valor.

Es por esto que consideramos que son esenciales los estudios de público (procedentes de metodologías de Ciencias Sociales pero aplicado a la cultura museística) para la concepción de la institución-museo en general, y más aún, en los departamentos de educación y acción cultural; porque, sin duda, se conforman como una herramienta básica para poder definir el marco práctico y sociocultural en el que y con el que queremos trabajar, siguiendo una metodología intervencionista, fomentando valores en el

público visitante, acrecentando capacidades y conocimientos y adquiriendo competencias; además del propio disfrute que acarrea el contacto con el arte. Así pues, *los departamentos de educación deben tener presente el trabajo constante y aprender de los públicos*, tal y como concreta Belén Sola (2010), ya que el *público* son los *públicos*, no hay un perfil único, o por el contrario, hay tantos perfiles como personas.

Podríamos destacar asimismo en Madrid, “La casa encendida”, departamento educativo de la obra social de Caja Madrid, el proyecto del museo Thyssen-Bornemisza “Educathyssen” de gran relevancia a nivel estatal, Matadero Madrid y su amplia oferta cultural, el Patio Herreriano o La Fundación Alberto Jiménez-Arellano Alonso (UVA) conocido como el Museo de Arte Africano en Valladolid, los proyectos llevados a cabo por el MACBA de Barcelona o el grupo N55 (conjunto pionero en esta práctica que aunaba la educación con el arte social, pero que se haya disuelto porque su creadora falleció muy joven), la Rede Museística Provincial de Lugo con Encarna Lago a la cabeza, o el centro de arte y cultura contemporáneos Arteleku (San Sebastián), donde se impulsan proyectos creativos que aportan elementos innovadores y que tienen un desarrollo audiovisual, abarcando múltiples ámbitos artísticos y donde también desarrolla de forma prioritaria líneas de aprendizaje y de encuentro, dirigiéndose tanto a creadores, artistas y profesionales del sector, como a usuarios habituales del centro, y los ciudadanos interesados en la cultura contemporánea.

También, ciertos museos como el Guggenheim de Bilbao (y sus diferentes prolongaciones en otras partes del mundo) llevan trabajando desarrollo curricular, guías didácticas, experiencias artísticas con diferentes colegios e institutos de toda la Comunidad Autónoma Vasca y ante todo el “*learning through art*” (aprendizaje del arte on-line), el cual, además de ser mucho más barato suele resultar bastante más interesante dadas las circunstancias contextuales.

Cualquiera de los casos enunciados anteriormente trabajan, además de con lo expuesto, con guías didácticas, dossiers, hojas de pistas o kit didácticos (50), ya que son las herramientas de las que tradicionalmente se han servido los museos para sus proyectos educativos.

Pues bien, como hemos visto en breves pinceladas, son variadas y diversas las propuestas y proyectos que se están llevando a cabo a nivel europeo y estatal, no obstante, sigue siendo necesario seguir fomentando este tipo de educación –y más en la comarca de Rioja Alavesa en la cual únicamente hay censados dos museos-: la educación artística y más concretamente la educación artística en espacios no reglados, en espacios museísticos como sede para la comunicación, experiencia y adquisición de conocimientos.

Sin embargo sigue habiendo déficits en su concepción, entonces, ¿cómo potenciar la gran relevancia de la educación en museos? Y, tal y como habíamos comentado, si determinados museos siguen anclados en patrones “contenedores” de obras de arte...

¿Cómo podemos reinventar el museo? ¿Cómo podemos romper las barreras que muchas veces se revisten alrededor del museo decimonónico clásico? ¿Cómo podemos incorporar los agentes necesarios para que sea realmente enriquecedor y apropiado al contexto socio-temporal que envuelve al museo? ¿Qué debemos cambiar? ¿Qué debemos incorporar?

Desde nuestro punto de vista, se trata de ejercitar a través de la educación y en concreto, del arte, de manera activa y responsable (tal y como citan varios autores) a los participantes en todos los ámbitos de la vida; suscitando una nueva cultura social, una nueva realidad educativa (donde tiene cabida el museo) conforme a lo que los nuevos tiempos apelan, rompiendo con las cadenas modernas para entrar ya en la nueva etapa que nos corresponde y compromete.

Nos alegra haber comprobado que, a pesar de que sigue siendo muy pobre cuantitativamente que no cualitativamente, en la educación en espacios no formales se vislumbran nuevas perspectivas y nuevos proyectos y acciones que exploran a través de la práctica educativa artística problemas actuales y vigentes como cuestiones de cultura, identidad o sistemas de poder; respondiendo, estos sí, a necesidades y problemáticas reales.

De acuerdo con lo anterior, nos encontramos con ciertas barreras que frenan el desarrollo de la función de los DEAC de los museos, donde se busca crear un espacio de mediación, incluir en igualdad públicos y por último, posibilitar su participación real en el museo. De hecho, cuando se abre el museo a una función formativa, se crea

un puente entre la institución educativa y la sociedad, facilitando la apertura social al campo de la sensibilización artística (Esteve, 1998). O en otras palabras, *la educación en los museos es un proceso colectivo que da forma a nuestra forma de pensar y de ver las cosas* (Eisner, 2009: 20).

Otra manera de explorar la realidad, la cotidianeidad, desde lo emotivo, lo vivencial, desde la memoria, desde los recuerdos que tejen nuestras experiencias, desde lo afectivo y lo estético, viviendo en la transversalidad de la historia, de la etnografía, lo artístico y la filosofía, desde la pasión y desde la contribución más importante que las artes visuales pueden hacer, aquellas que le son precisamente propias y que únicamente ellas pueden ofrecer (tal y como afirmaba Eisner en su *Kettering Project*, 1967), enriqueciéndonos desde lo diverso y lo diferente, desde el valorizar la diferencia.

Así pues, el arte y su enseñanza no reglada sirve como conexión compleja y completa: teórico y prácticamente, como simbiosis de vínculos y sinergias, como ámbito para el encuentro, el diálogo, la experiencia estética, para estar juntos; pero asimismo influyendo en la educación formal como nexo para conexiones e interrelaciones entre disciplinas –aspecto esencial para enriquecer y complementar el proceso educativo y dar una visión global del conocimiento al alumnado-, para fomentar contenidos transversales –dada su divergente y completa naturaleza-, y evitar la desigualdad de género (aún persistente en muchos libros de

texto), entre otras.

Y es que, el museo es un ámbito que, según nuestro punto de vista, debe enriquecerse interdisciplinariamente y no estamos viendo acaso que éste uno de los modelos de educación que se trabaja en ámbitos no formales? Hay museos que se asfixian de respirarse a sí mismos, decía Olaia Fontal, y concluía con la idea de que el museo debe abrir sus puertas; abrirse a la realidad que lo contiene, abrirse a lo multicultural, a la diversidad, a todas las artes, a todos los medios que faciliten la educación no formal y el engranaje de una institución que recoja todas las necesidades reales de una sociedad cambiante y en constante renovación. Y es que, ya se empieza a tener en cuenta estos pretextos, por ejemplo en el Plan Vasco de Cultura donde dicen que

los usos sociales van cambiando en direcciones interesantes al hilo de las sociedades de conocimiento. Los patrimonios y equipamientos se revalorizan en orden a la preservación de la identidad, la continuidad desde los hilos de la memoria, la mejora de la calidad de vida o al turismo, lo que se traduce en un nueva juventud de instituciones clásicas (especialmente museos, bibliotecas...) en el nacimiento de nuevos tipos de equipamientos con nuevas ofertas, con la consiguiente ampliación de los usos culturales más allá de la cultura y la comunicación en el hogar (Plan Vasco de Cultura, 2009: 6).

El arte es en sí mismo evolución, es revolución, es innovación. Y así debe serlo también su práctica educativa, tal y como señalamos anteriormente. Este carácter evolutivo del arte requiere de una continua formación por parte del profesorado o de los mediadores

culturales (los cuales deben ir de la mano con la realidad que les concierne), una continua renovación para no quedarnos estancados mientras el contexto sigue creciendo. Este aspecto ya quedaba recogido en el libro de Eisner *El ojo estético*, que a pesar de proceder de los años 70, continúa estando absolutamente vigente.

El arte es el lenguaje que nos permite representar emociones y sentimientos, vivencias e ideas, contribuye a la comunicación, reflexión crítica y respeto entre las personas, aspectos transversales y valores humanos; que permite que comprendamos la importancia del lenguaje visual y plástico como expresión de experiencias, de lo afectivo, de las ideas, favoreciendo la desinhibición para posibilitar una mayor capacidad de expresión (Agra Pardiñas, 2007; Eisner, 1996; Esteve, 1998). Todas estas características fomentan el discurso conocido como mediación artística, la cual dota al arte de una característica esencial: ser la herramienta más válida como valor de cambio social e integración, y en consecuencia, el museo debe hacerse partícipe de esta filosofía. Interactuar, implicarse, fomentar narrativas, escuchar a su contexto y mimetizarse con sus necesidades y cotidianeidad, configurando un museo por fin, por y para todos.

A GRANDES RASGOS

Desde los años noventa hemos sido testigos en España de un incremento de las relaciones entre las instituciones culturales, especialmente museos, y la sociedad. A pesar de esta gran evolución, sigue siendo muy necesario trabajar y fomentar este tipo de proyectos. Así:

- Los valores culturales, sociales y políticos, siempre están implicados, de una manera u otra, en las exposiciones; y

por ello, se deben proponer acciones que fomenten una educación museística acorde a esas realidades.

- Dentro de la institución-museo, los educadores deberían ser concebidos como agentes o mediadores culturales, siendo el medio que facilita los procesos de aprendizaje a distintos niveles y una herramienta para el desarrollo de las habilidades cognitivas de los participantes. Sin duda, su papel es esencial y, desde nuestra perspectiva, la educación en el museo sin ellos no tiene cabida (51).
- A través de experiencias estéticas, el museo oferta un marco educativo no formal y de total vigencia, donde obra, espectador, espacio, tiempo y contexto se entrecruzan con la cultura y el patrimonio.

Así, nuestra idea de museo, al igual que para Martínez (2009), no es un espacio cuasi-sagrado donde se coleccionan objetos pretéritos y que nos divierten o entretienen (incluso a veces ni eso) en el presente. Nuestra concepción de museo y que trasvasamos a la noción nueva de bodega, es del lugar donde se construyen las bases para el futuro, donde nos podemos descubrir, iniciar un viaje personal y social, reflejándonos en los vínculos y sinergias que surgen en sus recovecos, que extinguen los límites abrazando la diferencia, debatiendo y cuestionándonos.

Un espacio abierto a repensarnos individualmente y cuestionarnos como sociedad, un museo que se abre a su comunidad y que tiene tantas funciones como necesidades plantean sus usuarios, tantas misiones como circunstancias, un espacio para la creatividad, para la expresión plástica y para la educación.

Aún con todo, el rol educativo de un museo es complejo, tal y como comenta Hooper-Greenhill (1998), ya que pensar acerca del

aprendizaje en una institución cultural significa estar atento a la conexión entre cultura y pedagogía. No es suficiente centrarse en las estrategias de aprendizaje individuales y el potencial educativo de los museos y sus colecciones, es también necesario localizar esto dentro de un conocimiento de los papeles sociales y culturales que representa el museo, en el seno de lo que conocemos como comunidad local donde existen múltiples contextos e individuos con diferentes necesidades educativas e inquietudes culturales, y con esto –y no frente a esto-, *la institución tiene el deber de adaptarse y generar espacios de aprendizaje específicos y situados en las diferentes realidades* (Morono, 2009: 34).

Así pues, una vez más, la sociedad y su contexto, enmarcan y definen de manera irremediable la naturaleza del museo y su espacio. Determinan (o por lo menos deberían determinar) de manera fundamental las políticas a llevar a cabo, tanto educativas, como administrativas, económicas y culturales (por no hablar de políticas en su estricto significado).

Con esto, queremos destacar que es esencial concebir la educación como un conjunto de procesos, acciones, vivencias, ya que esto nos lleva a la idea de educación como forma de vida: experiencias significativas, enriquecedoras, basadas en experiencias anteriores. Concebir que la educación forma parte de nuestro día a día y que se compone por todos los agentes culturales que nos envuelven; entre ellos, cómo no, el arte. Concebir, en definitiva, que los museos, centros de arte y galerías, son quizás las únicas instituciones de la sociedad que tienen capacidad para satisfacer las necesidades de aprender de todo tipo de personas, instituciones con un potencial casi inimaginable para el aprendizaje y el placer (Hooper-Greenhill, 1998).

Así, los espacios museísticos y sus departamentos de educación

y acción cultural se han ido conformando, por tanto, como esenciales en el desarrollo curricular o académico, porque introducen una nueva metodología mejor y más orientada a las necesidades reales de la sociedad, y evidentemente, del alumnado, uno de los principales públicos de los museos.

De este modo, y durante estas breves líneas, hemos pretendido hacer una revisión acerca de los actuales sistemas de educación en museos y mostrar nuestro punto de vista de cuál debería ser su didáctica en espacios no formales. Una concepción que queda concretizada en nuestra investigación al presentar la bodega como nuevo espacio musealizado, un lugar donde conviven la Enocultura, el patrimonio y la educación artística.

El museo está destinado con propósitos de estudio, *educación* y deleite, tal y como dicta el ICOM o ejemplifica Rykwert (1989), sin ritualizar las obras artísticas, rompiendo las barreras del viejo museo. Ahora el espacio museográfico ha cambiado, ahora el espacio museístico se ha reestructurado, ahora el espacio del museo, por fin, está abriendo las puertas para el público y no al público, (ya que hay notables diferencias entre una cosa y otra).

Por todo esto, consideramos que la educación en museos es algo que no debemos olvidar sino fomentar y trabajar, para que, siendo conscientes de la realidad y el contexto, los museos dejen de ser espacios áridos y fríos, para ser los centros de la cultura y del arte por excelencia; acogedores, sensibles y que fomentan con inteligencia y efectividad espacios de experiencias significativas y enriquecedoras para y por toda la sociedad.

Ya que, el arte jamás ha ido desligado de lo que sucedía en las diferentes épocas, sino todo lo contrario, siendo el más vivo ejemplo y precursor de ello; especialmente y de manera muy

locuaz en el periodo de la Modernidad, con sátira y elegancia en la Posmodernidad y, ante todo en el simbolismo y la metáfora del presente arte contemporáneo.

44 Algunos ejemplos de esta tendencia expositiva ocupando el espacio al completo se ha mantenido intacta en algunos museos desde su creación, como el Museo Cerralbo de Madrid o el Musée National Eugène Delacroix de París.

45 *Religare*: re-ligar, unir, pero también como religión.

46 No dirigida exclusivamente a niños/as como antaño, sino que actualmente la educación no formal implica muchos otros ámbitos y grupos sociales a los que van destinados estos proyectos (presos o ex-presidarios, grupos con discapacidad física o psíquica, enfermos mentales, grupos con problemas de inserción social, adultos, ancianos, estudiantes y muchos otros). Ahora la educación en museos se entiende como una amplia variedad de actividades, desde exposiciones, charlas, jornadas y talleres a conciertos, congresos y publicaciones.

47 Puesto que ha tenido su propio desarrollo museológico en la misma crisis de estas instituciones y en su posterior renacer, que sirvió de guía a varios centros.

48 En este caso, como bien sabemos, venimos hablamos de museos de arte y queda implícita la noción estética del arte, por ello, a pesar de que hay autores que hablan del término "experiencia estética", hay otros que consideran más adecuada únicamente la acepción "experiencia", puesto que no es necesario repetir una vez más esta característica intrínseca, por lo general, al museo.

En efecto, los eufemismos y las desviaciones lingüísticas constituyen prácticas de "estetización" que permiten "anestesiarse" los efectos de las visiones negativas de la historia colonial, permitiendo que muchos museos actúen, de una forma más o menos explícita, como continuadores de los principios colonialistas. No en vano, la "estetización" de los objetos y de los espacios de exposición que aparecía en la originaria instalación de los fondos de la Maryland, no servía sino para reprimir el dolor y la complejidad de las relaciones sociales a las que se aludía en cada momento. Por ello, Fred Wilson trató de traer información histórica a la experiencia estética con la intención de revelar políticamente cómo los museos obtienen e interpretan los objetos que muestran (Martín Prada, 2006: 60).

49 Dentro de este amplísimo debate que hay abierto entorno a la cultura museística y al museo como institución (y más aún respecto unos de otros), debemos tener una pauta clara e irrevocable: el Plan Museológico. En él se define la institución, se analiza y evalúa su situación, para después poder trazar los programas o proyectos que se pueden llevar a cabo, acorde a sus posibilidades. Para ello, se tienen en cuenta muchos factores a la hora de la realización de estos planes, desde las características del museo hasta su contexto territorial, pasando por el tamaño y naturaleza de las colecciones que posee el museo o incluso otros criterios englobados en el apartado didáctico.

Sin embargo, a pesar de la enorme importancia de la creación del Plan es más que sabido que no todos los museos disponen de éste. Esto acarrea que haya enormes diferencias administrativas, socioculturales, educativas e inevitablemente, políticas y económicas en la concepción del museo y que, por desgracia, en dichos planes de muchos centros, se continúe ninguneando o directamente no se incluya la educación entre sus apartados, a pesar de que cada vez son más los que lo valoran.

50 Aspecto que retomaremos para nuestros talleres en bodegas.

51 Afirmamos esto porque dan un nuevo enfoque al proceso educativo, en el que se descentra el discurso unidireccional del profesor o guía de museo, y fomenta nuevas narrativas, nuevos lenguajes y nuevos posicionamientos, que hacen que todos aquellos que disfruten de los DEAC sientan como válidas sus opiniones siempre y cuando sean argumentadas y expuestas con claridad.

bodegas, museos de vino y espacios culturales vitícolas

Plano internacional. Breve revisión

Hay edificios de gran importancia histórico-artística, que merecen ser actores y no decorado (Calaf, 2003: 129).

Desde hace siglos, la viña es indisociable de la historia humana (Casamonti y Pavan, 2004), tanto que un largo etcétera de diferentes representaciones se han ido abriendo hueco para representar la importancia del vino, como grandes laboratorios sensoriales, como bodegas o museos etnográficos dedicados a la Enocultura, dando respuesta a los deseos de los hombres y a su imaginario.

Una fuente de experimentación y expresión sensible que cautiva no sólo a todo amante del vino, sino a grandes regiones en las que la viticultura se han conformado como el motor social, cultural, patrimonial y económico. Así, el vino ha conducido una significación simbólica muy relevante en la cultura y la tradición de países donde éste se elabora y consume (Casamonti y Pavan, 2004), incluyendo en este peculiar mapa enológico a Rioja Alavesa.

Sin embargo, para realmente poder profundizar en los espacios culturales del vino más relevantes al respecto no podemos detenernos únicamente en nuestra comarca y por ello, durante este, nuestro recorrido vivencial, hemos tenido la suerte y fortuna de conocer de primera mano muchos de los rincones, salas y perímetros de los edificios vitícolas, cuasi templos al vino, bodegas diseminadas por todos los continentes y países.

Desde los más secretos *châteaux*, pasando por vetustas residencias, moradas, viviendas burguesas y formas vanguardistas hasta los monasterios medievales, el vino ha sido reconocido como uno de los aspectos que fundamentan la vida, la cultura pero asimismo las

condiciones del espíritu y lo sagrado (Casamonti y Pavan, 2004).

En nuestro particular recorrido empezaremos haciendo un repaso internacional, destacando el papel de Francia y llegando en última instancia a las interesantes ofertas que el Estado nos ofrece, en

un processus qui explore la possible jonction entre les typologies traditionnelles des caves viticoles et les nouveaux systèmes d'élevage et de production du vin. Liée à la construction d'un lieu où histoire et modernité sont en interaction, cette solution fait de l'interprétation du paysage et de sa transformation l'inévitable scénario dans lequel nature et construction conjuguent leurs valeurs et leurs potentialités respectives (Casamonti et Pavan, 2004 : 61).

Así, todos los recursos y todos los medios son expuestos en estas arquitecturas que se alían potencialmente con el paisaje (52), creando nuevas formas de interacción, arte y educación patrimonial. Pasemos pues y disfrutemos de estas construcciones al servicio del vino y su larga historia.

2.4.1. PLANO INTERNACIONAL. BREVE REVISIÓN

Cuando hablamos de arquitectura, y las bodegas no son otra cosa que producto de ésta, no debemos olvidar un concepto básico y elemental: es un *espacio que hay que cerrar y cubrir, cuyo destino es contener a alguien o a algo y que es construido por el ingenio del ser humano, o, lo que es lo mismo, por su "arte", por su "habilidad"* (De Begoña y Azcárraga, 2004: 299). Así, es un lugar que se construye en base a unas necesidades pero también con estilo,

esto es, mezclando diseño y funcionalidad, esos dos conceptos que últimamente están tan de moda y que sin embargo, en muchas ocasiones, no parecen estar tan bien emparejados: si resulta bello, no es funcional; si es funcional, hay que prescindir de ciertos rasgos estilísticos.

A pesar de ello, este interés (casi de desmedidas proporciones narcisistas en ocasiones) por las formas arquitectónicas de nuestros diferentes edificios y construcciones responden siempre al mismo fin: el prestigio (De Begoña y Azcárraga, 2004), ya que la intención de los diferentes proyectos es fascinar, asombrar, influenciar, e incluso, imponer cierta autoridad respecto a la sociedad en la que se asienta.

Así, el origen de muchas bodegas tiene sus bases en la preocupación de ciertos viticultores aristócratas que desarrollaron una revolución arquitectónica sin precedentes ya en el siglo XVI-XVII, concretamente en Francia y especialmente en la región que bordea el río Garonne, esto es, Burdeos.

De este modo, podemos confirmar que la inicial preocupación arquitectónica de las bodegas y que hoy son herencia de las formas y líneas más vanguardistas, tiene sus bases en la alta burguesía francesa que remodeló o construyó enteramente auténticos templos de vino, es decir, edificó “*châteaux*”, castillos o ricas residencias de formas clásicas y pomposos estilos eclécticos que mostraran su poder, la importancia de sus propietarios y que por supuesto, evidenciara con suntuosidad y elegancia su fuente de ingresos: el vino.

Una revolución arquitectónica que empezó a cambiar poco a poco la tipología de château, la organización estructural de estas construcciones y que traería consigo una mezcla de estilos,

siendo las bodegas uno de los más claros testimonios de la unión de las formas de Oriente y Occidente (Casamonti et Pavan, 2004) : pequeñas torres o pagodas, pináculos, portadas o fachadas como los antiguos templos clásicos, columnas con adornos en los fustes, frontones cargados de decoración y relieves, etc.

Con el paso de los siglos, los nuevos procesos de vinificación necesitaron de edificios más utilitarios y funcionales que modificaron en suma medida la esencia de los iniciales châteaux que, a pesar de estas notables modificaciones, conservaron dicha denominación para las consiguientes formas bodegueras que se distribuirían por toda la geografía gala y que aún hoy en día, se acuña para referirnos a bodegas y centros de elaboración vitícola.

Por su parte, tal y como sucedió en Francia, en Alemania también fue la rica y poderosa aristocracia quien, ya en tiempos feudales, levantó suntuosas mansiones en las riberas de ríos como el Rhin, Main, Moselle o Neckar (Casamonti et Pavan, 2004) para dar cabida a la pujante empresa vinícola y que, de manera tímida, también se contorneó en viejos monasterios y frescas galerías como calados o bodegas subterráneas.

Italia no será diferente y siguiendo la tipología denominada “villa”, edificará numerosos complejos arquitectónicos dedicados al mundo del vino y destacará una vez más el poder de la nobleza, muy especialmente la veneciana. Eco de este poder, la iglesia también levantará dichas construcciones con fines enológicos como las famosas abadías benedictinas.

Este carácter religioso, que anteriormente ya hemos destacado en monasterios o conventos, llevará a diversos autores a hablar de las bodegas como *las catedrales del vino* (Vicente Elías, 2001) ligadas también al despegue del comercio del vino y al ser vistas

como auténticos mausoleos, como monumentales teatros, y de donde asimismo florecerán un amplio repertorio de bellas artes (Casamonti y Pavan, 2004) que rendirán homenaje sin pudor al vino, a la Enocultura y al patrimonio vitícola.

Por su parte, la Toscana será uno de los puntos más interesantes de nuestro recorrido, ya que será donde comenzarán a asentarse las principales bases de la arquitectura rural (53) de esta comarca italiana que, sin lugar a dudas, comenzará a modelar su paisaje.

Así, destacando el papel de estos principales núcleos vitícolas europeos podemos observar que en cada país la alta burguesía o aristocracia fue quien se dedicó a construir, con un estilo u otro, grandes casonas, inmensos castillos o amplias villas para albergar el vino que allí mismo elaboraban, evolucionando desde lo más suntuoso y majestuoso a lo más funcional y utilitario.

Sea como fuere, diferentes arquitectos a lo largo y ancho del globo han tratado en sus diferentes manifestaciones constructivas de cumplir el rol de la belleza, la estética y asimismo la funcionalidad; y las bodegas, como empresas vendedoras de ese cáliz báquico que embelesa paladares, no pueden sino rendirse y buscar que ahora sus arquitecturas sean igualmente el espejo del *prestigio* de sus vinos, creando edificios que ejerzan particularmente una suerte de hechizo, sortilegio o encantamiento sobre aquel que, gustosamente, desea disfrutar del vino en todos sus sentidos.

Es decir,

il s'agit, pour Cecchetto, non pas de créer simplement un lieu où transformer un produit de la terre en un produit de consommation, mais de faire en sorte que le théâtre de cette transformation transmette au public tout ce que cette terre, avec ses formes, ses couleurs, ses parfums

et ses saveurs, a légué au vin, lui garantissant ainsi son authenticité et sa qualité (Casamonti et Pavan, 2004 : 93).

Con el paso del tiempo, llegaremos a otra fecha clave para el mundo bodeguero: la década de los años 70, en la cual habrá una evolución considerable en los espacios, los materiales, la inclusión de instalaciones electrónicas, depósitos de acero inoxidable, etcétera, etcétera, que convergerán en la necesidad de diferenciar el vino ahora más que nunca de una entidad a otra; y muy especialmente en la de los 90 cuando se inicia la denominada como “arquitectura de autor”.

Esto llevará a que, nuevamente, los bodegueros sientan la necesidad de diferenciarse no únicamente por sus vinos sino por su valor arquitectónico y cultural, suscitando así la arquitectura un interés que se revierte en forma turística, creando fórmulas que permitan redescubrir la misión cultural del vino en determinadas regiones (54), siendo pioneras la eterna y gloriosa Burdeos a nivel europeo y la dinámica y joven Napa Valley en California, USA: museos, restaurantes, bibliotecas, salas de cata y degustación, eventos musicales, centros de interpretación, salas de exposiciones artísticas, etc.

En definitiva, el espacio bodeguero se reconvierte en un lenguaje posmoderno que aúna desde las antiguas a las nuevas formas arquitectónicas, así como a las más actuales tendencias de turismo rural, de inmersión cultural y patrimonial, artística y educativa, tal y como veremos a continuación con algunos ejemplos. Un amplio complejo bodeguero que sigue criterios más bien museográficos que de producción vitícola, un imperio enocultural que cumplirá el mismo rol patrimonial en el enjambre social que los museos, bibliotecas, ayuntamientos, iglesias o universidades: una representación simbólica de lo político, económico, cultura y

educación (Casamonti et Pavan, 2004).

Así pues, en diferentes países y regiones se ha ido disponiendo de estos espacios como agentes para la colectividad, como espejo del territorio en el que existen, sumergiéndose en el paisaje y representando los principales valores de tradición, cultura y patrimonio.

Por ello, enumeramos algunas de estas bodegas o espacios enoculturales que, según nuestra perspectiva y la de autores como Datz & Kullmann (2006) o Casamonti et Pavan (2004), de una manera u otra, destacan en el panorama global:

JACKSON TRIGGS, NIAGARA ESTATE. ONTARIO, CANADÁ. Se diferencia de las demás explotaciones vinícolas de la zona por su moderna arquitectura y por su estructura. Su singularidad recae en los materiales empleados: madera y piedra natural del lugar, que conecta con los elementos típicos regionales.

MISSION HILL WINERY, WESTBANK (COLOMBIE-BRITANNIQUE), CANADÁ. Sin lugar a dudas, uno de los centros más interesantes del panorama canadiense en concreto y muy destacable a nivel internacional. En sus instalaciones alberga un gran anfiteatro donde tienen lugar numerosos conciertos, diversas actuaciones y eventos. Asimismo, quisiéramos destacar la parte pedagógica de esta bodega que centra uno de sus pilares en el Wine Education Media Center, dirigido por Ingo Grady, y que dedica numerosas actividades, cursos y congresos a difundir el patrimonio cultural del vino y la viticultura.

ROSHAMBO WINERY. CALIFORNIA, USA. Los edificios de esta propiedad vinícola están ubicados por encima de los viñedos en la linde del Russian River Valley. Lo más interesante de este

centro es que además de ser un lugar para la degustación de vinos, también hace las veces de galería de arte.

DOMAINE LES PIERRES PLANTÉES. VAUVERT, LANGUEDOC-ROUSSILLON, FRANCE. Esta explotación vinícola se compone de gigantescos bloques de piedra caliza que le dan un aspecto sencillo pero también impresionante, en el cual un inteligente sistema de ventilación crea unas condiciones óptimas de producción y almacenamiento en los espacios interiores, también en verano (Datz & Kullmann, 2006). A esta majestuosa construcción hay que añadirle su patio-jardín que se configura como una *domus* donde se cuestiona el espacio público y el íntimo y/o privado, esto es, un espacio que podríamos interpretar aquí como una relación directa con el mundo del arte a través de la *domus* griega, entendida como templo artístico y templo cultural del vino, un templo donde lo mítico y sagrado se reúnen en la convivialidad del estar juntos.

MOUTON ROTHSCHILD. PAULLAC, BORDEAUX, FRANCE. Este particular espacio vitícola es uno de los museos de arte y patrimonio enológico que cuenta con una colección más extensa. Conocido como el *Musée du Vin dans l'art* recorre las diferentes épocas y tendencias, culturas y sociedades, abarcando todos los continentes y presentando de manera cuidada y estética toda una serie de cerámicas, vasijas, lienzos, esculturas, fotografías y tapices. Especialmente destacable es su exposición de etiquetas y la complejidad de su arquitectura siguiendo la tipología de château galo.

LOISIUM, LANGENLOIS, NIEDERÖSTERREICH, AUSTRIA. En un recorrido subterráneo de casi un kilómetro de longitud, el mundo del vino se presenta a los visitantes de LOISIUM de una forma sensorial e informativa. Para ello, la bodega organiza una

visita en la que se incluye la zona de techos abovedados de 900 años de antigüedad y la moderna instalación productora. Esta bodega cuenta con un centro de vino, un hotel, un restaurante y un auditorium, por lo que se presenta como uno de los complejos vitícolas más completos del panorama eno-turístico a nivel internacional.

WEINGUT ALOIS LAGEDER, MARGREID, SÜDTIROL, ITALIA. La reina de la valoración ecológica y la explotación de bajo consumo energético, esta bodega se reinventa también en su nuevo tejido arquitectónico adaptándose al viejo edificio. Una curiosa reestructuración que se basa en colectores solares para agua caliente y electricidad, así como en la aclimatación de una forma natural de la bodega.

PETRA, SUVERETO, TOSCANA, ITALIA. Su estricto lenguaje arquitectónico nos recuerda a las formas de las viejas *villas* venecianas o toscanas, simulando una rotonda cortada flanqueada por dos alas laterales que pretende simbolizar el complicado proceso técnico de producción mientras que el empleo de piedra natural local señala hacia la estrecha relación del vino con su entorno. Un espacio muy bien acondicionado en el que destacan algunas salas dedicadas a exposiciones, demostrando una vez más que arte y vino han sido indisolubles a lo largo de los tiempos.

DORNIER WINES, STELLENBOSCH, SOUTH AFRICA. Eco de la gran valorización de la que se empieza a dotar a los vinos sudafricanos, esta insólita bodega retoma a través de sus materiales: ladrillo rojo, cristal y metal, los elementos clásicos de la arquitectura industrial clásica salvo que sus curvas y su fachada recuerdan la forma de un pez, a la que también contribuyen las grandes superficies de agua delante del edificio donde se reflejan las montañas circundantes. Una construcción arquitectónica que

mezcla vanguardia, tradición y las últimas tendencias africanas.

EVELYN COUNTY ESTATE. KANGAROO GROUND, VICTORIA, AUSTRALIA. Este país lleva ya varios años siendo uno de los más punteros en cuanto a la calidad de sus vinos y por ello, sus sedes no pueden serlo menos. En el caso concreto de esta bodega el edificio, de grandes ventanales y superficies acristaladas está situado por encima de las viñas, sirve en primer lugar para la venta y degustación, aunque también se emplea como restaurante y galería.

Aún con todo y aún habiendo hecho este breve listado, no podíamos dejar pasar otras bodegas o espacios eno-culturales como son las bodegas de países como Chile, en gran auge vitícola, con la bodega Viña Las Niñas en Santa Cruz, de Mathias Klotz, o la bodega Viña Gracia Vitacura en Santiago de Chile, diseñada por Germán Del Sol (55). Igualmente quisiéramos destacar por su estructura, composición y diseño, haciendo de éstas un punto brillante, moderno y sugerente que salpica el paisaje, a bodegas como Dominus State en Yountville, California, de Herzog y de Meuron; bodegas Clos Pegase Winery, California, EE.UU; el diseño de Christian de Portzamparc para la nueva bodega Château Cheval Blanc o las bodegas Château Barde-Haut de Nadau Lavergne Architects, estas últimas en Saint-Emilion (Francia).

Por otro lado y por ir finalizando esta breve reseña internacional es destacable que, al igual que han ido evolucionando las bodegas con el objetivo de ofrecer un amplio recorrido de cultura vitivinícola en sus instalaciones, diferentes museos relacionados con el patrimonio enológico y etnográfico de estas regiones vitícolas han ido mapeando una curiosa ruta que nos permitiría recorrer todo el mundo, disfrutando de las particularidades de cada espacio y región concretos.

Así, destacamos los siguientes casos entre los cuales (en ocasiones, tal y como hemos ido viendo) museo y bodega se funden en la misma institución.

PRINCIPALES MUSEOS DEL VINO A NIVEL INTERNACIONAL		
Alemania	Oppenheim (Rheinhessen)	Deutsches Weinbaumuseum
Argentina	Mendoza	Museo del Vino- Bodega La Rural
		El Museo del Vino y la Vendimia (Maipú)
	Cafayate	Museo de la Vid y el Vino
Australia	Adelaide	National Wine Centre of Australia - South Australia
Canadá	Kelowna, B.C.	British Columbia Wine Museum
Chile	Paine	Paseo del Vino
	Santiago de Chile	Museo del Vino
China	Macau	Macau Wine Museum
	Yantai, Shandong	Yantai Changyu Wine Culture Museum
Estados Unidos	Paris, Arkansas	Arkansas Historic Wine Museum
	Hammondsport, NY	Bully Hill Vineyards Museum

Francia	Pauillac (Médoc)	Château Pichon-Longueville-Comtesse-de-Lalande
		Lynch-Bages
		Château Mouton-Rothschild
	Margaux – Bordeaux	Château d'Arsac
	Bordeaux	Cité du Vin
	Beaune	Musée du Vin
	Montagne	Eco-museo del Libournais
	Beychac-et-Cailleau	Planète Bordeaux
	Labastide d'Armagnac	Eco-museo del Armagnac
	Paris	Musée du Vin Paris
Grecia	Nemea	Nemea Wine Museum
Inglaterra	Londres	Vinopolis Wine Centre
Irlanda	Kinsale	Desmond Castle International Museum of Wine
Italia	Torgiano (Umbría)	Museo del Vino di Torgiano
	Barolo (Piemonte)	Museo del Vino Castello Comunale Falletti di Barolo
	San Gimignano	Museo del Vino

Luxemburgo	Ehnen	Wine Museum Ehnen
Portugal	Cartaxo	Museu Rural do Concelho do Cartaxo
	Palmela	Museu Municipal de Palmela
	Reguengos de Monsaraz	Museu da Vinha e do Vinho de Reguengos de Monsaraz
Suiza	Hallau	Museo de la Viticultura de Schaffhausen
	Aigle	Museo del Vino de Aigle
	Ligerz	Museo de la viticultura Hof

Figura 34.

Cuadro principales Museos del Vino a nivel internacional

52 Especialmente en los últimos años, cuidando y buscando *des références précises et directes au paysage* (Casamonti et Pavan, 2004 : 169).

53 Tal y como veremos que sucede en los barrios de bodegas riojanos.

54 Basadas muchas de ellas en el Enoturismo que argumentan como lo hace López de Heredia (2010) que "el vino ayuda a vender el territorio", pero ante lo cual hay un cierto peligro, ya que debemos conocer también la importancia de entender cuál es este territorio y cuál es su relevancia patrimonial.

55 El cual afirma con acierto: « Le bon vin doit être authentique, d'une saveur agréable, léger, goûteux et parfumé ; / seule manière pour que le mystère du vin revive à chaque fois dans le rituel de le boire. (...) Comprendre les rituels de chaque culture, / l'habitude de se retrouver, / telle est l'essence de la cave viticole. » (Casamonti et Pavan, 2004 : 103).

el caso francés

Bodegas, museos de vino y espacios culturales vitícolas en Francia

La razón de conocer las propuestas pedagógicas que unen educación y viticultura en Francia es debido a que, históricamente, ambos países han guardado una fuerte e intensa relación. La filoxera hizo por allá de finales del siglo XIX y principios del XX estragos en los viñedos de tierras riojanas y de Rioja Alavesa, mermando el cultivo casi al 3%. Concretamente, la filoxera hizo su devastadora entrada en la península en el año 1870 desde tres puntos: Girona, Málaga y Oporto, siendo en 1902-1903 cuando se dan los primeros casos en tierras navarras, alavesas y de La Rioja.

En el caso concreto de nuestra comarca, la enfermedad causó una auténtica devastación: de las casi 13 mil hectáreas en 1889, el viñedo se redujo a 327 sólo seis años más tarde. Este descenso de viñedos también repercutió en el número de habitantes que emigraron a otras regiones.

Tras el paso de tan atroz plaga, el viñedo de la D.O.Ca. se replantó con injertos (56) en pies de viña americana, aunque siguiendo técnicas bordelesas ya que uno de los máximos precursores de su recuperación (entre otros investigadores y científicos en la materia) fue el Marqués de Riscal (procedente de Elciego), el cual, viajó a Burdeos para conocer los métodos que allí se estaban elaborando para recuperar el viñedo.

Tan ardua empresa, conllevó a que vinieran con él a tierras alavesas reputados viticultores franceses y que se iniciara la recuperación de este territorio vitícola que lloraba amargamente su, hasta entonces, imparable desaparición.

Así Francia, especialmente Burdeos, y la Denominación de Origen Calificada Rioja mantienen una hermandad vitícola muy fuerte. Compartiendo de hecho muchas tradiciones y aspectos culturales como veremos más adelante.

La potencia de la Enocultura en territorio francés se ve reflejado en la importancia que desde las diferentes AOC y bodegas dan a la educación vitícola de niños/as y jóvenes, sabedores de que tan rico legado patrimonial debe transmitirse de generación tras generación, como un regalo inmenso al que deseamos con fuerza.

Especialmente destacables en el territorio galo para nuestra investigación son:

- Musée du Vin de Paris (ya que engloba la totalidad de AOC de Francia)
- Bourgogne
- Museo d'Anjou
- Alsace
- Bordeaux

En los proyectos educativos que lanzan desde estos principales núcleos, vemos ciertas influencias de la sociología francesa, especialmente del profesor Maffesoli y Durand (2014), ya que entienden los procesos educativos como procesos de conocimiento sensibles basados en los vínculos sociales y en la experiencia (Dewey, 1936, 1938; Falcón, 2012, 2015; Maffesoli, 1990, 2003a, 2010a; Torregrosa, 2012a, 2012c, 2015).

Esta manera de enfocar los espacios educativos no formales tendrá influencia directa en nuestra concepción de bodega, que sumada a la investigación de los potenciales de la instalación hablan de la experiencia como el punto básico en los procesos de conocimiento, autoconocimiento y los vínculos con lo artístico y lo social: con Rioja Alavesa como comunidad. En definitiva, procesos de patrimonialización, de identización, cimentando un sistema donde lo *identizable* construye comunidad, desde la

reflexión, el diálogo, las narrativas, desde el pensamiento crítico y visual, pero asimismo desde las emociones, lo sensible, lo afectivo.

Sentir. Eso hemos hecho continuamente en este recorrido que no se para sólo en París, ya que, siguiendo esta metodología experiencial y con la intención de cumplimentar el estado de la cuestión con mayor congruencia, se inició la visita de aquellos espacios relacionados con la cultura del vino y la enología estos diferentes lugares de Francia, uno de los pilares fundamentales de nuestra investigación.

La visita a estos espacios se materializó mediante entrevistas y experiencias de campo, recorriendo para ello la geografía gala en tren, coche y autobús. Atentas a cada curva del camino, a cada parada para descansar y al serpenteante paso de pueblos, ríos y altozanos, llegábamos a las diferentes AOC (las Denominación de Origen españolas) y museos especializados.

La primera parada fue sin salir del propio París, cruzando el Sena por el puente de Bir-Hakeim, donde aguardaba la Torre Eiffel y escondido en la otra orilla, el Musée du Vin de Paris: un fresco pasadizo de calles y calados que alberga una colección de las tradiciones vitícolas de toda Francia, donde, sinceramente, perdimos la noción del tiempo hasta que la joven de recepción me hizo volver a la tierra.

2.5.1. MUSÉE DU VIN DE PARIS

El museo del vino de París está caracterizado por su ubicación: un antiguo emplazamiento subterráneo que formaba parte de unas antiguas canteras, siendo un legado arquitectónico y patrimonial excepcional en la capital francesa. No obstante, su relación con el mundo del vino se debe a la fundación del monasterio de los

Hermanos de la Orden des Minimes du Couvent de Passy en 1472 por François Martorille (canonizado como San Francisco de Paul), que aprovecharon estas canteras siendo en el siglo XVI y XVII sus tres salas abovedadas utilizadas para el almacenamiento de vino.

Este ermitaño calabrés, conocido como taumaturgo, fue llamado al castillo de Plessis-les-Tours, en el Loira, por el rey Luis XI en 1475 que le autorizó a implantar su orden en Francia. Con ayuda de éste y la financiación de la reina Ana de Bretaña, el monasterio se construyó a lo largo de la actual calle Beethoven, estando rodeado de jardines en terrazas que bordeaban el Sena, pero asimismo y más importante para nuestro estudio, de huertos y viñedos en las laderas de la colina.

Rehabilitado después de 1950, las antiguas bodegas sirvieron una vez como el restaurante de la Torre Eiffel antes de convertirse en el actual Museo del Vino, propiedad desde 1984 del Conseil des Echansons de France. La Hermandad, fundada en 1954, tiene como objetivo defender y promover las mejores denominaciones de vino del estado francés y con este fin, organizan en Francia, en el extranjero y en el propio museo, muchos eventos de prestigio; además de salvaguardar el inmenso fondo etnográfico que se haya expuesto en sus diferentes salas de piedra calcárea.

Tal y como pudimos comprobar durante la visita, París fue una de las ciudades con mayor cultura vitícola, o al menos, una de las regiones de Francia con mayor extensión de cultivo dedicado a la vid. No obstante, con el paso de los siglos, éste fue descendiendo lentamente hasta acabar casi perdido. Sin embargo, grandes esfuerzos por parte de agricultores e historiadores están devolviendo a París y sus alrededores esta seña de identidad que durante años se mantuvo aletargada. Prueba de este patrimonio



MARAÑÓN (2015). Fotografía independiente. Seine. Photographie indépendante.



MARAÑÓN (2016). Par compuesto por dos fotografías de la autora. *Paris et Vin*.
Paire composée pour deux photographies de l'auteur.

son dos calles cercanas al museo llamadas *rue Vineuse* y *rue des Vignes*, así como lo son las diferentes construcciones, pinturas y esculturas que se alzaron para honrar a San Vicente, el santo protector de las vides más invocado por los viñadores en la Isla de Francia.

Recorrer este museo es perderse entre la magia del tiempo y recorrer toda la Francia vitícola sin salir de esos húmedos pasillos de fuerte piedra y techos abovedados. Un breve espacio para mostrar toda la rica cultura vitícola gala y de ello toma buena nota las diferentes regiones de cultivo con AOC que se distribuyen por toda su geografía. No todas guardan las mismas similitudes, ni los mismos tipos de elaboración o variedades; sin embargo, todas ellas se enriquecen de este *savoir faire* milenario que se respira en muchas esquinas francesas.

Alsace, Bourgogne, Bordeaux, Rhône, Provence... y un largo etcétera suponen las delicias de los paladares más exquisitos, pero también responden a una cultura imbricada en su identidad y en sus sociedades, haciéndose eco de ello este museo del vino de París.

En él, cronológicamente podemos ir conociendo los diferentes elementos de labranza, de elaboración, de maceración, de embotellamiento, de conservación... de cada una de estas regiones. Atendiendo a cada caso particular, atendiendo a cada pequeña distinción que hace de una herramienta de labranza un elemento diferenciador de una región a otra. Esto es, por ejemplo, el caso de las azadas, de los *comportones* (57) para recolectar la uva o los diferentes tipos de vasos.

Igualmente, se ve reflejado en diferentes tradiciones o bailes, pero es curioso como casi todas ellas tienen el denominador común del valor de la tierra, del respeto por el paisaje y el trabajo tradicional

(muchas de estas regiones siguen apostando por una agricultura bio (58), un trabajo de la tierra sin añadidos ni fungicidas, y así un largo etc. que no hacen sino mostrar que otro tipo de agricultura es posible desde el respeto a la ecología, la naturaleza y las tradiciones).

El museo tiene la opción de la audio guía que, sinceramente, hace las delicias de cualquier visitante, ya que desarrolla cada una de sus diferentes partes con detenimiento, destacando aquellos aspectos más relevantes e incluyendo anécdotas e historias que te introducen en una especie de pasadizo secreto donde la Enocultura se esconde en cada rincón, envuelta en cerámicas, vasijas, utensilios y herramientas tales como *corquettes*, *comportones*, cestos y la más grande variedad de vasos, copas, jarras y jarritas que uno quepa imaginar. Un especial recorrido de curvas sinuosas y narrado a golpe de tradición. Un interesante patrimonio mostrado con sencillez, sentimiento e historicidad, una succulenta combinación que termina de despertar tu paladar con el vídeo que cierra el recorrido, una pequeña película sobre los diferentes métodos de elaboración franceses, desde su conocido cava, pasando por sus intensos tintos hasta sus aterciopelados *cognac*.

Nuestro paseo continúa, pensando en este rico entramado patrimonial francés, el cual, como bien sabemos, tiene un amplio recorrido desde hace varios siglos y así queda avalado en diferentes textos, manuscritos, obras de arte y en los diferentes museos que salpicaban la geografía gala. Sin embargo, lo que nos era menos conocido es que en Île de France, concretamente en el entorno de París, también hubo una gran cultura vitícola con numerosos viñedos que daban ricos vinos que hacían los placeres de la ciudad medieval y burguesa en la hoy conocida como Cité de París.



Sin embargo, no sólo no se mantuvo este cultivo sino que se fue perdiendo esa relevante enocultura de la que sí nos quedan retales en el Musée du Vin de París (al que hemos hecho referencia anteriormente) y en el conocido como Clos de Montmartre.

Así, sin “salir” de París, nos detendremos un segundo más para disfrutar de su particular Fiesta de la Vendimia, un evento que, al igual que en otros países y regiones vitícolas, celebra la recogida de los primeros frutos entre septiembre y octubre. Sin embargo, esta fiesta tiene algo de especial: una magia romántica embaucadora que brinda por el vino desde lo más alto de Sacre Coeur.

FETE DES VENDAGES. CLOS DE MONTMARTRE

En la esquina de la rue des Saules con la rue de Saint Vincent, el pueblo de Montmartre decidió plantar en 1930 las Vignes de Montmartre para luchar contra la expansión descomodida del urbanismo de la zona. Desde entonces, la Commune Libre y la République de Montmartre, con el apoyo de los agentes de parques, jardines y espacios verdes de la ciudad de París, cuida y mimra este viñedo de 3250 pies, del cual sale el vino “Clos de Montmartre” y cuyos beneficios son destinados a obras sociales en este barrio.

Con intención de recuperar esta tradición vitícola y todo lo que respecta a su patrimonio, el Comité des Fêtes et d’Action Sociale de Montmartre y el ayuntamiento del 18ème arrondissement de la villa parisina, crearon la que es hoy conocida como “Fête des Vendages”.

En ella, durante cinco días, el barrio más bohemio y artístico por excelencia de París se reconvierte en una fiesta singular con actividades para todos los públicos donde aunar sabores, olores y deleites visuales en torno a la eno-cultura: catas de los vinos más



MARAÑÓN (2016). Par compuesto por dos fotografías de la autora.
Cité. Paire composée pour deux photographies de l'auteur.



MARAÑÓN (2016). Foto-Ensayo compuesto por cuatro fotografías de la autora. Fête des Vendages.
Photo-Essai composée pour quatre photographies de l'auteur.

relevantes del panorama francés, degustaciones gastronómicas de las principales regiones vitícolas del país, conciertos, desfiles, espectáculos de fuegos artificiales y de luces, talleres, exposiciones artísticas, performances teatrales o la apertura con horario excepcional del museo Clos de Montmartre, componen un marco indiscutible para recordar la importancia de esta bebida que unía a los dioses y al pueblo llano, al pueblo mundano.

Desde una perspectiva patrimonial, el punto más relevante es sin duda el conocido como “Le Gran Défilé” (59), ya que engloba las principales hermandades vinícolas y gastronómicas de Francia y países fronterizos (Confrérie du Côteau du Maillon, Confrérie de la Gribousine de Malonne, Confrérie des Sainfoins – Les Vignes du Perreux sur Marne, Anvers aux Abbesses, Commune Libre de Montmartre, Les Enfants de Franconville, Trad du Haut Morvan, Confrérie des Chevaliers des 3 Ceps de St Bris le Vineux, Commanderie des Vins et Spiritueux de France, Confrérie de la Truffe de Bourgogne de Noyers o Yolande Do Brasil y Sambinho Especial, entre otros (60)) marchando entre música y estandartes,

togas y birretes, tambores y trompetas, becas y un numeroso público, a lo largo de un recorrido de casi tres horas de duración por todo el entresijo de calles estrechas y enfiladas que componen Montmartre.

Cada Hermandad o Cofradía, entre música de acordeones y tambores, lleva su insignia y estandarte con orgullo, abriendo un deslumbrante pasillo de personas de todas las edades enfundados en sus trajes típicos: capas de largo sayo, sombreros de copa, boinas, fajetes y camisas, coloreando de mil tonalidades el barrio como si de un pintoresco cuadro *montmartriano* cargado de pinceladas y matices se tratara, como bien pudieron hacer Picasso, Modigliani, Toulouse-Lautrec, Van Gogh, Derain, Matisse o Valadon, entre muchos otros.

Estos trajes dibujan la identidad (¿o más bien se trata de la *identización* comunitaria?) de cada uno de los cofrades, los cuales, con cariño, alegría y respeto caminan por el 18^{me} arrondissement parisino, llevando su legado y su cultura a todos aquellos que

pudimos disfrutar de semejante acto. Así, como si de un baile patrimonial y artístico se tratara, se suceden las regiones, las hermandades, como se suceden los saberes de padres a hijos, como se transmiten las tradiciones y las costumbres, como se valora la riqueza cultural de un pueblo, de una región, de un país.

Así, con esta humilde pero gran iniciativa, Montmartre celebró ya su 82ª edición, en la cual, arte, sabores, olores, cultura y vino, se aúnan en un marco incomparable en el que ecos artísticos y la sombra de Sacre Coeur reinan sobre el gentío que se agolpa a disfrutar de un espectáculo de gran riqueza patrimonial.

2.5.2. AOC BOURGOGNE

Nuestro siguiente viaje nos llevó a una villa vestida de piedra, con casas de lindos tejados y envueltas en hermosas filigranas en ventanas y balcones: Beaune (Bourgogne) nos esperaba radiante con un sol primaveral que contagiaba alegría. Allí fuimos coincidiendo con uno de sus eventos más relevantes, el Festival « Les Vineales » (Salon des Vins de France, de la culture et de la gastronomie), en el cual el arte (bien fuera música, arquitectura o instalación), cultura y vino que tan bien maridaban con el patrimonio de la región; así como algunos de sus principales edificios, museos y espacios culturales.

La visita a la AOC de Bourgogne fue una de las experiencias más gratificantes de la estancia en Francia. Sin lugar a dudas, es la denominación de origen con mayor número de publicaciones y elaboración de materiales didácticos de toda la geografía francesa (seguida de cerca por Burdeos), participando en multitud de proyectos con diferentes colegios (incluida aquí todo el sesgo de educación formal) así como con el colegio de Enología de la

ciudad de Beaune.

Esta magnífica recopilación de materiales didácticos nos aguardaba en le Bureau Interprofessionnel des Vins de Bourgogne (BIVB) en el Centro Doc de la AOC Bourgogne con la amable Noémie Horteur a la cabeza, un bello edificio de molduras amarillentas y un amplio patio que, ante un gran portalón, nos invita a entrar y descubrir el fantástico universo pedagógico que dicha AOC tiene organizado.

Con la excelente puesta en marcha de *Découvre ta Bourgogne*, la AOC presenta una serie de cuadernillos, recortables, posters y dossiers para colorear que, adecuados a cada franja educativa, informa, estudia y presenta las principales características de la Denominación: su *terroir*, las características de sus viñedos, el paso de las estaciones y cómo afecta a las viñas, sus variedades (mucho más limitadas que en Rioja), sus métodos de producción y elaboración de vino, y elementos patrimoniales como guardavías y bodegas.

Para los grupos más pequeños *Les aventures de Beaugrain et Joligrain* van narrando las andanzas e historietas de estos dos infatigables granitos de uva que contarán de manera lúdica y entretenida a los niños, a modo de narrativa o cuento infantil, los principales aspectos de la región a través de la viticultura. De cara a los grupos más mayores, la metodología varía y sus diferentes materiales didácticos corresponden a textos más extensos, con mayor carga teórica y asimismo mayor complejidad de conceptos, pero sin embargo, con una dinámica más participativa.

Complementando al primer cuadernillo, cada alumno/a (independientemente de su etapa escolar) dispondrá de su *Cahier de la vigne* para reflexionar y afianzar los conocimientos



MARAÑÓN (2016). Foto-Ensayo compuesto por dos fotografías de la autora. Beaune.
Photo-Essai composée pour deux photographies de l'auteur.

aprendidos en los talleres.

Por su parte, los profesores y animadores socioculturales también disponen de una serie de catálogos y cuadernillos distribuidos por temáticas y/o asignaturas: historia y geografía, ciencias de la vida y la tierra, lengua francesa y artes plásticas. Todos ellos interrelacionan los diferentes quehaceres y materias con el viñedo borgoñés y su patrimonio cultural del vino, a través de explicaciones, informaciones y posibles propuestas y ejercicios a realizar en el aula o en pleno viñedo.

Aún podemos recordar aquella mañana en esa pequeña oficina envuelta por estanterías y mesas plagadas de documentación, libros, folletos, posters e innumerables publicaciones sobre viticultura y patrimonio cultural del vino. Una seductora vorágine de materiales didácticos que, con esmero, dedicación y buenas prácticas, suponen un recorrido por todos los aspectos más relevantes de la cultura vitícola y los diferentes modos de trabajarlas, acercando el patrimonio a las personas (Fontal, 2013).

Pero este gran fondo cultural, patrimonial y educativo y su didáctica tienen una curiosidad. Esta denominación de origen tiene una manera particular de participar con los institutos o colegios, ya que son ellos quienes se desplazan para presentar su propuesta educativa y sólo a petición de los centros, conciertan visitas a bodegas y viñedos. Esto hace que, sin duda, se avale la gran labor formativa y pedagógica llevada a cabo por la AOC Bourgogne ya que, son numerosos los centros que solicitan, año tras año, la participación de ésta en sus aulas.

LES VINEALES

Este festival de Arte y Vino viene celebrándose en la capital borgoñesa desde hace más de diez años, avalando una buena



MARAÑÓN (2016). Foto-Ensayo compuesto por dos fotografías de la autora. Couleur. Photo-Essai composée pour deux photographies de l'auteur.



MARAÑÓN (2016). Foto-Ensayo compuesto por dos fotografías de la autora. Dans le vignoble.
Photo-Essai composée pour deux photographies de l'auteur.

gestión y puesta en marcha de la interrelación de procesos artísticos y cultura de vino. En el caso de esta edición, a la cual tuvimos el placer de asistir, las interconexiones que se enlazaron fueron sencillamente mágicas: música, arquitectura, gastronomía, y por su puesto instalación artística, a través de la tipología de *land art*, todo ello conducido desde una perspectiva pedagógica donde la enseñanza jugaba un papel muy interesante.

Las diferentes experiencias propuestas intercambiaban perspectivas artísticas en torno a la cultura del vino. Concretamente, hubo dos de ellas que consideramos muy interesantes de cara a este proyecto de investigación: la cata artística y la instalación. Ambas propuestas, aunque desde una perspectiva completamente diferente, han sido abordadas durante la tesis como parte intrínseca de la parte experiencial o empírica de este trabajo. Así, suponen interesantes referentes así como antecedentes en este ámbito, que, por lo general, no se habían dado.

Cata artística

El caso concreto de esta experiencia tuvo lugar en una de las salas que quedaban contiguas al antiguo Hospital de Beaune, considerado una joya patrimonial borgoñesa, donde el músico Vincent Gros conceptualizó a través de las notas de piano los diferentes vinos degustados. Esto es, analizó artísticamente cada vino (tal y como veremos más adelante que sucede en nuestras catas), analizó sus matices y sensaciones y, posteriormente, las plasmó en notas y silencios, piezas musicales y canciones improvisadas de acuerdo a las sugerencias que cada copa le inspiraba.

El resultado fue sugerente, apasionado, envolvente... mágico, ya que, la fusión de esas piezas de música, ese palpitar del piano mientras degustábamos suaves sorbos de vino, hicieron

de la actividad una experiencia única, irrepetible. Una fusión de arte y vino genuina, interrelacionada de una manera intensa y funcional, que dejaba volar la imaginación y explotar lo sensible, el conocimiento sensorial de nuestro entorno y nuestra cotidianeidad.

Instalación

Por otro lado, la artista Hélène Faerdig en diálogo con la enóloga y pedagoga Marie-Jeanne Jouquet ofertaron una interesante *Balade œnotouristique* en las conocidas como Vignes des Monsnières, una parcela muy alta respecto al resto de viñedo borgoñés que se extiende a 330-350 metros de altitud con exposición sur-sudoeste, lo que facilita una maduración excepcional del Chardonnay.

Sobre este peculiar terreno Faerdig propuso una interesante instalación a la que anteriormente hicimos mención. Se trataba de una obra ejecutada en este viñedo alejado del pueblo, entre mares de vides y parras, a los cuales se llegaba cruzando un amplio bosque de altos árboles que te hacían sumergirte en el paisaje de Bourgogne. Olores, sonidos, colores... hasta caer deslumbrado por la pieza artística que allí se encontraba.

Un particular *terroir* de finas lajas calcáreas acogía esta sutil instalación que respetaba el viñedo y le daba aún más fuerza a la naturaleza vitícola de la región. Los materiales utilizados, la composición, el lenguaje artístico... todos ellos unidos fomentaban una experiencia estética que al sol de abril, resonaba en ecos patrimoniales. Sarmientos y piedras, círculos y líneas que nos devuelven al latir de la tierra, que nos hacen vibrar en las resonancias del placer estético y enológico colectivo, guiados por Jouquet en una experiencia que cautiva los cinco sentidos en una bucólica escena a cielo abierto en un histórico viñedo borgoñés.



MARAÑÓN (2016). Foto-Ensayo compuesto por dos fotografías de la autora. *Vineales 2016*. Photo-Essai composée pour deux photographies de l'auteur.

Al final, la propuesta de vinéales podría ser *l'idée d'héritage éclairé qui semble tout à la fois le moyen de dissiper l'ignorance, de perfectionner les arts, mécaniques et libéraux, de réveiller l'esprit public, et d'entretenir enfin l'amour de la patrie* (Poulot, 2010 : 253), el amor por la cultura y concretamente, por el patrimonio cultural del vino. Ya que, bailando entre las diferentes propuestas, la mayoría presentaban enlaces sensoriales, estéticos, gustativos, emotivos, buscando dentro de las construcciones individuales un proyecto común: sentir el patrimonio cultural y sensible que el vino nos ofrece.

Este fantástico evento, sumado a la visita del espectacular Hôtel-Dieu de Beaune u Hospicios de Beaune que suponen un complejo histórico de gran belleza relacionado con la cultura enológica, el Musée du Vin de Bourgogne y una idílica *promenade* entre viñedos nos ocuparon aquellos breves dos días hasta la vuelta a la capital francesa. En la memoria y en el vaivén de recuerdos todavía sigue viva esa solariega casa de colores crema donde se ubicaba el Centro de la AOC, las altas torres del museo y el aire fresco acariciando mi cara entre los caminos empedrados, guardaviñas en estilo galo y bajos muretes circundando mares de viñedos teñidos de un verde intenso y jovial, propios del abril primaveral que nos abrazaba. En definitiva, un paisaje rampante de naturaleza bucólica que no hizo sino reafirmar los motivos que nos llevaron a investigar este tema.

2.5.3. MUSÉE DE LA VIGNE ET DU VIN D'ANJOU

Varias semanas más tarde, nuestro viaje nos llevó a una parada muy especial en el Musée de la Vigne et du Vin d'Anjou en Saint-Lambert-du-Lattay, una pequeña localidad en el corazón de la

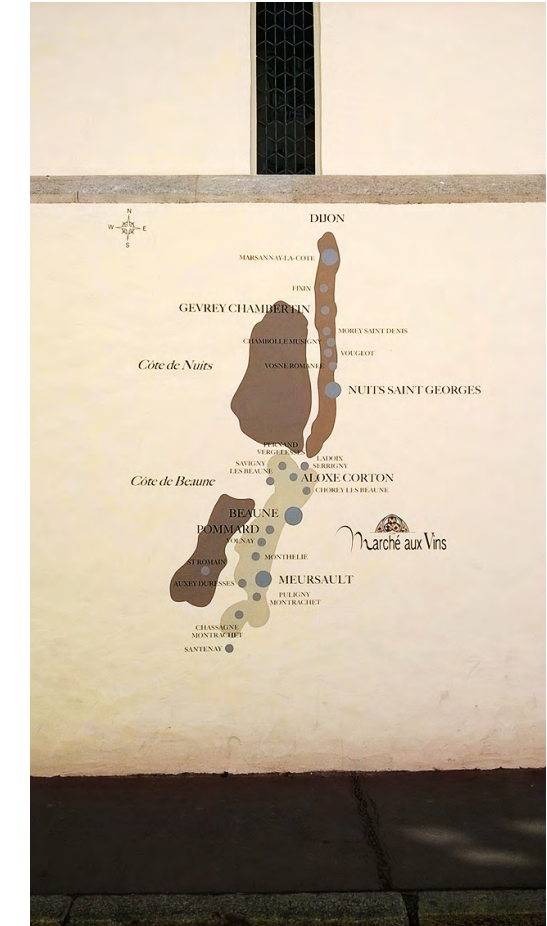
Loire y cercana a Angers (puerta de entrada del Valle del Loira, conocida por su imponente castillo del siglo XIII y ser patrimonio de la Humanidad por la UNESCO), Tours o Le Mans.

Así, tras dejar atrás la ciudad de Nantes, nos inmiscuimos en una carretera comarcal para aproximarnos al Val de la Loire para conocer de manera más próxima la región y a los pocos kilómetros comenzaron a sucederse no sólo los afamados castillos de la Loire, sino también bastas extensiones plantadas de vides, moteando el *terroir* de verdes brillantes y cálidos a pesar de la densa niebla que nos acompañaba.

No tardamos en llegar al destino de nuestro viaje: el Musée de la Vigne et du Vin d'Anjou, un pequeño pero coqueto museo de vino que, sin lugar a dudas, ha sido uno de los más interesantes que hemos tenido el placer de conocer.

A pesar de la fina lluvia que nos acompañó a lo largo de toda la visita, la experiencia fue sensacional, una experiencia en toda la amplitud que puede adquirir esta palabra, ya que, sin lugar a dudas, lo fue en *'todos los sentidos'*. Esto se debió, en parte, a que realizamos la visita desde una perspectiva complementaria, donde lo sensible cobraba importancia e interés, jugando con el espacio, con el entorno y con los diferentes elementos de la exposición. Para ello, el personal del museo nos facilitó el mismo material que ellos dan a los niños y niñas participantes de la visita-taller al museo.

El material otorgado fue un juego de llaves de diferentes formatos pero con colores neutros, de hierro o cobre imitando las antiguas llaves de las bodegas, casas y establecimientos locales; una carpeta-bandeja de madera donde iba sujeta la ficha a rellenar y un lápiz verde turquesa que ya nos incitaba a despertar la imaginación.



MARAÑÓN (2016). Par compuesto por dos fotografías de la autora. *Terroir*.
Paire composée pour deux photographies de l'auteur.



MARAÑÓN (2016). Foto-Ensayo compuesto por dos fotografías de la autora. *Saint Lumbert*. Photo-Essai composée pour deux photographies de l'auteur.



MARAÑÓN (2016). Foto-Ensayo compuesto por tres fotografías de la autora. Jeu. Photo-Essai composée pour trois photographies de l'auteur.



MARAÑÓN (2016). Foto-Ensayo compuesto por dos fotografías de la autora. *Petit Venice*.
Photo-Essai composée pour deux photographies de l'auteur.



MARAÑÓN (2016). Foto-Ensayo compuesto por dos fotografías de la autora. Rojo de Navidad. Photo-Essai composée pour deux photographies de l'auteur. Rouge du Noël.

Así pues, había que ir haciendo a modo de gimkana para encontrar las diferentes cajas acordes al número que venía establecido en la hoja. Estas diferentes cajas de madera estaban distribuidas sin orden aparente (aunque en el fondo muy bien pensado) para que los participantes fueran localizándolas en una especie de búsqueda del tesoro que les permitiera explorar los diferentes espacios y rincones del museo como si de un juego se tratase. En cada una de las cajas o muebles había un material didáctico diferente, que daba a los niños cada vez un nuevo aliciente para acercarse a cada explicación, acercándose al conocimiento desde la experimentación. Puzzles, juegos de ordenación, sobres sorpresa, máquinas... un compendio de propuestas muy interesantes para poder comprender en profundidad aquellos aspectos o nociones que suelen resultar más complejos para el público más pequeño.

Sin duda, el planteamiento teórico pero también de interacción de este museo francés nos resultó muy interesante a la par que innovador, ya que desde una perspectiva lúdica y teniendo la experiencia sensible como forma de conocimiento, el aprendizaje de los muchachos era más natural, podían afianzar mejor los diferentes conceptos y les permite recordar de una manera más significativa su vivencia en el espacio museístico, porque realmente, eso era la visita a este centro: una vivencia. Sencillamente, un espacio hecho por y para la cultura del vino y la transmisión pedagógica de la viticultura.

2.5.4. ALSACE

Pasaron los meses y la que antiguamente fuese la región alemana de Alsacia, nos esperaba aletargada en el helador frío de diciembre reconvertida en uno de los máximos exponentes de la enología

francesa. Con Strasbourg a la cabeza, nos dirigimos al sur a la conocida como Venecia francesa: Colmar, la cual, envuelta en la colorida calma de sus casitas de bellas formas, contrastadas fachadas y el Marché de Noël como telón de fondo, se erige como la capital del vino alsaciano, un espacio que ofrece más de 170 serpenteantes kilómetros de su Ruta del Vino donde poder perderse.

En numerosos edificios podemos ver en sus formas arquitectónicas dibujos, grabados o bajorrelieves que aluden a temáticas enológicas, así como tiendas, centros especializados y museos para honrar a la viticultura. Uno de sus principales centros culturales se halla muy cerca de la capital alsaciana del vino albergado por la importante Cofradía Saint Etienne en la antigua granja de su castillo, en Kientzheim; un pueblo perdido en el paraje montañoso de la región.

A pesar de la riqueza patrimonial que alberga en sus salas, mostrando las múltiples facetas de la vida y del trabajo del viticultor alsaciano a través de los siglos, de este museo regional no podemos destacar especialmente su interés pedagógico ya que son pocas las actividades destinadas a promocionar y conservar el interesante legado vitícola alsaciano. No obstante, en torno al museo concretamente y en toda la región de manera global, sí podemos destacar su extenso y excepcional entramado inmaterial, encabezado por sus numerosas cofradías vitícolas, sus afamadas fiestas de la vendimia y algunas romerías de carácter religioso como rito festivo de agradecimiento por la cosecha, emblemas de convivialidad y de *être-ensemble* comunitario.

Vestigios que aún podemos encontrar entre sus calles estrechas, entre sus hermosas casas de afilados tejados, entre sus pueblos de pequeñas plazas, entre sus viñedos de montañas hileras de

riesling y aromáticos racimos de gewürztraminer, cuando en las gélidas jornadas de invierno, el viñedo duerme y sus gentes, al calor de los *vin chaud*, animan el alma de una sociedad que vibra en el sentir vitícola comunitario.

2.5.5. BORDEAUX

Algunas semanas más tarde, un lluvioso Bordeaux nos esperaba tras la visita a Saint-Émilion (Primer Paisaje Cultural Vitícola Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO). Ambos componen la gruesa e histórica Enocultura bordelesa, tan interesante de ver y conocer de primera mano, un importante ejemplo que Rioja supo interpretar tras la devastadora plaga de filoxera que redujo el viñedo europeo a la cuarta parte a finales del siglo XIX.

Esta región del cantábrico francés es archiconocida por sus afamados vinos, los cuales, han viajado por todo el globo siendo uno de los principales iconos de Francia. Sus gentes, conocedoras de su relevancia no sólo económica sino también cultural, han realizado un gran esfuerzo en organizar diferentes actividades que acercan al grueso de la sociedad esta base esencial del territorio bordelés.

Su interesante paisaje bien se ha ganado el reconocimiento mundial de la UNESCO, plagado de châteaux de aires grandilocuentes, de hermosa factura y perfil barroco que motean un territorio que cohabita con *bories* (61), emparrados y fascinantes pueblos de piedra de casitas chatas y esbeltas iglesias góticas.

Desde el corazón de la AOC Bordeaux nacen diferentes iniciativas pedagógicas que trasladan a centros escolares, institutos y châteaux todo el fervor de la cultura del vino. Su programa *Gironde Verte* despliega una amplia oferta formativa, además de concursos o

paseos guiados entre viñedos. Al igual que en Borgoña, Burdeos dispone de un interesante material didáctico adecuado a cada etapa escolar, diferenciadas especialmente en École Primaire y un segundo grupo de Colegios y Liceos.

Su programa educativo se encuentra disponible en la web de la Denominación y presenta en el formato de *Mon Cahier des Vignes* un pequeño dossier a modo de cuadernillo de actividades que complementan la metodología empleada por los guías y mediadores culturales para los grupos más edad, ayudados por un peculiar personaje caracterizado con los atuendos típicos de un viticultor bordelés que espera a que cada niño le ponga rostro (*“Dessine ton visage”* reza la portada del dossier). Por su parte, para los grupos de Primaria hay otro sistema englobado en el proyecto *“Je m’amuse avec la vigne”* que además de autodefinidos, sopas de letras, juegos y otras herramientas lúdico-educativas, el cuadernillo recoge origamis. Asimismo, los profesores disponen de un material específico para que puedan ser ellos mismos quienes orienten los talleres en las diferentes etapas.

Además, de manera complementaria, la AOC dispone de un proyecto anual denominado *“Vign’écôle”* que se compone de diferentes cursos dirigidos a escuelas de Primaria. La propuesta consiste en acercar al alumnado el mundo tradicional vitícola y para ello el taller se desarrolla en un viña. Allí, tanto teórica como de manera práctica pueden ir conociendo y estudiando las diferentes fases de la viña según las diferentes estaciones, qué trabajos se desarrollan en cada una de ellas, y por supuesto, todo el desarrollo del racimo hasta llegar a bodega. Así, los diferentes grupos volverán en diferentes jornadas para poder observar de primera mano dichos cambios y acercarse al patrimonio Cultural del Vino desde una perspectiva práctica, lúdica y experiencial,

donde el conocimiento se integra en lo emotivo y vivencial.

Desde la Denominación de Origen Burdeos saben muy bien que la viña posee un gran interés pedagógico ya que permite una aproximación al aprendizaje interdisciplinar: botánica, artes, poesía, cultura y por supuesto paisaje, donde la experiencia construye conocimiento desde el respeto, la tolerancia y el fomento de la ecología. Para ello, se servirán de un curioso medio de transporte para acceder a los viñedos denominado *Pédibus*, un modelo de automoción a caballo entre una camioneta descapotable y un tractor con su remolque.

Por si fuera poco todo este compendio de materiales didácticos y las diferentes ofertas formativas, también disponen de un amplio surtido de posters, ampliaciones a los diferentes dossiers y cuadernillos así como recursos para visionar, escuchar o leer desde la web. Completa el programa una gama de diferentes propuestas en el propio viñedo para ver, en diferentes momentos, al viticultor trabajando en la viña (poda, vendimias...), lo cual complementa la actividad anteriormente descrita.

Así bien, la AOC también organiza anualmente y con la ayuda de diferentes bodegas el proyecto *“1 Château Pour 1 Artiste”*, una red eno-cultural donde diferentes artistas profesionales realizan sus obras visuales (pinturas, esculturas, fotografía...) describiendo los rincones, paisajes, châteaux y villas de esta región vitícola. En la edición de 2010 participaron Capala et Nes en el Château Larrivet Haut-Brion, Fabrice Tignac en el Château Beychevelle, Claire Dufau en Château Bastor-Lamontagne, Dominik Lobera en el Clos Haut-Peyraguey y Jocelyne Glond en Château Sigalas Rabaud. Importantes nombres de la geografía gala que animaron a otros compañeros a que se siguiera manteniendo esta bella propuesta que, en la actualidad sigue vigente, y que desde

narrativas estéticas y con suma plasticidad acercan una vez más arte y vino.

En definitiva, un amplio surtido de propuestas y acciones pedagógicas en diferentes puntos de la región bordelesa para acercar la Enocultura y el Patrimonio Cultural del Vino a niños y niñas, jóvenes y adultos, englobando nuevas tecnologías, recursos didácticos, ecología, conocimiento sensible y especialmente, la experiencia como base de un aprendizaje que sustenta las raíces de una tierra que vive y bebe los vientos por esta bebida ancestral: el vino.

2.5.6. UN SANTO ESPECIAL

Para acabar nuestro recorrido por tierras galas, queríamos detenernos a comentar el importante papel de uno de sus santos y que, no por casualidad, también es homenajeado en diferentes localidades de Rioja Alavesa y muy especialmente en Oion.

San Vicente fue un diácono español, martirizado por los romanos en el 304, al cual se le atribuye una especial relación con los franceses a través de Childeberto I. Este rey merovingio se encontraba en el siglo VI asediando Zaragoza, pero al saber que la ciudad se había puesto bajo la protección de San Vicente Mártir, levantó el asedio y volvió con sus tropas a Francia. El obispo de la ciudad en agradecimiento, decidió obsequiarles con una de las reliquias del santo, concretamente su túnica.

Así, para glorificarla, santificar pero asimismo proteger las reliquias, Childeberto I fundó en París la abadía de la Santa Cruz y San Vicente, llamada más tarde Saint Germain de Près, propietaria de numerosos viñedos en la Isla de Francia. Esta abadía, actualmente es considerada por los historiadores como el edificio religioso más



MARAÑÓN (2015). Fotografía independiente. Saint Germain. Photographie indépendante.

antiguo de París.

Así, y a pesar de que se cuentan muchos otros santos protectores de la vid en Francia, en el día de hoy la hermandad báquica no se olvida de festejar cada año San Vicente, el 22 de enero, periodo en el que se puede comenzar la poda de las vides. Del mismo modo y en la misma fecha, sucede en diferentes localidades de Portugal, especialmente en Lisboa, en España (por ejemplo Valencia) o incluso en México.

Por ello, no es una simple casualidad que en Los Realejos (Tenerife), cada 22 de enero desde 1609 en agradecimiento a San Vicente Mártir, patrón de los vinateros y los fabricantes de vinagre, se mantenga una tradición que es una de las procesiones cívico-religiosas más antiguas de Canarias. Ya que, tal y como veremos más adelante, Tenerife es una de las islas del archipiélago que mayor esfuerzo y tesón han puesto en mantener viva una larga tradición vitícola enraizada en la isla desde hace varios siglos.

Igual que tampoco lo es el caso dado en nuestra comarca, en Rioja Alavesa, ya que en concreto en la localidad de Oion, también se sigue celebrando esta festividad el 22 de enero en honor a San Vicente, respondiendo así las demandas (por aquel entonces religiosas y/o de culto) de una sociedad en la que el vino y su cultura han supuesto una parte inexcusable de su identidad, de sus tradiciones y costumbres.

Así,

Il faut noter ici que la fête vigneronne de la Saint Vincent, à la fin du mois de janvier, est le deuxième point de repère fortement ritualisé pour la communauté viticole. La Saint Vincent, associée dans le calendrier des travaux de la vigne à la reprise de la taille et à la dormance de la

plante, ouvre le cycle des interventions humaines sur la plante. La fin des vendages conclut la fin des travaux sur la plante et associe le moment du pressurage au travail de fermentation qui va, en cuve ou en cave, conduire à la naissance du vin (Jugie, 1999: 20).

Por ello, la mayoría de villas, regiones o países, comparten una simbología común y, en ciertos puntos, referentes culturales, o más bien, religiosos comunes, ejemplos de esta cultura, la del vino y la de la devoción a este santo para que protegiera sus cultivos y viñedos.

Tradiciones que, como hemos citado, no sólo estallan en Île de France sino en otras tantas regiones francesas que adoran a este patrón de las vides, haciendo romerías, largos paseos en forma de ofrendas y un sinfín de actividades marcadas por la presentación del nuevo vino. Aspecto que también podríamos enlazar con el Uztaberri Eguna de Lapuebla de Labarca, una festividad que ofrece a todo aquel que quiera degustar el nuevo vino de la última cosecha, el vino recién nacido de las cabinas de fermentación, ese vino joven que inunda nuestro paladar como el fruto de la cosecha o vendimia precedentes. Un honor y un placer en forma de vino, en forma de zumo de uva macerada con el trabajo y esfuerzo de una tierra que honra a su paisaje y se liga con éste.

Del mismo modo, sucede con otras actividades de la zona que invitan a los lugareños y de pueblos vecinos a conocer más a fondo las diferentes relaciones que vino y cultura guardan en Rioja Alavesa y además, añaden un valor añadido al correlacionarlo con diferentes países o zonas. Este es el caso concreto de Navaridas, que en 2015 dedicó esos lazos a Francia en su Feria Histórica del Vino.

Vemos, por tanto, que Saint Vincent o San Vicente, es un santo de notable importancia en Francia, pero no solamente en territorio galo, sino que son numerosos los pueblos y ciudades de todo el mundo que le rinden homenaje tejiendo una rica red de tradiciones y cultura que se envuelve en el halo del ritual festivo religioso (Martínez Montoya, 2004; Homobono, 2006).



MARAÑÓN (2015). *Fotografía independiente. Église. Photographie indépendante.*



MARAÑÓN (2015). *Fotografía independiente. Tejados parisinos. Photographie indépendante. Toits Parisiens.*

56 Les viticulteurs ont tendance à ignorer le symbolisme très puissant du porte-greffe –la partie de la plante qui transporte jusqu'à la grappe le caractère et la composition du terroir et qui permet de produire des vins italiens, espagnols ou français. De même, beaucoup de viticulteurs investissent du temps et de l'argent pour développer des variétés de raisins autochtones qui ont pratiquement disparu depuis des décennies (Parasecoli, 2006: 15).

57 Recipientes de madera donde se transportaba antiguamente la uva y que prácticamente en su totalidad han desaparecido por su desuso.

58 En una obra visual de novela gráfica, Etienne Davodeau relata el intríngulis de este mundo del viticultor bio y de las vicisitudes que le van sucediendo de manera comparativa con el mundo del dibujante gráfico y como esos dos mundos no son tan dispares. Una excelente reflexión de la diversidad de opciones en estos universos paralelos que a lo largo de toda la tesis hemos intentado unir, tal y como hace este dibujante francés.

59 El Gran Desfile.

60 Para conocer el listado completo de Hermandades participantes en el desfile ver: <http://www.fetedesvendangesdemontmartre.com/edition-2015/la-liste-des-defilants/> (Consultado el 20 de octubre de 2015).

61 Guardaviñas franceses.

plano estatal

Bodegas, museos de vino y espacios culturales vitícolas en España

Tal y como venimos presentando, *la cave est en effet un lieu qui concentre atmosphères anciennes et recherche scientifique, outils traditionnels et technologies de pointe, associés en une suite d'activités demeurées inchangées au cours des siècles : la vendage, la fermentation, l'élevage du vin* (Casamonti et Pavan, 2004 : 94). Pero además, es un espacio cultural, de patrimonio, de donde emergen nuevas tendencias (arquitectónicas, museográficas, culturales), reminiscencias en ocasiones etnográficas, antropológicas y de claros tintes tradicionales.

La actual bodega-museo, por tanto, es el resultado de que España es bien sabido que, desde tiempos inmemoriales, ha sido uno de los países donde más y mejor se ha llevado a cabo el cultivo de la vid. De norte a sur, incluidas sus islas (concretamente el archipiélago canario) han ido cultivando y elaborando esta tradicional bebida que a tantos a embriagado. Sin embargo, no se asentó en todas las zonas por igual y, especialmente en el caso de Rioja Alavesa, debido a su clima, su tierra, la guarda de la sierra de Cantabria y un sinfín de características más, han hecho de este enclave vitivinícola uno de los más relevantes a nivel mundial.

Para estas instituciones la vendimia es uno de los momentos claves por todo lo que ello implica. De hecho, comienza mucho antes en la bodega que en la viña, ya que es necesario preparar el lagar, lavar las cuba, poner a punto tractores y remolques, listar todos los corquetes o tijeras que vayan a ser necesarias, cestos, toldos, realizar el aclarado de mangueras, así como hacer las “calles” entre las diferentes renques del viñedo para que no estorben los sarmientos para esta labor. En resumen, un sinfín de actividades y quehaceres que engalanan la bodega para volver a vibrar de nuevo, tras un tiempo de paz y sosiego entre los húmedos pasillos y los oscuros rincones de sus salas.

Para cuidar y respetar todo el acervo cultural que reúnen las bodegas y la interrelación entre ellas, en España surgen diferentes iniciativas que aún hoy siguen siendo pioneras y espejo de un desarrollo cultural y patrimonial excepcional. Estamos hablando de la Asociación de Museos del Vino de España que *tiene como fin favorecer la promoción, el encuentro, la cooperación y el estudio de los Museos y Centros Temáticos del Vino asociados, así como contribuir a la salvaguarda, conservación y difusión de la cultura del vino en todas sus manifestaciones y la de cada zona vitivinícola en particular* (Fernández, 2014: 129); pero asimismo de la Asociación española de Ciudades del Vino (ACEVIN) que congrega las numerosas y diferentes Rutas del Vino de España entretejiendo una interesante red que incluye visitas a museos del vino, bodegas, culturas, tradiciones, gastronomía, primando su preocupación por difundir la Cultura del Vino y generar sinergias y estrategias de desarrollo en torno al concepto de Enoturismo.

Actualmente disponemos de alrededor de veinte rutas entre las que destaca la Ruta del Vino de Rioja Alavesa, creada en el año 2005 y la cual obtuvo el primer premio en la categoría Destino SICTED 2014 en la Feria Fitur en favor de la promoción, impulso y mejora de la oferta turística de la región, contribuyendo a mejorar notablemente la experiencia que en Rioja Alavesa se da a nuestros visitantes. Un notable y significativo reconocimiento a la puesta en valor de todo lo que el mundo del vino acarrea: tradición, costumbres, cultura, patrimonio, paisaje, comunidad, imagen, disfrute y estilos de vida.

Ambas asociaciones han sabido cuidar, desde hace ya varios años, la esencia de esta tierra plagada de vides, aspecto al que se suman las diversas formas arquitectónicas a nivel estatal que nos hablan una vez más de tradición, patrimonio y cultura vitícolas

a la par que fomentan el desarrollo de una empresa que moverá denominaciones y regiones enteras, generando un basto imperio relacionado con la cultura del vino. Un espectacular desarrollo que, al igual que con otras industrias, tendrá su boom en el siglo XIX y XX cuando serán necesarias nuevas arquitecturas y construcciones que converjan en aras de un aumento de la producción y su calidad.

De ahí no sólo saldrán construcciones populares (calados, guardaviñas, barrios de bodegas, lagares rupestres...) sino la tipología cooperativa que aún sigue vigente en muchas DOC y que tendrá uno de sus máximos exponentes en Jerez de la Frontera, Cádiz, donde se instaurará por primera vez en la historia de bodegas edificadas en hierro (Casamonti y Pavan, 2004); o Cataluña donde crecerán de manera espectacular siendo uno de los puntos más interesantes a nivel estatal en la vinificación industrial, espacios constructivos que equiparán funcionalidad y un sello arquitectónico distintivo, especialmente caracterizado por arquitectos de la zona tan renombrados como Puig i Cadafalch (la modernista Codorniu de cortes góticos en Sant Sadurní d'Anoia), Domènech i Montaner (La Esplugu de Francoli), la Bodega Güell de Garraf en Sitges realizada por Antonio Gaudí o Martinell Brunet (el cual, entre 1914 y 1925, superó la treintena de bodegas edificadas).

En la provincia de Navarra, también diferentes bodegas han llamado a las puertas de grandes arquitectos que han re-estructurado sus líneas y estilos, creando nuevos modelos culturales y de elaboración vitícola, tal es el caso de Bodegas Julián Chivite, Arínzano (Navarra), construidas por Rafael Moneo entre 1998 y 2001; o la Bodega Señorío de Otazu (Navarra) llevada a cabo por Jaime Gaztelu Quijano y Ana Fernández de Mendía, generando

uniones y enlaces entre el exterior e interior, enlazándose paisaje, una larga tradición mostrada en la esencia de la bodega antigua previa y sugestivas formas que modelan las líneas futuras. En la misma región y capitaneando la DOC Navarra, Olite nos presenta la bodega Marco Real con su genial Sala de Aromas que cuenta con 46 diferentes para que tanto niños como adultos estudien y formen sus capacidades olfativas y sensoriales.

Otro de los ejemplos excepcionales es la obra llevada a cabo en Bodegas Portia en Gumiel de Izán (Burgos) por parte del archiconocido Norman Foster, el cual desarrolló un edificio de finas líneas, grandes rampas y profundas naves que gestionan de manera armoniosa, elegante y utilitaria el espacio de la bodega. Un complejo arquitectónico muy relevante y enormemente aplaudido por expertos del sector.

Así, estas regiones y bodegas son algunos de los muchos posibles ejemplos de la importancia en las formas constructivas, pero no únicamente, sino que es igualmente destacable toda la renovación interna a modo de centros temáticos o *musealizados*, es decir, la concepción de bodega como intermediario, como lugar « *muséographique* », voire *pédagogique* (Casamonti et Pavan, 2004 : 129-130), tal y como veremos a continuación.

En consecuencia, hablar en la actualidad de bodega no es hablar únicamente de los lugares donde se elabora el vino, sino de abrir la caja de pandora al apasionante mundo del patrimonio cultural del viñedo, conociendo sus raíces e historia, sus formas artesanales que se construyen desde el cariño y el respeto generación tras generación, del saber hacer vitícola, del paisaje agrónomo de la uva y de la vid(a), del proceso de permanencia y guarda (también de la memoria) en la bodega; ya que no hay enología ni viticultura sin el compendio de todas estas características que singularizan

una tierra y una sociedad.

De hecho, según Falk y Dierking (2000), el contexto puede ser un contexto personal, sociocultural y físico (Calbó, Juanola y Vallés, 2011: 31), un espacio que en nuestra investigación (tal y como comprobaremos más adelante) queda enmarcado por una cultura: la del vino; por un paisaje: el del viñedo; y por un motor social: la viticultura.

Ahora, sin más dilación, pasemos ya a descubrir todos los centros temáticos del vino a nivel estatal, de entre los cuales destacaremos dos por su labor educativa y de difusión patrimonial; y otros dos por su importante valor artístico.

EN ESPAÑA (A NIVEL ESTATAL)

Como bien habíamos citado anteriormente, de entre todos los museos descritos en el panorama español se ha hecho una pequeña selección de aquellos centros más significativos desde diversas perspectivas: a nivel educativo y a nivel artístico o expositivo. Los criterios que se han seguido para su selección han sido corroborados tras la investigación o estudio de casos de cada uno de los museos anteriormente citados.

Andalucía	Jerez	Cádiz	El Misterio de Jerez	www.elmisteriodejerez.org
	Sanlúcar de Barrameda	Cádiz	Museo Barbadillo de la Manzanilla	www.barbadillo.com
	Málaga	Málaga	Museo del Vino	www.museovinomalaga.com
	Chiclana	Cádiz	Museo del Vino y la Sal de Chiclana	www.chiclana.es
	Jerez de la Frontera	Cádiz	Sandeman Jerez - Bodegas y Museo	www.sandeman.eu
	Montilla	Córdoba	ENVIDARTE. Centro de Arte Contemporáneo y Vino	http://montillaturismo.es/es/guia-practica/puntos-de-informacion-turistica/centro-de-interpretacion-envidarte.html
Aragón	Vera del Moncayo	Zaragoza	Campo de Borja. Monasterio de Veruela	www.docampodeborja.com
	Barbastro	Huesca	Espacio del Vino de la D.O. Somontano	www.somontano.es www.dosomontano.com
	Nuévalos	Zaragoza	Museo del Vino Monasterio de Piedra	www.monasteriopiedra.com
Asturias	Cangas del Narcea	Asturias	Museo del Vino	www.museovinocangas.com
Islas Canarias	Santa Brígida	Las Palmas de Gran Canaria	Casa del Vino de Gran Canaria, El Galeón	www.grancanaria.com www.vinest.net
	El Sauzal	Santa Cruz de Tenerife	Museo Insular de la Vid y el Vino de Tenerife. Casa del Vino La Baranda	www.tenerife.es/casa-vino
Cataluña	Sant Sadurní d'Anoia	Barcelona	C. d'interpretació del Cava. Fassina de Can Guineu	www.turismesantsadurni.com
	Peralada	Girona	Museo del Vino del Castillo de Peralada	www.museucastellperalada.com
	Montbrí del Camp	Tarragona	Museo Els Cups	www.muSeudelvi.com
	Palafrugell	Girona	Museu del Suro de Palafrugell	www.museudelsuro.cat
	Vilafranca del Penedés	Barcelona	VINSEUM. Museo de las Culturas del Vino de Catalunya	www.vinseum.cat
Castilla – La Mancha	Valdepeñas	Ciudad Real	Museo del Vino de Valdepeñas	www.musedelvinovaldepenas.es

Figura 35. Cuadros principales Museos del Vino a nivel estatal.

Castilla y León	Mucientes	Valladolid	Aula de Interpretación de Mucientes	www.mucientes.info www.bodega.edu.es
	Valbuena de Duero	Valladolid	Centro de Interpretación Vitivinícola. Matarromera	www.emina.es www.matarromera.es
	Aranda de Duero	Burgos	CIAVIN. Centro de Interpretación de la Arquitectura Asociada al Vino	www.arandadeduero.es
	Peñafiel	Valladolid	Museo del Vino	www.museovino.com www.museodelvinodevalladolid.es
	Cacabelos	León	Museo del Vino del Bierzo	www.vinosdel Bierzo.com
	Morales de Toro	Zamora	Museo del Vino de "Pagos del Rey"	www.pagosdelreymuseodelvino.com
Comunidad Valenciana	Utiel	Valencia	Museo de la Vid y el Vino de la Comunidad Valenciana	www.utielrequena.org
	Requena	Valencia	Museo de Sisternas	www.museosisternas.com
	Requena	Valencia	Museo del Vino	www.requena.es
	El Campello	Alicante	Museo Esteban de la Rosa	www.bodegaseleccion.es
Extremadura	Almendralejo	Badajoz	Museo de las Ciencias del Vino de Almendralejo	www.museodelvinoalmdralejo.es
Galicia	Monforte de Lemos (cerrado)*	Lugo	Centro do Viño da Ribeira Sacra	www.centrovino-ribeirasacra.com
	Cambados	Pontevedra	Museo del Vino	www.cambados.es
La Rioja	Aldeanueva de Ebro	La Rioja	Museo del Vino	
	Briones	La Rioja	Museo de la Cultura del Vino Dinastía-Vivanco	www.dinastiavivanco.com
	Haro	La Rioja	Bodegas R. López de Heredia Viña Tondonia	www.lopezdeheredia.com
	Logroño	La Rioja	Centro de la Cultura del Rioja	www.centrodelaculturadelrioja.es
País Vasco	Laguardia – Biasteri	Álava (Rioja Alavesa)	Centro Temático del Vino Villa-Lucía	www.villa-lucia.com www.rutadelvinoderiojaalavesa.com
	Bakio	Bizkaia	Txakolingunea	www.bizkaikoa.bizkaia.net
Región de Murcia	Bullas	Murcia	Museo del Vino	www.museodelvino.bullas.es

A NIVEL EDUCATIVO

Los criterios seguidos en cuanto a este primer nivel han sido teniendo en cuenta los siguientes criterios: las características de sus instalaciones para la praxis educativa, la propia oferta educativa y sus consiguientes actividades, la amplitud del público al que va dirigido, los recursos didácticos o publicaciones que han llevado a cabo y la innovación y creatividad de sus proyectos pedagógicos.

D.O. Campo de Borja. Monasterio de Veruela (Ainzón, Zaragoza)			Actividades	Público	Publicaciones
Instalaciones – Recursos Didácticos					
Sala de Catas			Cursos de iniciación a la cata		
Sala de D.O.					
Área de Historia			Talleres para niños y cuentacuentos	Infantil	Libro "25 aniversario de la D.O. Campo de Borja"
Área de Viticultura y Enología			Visitas guiadas	Jóvenes	
De la cepa a la copa		El taller de los Sentidos	Visita al Monasterio Cisterciense de Veruela	Adultos	Cuento "Garné de Beruela y el príncipe Mabec"
Variedades y morfología del vino.	Reflexión sobre el Moncayo y la garnacha, la variedad más relevante de la zona.	Los colores del vino	Visitas a bodegas	Especializado	
El ciclo de la Vid.	Cuatro vídeos describen las cuatro fases de la vid.	Por medio de una sala de vivos pigmentos, vibrantes e intensos, se ilustra a los niños acerca de la amplia paleta o cromatismo de la naturaleza en relación con el vino. Así, esta sala está dedicada plenamente al color.	Exposiciones Temporales		
La vendimia.	Sala donde se explica cómo se recogía y recoge actualmente la uva.				
El acarreo. El 'escachamatas'	Para ilustrar esta fase el visitante podrá observar una maqueta del Tren Borjica o "Escachamatas", que realizaba el transporte de uva y vino desde Borja hasta Cortes de Navarra, para desde allí continuar su distribución hacia el norte de España.	Los aromas del vino			
El chof	Pisado virtual de la uva.				
El show de Garnachica	Recurso didáctico espléndido y mascota del museo que muestra el proceso de elaboración del vino. Hay un interesante video: http://www.youtube.com/watch?v=WevyonNzhxo .	16 especieros repartidos por la sala permiten jugar a percibir algunos de los aromas presentes en el vino. Una mini "cata" para los más atrevidos.			
Los trabajos en la bodega	A través de textos e imágenes se explica cómo obtener vinos jóvenes, crianzas y reservas.	Las texturas del vino			
La vinificación.	Es decir, la fermentación del vino.				
El teatro virtual.	Donde nuestros personajes virtuales en tres dimensiones -un monje cisterciense de la Edad Media y una enóloga del siglo XXI- compartirán con los visitantes su particular visión del vino.	El gusto y el tacto se funden en esta sala para acercar al alumnado a experimentar las texturas del vino. Además, en esta sala se tratan las fases de la Cata de vino y aporta información sobre el maridaje entre vino y gastronomía.			

Figura 36. Nivel educativo. Campo de Borja

D.O. Tacoronte-Acentejo. San Cristóbal de La Laguna (Tenerife)	
Instalaciones – Recursos Didácticos	La perfecta simbiosis de educación y vino en la D.O. Tacoronte-Acentejo ha supuesto una completa apertura a la comarca en la que se ubica. Para ello, hace uso de todo tipo de instalaciones de la zona: desde las diferentes bodegas que en Tacoronte se distribuyen (Bodegas Monje, Bodegas El Lomo, etc.) centros culturales, librerías, hasta la Fundación Cristino de Vera o la Ermita San Miguel.
Actividades	<p>Cursos de iniciación a la cata</p> <p>Talleres para centros escolares e institutos</p> <p>Festival de Títeres Una bodega con magia</p> <p>Ciclos Cultura y Vino</p> <p>Ciclos Vinofonía</p> <p>Visitas guiadas</p>
Público	<p>Infantil</p> <p>Jóvenes</p> <p>Adultos</p> <p>Especializado</p>
Publicaciones	<p>La Vinal. 1ª Bienal de arte y vino Tacoronte-Acentejo.</p> <p>La Vinal. 2ª Bienal de arte y vino Tacoronte-Acentejo.</p> <p>La Vinal. 3ª Bienal de arte y vino Tacoronte-Acentejo.</p> <p>La Vinal. 4ª Bienal de arte y vino Tacoronte-Acentejo.</p> <p>La Vinal. 5ª Bienal de arte y vino Tacoronte-Acentejo.</p> <p>VINALETTRAS n1 (2007)</p> <p>VINALETTRAS n2 (2009)</p> <p>VINALETTRAS n3 (2011)</p> <p>VINALETTRAS n4 (2013)</p> <p>VINALETTRAS n5 (2015)</p>

Figura 37. Nivel educativo. Tacoronte-Acentejo.

A NIVEL EXPOSITIVO-ARTÍSTICO

Los criterios por los que nos hemos regido en cuanto al nivel expositivo han sido teniendo en cuenta las características de sus instalaciones para la exhibición artística; la claridad, limpieza y rigor expositivos; el nivel o calidad artístico, estético, técnico y formal de la exposición; la accesibilidad para todo tipo de públicos y las publicaciones e investigaciones en torno a dichas muestras.

Bodega MAS BLANCH I JOVÉ (La Pobla de Cérvoles, Lleida). Nuestro primer caso nos lleva a esta bodega en el corazón de la provincia catalana de Lleida que cumple varias particularidades que la hacen especialmente interesante para nuestro estudio. En primer lugar, se trata de una bodega pequeña, familiar, que de manera artesanal lleva cuidando sus viñas y elaborando sus vinos desde hace ya años. Una bodega que se funde con la geografía rocosa y de monte bajo que caracterizada a esta región leridana y en la cual tuvimos el placer de exponer “*Haiek*”.

En su interior aguardan en diferentes salas numerosas obras de artistas de todo el panorama estatal (destacando especialmente *Entre el Cielo y la Tierra* (62) de Gregorio Iglesias) conjugan con los elementos propios de bodega: barricas, depósitos, sala de catas, almacenaje... y numeroso elementos de forja que el fundador de la bodega ha ido realizando con sus propias manos con el paso del tiempo, aportando aún mayor personalidad y carácter a esta peculiar bodega.

El exterior del celler es más interesante aún si cabe. Perfectamente señalizado y con un plano que nos orienta en el paisaje que circunda la bodega, un total de diez artistas de importante renombre pueblan la geografía interpretando el mundo vitícola y

fundiendo arte y paisaje, una fusión casi land-art, en una enorme exposición a cielo abierto que seducirá a todos aquellos que decidan perderse entre viñedos, olivos y almendros: “La viña de los artistas”.

Josep Guinovart, amigo de la familia, instaló dos obras; Joan Brossa cuenta con otras dos piezas (Cap de Bou y No-Res del Tot) a escasos metros con su particular visión poética del arte; Assumpció Mateu *enmarca el sueño* en diálogo con una bellísima encina; tras el gran espectáculo musical que diferentes pianistas ofrecieron, Carles Santos instaló su obra *Vino Sonoro* en las encinas de la Era de Guino, teniendo como elemento central su emblemática barca “La Sargantaneta”; Susana Solano y su obra *Signatures N° 1* (63) en la que plasmó sus reflexiones entorno a las labores del campo y el paisaje mediterráneo; Esteve Casanoves y su particular anfiteatro o Gregorio Iglesias; cierran este listado que ensalza el arte y el vino, convirtiéndose en una mágica unión que otorga paz, color y estética a esta tierra.

Obras que combinan en un calendario plagado de actividades: conciertos, ópera, teatro, degustaciones maridadas, recitales de poesía, proyecciones artísticas, espectáculos de magia... y un largo etcétera que se pueden disfrutar a lo largo de todo el año en Mas Blanch i Jové, una bodega viva y que vibra con el latir del vino, de la tierra y del viñedo, al que escucha paciente, devolviendo su gratitud en forma de pequeños patrimonios sociales, de estas interesantísimas fórmulas educativas, culturales y de ocio.

ENVIDARTE (Centro de Arte Contemporáneo y Vino). Montilla, Córdoba. Este museo ubicado en la provincia de Córdoba se encuentra envuelto en un fantástico entorno

de la denominación de origen Montilla. Construido sobre un antiguo espacio industrial ahora rehabilitado, ENVIDARTE busca ser un referente para los nuevos creadores de arte.

Como su propio nombre indica, nos estamos presentando ante un ámbito plenamente museístico con todas sus características. Así, se trata de un Centro de Arte Contemporáneo, y como tal, sigue todas las pautas expositivas, de calidad y rigor técnicos, artísticos, etc. y a pesar de no disfrutar de unas grandes dimensiones dispone de equipos completos (de sonido, audio, proyector, cañón, pantalla, focos de luz...), sala proyección y zonas para realizar catering en las presentaciones donde desenvuelven un amplio abanico de actividades culturales, entre ellas música y asimismo teatro.

Esto denota que sus instalaciones están cuidadosamente preparadas, y por ende, el museo también está perfectamente habilitado para que todo aquél visitante que desee disfrutar de su colección pueda hacerlo, independientemente de sus circunstancias.

Asimismo y tal y como referencia el subtítulo, la muestra que expone en su interior es de artistas contemporáneos pero con una característica muy especial: combina en un mismo espacio colecciones permanentes (alusivas a la Cultura del Vino o Eno-cultura) con exposiciones temporales de diferente temática. De tal modo que la cuasi totalidad de las obras expuestas, o bien tienen su temática relacionado con el mundo vitivinícola o bien están realizadas con algún material procedente de la viña. De este modo, hacen honor a su nombre y ciertamente es un Centro de Arte Contemporáneo y Vino.

62 Una interesantísima obra realizada en mitad de uno de los viñedos de la finca y que, a pesar de la meteorología, los relieves de la superficie del terreno y otras tantas vicisitudes, tras ser finalizada fue posteriormente trasladada a la sala de barricas, donde luce con especial belleza y simbolismo a lo largo de 60 metros de largo y cinco y medio de ancho.

63 Una instalación que se encuentra integrada en medio de olivos y supone una transformación delicada del paisaje desde su respeto y conocimiento más absoluto, una fiesta artística que acabó con una cena maridada con los excelentes vinos de la bodega, algunos de ellos ecológicos producto de este respeto, salvaguarda y admiración por esta tierra que tanto les ha dado.

el caso de la d.o.ca. rioja

*Bodegas, museos de vino y espacios culturales
vitícolas en La Rioja y Rioja Alavesa*

Habiendo señalado los principales museos, bodegas y centros temáticos del vino del Estado, consideramos interesante continuar nuestro particular viaje ahora en nuestra Denominación de Origen, la cual surge como en

beaucoup de pays essaient de tirer avantage de systèmes dérivés de celui, inventé par la France en 1855 pour permettre le contrôle de l'Etat sur sa production agricole, à savoir le classement de soixante viticulteurs (ou châteaux) sur la base du prix et de la qualité de leur vins. Dans les années 1930, ce système cède la place à l'appellation d'origine contrôlée (AOC) (Parasecoli, 2006: 20), las DOC en España, siendo la de la Rioja la primera en todo el Estado con esta calificación (64).

Esto implica que a pesar del breve espacio del que dispone la D.O.Ca. Rioja, su historia, su cultura, su paisaje y patrimonio vitícolas son esenciales para entender la identidad y personalidad de esta región del Norte de España.

Así, en la Carta de población de Longares de 1063 ya se refleja la servidumbre en “dos días de arar, dos días de cavar, dos días de entrar, dos días de cortar y uno de vendimiar”; por su parte Gil del Río ya señala en 1102 que el paisaje que colinda con el monasterio revela que “*como en el resto de sus territorios, las vides*” son las reinas (Velilla, 1982) y cuyos beneficios son donados como gracia el Rey Sancho de Navarra.

Estas breves pinceladas históricas auguran un viaje buceando entre antiguos antecedentes vitícolas y bodegueros que hace su última parada en el contexto de la Denominación de Origen Calificada Rioja, o lo que sería sinónimo, una amplia área donde los viñedos se suceden y amontonan haciendo un mar inmenso que deleita

todos los sentidos, abarcando no sólo la Comunidad Autónoma de La Rioja, sino también a sus vecinas: País Vasco y Navarra.

Así pues, esta DOC quedaría configurada por Rioja Alta y Rioja Baja (que englobaría 43.885 de las casi 64 mil hectáreas de la Denominación), Rioja Alavesa (con un total que ronda las 13 mil hectáreas) y Navarra (en torno a las 6 mil 800 hectáreas).

Un territorio excepcional donde pervive una singularidad colectiva entorno al mundo vitícola y al que le acompañan no sólo todo tipo de comunicación entre villas, sino un urbanismo singular, con tipologías constructivas propias y una gran preocupación por revalorizar el dinamismo local desde lo cultural, la tradición y lo histórico (Giguère, 2010) de este producto en bruto que hace las delicias de cualquier paladar.

Esto, junto con una historia milenaria en torno al cultivo de la vid (tal y como hemos visto en los diferentes tipos históricos que recorren el paisaje y la geografía de ésta, y más concretamente, en el área de Rioja Alavesa) y la reivindicación de la forma particular y única de transmisión cultural vitícola que sustenta a la región, hicieron que la DOCa Rioja fuera la primera Denominación de Origen de toda España.

Concretamente, es a finales del siglo XIX cuando nace el Rioja tal y como lo conocemos hoy día, dotando de identidad propia al nombre de un producto vinculado a su origen. La idea surge principalmente debido a la preocupación de los viticultores y elaboradores por proteger sus vinos de los *usurpadores y falsificadores* que se intentaban aprovechar del gran valor que los vinos de Rioja habían adquirido. Así, este miedo y esta inquietud culminan con el reconocimiento oficial el 6 de junio de 1925 de la Denominación de Origen Rioja.

En la actualidad, Rioja es una de las Denominaciones de Origen del mundo que ofrece mayores garantías respecto a la calidad y autenticidad de sus vinos, siendo una de las pocas DOC que exige el embotellado en origen para toda su producción. Esto conlleva a que, sumadas a la efectiva labor del Consejo Regulador y su fuerte y rigurosa normativa de autocontrol, haya conseguido afianzarse en el mercado, transmitiendo seguridad, confianza y calidad; un interesante compendio que se percibe en sus bodegas, centros enoculturales e identidad enológica.

2.7.1. LA RIOJA

Bajo el amparo de la D.O.Ca. diferentes bodegas y museos del perímetro riojano comienzan una nueva andadura que tiempo atrás ya se había iniciado con otras formas arquitectónicas de talante local y popular, construcciones de las que podemos enumerar diferentes tipologías, desde las bodegas medievales que motean el paisaje, centros culturales relacionados con el vino, guardaviñas, así como un particular caso que se extiende especialmente en la zona de Rodezno, Medrano o El Redal, en la provincia de La Rioja, ribeteando la zona sur del Ebro y que constatan una tradición de producción familiar vitícola denominada como *barrio de bodegas*. Éstos suponen una forma original y única de urbanismo vitícola popular, enmascarándose en laderas y colinas en pequeñas cuevas que generan todo un entramado de calados, bodegas y cavas que habitan con la topografía urbana.

2.7.1.1. MUSEOS Y CENTROS TEMÁTICOS DEL VINO

De entre los diferentes ejemplos en la provincia de La Rioja podemos destacar los siguientes puntos culturales:

MUSEO DE ALDEANUEVA DE EBRO. Este museo se ubica en la restaurada Ermita de Nuestra Señora del Portal donde se encuentra una extensa colección de piezas decididas por la Cooperativa de Aldeanueva y algunos de sus bodegueros.

CENTRO DE LA CULTURA DEL RIOJA. Situado en el reformado Palacio de Yanguas del siglo XVI de la capital riojana, el Centro de la Cultura del Rioja abrió sus puertas recientemente para albergar una amplia muestra del legado vitivinícola de la zona en las diferentes salas dedicadas a ello de manera permanente, mostrando la huella que la enocultura ha dejado en la provincia de La Rioja. Un centro que se ha propuesto ser el punto neurálgico de la cultura vitícola de la región a base de numerosas actividades de diverso índole: catas, conciertos, visitas guiadas, exposiciones temporales, proyecciones, etc. que están consiguiendo en sumo grado deleitar a un expectante grueso de visitantes pero asimismo al público local.

CENTRO DE INTERPRETACIÓN DEL VINO DE LA RIOJA. En 1917 en Haro nace la Estación Enológica de la Capital de Rioja Alta, siendo el instigador de que este proyecto un Real Decreto que permitió que se llevara a cabo. Toda Estación de Viticultura y Enología debía tener un inventario-museo que diera fe de la diversidad cultural, recogiendo las diversas variedades vegetales, herramientas, maquinarias y objetos de cualquier índole que se relacionen con el ámbito que nos compete, así en consecuencia, en 1992 se crea un museo expositivo de la cultura del vino. Recientemente restaurado con nuevos materiales interactivos y audiovisuales se ha mejorado, cualitativa y cuantitativamente, la visita a quienes nos hemos acercado a conocer este espacio.

Por otro lado, además de museos quisiéramos destacar dos bloques en la provincia de La Rioja, dentro de la D.O.Ca. Rioja. Por un

lado ejemplos de bodegas destacables a nivel artístico, resultado de que

en los últimos años se ha constatado una mayor presencia del mundo vitivinícola en las artes. Varios factores han podido contribuir a ello: las iniciativas institucionales –por ejemplo, el programa anual El Rioja y los cinco sentidos-, la proliferación de salas de exposiciones y galerías de iniciativa privada (Martínez Glera, Pedro Torres, Aguado o Estudio 22, entre otras), o el interés de las propias bodegas por dar un valor añadido a sus instalaciones (Escuín Guinea, 2009: 286).

Así como destacar un ejemplo excepcional no sólo a nivel artístico, sino educativo, patrimonial y cultural. Estamos hablando del Museo de la Cultura del Vino Dinastía Vivanco y al cual dedicaremos un apartado especial.

2.7.1.2. EJEMPLOS BODEGUEROS A NIVEL ARTÍSTICO

JUAN ALCORTA, LOGROÑO. En los espacios funcionales aunque escenificados de forma efectista, los principales elementos decorativos son la madera y el hormigón coloreado, espacios nítidos y minimalistas donde nuevamente la emoción, la memoria y la experiencia se entretajan para ofrecer un nuevo fenómeno arquitectónico y cultural que se asemeja a tendencias *land-art* y que nos hablan de que esta bodega fue modelada siguiendo influencias de artistas como James Turrell o Chillida.

FINCA DE LOS ARANDINOS, ENTRENA. Esta bodega responde a las últimas vanguardias de diseño y arquitectura, promoviendo un espacio para el encuentro, la divulgación, el disfrute y asimismo la educación. Con algunas de sus galerías y

salas con exposiciones artísticas, complementan su oferta hotelera y gastronómica con talleres-visita para niños y adultos.

BODEGAS ONTAÑÓN, LOGROÑO. Ofrece una colección privada de esculturas, pinturas y vidrieras del artista riojano Miguel Ángel Sáinz (1955-2002), cuya temática principal es el encuentro del hombre y su búsqueda con la santidad, enmarcada en la cultura del vino, donde juguetea con inspiraciones mitológicas. Además de esta exposición permanente se presentan bianualmente dos temporales que anexionan diferentes disciplinas artísticas, principalmente pintura y fotografía, realizadas generalmente por artistas riojanos.

BODEGAS FRANCOESPAÑOLAS, LOGROÑO. En esta centenaria bodega se llevan haciendo desde hace años diferentes propuestas que aúnan arte, diseño, creación y nuevas tendencias. Algunos ejemplos son el Mercado de interiorismo, Cine de Verano o el Día de la Moda en el que participaron artistas como Juan Duyos o el diseñador David Delfin.

Asimismo, Francoespañolas es el ejemplo de que cada vez más las bodegas se preocupan por su imagen (y no hablamos únicamente a nivel físico a través de sus edificios) sino por medio de sus botellas y envases, es decir, a través del diseño. Prueba de ellos son etiquetas realizadas por Otmar Alt en 1969, Mario Masini en 1977, Elvira Bach en 1983, Gerard Garouste en 1985, A.R. Penck en 1987 o Enki Bilal en 1989; por no citar los cientos de fantásticos etiquetados que se dan en la actualidad, de mano de los más afamados artistas y diseñadores.

Y es que, no debemos olvidar que el diseño *est lié ainsi aux valeurs que revêtent certaines activités dans une société, dans leur manière de définir les savoirs, leur transmission et leur mémorisation* (Poulot,

2010 : 256). Es más, *sous tous ces aspects, le dessin entretient un rapport étroit, constant, avec les pratiques sociales et la construction des cultures et des identités* (Poulot, 2010 : 258).

Con todo esto se demuestra que a pesar de no haber una clara finalidad pedagógica o artística en estas bodegas, sí se empieza a vislumbrar un creciente interés por las artes (empezando por la arquitectura, como hemos podido comprobar) y siguiendo por el diseño, lo cual nos resulta importante destacar. En consecuencia, consideramos que este es un gran paso para la relación de las artes visuales, su didáctica y la enología.

BODEGAS DARIEN, LOGROÑO. Por último, esta bellísima bodega dispone de un espacio propio para el arte. En su interior alberga la importante colección de Cerámica Popular Riojana, una muestra etnográfica única y de gran valor que abarca desde los siglos XVI al XX. La procedencia de los diferentes objetos mostrados provienen de los distintos pueblos alfareros de La Rioja: Navarrete, Arnedo, Tricio, Haro..., que desde tiempos ancestrales han sido centros neurálgicos de la alfarería.

Actualmente dispone de una amplísima colección, lo cual ha sido uno de los motivos para su selección de entre otros centros estatales, ya que posee alrededor de mil piezas; recuperando un arte tan puramente riojano, con piezas únicas de gran belleza, estilismo, valor y rotunda practicidad, convirtiéndose en un hito museístico etnográfico y artístico en la zona.

Además, su disposición, rigor expositivo y distribución permiten que todo tipo de público pueda acceder a ellas, quedando toda la información claramente identificada y con la posibilidad de ser orientados por un guía que describe la interesante exposición que esta bodega tiene en su interior.

Por otro lado, Bodegas Darien también tiene un gran interés por el arte contemporáneo y especialmente, por los artistas riojanos actuales. Así, actúa como mecenas haciendo acopio de diversas obras y, recientemente, ha seleccionado entre el extenso plantel de artistas riojanos a la pintora Lucía Landaluce, *dada su brillante trayectoria profesional, el reconocimiento internacional de sus propuestas y el interés de su obra pictórica, directamente relacionada con las sugerencias de la naturaleza.*

Por último, no debemos olvidar que en este caso, además, la propia estructura del edificio, deliciosamente organizada, permite la perfecta disposición de las diferentes salas de exposición junto con las zonas habilitadas para su inicial finalidad: la elaboración del vino.

Así, las distintas obras se acoplan a la perfección, haciendo de la suma (muestra etnográfica, arte contemporáneo y la propia arquitectura geométrica diseñada por Jesús Marino Pascual) un conjunto con una calidad artístico, estético y formal completas, para que el público no sólo disfrute de la esencia de la bodega como artífice de buenos caldos sino de un centro de arte realmente interesante.

2.7.1.3. MUSEO DE LA CULTURA DEL VINO DINASTÍA VIVANCO

El buque insignia con estas características a nivel estatal pero también destacando a nivel europeo es sin lugar a dudas la bodega riojana Museo de la Cultura del Vino Dinastía Vivanco, ubicada en Briones. No obstante, dado el recorrido que este magnífico viaje me ha hecho experimentar, nos lleva a concluir que esta bodega supone el mayor exponente asimismo a nivel mundial en

la unión de arte, didáctica del vino y enocultura.

El vino siempre ha encerrado una sutil arquitectura interior, invisible y compleja. Ahora, además, la arquitectura explícita y bien patente se alía con las bodegas para ensalzarlas, ofrecerlas una nueva presentación y, al cabo, para volver a simbolizarlas. El vino, qué duda cabe, fue siempre el elemento básico de las culturas pero ahora, además, es un carácter del esmero local y la distinción social (Marino Pascual, 2005).

Así habla Vicente Verdú en el libro de Marino Pascual (2005) “*Museo de la Cultura del Vino Dinastía Vivanco. Arquitectura*” para introducir uno de los más excelentes libros sobre la bodega y especialmente para introducir al Museo de la Cultura del Vino Dinastía Vivanco.

Entrar en Dinastía Vivanco es entrar en el mundo del vino, el de la cultura vitícola, es un paseo por la etnografía de nuestra tierra, un deleite de los sentidos a través de sus diferentes salas y su excelente colección artística.

El viaje se hace suave, fácil, intuitivo, debido a la excelente organización y distribución temporal y física de los diferentes momentos y etapas de la historia cultural del vino, descubriendo todo tipo de sutilezas que, sin duda, han sido las que han contribuido a que este patrimonio se perpetuara como tal en el tiempo y contexto de Rioja y Rioja Alavesa.

Pero tal vez, uno de los puntos más a favor de este museo-bodega es que es el primero en todo el mundo en poseer un recorrido totalmente adaptado para personas con discapacidad visual (Pérez y Cuadrado, 2009), diseñado para evitar cualquier barrera arquitectónica y que, entre bandas de resinas, pantallas táctiles,

textos en braille, un avanzado sistema de audio para dar referencias espaciales, planos en relieve, maquetas y objetos (originales y reproducciones) que están dispuestos para ser tocados, hacen de la visita a este mundo una experiencia completa para cualquier tipo de público.

Con todos estos medios y una excepcional colección, Dinastía Vivanco invita a redescubrir nuestra historia a lo largo de 5 salas que hacen que la piel se erice, que los recuerdos broten y que la pasión por la cultura del vino explote, dignificándose aún más a cada paso dado en este centro, o más bien, templo al vino.

ÁREA MUSEÍSTICA

SALA 1: NACER, CRECER, MADURAR

Las visitas a la bodega predisponen un perfecto conjunto educativo: un primer espacio sobre las herramientas utilizadas tanto antaño como actualmente para la recogida y elaboración, tiempos y procesos del vino, historia de la vid... etc.; para a continuación abrirse un espacio majestuoso donde tiene cabida un rico contenido etnográfico y artístico.

En esta primera sala encontraremos diferentes espacios en los que iremos recorriendo desde las características propias de la viticultura y la enología en La Rioja (“*El Rioja: una tradición milenaria*”), para después, poco a poco, ampliar a nivel mundial el ámbito estudiado. Conocer “*el cultivo de la vid*”, sin apenas modificaciones hasta nuestra fecha, las diferentes enfermedades y plagas que afectaron al viñedo hasta que diferentes investigadores supieron paliar su devastación (“*Las amenazas de la vid*”), “*La vendimia: el fruto del trabajo*”, “*La elaboración del vino*” y su paso de fermentación desde el mosto, hasta llegar a “*El laboratorio*” donde desde una

perspectiva científica con personajes como Pasteur, se recorrerá este espacio repleto de microscopios, ebulómetros, densímetros o alcoholómetro que mejoraron notablemente la calidad de los vinos.

Entre material interactivo, vídeos y diferentes muestrarios, sigue avanzando la visita, camino a la siguiente sala que nos espera en un piso inferior.

SALA 2: GUARDAR LAS ESENCIAS

Entre barricas, corchos y botellas se completa esta peculiar estancia envuelta en madera, donde podremos descubrir desde cómo se realiza un corcho (esencial para preservar la calidad del vino, tanto en aromas como en sabores), una bodega (una verdadera hazaña artesanal que sigue siendo un trabajo que pasa de generación en generación) o el cuidadoso trabajo del maestro vidriero para confeccionar las botellas, el cual requiere una técnica muy depurada y sobre todo, habilidad.

SALA 3: LA BODEGA, EL SUEÑO

Seguimos descendiendo y la oscuridad empieza a notarse, pero asimismo la temperatura ha comenzado a descender. Nos adentramos en el mundo más profundo de la bodega, esas majestuosas construcciones centenarias donde se elaboraba y dormía el vino, un espacio donde aún quedaban muchas labores que realizar y muchos quehaceres a los que atender: prensados (pudiendo disfrutar de una extensa colección de prensas históricas de diferentes siglos), descube del vino, maceración, trasiegos, clarificados, filtrados, etc. (de los cuales podemos ver las herramientas y utensilios utilizados a lo largo de la historia) hasta su salida al mercado. Para ello el museo Dinastía Vivanco ofrece un particular espacio destinado al viaje del vino donde podremos observar las antiguas ánforas, pellejos, barricas, carros y referencias

a los diferentes medios de transporte que se empleaban, desde el barco en la antigüedad clásica hasta el tren en época moderna.

Complementando este amplio reportaje etnográfico y cultural relativo al vino, encontraremos en esta misma sala un pequeño espacio que deleitará a todos los públicos: unos juegos interactivos donde oler, experimentar, sorprenderse y conocer más a fondo las particularidades de cada vino, sus notas, sabores y aromas en el momento de la degustación. Un ambiente relajado y distendido donde compartir con otros visitantes la vivencia de acercarse al vino aprendiendo desde una perspectiva lúdica y dinámica.

SALA 4: EL VINO, ARTE Y SÍMBOLO

Otro de los aspectos más destacables de esta bodega-museo es que posee una amplia área de exposición artística. El diseño del espacio expositivo está mimado hasta el último detalle: la altura de las salas, la iluminación directa en las piezas, el color de los paramentos y mobiliario elegidos, rigor informativo... todo para dar al material expuesto el protagonismo que merece.

Así, hay un sinfín de piezas y obras maestras de todos los tiempos, algunas que datan de Egipto del 945 a.C. como la estela funeraria de Sheni-Nefer; un sarcófago romano; y las más variadas representaciones del dios Baco; de tal modo que también hay pinturas, grabados y esculturas del mundo grecolatino y judeocristiano, expuestos tras una ardua labor de restauración y conservación.

Igualmente hay obras más actuales, desde lienzos flamencos a piezas contemporáneas como una litografía de Picasso, una de Miró, pinturas de Juan Gris o Canogar, algunas láminas originales de Walt Disney o una pintura de Sorolla. Una colección que abarca asimismo tapices, videos y piezas únicas de talla en

madera o marfil que recorren desde la antigüedad hasta el arte contemporáneo la intensa relación que la humanidad siempre ha mantenido con el vino, su cultura y su disfrute, que no en vano ha representando de manera reiterada escenas de vendimia y de efervescencia báquica, de efervescencia festiva.

SALA 5: ABRIR, SERVIR Y BEBER

De camino a esta última sala, un pasillo con citas de obras literarias relacionadas con la viticultura van abriendo cada vez más nuestro apetito cultural. Casi extasiados de tanta y tan buena información en torno al mundo del vino, llegamos a un espacio un tanto peculiar que supone todo un alarde de material etnográfico: la colección de más de tres mil quinientos sacacorchos, la mayor muestra de todo el mundo con modelos que fechan hasta del siglo XVIII. Una gran manzana de muebles expositivos repletos de estas piezas muestran desde los inicios de esta útil herramienta, pasando por diferentes estilos según los países y culturas que los empleaban (Francia, Gran Bretaña, Estados Unidos, países escandinavos...), hasta llegar a los más actuales (pícaros, divertidos, elegantes, originales...). Un amplio abanico que *muestra la evolución y diversidad de este, aparentemente sencillito, instrumento*, al que acompaña un séquito de vasos, copas, jarras, porrónes y decantadores de refinadas formas y siempre al servicio del intenso carácter ritual que les acompaña.

Este interesante circuito no hace sino hablarnos de la calidad museográfica de la que dispone este museo que, además, está acompañada con toda una serie de recursos didácticos, sala de comidas-restaurante, sala de catas, biblioteca, entre otras, en la que cabe destacar un área eno-lúdica en el exterior con todo tipo de construcciones y elementos de juego y esparcimiento para los más pequeños.

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN

Este museo presume de albergar también el Centro de Documentación del Vino, el mayor en toda España y Europa. En su interior tienen cabida alrededor de seis mil monografías dedicadas al mundo del vino, otras dos mil de temática riojana, una hemeroteca con más de veinticinco títulos de revistas especializadas, una colección de postales que ronda los tres mil quinientos ejemplares, videoteca, sellos, monedas, ex libris, etiquetas, grabados, minutas y menús de restaurantes, un fondo gráfico con más de cinco mil fotografías, así como filmaciones.

A destacar entre ellos las valiosas obras de carácter documental como *De las propiedades de las cosas* de Bartholomeus Anglicus, impreso en Toulouse en 1494; un libro de agricultura de Gabriel Alonso de Herrera, editado en Alcalá de Henares en 1539; o una edición autografiada por Pablo Neruda de *Las uvas y el viento*, editado en Santiago de Chile en 1954.

PROGRAMA EDUCATIVO- DEAC

Conferencias, seminarios, visitas guiadas, exposiciones temporales, degustaciones, cursos de catas y actividades educativas, conforman parte del amplio entramado de actividades que organiza la Bodega Fundación Dinastía Vivanco por medio de su Departamento de Educación y Acción Cultural.

El DEAC canaliza gran parte de ellas: talleres para niños y adultos, visitas temáticas, propuestas en torno a la pieza del mes, etc. Así mismo, se ofertan cursos y conferencias que ayudan a conocer mejor las colecciones del museo o el mundo de la vid, con acercamientos activos a las distintas labores del ciclo anual de la viña.

De entre todas ellas, destacan las siguientes:

- **PROGRAMA PARA CENTROS ESCOLARES.**

La metodología empleada en esta bodega está íntimamente relacionada con los recursos didácticos de los que dispone, lo que acompañada de juego, diversión o soportes gráficos con autonomía educativa suficiente como para calar en el imaginario del alumnado, desempeñan una interesante labor educativa desde el arte, el patrimonio y lo lúdico.

Cada una de las salas presenta de forma ordenada y clara una cantidad de información suficientemente atrayente como para que los profesores puedan utilizarla de soporte para sus clases, lo cual nos es muy sugestivo porque supone un cierto interés por la inclusión en el currículo por parte de los espacios educativos no formales. De esta forma, se abren las puertas del Museo a modo de aulas ávidas de experiencias para que los recursos educativos que en él se presentan fomenten el desarrollo de las distintas materias del programa escolar.

Acorde a las edades de los centros escolares que asisten al Museo, se proponen tres modelos de actividades totalmente distintos para que sea el propio colegio o instituto el que se decante por aquella que más se ajuste a sus necesidades educativas.

1.- GIMKANA. Es una alternativa a la clásica visita guiada cuyo objetivo es que aprendan de una forma activa y lúdica. Se proponen actividades, juegos o preguntas en cada sala que han de resolver en grupo. El fin es seleccionar los contenidos para centrar la atención de los niños en aquellas partes de la exposición que consideremos más acordes a su edad.

2.- TALLERES MONOGRÁFICOS. Estos talleres se centran en un aspecto de la Cultura del Vino en maridaje con algunas

disciplinas artísticas. Esto dotará de un carácter más creativo y lúdico a la actividad, fomentando aprendizajes desde la acción y la experiencia.

3.- SEMANA ESCOLAR DE LA CULTURA DEL VINO. El Museo Dinastía Vivanco propone esta interesante iniciativa, en la cual se desplaza hasta el centro con la intención de transmitir la Cultura del vino a los niños en las propias aulas escolares; lo que sin duda recuerda a la metodología empleada en la AOC francesa de Bourgogne. No obstante y tal y como indica su título, este programa se desarrolla durante una semana lectiva, dedicando cada jornada a un grupo distinto y a un taller monográfico diferente a elección del profesorado, esto es, son los profesores quienes eligen en qué asignatura quieren que intervenga el museo, desde Química a Biología, pasando por Educación Artística o Historia.

- **TALLERES EN FECHAS ESPECIALES.**

Para puentes y fechas especiales, la bodega Dinastía Vivanco también oferta un espacio creativo con una hora y media de duración, en el que los niños puedan acercarse a los materiales de una bodega desde un punto de vista lúdico y didáctico (transformación de objetos con corchos y cápsulas; vino como materia pictórica; duelas de barrica con posibilidades infinitas; decoración de botellas y diseño de etiquetas, y así un largo etcétera).

- **PROGRAMA PARA FAMILIAS.**

Todas las Actividades Infantiles propuestas por el Museo tienen el mismo objetivo: acercar la Cultura del vino a través del desarrollo de la creatividad con la curiosidad y el juego como motores para el aprendizaje. Para cumplir este objetivo la bodega propone

todo tipo de maridajes creativos, dividiéndose las temáticas por mes. Así, el Museo puede abordar las disciplinas artísticas desde diferentes perspectivas, además de poder contar con profesionales específicos que participen en las actividades para aportar sus conocimientos al respecto.

Así por ejemplo, durante el pasado curso 2012-2013, la distribución fue la siguiente:

Octubre: Pintura y vino

Noviembre: Fotos en el viñedo.

Diciembre: Vino y cine.

Enero: Música en la bodega.

Febrero: Teatro con Baco.

Marzo: Escultura y *enocultura*.

Abril: Danza y vino.

Mayo: Literatura.

Junio: Fin de curso.

Estos talleres tienen siempre el mismo planteamiento: presentación del tema y visita guiada a una parte concreta del museo; presentación del artista invitado (65) (cuando sea posible y siempre en la primera sesión de cada mes) y actividad práctica para toda la familia.

El programa para familias se desarrolla todos los sábados de 11.30 a 13.30 en las instalaciones del Museo.

- **OTRAS ACTIVIDADES CULTURALES.**

En este pequeño apartado queremos destacar especialmente las exposiciones temporales que generalmente van acompañadas de charlas, conferencias y encuentros para divulgar la temática concreta expuesta. Así, en los últimos años hemos podido disfrutar de la exposición “Entre viñetas: El vino en los tebeos”, “Retratos

Golondrina” de Abel Robino o “Vivanco Pensando en Vino. 40 años de coleccionismo”.

Otro ejemplo dentro de este bloque son las actividades que de manera paralela surgen en el apretado calendario riojano, como por ejemplo las Jornadas Medievales de Briones, de gran interés turístico, donde Dinastía Vivanco participa con un taller en el que se dedican a trabajar la arcilla, como materia natural y típica de esta región.

Del mismo modo, también hay otras actividades tales como la celebración del Cumpleaños del Museo de la Cultura del Vino, el Día Internacional de los Museos, las Jornadas Nacionales de Poesía y Vino, entre otras como ciclos o conferencias, cursos de cata, colaboraciones con otros museos como la actual exposición “El Cine del Vino” con el Centro Cultural de Fresnillo de las Dueñas (Burgos), o concursos como el ya prestigioso Premio Internacional de Grabado y Vino Bodegas Dinastía Vivanco.

Así, como hemos podido comprobar, este museo supone la combinación tanto de elementos pedagógicos y didácticos como artísticos y expositivos, además de producir una excelente calidad en sus caldos, tal y como atestiguan multitud de sumilleres. De este modo, envueltos por fotografías, objetos, imágenes, pinturas, esculturas, libros, papeles de diversa procedencia, etc. Esta bodega-museo supone el mayor templo dedicado al vino, entendido como patrimonio cultural de la humanidad.

Dividida en tres grandes partes a pesar de mostrarse bajo una unidad pasmosa, esta bodega capta el paisaje, esto es, se funde con el contexto de hileras trenzadas en parra, sarmiento y uva. Una de estas partes es la sala de crianza –con una arquitectura exquisita-, otra la de elaboración del vino –la más antigua- y otra la del

museo, un edificio traslúcido con bellos ventanales y lucernario en el que se juega con la metáfora de la copa de cristal donde surcarán ríos de vino; y es que, en este museo se han conjugado *dos artes –arquitectura y enología- que han logrado resultados casi místicos en sabios momentos de mestizaje* (Marino Pascual, 2005: 30).

Por ello, podemos afirmar que en esta bodega se ha creado un museo de la Cultura del Vino que ofrece al visitante una visión completa sobre todo aquello que rodea al mundo del vino (no sólo aspectos de su elaboración, sino también el entorno cultural e histórico y su repercusión en las sociedades de zonas vitivinícolas). Así, en el caso de Dinastía Vivanco, no se trata de una bodega con una pequeña sala anexa a modo de museo, sino que es una ‘empresa’ ambiciosa y con determinación, consiguiendo así magníficos resultados: un sinfín de actividades, una amplia exposición permanente que recorre toda la geografía mundial pero también toda una continuidad de exposiciones temporales que nutren aún más el espacio, la construcción del propio museo como alter ego de la arquitectura actual y una cuidada oferta de visitas guiadas destinadas a los diferentes públicos.

No cabe, por tanto, sino destacar que éste es el ejemplo a seguir para Rioja Alavesa, ya que, en ámbitos como éste es donde mejor pueden darse los discursos identitarios, donde se fomenta una experiencia basa en la educación patrimonial y artística, donde identizarnos y encontrar nexos y sinergias.

2.7.2. RIOJA ALAVESA

Finalmente y a pesar de ser necesario este pequeño hincapié, no podemos obviar cuál es el contexto de nuestra tesis de investigación y, por ello, nos detendremos en explicar más concienzudamente

los casos más relevantes del área que engloba la parte alavesa de la D.O.Ca. Rioja.

En el caso concreto de nuestra comarca han sido numerosas las bodegas, vinotecas y espacios culturales que han sido visitadas para identificar aquellas que fueran más relevantes, más didácticas y con una potenciación mayor de los procesos enoculturales. De hecho, por ejemplo, *todo lo que pueda analizarse como tendencias, propuestas, audacias, reticencias, orden y anarquía de los últimos setenta y cinco o cincuenta años en lo que a arquitectura concierne, confluyen en la Rioja Alavesa* (De Begoña y Azcárraga, 2004: 300).

Así pues, reflejo de ello son muchas bodegas preocupadas por el auge del Enoturismo en Rioja Alavesa (llegando a ser premio al mejor destino turístico de todo el estado en 2014, premio otorgado por SICTED: Sistema Integral de Calidad Turística en Destinos), lo cual ha contribuido a que el espacio *laboral* de la bodega, hermético hasta hace unos años, se reconvierta en una fiesta cultural y de gran valía para aquellos que nos visitan (los denominados *outsiders*) pero también los propios vecinos de Rioja Alavesa.

Las bodegas, como veremos más adelante, constituyen ese espacio donde se crea a la vez un hábitat social y un centro comunitario (Mc Luhan, 2011), una identificación popular, familiar, ciudadana y activa (Giguère, 2010), tales que nos marcan e impregnan del mundo vitícola como parte intrínseca del imaginario de Rioja Alavesa.

Un espacio que va en la misma dirección que nuestra sociedad y procura hacerse eco de sus consignas, mostrando lo que mejor saben: el patrimonio cultural del vino, siendo este aspecto esencial para nosotros puesto que la socialización exige una acomodación

a la cultura (Santos Guerra, 2001).

Nuestra comarca es un mosaico de bodegas de todas las tipologías imaginables: familiares, cooperativas, grandes empresas, etc. Pero sea como fuere, todas ellas convergen en una fecha muy especial en la que la comarca se viste de gala y el mundo vitícola vibra y ruge: la fiesta de la vendimia (66), que se lleva a cabo cada tercer domingo del mes de septiembre. Allí conviven las tradiciones artesanales, el acto festivo de procedencia medieval tras la recolecta anual, las diferentes bodegas con sus vinos y sus estandartes, una interesante propuesta turística que crece año tras año.

Llegados a este punto es importante destacar que es en la unión y participación conjunta de medianas y grandes bodegas (que concentran el mayor número de actividades y visitas) y pequeñas bodegas familiares (portadoras de tradiciones, costumbres y formas de hacer durante generaciones, durante siglos de transmisión de un saber vivir con, de y para el viñedo y su fruto: la uva) donde realmente se dan procesos culturales, patrimoniales e identitarios intensos, es decir, es en la colaboración de todas ellas de donde surge el verdadero motor de la cultura del vino de Rioja Alavesa.

Entonces, ¿no sería la bodega un componente más para la guarda de la identidad individual, social y cultural de la comarca de Rioja Alavesa? ¿No sería la bodega el nuevo espacio para los discursos (narrativos y artísticos) identitarios? ¿No sería la bodega, entonces, un lugar idóneo para la educación en cualquiera de sus vertientes –formal, informal y no formal-?

No quisiera adelantarme, ya que estas respuestas vienen de la mano de la salvaguarda del patrimonio y la educación patrimonial como veremos más adelante, pero sí podemos detenernos y observar algunos ejemplos de la fascinante emergencia de espacios

temáticos del vino.

2.7.2.1. EJEMPLOS BODEGUEROS

Así, debemos destacar que son infinitas las bodegas en toda la geografía española y especialmente en Rioja Alavesa que disponen ya de visitas guiadas por sus instalaciones y que ofrecen pequeñas muestras de material didáctico-enológico, circuitos generalmente especializados en eno-turismo y en determinadas ocasiones pequeñas colecciones de arte que, lamentablemente, suponen meras anécdotas.

Tal es el caso de:

BODEGAS YSIOS, LAGUARDIA. Construida en 2001, su perfil se integra con la naturaleza, el territorio, siguiendo la ondulación en tejados y paredes de la Sierra de Cantabria como una escultura enérgica y monumental en medio de un paisaje igual de impresionante. Una representación simbólica de colores, líneas y formas que se identifican con la orografía de la región y el candor de la montaña. No obstante, si nos acercamos podremos disfrutar además de un estanque que juega las veces de reflejo y duplicidad con un murete que lo bordea a base de “trencadís”, que evidencia la influencia de Gaudí en Calatrava, arquitecto que llevó a cabo esta bodega. El interés de Ysios por el arte se denotó en la exposición temporal sobre Chillida a fecha de 2010 con motivo del décimo aniversario de Chillida-Leku; y asimismo en la exposición ‘7 Deadly Glasses’ –la reinterpretación de los siete pecados capitales en forma de provocativas copas- firmada por el inglés Kacper Hamilton en 2009.

BODEGA MARQUÉS DE RISCAL, ELCIEGO. El complejo Ciudad del Vino de Marqués de Riscal diseñado por Fran O’Gehry y que a su vez abarca una de las bodegas más antiguas de toda la D.O.Ca. Rioja fechada en 1858, fue concebida como una experiencia visual y gustativa singular, configurada (en palabras del autor) especialmente para crear un enlace emocional y comunicacional con el lugar.

Este predominante “bodega-complejo hotelero” cuenta con un museo, biblioteca, tienda, restaurante, comedores y salas destinadas a catas, eventos y diversas actividades, así como circuitos de enoterapia, conformando uno de los complejos enoturísticos más relevantes a nivel estatal y nos atreveríamos a afirmar que también a nivel internacional. Para Gehry, su arquitecto, era esencial transmitir, mediante los voladizos de la obra, los colores que representan a la bodega: el blanco (etiqueta de Marqués de Riscal), el amarillo de la cápsula y malla de su botella; y las tonalidades rojas para simbolizar el vino. Un conjunto mimado que ofrece numerosas actividades, visitas guiadas y un amplio surtido de material didáctico en torno al mundo del vino para niños y adultos, a los cuales van principalmente sus propuestas, pero al que aún le falta pulir algún tipo de actividad o talleres más concretos.

PAGOS DE LEZA, LEZA. Igualmente es destacable el caso de esta bodega la cual incluye dentro de su agenda un cuantioso número de actividades relacionadas directamente con el placer estético y los diferentes lenguajes artísticos: poesía (“Aperitivo poético” fue el título que tuvo esta actividad donde se unen en perfecta armonía vino y poesía en la voz y las palabras de la poetisa Daniela Bartolomé), moda (con el desfile de la diseñadora laguardiense María Ezquerro inspirada en el paisaje del viñedo) o pintura (“Un

vino, un paisaje y un lienzo” fue la propuesta encargada al artista José Uriszar para retratar el marco incomparable de esta bodega a los pies de la Sierra de Cantabria en mitad de unos de sus viñedos).

BODEGAS BAIGORRI, SAMANIEGO. Diseñada por Iñaki Aspiazu Iza como si de un homenaje a los antiguos calaos se tratara, todo tiene lugar bajo la superficie, estando completamente integrada en el paisaje y adaptada a la topografía del lugar. El concepto utilizado se basa en la gravedad, que permite desarrollar todo el proceso de elaboración de manera vertical. *Desde el enorme cubo de cristal que sirve de recepción y mirador, el espacio se organiza en siete niveles subterráneos y descendentes, hasta llegar al restaurante, con vistas a los viñedos* (Checa, 2014: 42). Sus inmensos ventanales y sus *domus* central ha acogido numerosas exposiciones, especialmente de pintura y fotografía, convocando anualmente un concurso de esta última disciplina.

CVNE-VIÑA REAL, LAGUARDIA. Su particular construcción hace de esta explotación vinícola una moderna instalación de alta productividad donde, evocando a una gigantesca cuba de madera, las salas quedan repartidas en dos pisos. Para el almacenamiento óptimo del vino se han instalado dos gigantesca cañerías que atraviesan la montaña. Su diseñador es Meziers y en su interior se han realizado instalaciones fotográficas y exposiciones de sumo interés tal es el caso de la muestra “El viento que no vemos” con obras de Eduardo Chillida que se llevó a cabo en la sede de CVNE en Haro, la capital de Rioja Alta, o “Barricas de cine”, obra del logroñés Raúl San Cristóbal y el guipuzcoano Enrique Martín, en su homónima sita en Laguardia (Rioja Alavesa) haciendo un bello recorrido pictórico por la historia del cine desde Hitchcock, pasando por el legendario Charles Chaplin o Stanley Kubrick hasta llegar a Batman, entre otros grandes nombres y películas

fundidas en nuestro imaginario común.

LA GRANJA NTRA. SRA. DE REMELLURI, LABASTIDA.

Este es un caso excepcional que no debemos pasar por alto por su altísimo valor patrimonial. El origen de la Granja de Remelluri se pierde en la noche de los tiempos ya que tal y como atestigua la vieja necrópolis en el centro de la finca, ésta puede datar de tiempo anterior al siglo X y que supone, sin lugar a dudas, uno de los mejores ejemplos a nivel vasco gracias a que no fue expoliada. Asimismo, como solía suceder, cercanos a estas tumbas a cielo abierto habitaban lagares excavados en roca, siendo uno de los vestigios vitícolas más antiguos de la región.

Con el paso de los siglos, por allá del siglo XIV, unos monjes jerónimos se asientan en Rioja Alavesa creando esta granja monástica dependiente del santuario de Toloño, del cual hablaremos más adelante. Sólo un siglo más tarde, esta congregación abandona el lugar y el santuario se mantiene gracias a algunos ermitaños que habitarán el lugar hasta muy entrado el siglo XIX, cuando la granja y el monasterio pasan a formar parte de la Real Divisa, la cual administrará los bienes de las viñas de este viejo núcleo de peregrinaje.

En 1845, con la desamortización, fueron vendidos terrenos, casas, incluso la ermita de Santa Sabina al mejor postor, comprando un pudiente de Labastida el núcleo principal de esta granja que llegará intacto junto a la producción vitícola hasta 1967. Será entonces cuando Jaime Rodríguez Salis y Amaya Hernandorena adquirirán definitivamente este bello espacio que, con cuidado, respeto y esmero, han mantenido en aras de su valor patrimonial y su creciente valorización cultural como bodega y como centro museístico, heredando el legado que muchos siglos atrás un conde alavés llamado “Erramel” fundó (“Erramelluri”, topónimo

histórico alto medieval).

Otros ejemplos destacables son la Bodega El Fabulista y Bodega Antión diseñada por Jesús Marino Pascual en 2008, ambas en Laguardia; Dominio de Berzal en Baños de Ebro-Mañueta; o Bodegas Marqués de Carrión en Labastida. Igualmente, destacamos algunas de las siguientes bodegas visitadas más interesantes para nuestro estudio, enmarcadas en la denominación de Origen Calificada Rioja:

- Bodegas Marqués de Riscal (Elciego) 2010
- Museo Etnográfico de Oion 2012
- Bodegas Pavoni (Lapuebla de Labarca) 2012
- El Coto (Oion) 2012
- Bodegas Izadi (Villabuena) 2013
- Bodegas Riojanas (Cenicero) 2013
- Bodegas Montecillo (Fuenmayor) 2013
- Tonelería Fernando Gangutia (Cenicero) 2013
- Bodegas Ysios (Laguardia) 2014
- Bodegas Marqués de Vitoria (Oion) 2014
- Bodegas Valdemar (Oion) 2014
- Bodegas Zuazo Gastón (Oion) 2014
- Bodegas Ondalán (Oion) 2014

- Bodegas Finca de la Rica (Labastida) 2014
- Bodegas Agrícola Labastida (Labastida) 2014
- Compañía de Vinos Telmo Rodríguez (Lanciego-Assa) 2014
- Bodegas Eguren Ugarte (Páganos) 2014
- Bodegas Loli Casado (Lapuebla de Labarca) 2014
- Bodegas Ramírez de Ganuza (Samaniego) 2014
- Bodegas Pagos de Leza (Leza) 2014
- Bodegas Dinastía Vivanco (Briones) 2014 y 2015
- Centro Temático del Vino Villa-Lucía (Laguardia) 2015
- Bodega Finca de los Arandinos (Entrena) 2015
- Bodega El Fabulista (Laguardia) 2016

Así, es evidente que al igual que con los museos, en las bodegas (salvo fantásticas excepciones) sus contenidos son secundarios respecto al icono arquitectónico que les da cabida, el cual, supone la cuasi total primacía de la arquitectura sobre el espacio expositivo (Morales Saro, 2006; O'Doherty, 2011). Esto supone un cuestionamiento acerca del espacio, del lugar de trabajo, pero también del lugar de conmemoración, de exposición, de vida, de unión. Así, debemos repensar las formas en las que han proliferado hace escasos años instituciones museísticas relacionadas con la temática del vino, revisando su perspectiva etnográfica, histórica

o, incluso, artística, tal y como veremos más adelante con nuestra propuesta de la bodega como nuevo espacio musealizado.

2.7.2.2. MUSEOS Y CENTROS TEMÁTICOS DEL VINO

De entre los diferentes museos y colecciones de la provincia de Álava, en Rioja Alavesa únicamente podemos citar el Museo Etnográfico de Oion y el Museo de la Hoya, a los que se suma el Centro de la Cultura del Vino Villalucía que se encuentra incluido en la Asociación de Museos del Vino de España.

MUSEO ETNOGRÁFICO, OYÓN – OION.

El único museo inscrito en los planes de Cultura Vasco en la comarca de Rioja Alavesa, dentro de la provincia de Álava, es el museo etnográfico de Oion junto con el Museo de la Hoya, ubicado en las proximidades de Laguardia. Esto es un hecho más que fehaciente la falta de espacios museísticos en esta comarca, lo cual supone un detrimento de englobe cultural del patrimonio.

A pesar de ello, intentos como el de establecer como referente el Museo Etnográfico en Oion ha supuesto un punto cultural interesante en la región. Sin embargo, la escasa publicidad que se le da a dicho espacio es mínima, hasta el punto de ser desconocido por un grupo excesivamente numeroso de la población de Rioja Alavesa, lo cual habla de la necesaria revisión que se debería hacer desde las instituciones que lo dirigen.

Así bien, este museo etnográfico de Oion nació gracias a la iniciativa de un vecino de dicha población, el cual recibió el respaldo del ayuntamiento y el patrocinio del Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Álava, logrando un potente contraataque al, cada vez mayor, desarraigo cultural que estaba

teniendo lugar en la comarca.

La mecanización de la agricultura, la concentración parcelaria, los cultivos intensivos, la modernización de las tareas domésticas, los cambios en la economía familiar y la despoblación de núcleos rurales, son las principales causas del abandono y desaparición del patrimonio etnográfico material, hoy reducido su uso en pequeñas parcelas familiares o a su olvido, cuando no ha perecido bajo las garras del fuego del hogar (Martínez-Lagos Gallego, 2007: 719).

La cultura de nuestros antepasados se estaba perdiendo, tal y como se había constatado en torno a la década de los ochenta e incipientes noventa lo que provocó que, durante una ardua labor de varios años, se fuese recaudando diversas herramientas, objetos y fotografías que hablaban de las costumbres, tradiciones, modos de trabajo o herramientas de uso cotidiano durante el último siglo de los habitantes de Rioja Alavesa, y especialmente de Oion y sus localidades más cercanas, aunque también dispone de objetos fechados de época visigoda o del siglo XVIII.

Varios de estos objetos fueron utilizados generación tras generación, cuyo uso era imprescindible especialmente en las labores agrícolas, pero también domésticas. Son piezas únicas, fruto de la habilidad de los distintos artesanos (que incluso nos atreveríamos a tachar de artistas) pero que, sin embargo, *son ahora objeto de menosprecio* (Martínez-Lagos Gallego, 2007: 719) en muchos casos.

Así pues, con la conciencia de preservar estos diversos utensilios y el legado que supuso su uso en cuanto a tradiciones, costumbres y folklore, se crea este museo etnográfico.

El espacio está estructurado en torno a siete temáticas:

agricultura (recolección, acarreo...), ganadería, oficios (zapatería, carpintería...), pesos y medidas, transporte, vida doméstica (elaboración del pan, labores domésticas...) y ornamentos religiosos (casullas, capas...). En total son 297 las piezas que se exhiben en el museo.

Además del incalculable valor cultural que recoge en su sede, el Museo Etnográfico de Oion ha sido uno de los pioneros de Álava (junto con el de Peñacerrada) al recordar la historia de sus pueblos, de sus gentes, de su cultura. Este museo supone para Rioja Alavesa la oportunidad de proyectar lo autóctono y la incorporación de sus paisanos al devenir cultural, lo cual significa una potente herramienta sociocultural y, en cierta medida, artística, despertando el sentir y la memoria colectivas.

A la exposición ordenada de objetos y materiales, se unen las actividades pedagógicas y los actos lúdico-festivos, etc. que permiten e impulsan un mayor y mejor conocimiento de nuestras raíces. Esto resulta especialmente interesante en este museo de limitadas dimensiones y número de público. Pero al que, sin embargo, acuden diversos centros de la provincia, tanto escuelas como ikastolas, acercándose a lo largo del curso escolar para visitar el centro.

Las edades de los niños que realizan la visita, tal y como me explicaba uno de los guías del museo, Manuel González, suelen comprender entre los ocho y los catorce años de edad; y por tanto, el carácter de las visitas es abierto, participativo y dialogante, donde los chavales pueden expresar sus ideas, dudas y realizar nuevas aportaciones.

En general, todos ellos realizan ejercicios o actividades relacionadas con el museo, como redacciones, tomas fotográficas o especialmente dibujos más tarde en clase, lo que evidencia en

parte la necesidad de una remodelación del espacio, ampliando sus instalaciones para poder otorgar mayor valor, si cabe, a todos los elementos que quedan expuestos, facilitando prácticas educativas y de difusión del patrimonio más significativas.

Así, la contemplación e interacción con este patrimonio etnográfico, cuidadosamente seleccionado, permite conocer los grandes cambios habidos en un relativo corto espacio de tiempo y aprender a estimar los esfuerzos realizados por aquellos que nos antecedieron, denotando el importantísimo nivel sociocultural que se extrae por sus pasillos; de ahí su alto nivel pedagógico y educativo, su importante valor cultural y su relevante potencial historiográfico.

MUSEO POBLADO DE LA HOYA, LAGUARDIA. Este museo, en parte a cielo abierto, muestra a través de diferentes recursos museográficos como fotografías, dibujos, textos y una reproducción del antiguo poblado, la realidad y contexto de estas sociedades y pueblos que habitaron nuestra comarca durante la II Edad del Hierro. Una exposición didáctica, especialmente orientada a grupos escolares, que ha luchado por preservar este excepcional caso de asentamiento prehistórico al hallarse en una vaguada y no en lo alto de un cerro como venía siendo habitual en la época. Una oportunidad, por tanto, única de disfrutar de este peculiar patrimonio etnográfico, arqueológico e histórico que habla, desde el fulgor de los tiempos, como vestigio de una cultura que desarrolló la agricultura en Rioja Alavesa.

CENTRO DE LA CULTURA DEL VINO VILLALUCÍA, LAGUARDIA. Este emplazamiento de carácter familiar lleva años dedicado a promover la cultura del vino, siendo sede de numerosos congresos, charlas y eventos de relevancia a nivel comarcal y de Comunidad Autónoma. Su museo ofrece un espacio interactivo

para conocer el proceso de elaboración del vino, sus diferentes métodos, variedades de vid, costumbres y tradiciones de Rioja Alavesa. Además, cuenta con un vídeo multisensorial 4D “En tierra de sueños” que ha sido premiado en numerosos concursos y que ofrece, desde una perspectiva diferente y sensitiva, acercarnos a conocer más en profundidad esta tierra con nombre y apellido: el del vino.

Así, tras este pequeño paseo revisando nuestros antecedentes vitícolas y enoculturales, podemos concluir que, a pesar de estas diferentes iniciativas y puntuales excepciones de enorme interés, sí que hemos encontrado una notable falta de actividades pedagógicas o con fines educativos, ya que, a pesar de la preocupación cultural, estética e incluso de interesante puesta en valor patrimonial de algunas de estas bodegas y centros temáticos, es evidente la necesidad de seguir potenciando actividades relacionadas con la educación y didáctica del patrimonio artístico y paisajístico de la comarca, para así revalorizar todas aquellas muestras históricas y culturales que conforman, sin lugar a dudas, nuestra identidad.

El vino en nuestra comarca sigue teniendo un papel social activo, en el conjunto con la forma tradicional de vida, asociados directamente o tangiblemente con tradiciones vivas, ideas, obras artísticas o literarias; el vino es cultura, es patrimonio, y por ende, debemos empezar a valorar y difundir con mayor ahínco este rico legado que, desde tiempos ancestrales, se viene salvaguardando generación tras generación. Un patrimonio que se vivencia a cada paso por nuestra región, una Rioja Alavesa que esconde mil tesoros y que, sin más dilación, comenzamos a describir.

64 Varias décadas después, la OMC (Organización Mundial del Comercio) incluye una protección adicional de las indicaciones geográficas de los vinos y bebidas espirituosas en el acuerdo de 2003 de Cancún (México), reemplazando lo anterior descrito en el acuerdo de 1994.

65 Contando sólo en este último año con nombres como Juan Echanove, Paula Bonet, Santiago Tabernero, Pablo Sainz Villegas, Begoña G. Hidalgo, Ouka Leele o Marta Arjona.

66 Como sucede en Francia u otras comunidades a nivel estatal, como es el archiconocido ejemplo de Jerez de la Frontera o Requena.

MARAÑÓN (2015). *Fotografía independiente. Vendimia.*
Photographie indépendante. Vendages.



RIOJA ALAVESA

CONTEXTO DE LA INVESTIGACIÓN

Les périodes de crise sont parfois les plus favorables à la redéfinition des priorités. Au moment où l'espace public semble devoir être entièrement vampirisé par les questions économiques, il faut réaffirmer la nécessité des valeurs immatérielles. Loin d'être un supplément d'âme, l'art et la culture apparaissent comme des nourritures indispensables à l'esprit luttant pour conquérir sa liberté et son autonomie. Comprendre les ressorts du monde, la complexité des sociétés ou les mystères de la conscience humaine, nécessite de posséder, non seulement, le langage le plus riche, mais aussi la connaissance des œuvres et la capacité de se les approprier. L'acquisition par tous d'une culture mêlant la raison et la sensibilité est au fondement de la démocratie, car elle conditionne l'accès à une citoyenneté éclairée (Pire et Lockwood, 2012 : 7).

rioja alavesa pueblo a pueblo

Viajando por la historia

Rioja Alavesa es, como ya dijo Salvador Velilla (1982) en uno de sus primeros libros dedicados a nuestra comarca, una tierra corta en kilómetros pero rica en hombres y en historia.

Como ya habíamos introducido anteriormente, Rioja Alavesa ha tenido muchos avatares históricos y políticos, desde los pueblos celtas, a los romanos, los visigodos o incluso los árabes en su conquista peninsular, en definitiva, un continuo tira y afloja fronterizo que ha hecho que pasara a ser en tiempos altomedievales de manera intermitente de Castilla y de Navarra, lo que influyó en que nuestra Sierra de Cantabria se denominara durante varias décadas Sonsierra de Navarra. Será a partir de los Reyes Católicos, concretamente en el año 1486, cuando nuestras villas y pueblos dejaron de pertenecer a la Corona de Navarra, uniéndose a las denominadas Hermandades de Álava a las que se han acogido de manera definitiva hasta nuestros días.

No obstante, este paso de culturas, pueblos, reyes y reinados no solo ha dejado una seña de comunidad fronteriza o de bastión anquilosado y defensivo, sino todo lo contrario, ha dejado *como herencia, un espíritu abierto y acogedor, alegre, dicharachero, jovial, sin doblez* (Velilla, 1982: 7).

Así, como hemos explicado con anterioridad, queremos hacer de este estado de la cuestión un espacio de experiencias, de vivencias, de recorridos, de *errances* y *passages*. Por ello, en esta ocasión os invitamos a recorrer entre líneas e imágenes (que nuestros foto-ensayos y foto-diálogos aportan) este bello paraje de incansables sierras, de profundos valles, de pequeños altozanos y riachuelos saltarines, que bailan con los pueblos y villas moteados por toda la geografía, que como en todos los países de clima templado, en contraposición a los de montaña (que esconden sus villas y aldeas en los valles más profundos), Rioja Alavesa eleva sus pueblos a

cerros y altozanos (Velilla y Muntión, 2009), vigilando desde lo alto todo el valle, que desde el este al oeste, del norte al sur, descienden palpitanes hasta el Ebro.

Empezaremos nuestro viaje por el Este, donde nos encontramos la primera de las villas de nuestro trayecto: **SALINILLAS DE BURADÓN**, que reciben su nombre del producto, la sal, al que deben el grado de señorío y por estar arropada entre roquedos con esta toponimia. Así, en el siglo XIV los Ayala junto con los Guevara pasan de “simples” señores a ser los importantes Condes de Oñate, los cuales siguen presidiendo la iglesia de la localidad, que riges esbelta toda la población, envuelta en rotas murallas, casas palaciegas, algún que otro escudo deteriorado, arcos y antiguos soportales de madera y adobe, materiales todos ellos muy propios de tierras castellanas.

Su importante legado inmaterial nos acerca a diversas leyendas e historias populares que cuentan hazañas y cuentos de los litigios de aquellos años, de la bravura de sus gentes o el peligro de los riscos de esta abrupta sierra. Una de estas leyendas ha sido rescatada como parte de nuestros talleres “Instálate” en Bodegas Solagüen y que narraremos con gusto más adelante.

Como curiosidad, contar que el Ayuntamiento de Salinillas tiene actualmente la potestad sobre las salinas, el conocido como pozo Muera (Velilla y Muntión, 2009), las cuales fueron explotadas por la realeza en sus inicios, posteriormente de uso vecinal, y ahora por un particular que paga una renta a la casa consistorial. Con ella, abren una cartilla a cada niño que nace en el pueblo y pagan la “dote” cuando éstos cumplen 25 años.

Si continuamos nuestras andanza, llegaremos tras cruzar por las Conchas de Haro y entre riscos vigorosos, a nuestro siguiente

destino: **LABASTIDA**. Una noble villa que fue puerta de Castilla y bastión navarro de manera indistinta según el periodo histórico, lo que hace lógico que nos encontremos con los restos de la antigua muralla dependiendo que acceso de entrada tomemos.

Estos devenires políticos hicieron que su importancia fuera en aumento, teniendo castillo ya en el siglo VIII, judería entre sus concurridas calles y un legado señorial que aún pervive entre sus cuevas: casas solariegas con numerosos escudos de familias de gran linaje (Vidal-Abarca, 2003) vigiladas desde lo alto por la ermita-fortaleza románica de transición al gótico del Santo Cristo, mandada edificar por Sancho «El Sabio» en el siglo XIII, y por la esbelta iglesia parroquial Nuestra Señora de la Asunción del siglo XVII que guarda en su interior uno de los órganos más valiosos de toda la Comunidad Autónoma vasca.

Son muchas las ermitas que habían antaño rodeado esta localidad, de las cuales algunas aún se mantienen erguidas y con diferentes romerías que guardan el acerbo patrimonial inmaterial de la localidad, como la Ermita de Santa Lucía, la de San Ginés o la Ermita de Nuestra Señora de Remelluri; así como restos arqueológicos del antiguo Convento de San Andrés al cual iban a parar las aguas recogidas en el acueducto (que aún podemos visitar al norte de la localidad), antiguas necrópolis alto-medievales, denominadas más popularmente sepulturas, ubicadas en elevados peñascos y cercanos a cauces de agua en los términos municipales de Santa Eulalia, San Martín de los Monjes, cerca de la Fonsagrada y en San Ginés «El Viejo», aunque destaca especialmente de nuevo el caso de Remelluri (*Erremelluri*), y de la hablamos con detenimiento anteriormente.

Asimismo, sus numerosísimos lagares (siendo la población de

Rioja Alavesa que cuenta con un mayor número con casi 70) nos continúan hablando de un pasado rico, poderoso y próspero relacionado con la cultura del vino y trascendiendo hasta nuestros días en sus cuantiosas bodegas. Así, *Labastida (...) ancienne ville frontiere, elle rivalise avec ses voisins pour le titre de capitale du vignoble de la Rioja alavesa. Le vin est, là encore, omniprésent et les caves sont nombreuses* (Bloch-Pujo, 2014 : 287).

Por ello, incluso podemos hablar de

una cierta especialización, tal y como refleja la demanda proveniente del poderoso monasterio de San Millán de la Cogolla, “pan y vino de Tabuerniga y la Sonsierra”. Esta temprana viticultura altomedieval parece extenderse en mayor o menor medida por todo el Sur de la Rioja Alavesa junto al Ebro, pero no así en el centro y Norte de lo que será la “Villa y Tierra de Laguardia” (Palacios Mendoza y Rodríguez Fernández, 2007: 58-59), que tardará algo más en abandonar la actividad ganadera (palpable gracias a la presencia de diferentes corrales) a favor de la vid.

A pesar de la gran riqueza patrimonial que aguarda Labastida, no podemos detenernos más tiempo y debemos avanzar entre campos plagados de viñedos, hileras e hileras que se extienden hasta donde se pierde la vista, terrazas y altiplanos que construyen un entramado vitícola de una belleza extrema, especialmente al caer el otoño y teñir cada rincón de la más rica de las paletas. Este paseo nos hace surcar el diente de Rioja que separa en dos fragmentos Rioja Alavesa, San Vicente de la Sonsierra con sus picados, la Iglesia de Santa María de la Piscina y su necrópolis en Peciña o los interesantes guardaviñas y calados de Ábalos (estos últimos todos ellos localidades riojanas) mitigan esta diferencia

fronteriza, dando continuidad a nuestra mirada a pesar de no pisar suelo alavés.

Pronto lo haremos al toparnos con el mojón que indica la “llegada” de nuevo a País Vasco y su siguiente pueblo: **SAMANIEGO**, la avanzadilla de las fortificaciones que Laguardia tenía distribuidas. Una vez más, sus casas muestran parte de un pasado histórico interesante y relevante a la par, contando entre sus paisanos con nobles nombres, así como su modelo arquitectónico de frontera, especialmente visible en la iglesia cuyas torres son antiguos torreones defensivos.

En la actual demarcación territorial del municipio existieron durante el bajo medievo al menos cuatro pequeños pueblos: Pazuengos, Murriarte y San Millán, de los cuales sólo ha pervivido hasta nuestros días el cuarto: Samaniego. Se cree que muchos paisanos de estas localidades se mudaron a Samaniego, dando lugar a apellidos que se han mantenido hasta la actualidad, incluso registrada como bodegas, tal es el caso de Pazuengos.

Una de las peores fechas para localidad fue la de 1585, año en el que una plaga de filoxera inundó los viñedos y hubo que conjurarlos conforme a los rituales y exorcismos de la época, dado que durante los siglos XV y XVI la elaboración del vino tenía implícitas numerosas significaciones religiosas. No es extraño por tanto que un eclesiástico ilustre de la Rioja Alavesa, Don Manuel Quintano y Quintano, estuviera durante toda la vendimia de 1786 en el Medoc para instruirse sobre los métodos bordeleses y los aplicase luego en su comarca

Tanto entonces como en la actualidad, Samaniego vive del viñedo y del excelente vino que sus bodegas elaboran (Ostatu, Heredad de Aduna, Sasazu o Bello Berganzo entre otras), especialmente

reseñables las antiguas que ocupan el barrio conocido como Matarredo (donde está ubicada Remírez de Ganuza) o las más vanguardistas, como es el caso de Baigorri, de la que hablaremos más adelante.

En dirección sur, hacia el caudaloso río Ebro, llegaremos a nuestra siguiente parada, la noble villa de **VILLABUENA**, conocida por 1661 como Villaescuerna (año en el que consiguió su independencia gracias a la gracia de Felipe IV). De su antiguo nombre surge su versión euskérica: Eskuernaga.

Si te detienes a contemplar lo que un tranquilo y seductor paseo por esta localidad te ofrece, pronto caerás en la cuenta de que no se trata de un pueblo cualquiera: sus casas de piedra de sillería y grandes balconadas, sus imponentes escudos en piedra tallada y las filigranas de la forja, los coquetos caserones de la Calle Mayor, sus esquinas cargadas de historias y aires caballerescos, magníficas y espaciosas escaleras con una balaustrada que parecen encaminarte hacia el mismísimo cielo en diferentes ejemplos de palacetes, la magnífica elegancia de la Casa de la Plaza, torres con tallas romanistas policromadas en la conocida como Casa del “Indiano” (el antiguo Palacio de Peciña Samaniego) o pequeños vanos con alfizares salientes y labrados en Casa del Marqués de Solana, no son sino pequeñas excusas para rendirte a un pueblo que construye su historia a base de intrigas renacentistas y barrocas, de un pasado cargado de gloria y renombre, *donde los hijosdalgo eran mayoría con respecto al estado llano* (Velilla, 1982: 14).

Villabuena no contenta con no desencantar a sus habitantes, enamora a sus visitantes, a los que ofrece la magia del legado señorial con la convivencia del viñedo (de cuyo monocultivo viven prácticamente de manera exclusiva su población, alcanzando casi el medio centenar de bodegas en una población

que ronda los 300 habitantes (1)), integrando las más modernas construcciones (como el Hotel Viura de la arquitecto Beatriz Pérez Echazarreta en colaboración con Designhouses) con los hallazgos patrimoniales más recientes, como sucedió en 2009 cuando un vecino de la localidad descubrió el Dolmen de “El Montecillo”, que rápidamente pasó a ser estudiado por miembros del Área de Prehistoria de la Universidad del País Vasco, capitaneados por Javier Fernández Eraso y José Antonio Mujika Alustiza.

Una mágica combinación que muestra una vez más la riqueza patrimonial que nuestra tierra esconde, desde los ritos ancestrales de enterramiento, pasando por el porte de casas solariegas y de ricos detalles arquitectónicos, surcando las embaucadoras formas de los zarcillos retorcidos de las cepas hasta llegar a las rígidas formas cubistas de sus nuevas construcciones; todo cabe en esta comarca, *tierra de sueños* (2).

Pero... no nos durmamos en los laureles. Nuestro viaje continúa aún más al sur, descendiendo hasta alcanzar la ribera del Ebro. Allí nos espera el pueblo de menor altitud de toda Rioja Alavesa: **BAÑOS DE EBRO**. Esta localidad denominada así ya en 1366 tal y como atestiguan varios escritos, debe su nombre al lugar de su asentamiento, escogido con sumo cuidado por sus fundadores: los romanos, que supieron ver en este bucólico lugar a la vera del Ebro uno de los pasos más importantes para cruzar su copioso caudal, primero en barca y, más tarde, a través de un puente.

Embajadoras de sus orígenes, aún se conservan tres lápidas de la época tardorromana de las que se atesora una con inscripciones y ricos dibujos. No obstante, el patrimonio artístico de Baños de Ebro no se detiene en estas joyas rupestres, sino que conviven con la iglesia de Ntra. Señora de la Antigua (construida en dos fases que se percibe claramente gracias a la maestría de sus canteros:

Juan de Astiasu en el XVI y Agustín de Azcarraga en el XVIII) y la Ermita de San Cristóbal que vigila altiva toda la localidad.

En Baños de Ebro la historia narra cómo desde bien antiguo unos carabineros defendían el famoso paso de la barca para evitar el contrabando, así pues, para no despertar a los vigías, nos alejaremos de este enclave pasando por el cercano monte de San Quiles, donde se han hallado restos de un poblado fortificado protohistórico e interesantes cerámicas decoradas de la Edad del Hierro. No nos detendremos mucho, pues la prisa aprieta y **ELCIEGO** nos espera atento al suroeste.

Nuestros pasos acelerados entre aromáticos prados de tomillo, viñedos y espliego nos llevan definitivamente al centro de esta localidad, envueltos nuevamente por un halo del pasado que susurran sus grandes casonas barrocas de bellísimos aleros, arcos de sillería y artísticos tejados. Todo el pueblo está inclinado hacia el este, como atestigua su plaza mayor donde está ubicada la ermita de Nuestra Señora de la Plaza y su imagen del tipo “*andra-mari*” que nos echa un vistazo al pasar por su vano, protegiéndonos con solo mirarla.

El empedrado de sus calles garabatea entre sombras y luces de gran contraste, que hace brillar las piedras que componen cual puzle las paredes de las casas, de origen agrícola o de artesanos, señoriales o palaciegas, pero que subyacen a la grandiosidad de la Iglesia de San Andrés, un espectáculo grandilocuente donde se amalgaman diferentes épocas artísticas y estilos despertando en el siglo XVI hasta el fin del Neoclásico, perceptible en la sacristía. Aún siendo su construcción todo un hito en el conjunto de la comarca por su complejidad, robustez y magnificencia, su interior no es nada desdeñable y nos oculta obras histórico artísticas sacras de gran calidad técnica.

Con solo pasear entre sus muros y muretes, entre sus herrajes y forjas, sus parques y al fresco del río, sentarse a respirar el fresco aire de la sierra en el mirador o dejarse envolver por la Plaza Mayor, uno sabe que Elciego es mucho más que patrimonio material, ya que la vida de este pueblo crece gracias a una apretada agenda que no duerme, anexionando viejas tradiciones con nuevas iniciativas que palpitan al ritmo de barricadas, prensas y lagares: la Candelaria, “los lobos” en Semana Santa, el Mercado de la Flor y de la Huerta, las Fiestas de Santa Isabel, de las Cofradías, las Fiestas Patronales de septiembre, los afamados gaiteros de Elciego, las danzas típicas cuyo emblema es el cachimorro o la raigambre tradición vitícola de la Fiesta de Acción de Gracias, relacionada con la vendimia, son algunos de los muchos ejemplos que podemos citar.

Las viejas bodegas y el antiguo entramado local se han visto sacudidos por un “nuevo” vecino que, no falto de una gran discrepancia de opiniones, ha inundado de color esta villa, repleto de formas ondulantes y de toboganes risueños, de suaves y majestuosas curvas, que se superponen integrando la antigua bodega y el nuevo complejo hotelero de Marqués de Riscal, bodega de la que hablaremos en siguientes apartados con más detenimiento y de la cual hay unas excelentes vistas desde la ermita de San Vicente, santo del que hablaremos más adelante por su relevancia con el mundo vitícola y donde cuenta la leyenda que se ubicó el primitivo pueblo.

Cierto o no, ésta cuenta que un vecino ciego de la localidad construyó en este lugar una venta para facilitar sustento a caminantes y arrieros, y de ahí su actual nombre (3). Como bien se pregunta Velilla (1982), habría que cuestionarse esta historieta ya que sería digno de admirar la *curiosa traza de este hombre como ventero*, y además atender a cuestiones filológicas ya que *el origen*

del topónimo debe ser otro muy distinto que nada tiene que ver con la vista (Cierbide, 2000: 78), habiendo diferentes hipótesis aunque la más extendida es la de la voz latina *ylicina-elicina*, cuyo significado aludiría a “lugar de encinas” o “relacionado con encinas”. Por su parte la terminación *-iego* responde al tratamiento románico del sufijo *-eco* (equivalente al *-aga* en euskera) como sucede con otros pueblos cercanos de Rioja Alavesa: Lanciego, Samaniego...

Por último y antes de despedir la que es noble villa tras independizarse de Laguardia desde 1583 por ser “*villa por sí y sobre sí*” y pagar un diezmo de casi 4 millones de maravedises, no debemos olvidar en nuestro camino la visita a la Casa de los Maestros, donde se halla la biblioteca municipal, una hermosa sala de catas perfectamente acondicionada y donde tuvo lugar una de nuestras catas artísticas, la sala de exposiciones de la población y asimismo destacar la excepcional labor de la Oficina de Turismo, sita en este caserón, una de las pocas de las que disponemos en Rioja Alavesa y que mantiene la esencia y el latir de nuestra comunidad.

Entre un sinfín de curvas y mares serpenteantes de viñedos y montículos bien acondicionados para su labranza, nuestra vista descansa sobre pequeños cuerpos de piedras abovedados que salpican las diferentes terrazas: son los guardaviñas. Cercanos al camino, circundados por viñas o borrosos por la lejanía, todos ellos humanizan con respeto el paisaje, sirviéndose de éstos en tiempos no tan lejanos los agricultores, bien para protegerse del frío vendaval de invierno o bien de las temperaturas sofocantes del estío. Entre su belleza ancestral, discernimos con la Sierra de Cantabria como telón, el cerro de **NAVARIDAS**, en cuyas proximidades hallamos el conocido como Cerro Alto Castejón, donde ya desde el 3000 a.C. se ha registrado población y del que

hay diversos restos arqueológicos que atestiguan este asentamiento que se prolongará varios siglos.

Aunque de manera intermitente, este enclave pasará a ser un importante centro cultural que se disolverá tras la presencia y relevancia de Laguardia y La Hoya, hasta la llegada de la Alta Edad Media. Entonces el paisaje planteaba asentamientos mucho más dispersos y jugueteaba con pequeñas aldeas en torno a pequeños templos y ermitas, de las cuales algunas son tristemente ruinas del pasado y de otras, afortunadamente, nos han quedado restos de gran valía como numerosas necrópolis talladas en la roca.

Como sucede en muchos casos, la actual Navaridas es resultado de la unión de Navaridas de Suso y Navaridas de Yuso, siendo la iglesia de la Inmaculada Concepción el punto aglutinante de ambas.

Si eres amante de la historia y la arqueología, Navaridas lanza una invitación que no podrás rechazar, entre cuevas y montecillos, vistas a eternas renques de viñedos y un alegre riachuelo que divide su traza, el actualmente inaugurado yacimiento Arqueológico “Alto Castejón” protegido y calificado como Bien Cultural con la categoría de Conjunto Monumental, espera a ser re-descubierto: cerámicas, molinos de mano, textil, hornos de pan y diferentes adornos para vestidos y bisutería, y sobre todo, un entorno idílico que hace a uno deleitarse.

Tanto si sol del verano aprieta como si esta visita se realiza en el albor del helador invierno, no podemos retrasarnos, ya que en dirección al Puerto de Herrera un alto en el camino llama nuestra atención, se trata de **LEZA**, villa por la gracia de Carlos II en 1666.

A pesar de ser un pueblo pequeño, guarda belleza en sus formas y

gallardía en sus construcciones, pudiendo citar diversos ejemplos de casas en las que los detalles están mimados con esmero: arcos de medio punto, balcones volados con barandillas de forja de hierro, escudos que jalonan las fachadas, noble piedra de sillería, tejados a dos aguas y aleros de canes de madera de ricos dibujos y talla; o la imponente portada de la iglesia parroquial de San Martín que Juan de Olate se encargó de diseñar en el más puro estilo isabelino y que con sus arcos de medio punto, rinde homenaje a base de motivos vegetales, gabletes y cornisas con delicados calados, a dicho santo que se representa a caballo.

Sin embargo, no sólo hay magia en estos rincones, sino en sus gentes, amables y cercanas, cariñosas y educadas, que muestran sin complejo sus bellos calados y sus viejas bodegas, donde duerme el vino, esperando a que, como en el caso de la Vinoteca Divino (sede de una de nuestras exposiciones) se hagan públicos estos viejos lagos, depósitos y calados, típicos de Rioja Alavesa, restos de la bodega que allí operó hasta los años sesenta y que tanto entonces, hacedora de buenos caldos y recios mostos, como hasta ahora, ha supuesto un espacio de encuentro, de reunión, un espacio acogedor donde degustar vinos, productos de la zona y otros manjares entre viejas historias y recuerdos de niñez.

Rioja Alavesa no tiembla y nos tiene guardadas otras sorpresas cuando dejamos atrás Leza: el Dolmen de El Sotillo y el de Layaza, historias en piedra de nuestros ancestros; así como la antigua ermita de Berberana, románica de ábside cuadrado (uno de los pocos ejemplos que nos quedan en la región) y con portada de dentadas arquivoltas, que mira perpleja a su alrededor donde duermen los restos de lo que fue el antiguo pueblo que gozaba de numerosos vecinos: Quintana, Quintanilla, Estobledo, Pazuengos, Las Casetas, Esquide, Reinavilla o Armentarana (Garayo Urruela,

1988), todos ya en ruinas y despoblados debido a la peste negra y la posterior peste bubónica que diezmo a la mitad la población europea entorno a los siglos XVI y XVII.

Continuemos pues, a pesar de este suspiro melancólico, surcando por tierras riojano-alavesas, pues aún quedan muchos pueblos de la zona este por recorrer. Casi en el centro geográfico de la comarca nos topamos con **PÁGANOS**, una pequeña localidad que pertenece a Laguardia, pero en la que destacan la casona de Juan Ortiz de Zárate (en cuya fachada está el escudo al que hace alusión Pío Baroja en su leyenda de 1912 “*El mundo es ansí*”, erróneamente contextualizada en Navaridas), y su iglesia de la Asunción construida bajo la tendencia renacentista en el siglo XVI.

Pero sin lugar a dudas, Páganos destaca por su riqueza de patrimonio inmaterial, como las fiestas de San Blas con su pasacalles (donde el alcalde ofrece al santo una rosca que es colocada en su brazo izquierdo) y danzas (“*Ya bajan los de Laguardia, pa’ celebrar la función, para que los paganeses, se metan en un rincón... Txulalai, txulalai...*”) o su afamada gastronomía, ya que es una parada obligatoria si queremos que nuestro paladar explote en sensaciones, sabores, texturas y en definitiva, disfrutar de las maravillas gastronómicas que el restaurante de Héctor Oribe nos depara. Cocinero vasco nacido en Vitoria, trabajó en reconocidos restaurantes con varias estrellas Michelin como el “Zuberoa” de Oiartzun, “Karlos Arguiñano” de Zarauz y “Arzak” en San Sebastián.

Ahora que ya hemos “abierto boca”, es momento de sucumbir ante la imperturbable **LAGUARDIA**, cuyo fortificado perfil ya podíamos visualizar desde cualquier punto de Páganos. Dice de ella Salvador Velilla (1982: 26) que *semeja un barco encallado y*

salvado milagrosamente, antes de llegar a estrellarse contra los adusto arrecifes de la Sierra de Cantabria.

Laguardia, como buen ejemplo de villa medieval, se sitúa en un alto, vigía de todo el valle, y se acceda por donde se acceda, siempre presentará una cara amurallada, fortificada, que mandó construir el mismísimo Sancho VIII El Fuerte (el de las Navas de Tolosa) mientras que fue Sancho el Sabio el que le dio Fuero en un 25 de mayo de 1164.

Esta imponente y bien cuidada muralla tiene cinco puntos que dan acceso al interior de la villa: *una a poniente, la de Páganos (cuyo marco de piedra enmarca el cercano pueblo que hemos visitado); otra al sur, la del Mercadal y tres puertas miran al este: San Juan, Carnicerías y Santa Engracia* (Velilla, 1982: 27-28). Su interior nos esconde un conjunto de estrechas calles entre muros de piedra de importantes casas, suelos adoquinados, balcones y dinteles de un pasado esplendoroso, puertas señoriales y puertas de fin agrícola, escudos de armas, vanos que miran rememorando tiempos pasados, gárgolas oscuras, *un arco iris de estilos arquitectónicos* y aroma, muchos aromas: al del arte sacro (calvarios, la Virgen del Pilar, el coro), al de la joya de Santa María de los Reyes con su retablo que corona la Asunción (4), a la fiesta con son de dulzaina y giros del Cachimorro, a arquivoltas y capiteles, a los secretos de la Torre Abacial, al simpático reloj que *baila* en la Plaza Mayor, a “tremolar de bandera” y a leyenda, muchas leyendas que guardan esos recovecos frescos en verano y resguardados en invierno.

Eso la Laguardia exterior, porque esta localidad guarda en su subsuelo una segunda ciudad, la del mundo del vino y la de los silenciosos acuíferos: calado tras calado, el suelo está agujereado como un tamiz que alberga bodegas centenarias que, debajo de las propias casonas, tenían los señores para guardar y criar sus vinos,

lo que nos lleva muchos siglos atrás para constatar la existencia de viñas y la elaboración del vino ya en plena Edad Media. Arraigándose estas cuevas subterráneas como parte de la identidad de este pueblo, galardonado recientemente como uno de los 44 pueblos más bellos del Estado.

Pero no es sólo vino lo que corre por el subsuelo, también lo hacen tenaces riachuelos y arroyos, y fruto de ello es el estanque Celtíbero (hallado en 1998 tras una larga excavación) que sirvió para abastecer a esta comunidad a lo largo de los siglos, que pronto entendió la importancia del agua. Su construcción se llevó a cabo en torno al siglo III y II a.C. cuando las gentes que vivían en el cercano poblado de La Hoya (5) abandonaron dicho lugar (ocupado durante el primer milenio antes de Cristo), trasladándose a este cerro que, sin lugar a dudas, les ofrecía mayores garantías de defensa. Aquí crearon un nuevo poblado, el cual están intentando aún localizar bajo las apretujadas casas de Laguardia.

Podríamos perdernos mil veces por sus calles, podríamos galopar entre sus arcos y rampantes, resguardarnos en los soportales de arcos de medio punto, visitar una y cientos de veces las casas jalonadas de la Calle Mayor, la de Santa Engracia o la Casa de Garcetas (actual Oficina de Turismo), podríamos dejarnos embelesar por el tic tac del reloj de su plaza, por sus fiestas de San Juan y San Pedro, por los paseos de las lagunas, ricas en fauna y flora, por las hermosas vistas que nos ofrece el Collado, mudo ante las reliquias de tierras repletas de viñedo y la eterna presencia de la dama de azul: la Sierra de Cantabria.

Podríamos hacer todo esto, sí, mil veces, pero hay más que el atesorado cobijo que Laguardia nos ofrece y ya al Norte, tras recorrer terrazas y profundos llanos de inmensidad vitícola, de rabiosos verdes en primavera y profundos malvas en otoño, donde

las viñas nos intentan seducir (consiguiéndolo), el serpenteante camino se abre hasta un alto, donde nos espera sonrojado **ELVILLAR**.

Esta localidad de nuestra querida Rioja Alavesa tiene una historia que el arroyo de la Uneba nos susurra aletargado por el peso de los años: el de los dólmenes. Estas construcciones neolíticas tienen sitiado a este pequeño enjambre de calles y casas, entre las que destaca un bonito palacio barroco de pleno siglo XVIII conocido como la “Casa del Indiano” y el ya desaparecido Cristo de la Iglesia Nuestra Señora de la Asunción (construida sobre el antiguo castillo que presidía este pueblo). Dicha imagen que regía el templo fue pasto de las llamas hace escasos meses en un desafortunado incendio que se llevó por delante este emblema renacentista de gran valor patrimonial, obra de Andrés Araoz fechada entre 1556 y 1559 y al que sus paisanos guardaban gran cariño y devoción.

Esta mala suerte no les ha corrido a sus antecesores, los famosos restos arqueológicos de la Chabola de la Hechicera, los dólmenes del Alto de la Huesera o El encinal, incluso un poco más alejado el de San Martín. Todos ellos han formado parte del estudio de grandes arqueólogos, auspiciados por la Diputación Foral de Álava y la Universidad de País Vasco (UPV-EHU), devolviendo con respeto y cuidado, todo el cariño, apego y tesón que el pueblo de Elvillar ha puesto en su salvaguarda, conocimiento y conservación; construyendo su historia, leyendas y tradiciones, simbolizadas especialmente en el personaje de “La Bruja”, a la cual se rinde homenaje la víspera de las fiestas (con la Virgen de Agosto) con un akelarre en las inmediaciones del dolmen: una representación cargada de misticismo, de ardiente y ancestral ritual, salvaje, entre llamaradas y el bramido de la txalaparta, entre

danzas desinhibidas y vueltas enloquecedoras, donde un macho cabrío y numerosas brujas despertarán a Amalur para celebrar el inicio de la magia festiva y el gozo comunitario, dando gracias por los frutos de la cosecha y de la futura vendimia.

Dejando atrás este pueblo de agricultores (en su inmensa mayoría) y grandes sabedores de los husos solares (6) cuando aún no había relojes, nos acercamos cada vez más a las faldas de la Sierra de Cantabria, esa mágica pared de miles de metros que se arranca hacia el cielo presuntuosa, entre matorrales y densos bosques, hasta escaparse *en desnudas agujas o, mejor, en filo de un estirado alfanje, a lo largo de más de veinte kilómetros* (Velilla, 1982: 43). Lo que desde la lejanía de Baños de Ebro era un simple lienzo de suaves sombras, desde la lozanía de **KRIPAN** es un frontón escarpado y sus habitantes lo saben bien.

Es este respeto y amor a la sierra, a la misma vez, la que ha hecho que cada año asciendan en romería hasta San Tirso. El pueblo, el más alto de toda Rioja Alavesa con sus casi 700 metros, complementa su pasado con su futuro: casas medievales con edificios de nueva construcción, calles amplias que llevan a alegres arroyos que se unen en el molino de Recabo, el cual movían llegando a facturar *90 fanegas de trigo en 24 horas*, sin duda, toda una proeza. No muy lejos, remoloneando entre zarzas y espigas, ya que a esta altitud el consejo regulador prohíbe la plantación de viña, el cereal se abre paso, protegiendo a una serie de sepulcros antropomórficos que son el resultado de un antiguo lugar de enterramiento y en los que se encontraron huesos en las décadas de los 70-80. Desde terrenos cercanos a estos vetustos cementerios se atisban La Cueva de los Husos, el Dolmen de El Encinal o el de Los Llanos, atestigüando el rico pasado de esta población riojano-alavesa.

Tanto el anciano molino como el paisaje que envuelve a Cripán,

son fruto del ligero cambio climatológico que su altitud supone respecto al resto de la comarca, donde los altiplanos que se funden con los bosques y las tremebundas rocas de la sierra dan paso a olas de cebada, trigo y avena que bailan al sentir del viento. Blanco inmaculado en invierno, verdes intensos en primavera y dulces amarillos pajizos en verano, colorean un paisaje de mantos granulados y lápices de paja, que junto arena y cebada ponían los niños del municipio en las ventanas la noche de la Epifanía para los caballos de sus majestades.

La sierra va quedando a nuestra espalda según avanzamos de nuevo al sur. Una carretera estrecha juguetea entre los últimos campos de cereal y las primeras cepas, que nos indican que ya estamos bajando de altitud. Allí, entre suaves lomas, en un pequeño hueco, se oye el latir de **LANCIEGO**. Sus calles presumen de seguir trenzando la historia a base de piedra de sillería pero especialmente singular por su arquitectura popular (solanas o galerías corridas con pisos entramados de madera y ladrillo con numerosos blasonados), esquinas vertiginosas, casas con el exótico corta-fuegos *en forma de espolones que escalonadamente avanzan en voladizo* (Palacios Mendoza y Barrio Loza, 1985: 49) muy típica en casas civiles agrícolas de Rioja Alavesa, una magnífica fuente neoclásica con su cercano lavadero como lugar de encuentro comunitario, ya en desuso, y la calidez del ambiente festivo que siempre se respira entre sus gentes. Alegres, como el perspícaz riachuelo que cruza el pueblo, recorreremos esta peculiar localidad, afamada por uno de sus más célebres vecinos y del que pronto encontraremos una placa en su casa natal: Iradier y Salaberri (7), nacido un frío 20 de enero y autor de la famosa habanera “La Paloma”.

Lanciego tiene entre sus casas algunas de las viejas bodegas que muchos años atrás ya elaboraban con esmero vino y que han

conservado un quehacer artesanal, siendo muchas de ellas grandes embajadoras del vino ecológico de Rioja. Su amor por la viña se ve al abandonar el pueblo por cualquiera de sus salidas: viñedo, viñedo y más viñedos, aterciopelan un paisaje embaucador delimitado por terrazas y parcelas, donde en lo alto esperan atentos los olivos. Este oro líquido de Rioja Alavesa, el gran desconocido de esta región, ha convivido durante siglos con el cultivo de la vid en esta villa, al que hace décadas se vio relegado hasta la puesta en marcha de la conocida Fiesta del Aceite de Oliva de Rioja Alavesa, que impulsó de nuevo la importancia de éste en nuestra comarca.

En el caso concreto de Lanciego, esta estrecha relación se puede observar en una de sus más interesantes edificaciones: el antiguo trujal, fechado en el siglo XVII, en el cual todavía podemos “trujalar” la oliva con el método artesanal por capachos, esto es, unas láminas de esparto donde descansa la pasta de las olivas trituradas. Esto hace que obtengamos un excelente aceite natural en los mismos capachos (donde suda el aceite), sin ningún tipo de añadidos. Pero este trujal, como ya habíamos avanzado, nos guarda un secreto, el secreto del vino. A sus pies el suelo se abre, haciéndose hueco un pasaje de arcos y bóvedas: los antiguos calados donde se hacía la guarda del vino.

Retrocedemos unos pasos en nuestro paseo y miramos conteniendo en un suspiro el encanto que esta villa tiene especialmente por sus vecinos que, con mucha paciencia y tesón, han salvaguardado gran número de costumbres de antaño y tradiciones ancestrales, haciendo del conjunto de éstas, un acervo patrimonial excepcional. A mano derecha tomamos una angosta carretera, nos dirigimos hacia Yécora por un pequeño letrero que marca **VIÑASPRE**.

En este viaje no continuamos la marcha solos, la belleza monstruosa de la sierra nos acompaña, protectora de los

vendavales del norte pero altiva (desde esta vista) “La Picota” del León Dormido nos observa recelosa. Y ahí, encallado en un hondo, aparece Viñaspre. A pesar de ser actualmente un barrio de nuestra última parada (Lanciego), su historia está cargada de un halo romántico ya que su origen tiene lugar hace cinco mil años, donde hubo dos dólmenes (ceranos al término de San Ginés pero ya desaparecidos) encontrándose restos humanos y herramientas de estas fechas.

Su leyenda aumentará y nos hace cabalgar durante siglos, hasta llegar a la Edad Media, cuando era una de las principales villas de la región, con mayor número de población y encima la mayoría de ésta hijosdalgo, teniendo a su servicio jornaleros del resto de poblaciones vecinas, cambiando y mucho las tornas: Lanciego, Yécora o Cripán; beneficiándose del camino (cuyo origen procede de una antigua calzada romana, recogida en el itinerario de Antonino en el siglo III) que por allí pasaba y que unía Vitoria con Logroño, además de un excelente aprovechamiento del agua que bien le valió una gran “fuente” de ingresos (8). Los primeros documentos así lo atestiguan, apareciendo citado por primera vez en el archiconocido “Cartulario de San Millán” allá en el 1094 como Binasperi.

De esta señorial estampa sólo nos quedan sombras y un encendido debate en torno a su denominación en euskera, que bien le ha valido una gran disputa con Laguardia. Todo procede de una serie de erratas y confusiones en el siglo XVIII en diferentes cartografías y mapas de la época, que acrecentaron la leyenda sobre Biasteri, pueblo que realmente nunca existió y que es producto de la declinación y evolución de la forma genuina de Binasperi, tal y como afirmó recientemente Euskaltzaindia (9) apoyada en diferentes autores (Knörr, 2002; Velilla, 2010) y la cual resolvió

dicho entuerto el 18 de Octubre de 2010 decretando oficialmente el topónimo vasco Guardia para Laguardia y Binasperi para Viñaspre.

Dejamos atrás este conjunto de tejados y solares, los viejos desencuentros ya resueltos y un aletargado cuento de nobles y señores que se perdieron en el devenir de los tiempos, mientras subimos las incansables cuestas que nos llevarán por truculentas curvas que se antojan infinitas.

YÉCORA nos recibe por su cara oeste, con un telón de fondo que impresiona por su belleza, por su grandiosidad y por la imperturbable y eterna presencia de la sierra, tan próxima y tan vigía. Esta villa (así desde 1669) fue construida en una pequeña eminencia que domina dos profundos valles, convirtiéndose por tanto en una de las localidades de mayor altitud de la comarca; rodeada de viñedos y cultivos de cereal.

Esta localidad que en sus años mozos contó con hasta once ermitas, en la actualidad lucha por dar a conocer su gran legado patrimonial, que es mucho y de calidad tanto en lo material como en lo inmaterial. Sólo con un pequeño paseo al sol de agosto o en el zigzagueante temblor del frío diciembre, podremos observar sus diferentes fuentes, como la conocida como “Vieja” de época medieval y trazado gótico, enclavada en un espacio singular o la Neoclásica cercana al abrevadero y lavadero del municipio, históricamente siempre con problemas de suministro de agua; la ermita de San Sebastián, hoy reconvertida en vivienda particular preside el número 24 de la calle del Sur; dovelas, arcos carpanel y escudetes vibrantes en fachadas de sillarejo, otras de sillería y algunas de adobe, mampostería y madera, especialmente en la calle San Juan; lemas y blasones renacentistas como el que reza “*Ingratitud que pasas donde vienes que será de tí*”; la parroquia de

San Esteban de Esquide de tímida torre cuadrangular y edificada en dos tiempos; el restaurado trujal en la salida del pueblo ahora reconvertido en centro social pero que mantiene sus antiguos aperos y herramientas de elaboración de aceite; su antigua nevera (10) o la interesante ermita de Bercijana, núcleo ferviente del sentir comunitario yecorano.

Situada fuera del casco urbano, a poco más de un kilómetro del pueblo, se encuentra esta pequeña ermita del s. XIII-XIV dedicada a Santa María de Bercijana. Tanto el lugar de la construcción del santuario como el nombre elegido tienen que ver con una leyenda y/o creencia popular que habla de la aparición de la Virgen a un vecino de la localidad, pastor y llamado Berciján.

Esta curiosa historia da lugar a una de las procesiones más bellas de toda la comarca que tiene dos fechas clave: En mayo, coincidiendo con la festividad de Santo Domingo, cuando el pueblo con el grupo de dantzaris al frente desciende en procesión a la ermita para trasladar a la Virgen a la parroquia. Allí se le baila la danza conocida como “la cadena”. Meses después, el 25 de agosto, Yécora celebra la fiesta en honor a la Anunciación y la Virgen de Bercijana es devuelta a su ermita para guardar del santuario durante el invierno. Este descenso tiene un halo mágico, ritual, de resonancia colectiva y *être-ensemble*, donde al son de dulzainas y tamboril, los dantzaris bailan en frente de su virgen, homenajéandola entre aplausos de los vecinos, mientras cruzamos mares de cereal y océanos de viñedo.

Su traje regional no dista menos de ser un sentido homenaje a su Virgen, diseñado y cosido por una de sus vecinas tras una promesa a la Bercijana, la cual recuperó no sólo la danza tradicional que se estaba perdiendo, sino que tejió con cariño, respeto y humildad los zurcidos y vainicas de los faldones y pantalones blancos, los

detalles naturales de sus sobrefaldas de dorados y añiles, rematando en el pecho una banda azul cielo de exacta tonalidad al manto de la virgen. Un bellissimo atuendo que se funde con la sierra, la Virgen y el cielo, al igual que se funde Yécora con la tradición, la historia y el paisaje.

Nuestro próximo destino nos llevará hasta **BARRIOBUSTO**, integrado hace decenios en la villa de Labraza (con la cual nos deleitaremos en nuestra siguiente estación), tiene ciertos aires de grandeza, con sus casas de piedra en las que sorprende su altura, sus balcones inundados en flores: geranios y hortensias, abundantes “Víctor” en los dinteles, escudos en algunas de sus fachadas (como el de los Eraso fechado en 1786 o el de los Fernández de cruces florenzadas y castillo de tres homenajes donde se inscribe la leyenda “*Armas de los Fernández*”) que susurran tiempos de gloria; y dependencias aldañas de piedra, ladrillo y adobe para resguardar los útiles de labranza esgrimen el alma de una tierra agrícola. Sancho el Fuerte de Navarra dotó de fuero en 1196 al que por entonces era conocido por Gorrebusto, herencia que se recoge en su nombre en euskera y algunos de los vinos de sus bodegas.

Bodegas y viñedos que quedan ampliamente representados en las columnas salomónicas que jalonan el retablo mayor de su iglesia, construida tras la emancipación del municipio de la villa de Labraza. Ampliamente ornamentado con parras y racimos esplendorosos, es uno de los mejores ejemplos que podremos encontrar en la comarca con la enocultura como elemento decorativo, haciendo alusión, una vez más, al rico legado patrimonial que la uva y su cultivo han marcado en nuestra tierra, una tierra enamorada del viñedo, de sus frutos y de su producto: el vino, los que tantas veces se han relacionado con alegorías religiosas como el árbol de la vida

o la sangre de Cristo.

Sus fiestas a principios de septiembre reúnen aún algunas de las tradiciones más ancestrales de la comarca, como negándose a olvidar su historia, su cultura, su patrimonio intangible, rememorando los antiguos rituales agrícolas y paganos de los que bebía el pueblo de Barriobusto siglos atrás.

Arropada por la mejor muralla habitada según el Círculo Internacional de Ciudades Amuralladas (11) (WTFC en inglés), **LABRAZA** aparece sobre un alto, en una hermosa estampa que bien nos pudiera recordar a una película de caballeros y princesas, como un bastión inexpugnable. En el camino, un molino viejo cuyo techo ha sucumbido al tiempo, envuelto en zarzas, recuerdan lo que fue un viejo huerto y el lugar donde los aldeanos bajaban a moler trigo, cebada y avena. Rodeando una curva de enormes dimensiones nos vamos acercando cada vez más a esta villa medieval, envuelta por esta gran muralla de mampostería que hace las veces de alcazaba y coronada por cuatro torres defensivas que hablan de su pasado fronterizo, un cerro al que se encaramaron los reyes navarros para defender de Castilla a sus lozanas tierras hasta los Pirineos.

Cuando se le concedió el fuero (12) (y del cual este año celebramos su octavo centenario), y no un fuero cualquiera, sino en el que se les reconocía jurisdicción propia, se empezó a construir el pueblo tal y como lo podemos visitar en la actualidad, un apretujado cerro en el que se dibujan una calle principal rectilínea y dos que la cruzan al norte y al sur: la de la Concepción, San Roque y San Miguel respectivamente, a partir de las cuales continúa el dibujo de un caserío moldeado por las escasas dimensiones del lugar (la acrópolis amurallada medieval más pequeña de todo País Vasco).

A pesar de su pequeña extensión, en cada rincón y en cada esquina nos depara belleza y candor por igual, sus soberbias piedras de sillería se entrelazan formando un bello interior de casas en las que laurean forjas y flores de intensos colores, un erosionado calvario en el número 5 de la Calle Mayor, arcos y túneles que se abren para divisar más allá del Ebro al sur, bodegas en el subsuelo de su asentamiento (especialmente en los extramuros de Poniente), y unas infranqueables torres que jalonan con austeridad las cuatro esquinas de esta villa.

Pasear por sus calles es volver a pleno medieval, sus suelos empedrados, sus estrechas travesías, los contrastes de sol y sombra, los pasadizos que unen en algunas casas diferentes calles y su ajedrezado matacán (13), destacan con especial misticismo en su iglesia dedicada a San Miguel, construida en un estilo tardogótico y que será remodelada en los siglos sucesivos, siendo una de las pocas que mantiene el camposanto colindante, entrando por una vieja puerta de madera que ruge a nuestro paso. Desde ahí, rodeadas de un cierto aire de espiritualidad y rito sacramental, divisamos sin musitar el Pinar de Dueñas, el bosque de pino carrasco más occidental de Europa.

De nuevo ya entre el rumor de nuestros propios pasos, un camino de verdes orillas nos lleva hasta la conocida como Fuente del Moro, de estilo gótico, que conectaba el exterior de la villa con la Iglesia y al cual se le atañen leyendas e historias que han pasado de generación en generación, trenzando un patrimonio cultural que no sólo se respira en su morfología monumental, sino también en la riqueza de sus tradiciones: los dulces y pinchos el día de San Miguel, el vino tras la romería de San Isidro, el peregrinaje durante kilómetros y kilómetros hasta Bujanda en agradecimiento a San Fausto por librarles de la asolación causada por la peste,

su *Tocamerroque* en las fiestas grandes de Agosto, las Fiestas Medievales conmemorando el fuero, San Roque y multitud de pequeñas festividades más, marcan un calendario tan repleto de historia y convivialidad como sus ancianas murallas, joya indiscutible del medieval riojano-alavés.

Si nos desviamos unos minutos de nuestro siguiente destino, nos embarcaremos en el mismo camino que lleva al pueblo de Labraza hacia Bujanda en su romería, desviándonos al alcanzar casi los modernos molinos eólicos en una suave loma que se derrite entre malvas, romero y espliego. Allí, agazapada entre las matas, se abre hueco la antigua nevera de la localidad, un ejemplo excepcionalmente conservado de este tipo de construcción civil, de uso popular y cuya función era la de almacenar y conservar la nieve durante el invierno para poder abastecer al pueblo durante los meses de más calor. Además, como es el caso del ejemplar de Yécora o la de Elvillar, eran un significativo indicador de las principales rutas que atravesaban las sierras hacia el norte (Velilla y Muntión, 2009).

Una pequeña ventana a mitad de la nevera nos recuerda el antiguo pasadizo del nevero para tomar parte de ese frío regalo para conservar alimentos, enfriar determinados productos y para sanar a algunos enfermos. Sea como fuere, éste fue un centro económico y social que brindó aún más sustento, gallardía y renombre a la noble villa de Labraza.

Descendiendo el camino que el arroyo marca, entre alargados chopos que miran al cielo templado de nubes, vagamos entre almendros, huertos, viñas y olivos, viniéndome a la memoria el trabajo del campo allí tantas veces realizado. Un paisaje que pasa, cargado de historia y pequeños patrimonios, mientras embelesada entre pensamientos y recuerdos, nos saluda ya **MOREDA**.

Su primera apariencia no nos engaña y desvela su antigua facha: la de un pueblo rico del siglo XV y XVI habitado por hidalgos (14). Sin embargo, mucho antes, entre terrazas y bancales rodeados por los riachuelos Rein, Zampeyo y Perizuego (también conocido como río Moreda), en el alto de San Cristóbal, pueblos indoeuropeos poblaron sus tierras durante la Primera Edad del Hierro hasta bien entrado el siglo VIII a.C., cuando los romanos conquistaron el territorio y plagaron el entorno de pequeñas explotaciones agrícolas, especialmente viña y olivo.

De las villas romanas de Sta. Eufemia, Moreda, San Cristóbal, el Somo y Sta. María de Moreda, poco nos queda, elevándose las nuevas arquitecturas que modelan la actual localidad, repleta de escudos blasonados con leyendas y rica talla que ilustran diferentes casonas, entre ellas las de los Díez de Isla o en la emblemática Plaza de la Concepción la de Pedro de Garín I Lazcano, pero también los susurros de la fuente de los tres caños en la Calle del Rollo, que nos recuerdan que esta población es rica también en el legado inmaterial, con sus tradiciones y fiestas, ejemplos de una pequeña población cargada de patrimonio y cultura al que le pone la guinda la Parroquia de Santa María de Moreda.

Entre estrechas calles de piedra, llegamos a su portada, del siglo XVI y decoración plateresca, coronada por un frontón triangular donde está esculpido la figura de Dios Padre, donde el artista nos hace un guiño al clasicismo grecorromano, ya que en sus líneas, formas y voluptuosidad, es un auténtico dios mitológico, como si el mismísimo Zeus hubiese desembarcado en tierras alavesas.

Como sucede en multitud de casos similares en nuestra comarca, si nos adentramos entre sus paredes, frescas y húmedas, veremos el paso del románico al barroco, trazando una curiosa planta que anexiona estilos medievales y tardorenacentistas, arquitecturas,

retablos y murales de mezcolanza artística, de entre las que brilla con especial fuerza el Retablo Mayor dedicada a la Asunción y que creó Francisco Gutiérrez entre 1710 y 1715 con ayuda de sus dos tocayos: Francisco De Ysequilla, Francisco Rivero y el escultor Gabriel Antonio de la Cueva. El estilo churrigueresco jugueteando entre columnas salomónicas decoradas con elementos vegetales (entre ellos la vid) y plafones, define esta joya ornada con 55.000 panes de oro.

Con este color dorado en mente, no podemos evitar acordarnos de una de las mayores joyas que comparten Moreda y nuestro siguiente destino, **OION**, el pueblo con mayor población de Rioja Alavesa así como el que mayor industrialización ha tenido. Este regalo es el olivo y su producto, el aceite, que durante la década de los 50 y 60 del pasado siglo estuvo a punto de desaparecer en pro del monocultivo del viñedo.

En la región Este de Rioja Alavesa la triada mediterránea se entrelaza con majestuosa suntuosidad, tanto que durante nuestro breve camino hasta la villa de Oyón-Oion podremos caminar entre olivos centenarios, viñedos con parras rebosantes y algún que otro tímido campo de cereal que tiñe el paisaje en verano de un cálido amarillo radiante, salpicado por las pétreas ruinas de antiguos corrales. Este manjar que define nuestra gastronomía ha hecho que tanto Moreda como Oion compartan un mismo centro: el trujal.

En el caso de Moreda, a pesar de que hace años era de sistema tradicional, La Equidad se modernizó para mejorar los tiempos y la calidad de elaboración. En Oion, sin embargo, son dos las almazaras que continúan *trujalando* la oliva y ofreciendo aceite a sus vecinos: uno el trujal Almazara de la Rioja Alavesa con un sistema moderno y el otro, la cooperativa de San Vicente, que

mantiene como el de Lanciego un sistema como el de antaño.

Así, entre Tempranillo, Garnacha y mucho Arróniz, llegamos por fin a Oion, que *en tiempos de la Edad Media se llamaba “lugar de refugio”* (Velilla, 1982: 58), residiendo allí el obispo de Pamplona cuando la corte estaba en Nájera. Sin embargo, este legado religioso navarro se mantendría hasta el siglo XIX cuando pasaría a pertenecer hasta la actualidad a la diócesis de Vitoria. Esta importancia hizo que durante aquellos años, entre otras, caminos religiosos como el de Santiago cruzaran por Oion, tal y como se conmemora en su escudo donde podemos ver las clásicas veneras de peregrino.

Una vez más fue la figura de Felipe IV el que otorgó la independencia respecto a Laguardia en el “año santo” de 1643. El núcleo urbano que rodea la Plaza Mayor, donde se concentraba y concentra la vida de la villa, aún mantiene algo de esa esencia barroca, mientras que el resto del conjunto se ha visto salpicado por bloques de edificios que han crecido en forma de cruz.

Una plaza que acoge desde años ha, los saltos de los dantzaris de la Danza a los Patronos y la hoguera de San Vicente en el frío Enero, la intensa retreta de San Prudencio en el primaveral abril, los bailes, verbenas y el ritual festivo de Agosto con el tremolar de banderas y el revolcón de uno de sus más célebres personajes: el Katxi.

De esta esencia barroca se debe mucho a su Iglesia, a su portada isabelina y a su coqueta torre (15)(edificada en 1770), una de las obras más representativas de Martín de Beratúa, donde destaca flamenca la Giralda mientras sus vecinos rezan gozosos “*Giralda Giralda la de Sevilla, Giralda Giralda la de Oyón*”, ya que, debido a su gran tamaño y peso hubo que hacer una nueva más

liviana ante el peligro de derrumbamiento de la torre.

En su día, Oion tuvo un castillo, del cual nada queda, contentándose la localidad con un palacete (el de los Condes de Bureta), el Palacio del Marqués del Puerto y la “Fuente Vieja”, de frontón triangular sita en la carretera a Yécora e *hizola villa de Oion esta fabca. el año 1767* (Palacios Mendoza y Barrio Loza, 1985: 606). En nuestro paseo, los ancianos del lugar nos hablan de la existencia de algunos calados (muchos de ellos privados) y sobre todo de la antigua Nevera, muy relevante en la vida rural oyonesa desde el siglo XVIII hasta casi finales del XIX, pero que tristemente nos quedaremos sin ver en esta ocasión, por ser nuevamente de propiedad privada. Sin embargo, un señor con sonrisa halagüeña y mirada cálida nos cuenta que una vez construida la Iglesia del pueblo, con las piedras restantes se levantó dicha nevera, cuyo hielo se vendía por subasta a forasteros y vecinos participando esta villa alavesa del comercio del frío tan característico de la región desde que corría el siglo XVI y con mayor fiereza desde el año 1735, como atestiguan algunos escritos.

Agradecidas y encantadas, nos despedimos de este anciano de simpáticas arrugas y pelo cano, que entre anécdotas y recuerdos nos ha desvelado ese interesante patrimonio que guarda en casas y subterráneos el pueblo de Oion, un pasado rico, pero del que poco nos resta, salvo algunos escritos y la memoria de los lugareños, que nos hablan de las décadas más recientes cuando su pasado fue bovino, agrícola y asimismo preocupado por la fabricación de diferentes bebidas: vino, aguardientes, aceite...; y varios telares, que desaparecieron con la industrialización de la vecina capital riojana y que salpicó de lleno al municipio oyonés.

Dejando atrás al esbelto silo que mira atento al Monte Santa María coronado por una gran cruz y la belleza de la torre de la

Iglesia de la Asunción, nos embarcamos en recorrer una estrecha carretera de eternas curvas, tantas que sólo una pequeña recta da tregua. Maravillada por las vistas en este dulce vaivén, una gran cortina de nubes se aferra como garras a las cimas de la Sierra, es el Efecto Föhén (16), tan habitual en nuestra comarca; una pintoresca estampa que es más habitual en los meses estivales y que decora como algodones el azul añil de la línea rocosa.

Un desvío a mano izquierda nos lleva hasta **LASERNA**, una aldea de pocas casas que resiste al abandono y al olvido en un tranquilo terreno que se “esconde” del Ebro. Probablemente fue una antigua colonia de algún señor de Laguardia (villa a la que pertenece en la actualidad) pero en realidad su importancia reside algunos pasos más abajo, donde podemos garabatear la silueta de lo que queda del Puente de Mantible, una pasadera de piedra de 164 metros, con una anchura de 5 y con una altura máxima de 30 metros, que era una antigua calzada romana que atravesaba el río en dirección a Santo Domingo de la Calzada. A pesar de que en la actualidad sólo nos quedan algunos restos de pilares y dos arcos (uno en la orilla riojana y otro en la alavesa), en su día estuvo formado por 7 arcos de medio punto en los que, si surcamos algunas viñas, pasamos grandes pedruscos y descendemos algún que otro ribazo, podremos observar la maestría de sus constructores, manifiesta en la excelente piedra de cantería, que brilla en los reflejos de los márgenes del Ebro, el cual dibuja las redondeadas formas de Mantible y contonea su portentosa presencia.

Más tarde, éste fue reutilizado por los peregrinos que procedían de Puentelarreina y que venían cruzando Viana y Moreda hacia Nájera en el Medievo. Sin embargo, se cree (17) que ya en el siglo XV una fuerte riada acabó con parte de este majestuosa joya romana que aún pervive, saludándonos cuando conducimos por

la carretera nacional, envuelto en un aire de misticismo del que parece que pretendiera salir, resurgiendo de sus cenizas.

Si resistimos a *la magia del lugar* (Maffesoli, 2003a) y volvemos al campo punteado de cepas que aguardan racimos cargados de mosto, nada más alzar la vista veremos nuestra próxima parada. Será entonces cuando, si tomamos un mapa y lo observamos con atención, veremos el encanto del entorno de “la perla del Ebro”, encuadrada en uno de los meandros del Ebro, atosigada a veces por sus crecidas, **ASSA** sirvió como asentamiento a los pueblos más primitivos de la comarca, aunque reconvertido ahora es una escueta y semi-abandonada línea de casas a pie de carretera. En torno a los siglos XI y XII se habla de la existencia de un antiguo Monasterio o Priorato que pasó posteriormente a manos de la cuna del castellano: el Monasterio de San Millán en el 926.

Para nuestra desgracia, no podremos contemplarlo ya que está totalmente destruido y como única herencia nos queda una ermita en ruinas, que fue fruto de las vándalas agresiones que el patrimonio sufrió en la Guerra de la Independencia a manos de los franceses. Sin embargo, algo se salvó: la talla románico-gótica de la Virgen de Assa (18) y que podremos admirar si continuamos el camino hasta Lapuebla de Labarca, en cuyo templo es venerada.

En nuestro paseo a orillas del caudaloso Ebro, el eterno “barrio” de Laguardia se presenta ante nosotros: **ELCAMPILLAR**, que como su propio nombre y escudo indican constituía un *campillar*, un campo común del pueblo, lindante a éste y que servía para que los ganados se reuniesen y se estableciesen las eras (Vidal Abarca, 2003b). Actualmente, sólo lo pueblan unos pocos vecinos que resisten al tiempo, al olvido y a un futuro desidioso a través del disfrute de mantenerse unidos.

Serpenteando una carretera que nos arropa entre eternas viñas y pinceladas de guardaviñas, nos presentamos ante un diabólico y amenazante paredón rocoso que se eleva altivo sobre nuestros pasos a mano derecha y a la izquierda una gran arboleda perfila el cauce del río. Pero... al tornar la vista de nuevo, justo allí, al frente, el cerro de “El Risco” nos presenta nuestra última parada y a la par el municipio más meridional de toda la comarca: **LAPUEBLA DE LABARCA**.

Fue en el siglo X tras la victoria sobre los musulmanes cuando el rey Sancho Garcés I de Pamplona otorga a la villa de Laguardia estas tierras, cuyo Concejo no dudó en levantar un enclave a orillas del Ebro y construir una barca para cruzar su ancho caudal (Vidal-Abarca, 2003b). Con el paso del tiempo, este inicial puesto creció y surgieron diversos asentamientos de gentes interesadas en el cruce del río, que al paso de los siglos inició la construcción de un puente de piedra que uniría las dos orillas, siendo un punto estratégico muy interesante entre los bandos de Castilla y Navarra cruzando por allí la Ruta del conocido como Paso Real. Sin embargo, su construcción se demoró hasta bien entrado el siglo XX siendo hasta entonces un puente colgante de madera la alternativa a la barca que ya había desaparecido tiempo atrás.

Dejando atrás una hermosa vista de los meandros sinuosos del Ebro, nos dejamos perder entre las calles de Lapuebla, repletas de viejas casas señoriales blasonadas de piedra de sillería que rodean, especialmente la calle Mayor con forma de herradura, la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción del siglo XVI (siglo en el que Felipe IV le otorga la independencia, como ya había sucedido con otras villas), de estilo renacentista. Si miramos con curiosidad sus torres, veremos una característica notable ya que son completamente diferentes: una con cúpulas de piedra y planta

irregular mientras la otra, negándose a ser espejo, posee linterna y planta cuadrada. En su interior, rodeada de hermosos retablos barrocos de excelente factura, colores policromados y hornacinas doradas, la escultura románico-gótica de la Virgen, en estilo “Andra-Mari” que se rescató del monasterio de Assa, preside el templo.

Una vez fuera, una cuesta hacia el norte, hacia la parte alta de la población, nos señala el lugar donde se ocultan las bodegas subterráneas conocidas en Lapuebla como “Las Cuevas”, legado de la Enocultura en la que siempre se amparó su economía y sociedad; calados bajo tierra fechados muchos de ellos en el siglo XVI-XVII y XVIII y que actualmente siguen dando cobijo a depósitos, barricas y botellas que crían y guardan vinos que deleitan los paladares más exigentes y que en su genial iniciativa Uztaberri (19) se pueden visitar.

Retrocediendo sobre nuestros pasos, descendemos el embreado hasta llegar a un cruce donde mil señalizaciones se arremolinan, a izquierda, a derecha, marcando muchos destinos. Sin embargo, nuestro viaje acaba aquí.

Pero esta tierra de sueños como dice Vinfo, siempre recibe con el caluroso carácter de sus gentes, con sus amables paisajes vitícolas y los bravos desfiladeros de la sierra. Nuestro paseo por Rioja Alavesa ha llegado a su fin, pero sólo por el momento, *así que como se diría en el román paladino de Gonzalo de Berceo, “non quisiera feros entristecer”*, porque aún aguardan muchas sorpresas, rincones y **paradas que hacer** en el viaje y recorrido de esta investigación. Así bien, no amainemos la marcha y sigamos.

Sigamos pues.

67 Al carecer de escudo propio y dada la enorme relevancia del viñedo en la vida de esta población, será el único municipio de Rioja Alavesa que lleve la planta de la vid y los colores tan netamente claros en alusión a la Enología y Viticultura (Vidal-Abarca, 2003b).

68 En alusión al cortometraje 4D del Centro Temático del Vino llamado "En tierra de sueños" que versa sobre Rioja Alavesa.

69 *Diccionario Geográfico-Histórico de España* (Tomo I, 1802, pp. 239-240).

70 Obra de Juan Bascardo de 1615 y que sirvió como modelo para los que posteriormente realizó también localidades riojano-alavesas: Oion o Lapuebla, pero también en La Rioja con el ejemplo de Fuenmayor.

71 Aunque este yacimiento data de 1935, no fue hasta 1973 cuando se iniciaron las labores de excavación y conservación en serio. El poblado es un excelente ejemplo de la evolución de este tipo de asentamientos de la Edad del Hierro en el conocido como Alto Ebro. Aunque sus orígenes se relacionan con pueblos indoeuropeos, serán los Celtíberos quienes más tiempo se asentarán allí: del XIII al IV a. C.

72 A través de las formas que este astro y las nubes dibujaban en la sierra (Velilla y Muntión, 2009).

73 Siendo también destacable otro miembro ilustre de la familia (Manuel de Iradier), explorador de la Guinea continental africana y de cuyo legado queda testimonio en la heráldica de Lanciego (Vidal-Abarca, 2003b).

74 Legado fehaciente de ello es "El Lugar", una interesante fuente a la entrada del pueblo y que preside el escudo de la localidad.

75 Real Academia de la Lengua Vasca.

76 A diferencia de otros ejemplos de la zona, se encuentra en el propio casco urbano, en la calle Norte, casi debajo de la Iglesia de San Juan Bautista.

77 Premio otorgado en 2008 por el Círculo Internacional de Ciudades Amuralladas al Plan de Conservación y Restauración de la Muralla Habitada de Labraza, plan desarrollado por la Sociedad Foral Arabarri.

78 *Sepan quantos esta presente carta verán y oirán, cómo yo, Juan Martínez, escribano público y jurado del concejo de Olite, en presencia de los testigos de yuso escritos, vi tuve y leí una carta escrita en pergamino, presente den Martín Ibáñez, alcalde de Labraza, la cual carta signada en las partes de abajo con señal de aguja en tinta morena no raída ni cancelada ni en algún (mal estado de conservación) la forma de la cual es la siguiente. En nombre de nuestro Señor Jesucristo. Yo Sancho, por la gracia de Dios Rey de los pamploneses, gago esta carta para todos mis pobladores de San Cristobal de Labraza, tanto presentes como futuros, de manera que decretamos daros buenos fueros y buenas costumbres. Plugo a mí buen grado y de espontánea voluntad daros y concederos la villa de Labraza con todos sus términos yermos y poblados, y os dono la villa de Barriobusto con todos los términos suyos yermos y poblados, os doy también Castellón y Expisano con todos sus términos yermos y poblados, os doy también Cerrán con todos sus términos yermos y poblados. Os doy también que en todas vuestras causas y juicios tengáis aquél fuero que tienen mis pobladores de Laguardia a saber en los homicidios, enlosa calumnias y en todos vuestros negocios. Y principalmente que ningún sayón ni merino entren en vuestras casas, de manera que os cojan o tomen algo por la fuerza y si entraran sean muertos y no pechen sino tres meajas. Del mismo modo que ningún señor, que mandare la propia villa por disposición del Rey, no os haga ninguna fuerza, ni su merino, ni sayón os tomen por ellos alguna cosa por*

la fuerza, si no fuera por su voluntad. Y no tengan sobre ellos ningún mal fuero de sayonía, ni de anubda, ni de mañería, ni hagan ninguna vereda, sino que permanezcan siempre libres y francos. Y si por encima de esta carta bien el señor, bien el merino, bien algún sayón quisiera hacer alguna fuerza, sean muertos y por ello no pechen homicidio por ello, pero den cada año su censo al rey de cada casa dos sueldos el día de San Miguel y no hagan servicio en mayor cantidad si no fuere su voluntad. Fuero de Labraza, otorgado en 1196 por Sancho VII.

79 Obra voladiza en lo alto de un muro, de una torre o de una puerta fortificada, con parapeto y con suelo aspillerado, para observar y hostilizar al enemigo.

80 En parte también debido a que el 25 de junio de 1666 la reina Mariana de Austria, madre de Carlos II, le concedió título de villa, tomando posesión de tal privilegio el 30 de agosto del mismo año, independizándose así de Laguardia y formando al fin ayuntamiento propio.

81 Con hermanas gemelas en la iglesia de Briones o Logroño, entre otras.

82 El efecto Föhen es consecuencia del micro-clima que poseemos en Rioja Alavesa a diferencia del resto de la Comunidad Autónoma Vasca. Rioja Alavesa se caracteriza por un clima mediterráneo con influencias atlánticas vs. el notorio clima atlántico que reina en el resto de Euskadi. Así, debido a los grandes contrastes entre la ladera norte y la sur de la sierra; y debido asimismo a su topografía, la masa de aire caliente y húmedo procedente del norte al llegar a la Sierra se condensa formándose nubes. Algunas de éstas precipitan en forma de lluvia y otras se quedan en la cima como si fueran una gran barrera que se aferra a las cimas, disfrutando entonces de semejante vista. Mientras tanto, en la parte sur, ese aire ya se ha transformado con rapidez en aire seco, aumentando la presión atmosférica y la temperatura, tal y como se puede apreciar si cruzamos en sus diversos puertos la Sierra de Cantabria y Toloño.

83 Estudiosos como Enciso Viana (1956, 1959) lo secundan.

84 La Virgen es la protagonista de una leyenda de la localidad en la que se cuenta que, a pesar de que los habitantes de Assa se la llevaban a su pueblo, misteriosamente, la Virgen volvía a Lapuebla una y otra vez, lo que hizo que finalmente, los vecinos de Assa decidieron dejarla en la iglesia de Lapuebla, donde parecía quería estar (Checa, 2014).

85 Celebración a mediados de febrero llevada a cabo desde hace años en Lapuebla de Labarca, en la cual se degusta y se brinda por el primer vino de la última cosecha (Uztaberri Eguna: *uzta*= cosecha, recolección; *berri*= nuevo; *eguna*= día; día de la nueva cosecha).

tradiciones y principales aspectos

Paisaje, casa, fiestas, folklore, herri kirolak y deportes vascos, y otros (necrópolis y construcciones civiles)

El ensayo visual que ofrecemos a continuación pretende hacer una profunda reflexión visual sobre las diferentes tradiciones, paisaje y folklore que han compuesto y continúan componiendo la interesante red cultural de Rioja Alavesa y que influye directamente en el carácter de sus gentes, sus pueblos y las relaciones que se dan entre éstos.

Así pues, intentamos reflejar por medio de estas técnicas propias de la Investigación Basada en las Artes aquellos ápices en los que los diferentes participantes de las distintas actividades propuestas para el presente proyecto de investigación han destacado como esenciales para reflejar las fuertes raíces de esta tierra, los vínculos entre territorio y personas, así como los pequeños detalles significativos (Whiston Spirn, 2012) que componen los matices propios de la identidad riojano-alavesa.

Tras un largo devenir de casi cuatro años, Rioja Alavesa se ha abierto ante nuestros ojos mostrándonos su cara más visible, con sus diferentes pueblos y sus cálidos rincones de piedra de sillería, sus amables colinas y afiladas crestas, sus arroyos y riachuelos, sus danzas y sus costumbres gastronómicas, pero también sus misterios, escondidos al calor del hogar, de las chimeneas de leña, del crepitar del fuego, con sus leyendas ligadas a la tierra, con los secretos que se esconden en cada cruce de calles, en un camino perdido hacia la Sierra o en los ribazos de los campos de trigo.

No obstante, *la tradition et l'authenticité, en tant que concepts culturels, ne peuvent être considérées comme la conséquence directe de forces politiques, économiques ou sociales, mais elles sont néanmoins modelées et marquées par ces forces* (Parasecoli, 2006: 28).

Con esto, queremos afirmar que aunque no son determinantes, sí son reveladoras del contexto sociocultural, educativo y político

de la comarca y debemos destacarlas como tal, trabajando con las personas (niños, jóvenes y adultos) desde la construcción de identidades, desde lo educativo, desde lo artístico, desde los patrimonios (y pluralizamos con mucho sentido de causa), ya que *las sociedades que exigen a sus miembros mayor dedicación y constancia, son las que generan mayores sentimientos de identidad y de cohesión* (Cucó i Giner, 1990: 162-163).

Así, una comunidad se sustenta sobre tres grandes pilares: la cohesión social, la conciencia de la identidad y la fuerza de la tradición o, lo que es sinónimo, la memoria (Martínez Montoya, 2004). Rioja Alavesa se presenta como una tierra de fuertes raíces e historia, por lo que una de nuestras bases como comunidad sigue en pie. Pero... ¿cuál es nuestra identidad como pueblo? ¿Existe una identidad colectiva o como diría Maffesoli (2011, 2014) *identificación*? ¿Podemos hablar de cohesión social? En realidad no somos si no lo que Falcón Vignoli define como una sociedad encasillada en lo moderno que busca su sentido en el devenir posmoderno.

Certes, la (ré)émergence de ces nouvelles manières d'être ensemble ne manque pas d'être déconcertante. En effet, tout comme cela se passe pour l'individu, ce la traduit un simple processus de compensation (Maffesoli, 2009 : 11). Así, observemos a través de este conjunto de Foto-Ensayos y Foto-Diálogos este entramado de tradiciones, costumbres y paisaje que bordan una región repleta de pequeños patrimonios inexplorados y desconocidos, de un alarde de formas y arquitecturas que nos sugieren tiempos de antaño, del duro trabajo al sol del verano y las heladas del invierno.

Este apartado tiene algo de ritual, de rito mágico, ya que éstos son hechos de tradición (Le Quéau, 2011), en los cuales se construye la comunidad (Eliade, 1957, 1963, 1965, 1967) y en consecuencia,

produce imágenes repletas de misticismo y “magia”.

Tout cela n'est pas conscientisé, ni même verbalisé en tant que tel. Mais largement vécu dans le retour aux traditions, religieuses ou spirituelles, dans l'exercice des solidarités au quotidien, dans la reviviscence des forces primitives. Ce qui conduit à la (re)valorisation des instincts, des éthiques, des ethnies (Maffesoli, 2009 : 12)

A pesar de que no sería necesario ningún tipo de explicación de la imágenes que componen estos instrumentos de investigación, dado que es el propio discurso visual el que se encarga de evidenciar las relaciones y conceptos relevantes (Roldán y Marín-Viadel, 2012), en el caso concreto de los Foto-Diálogos nos hemos visto obligadas a hacer una breve relación (en un paginado a parte) de algunas fotografías y los elementos tradicionales, costumbres o aspectos culturales que retratan. Esto responde a una necesidad de tipo contextual, ya que, como hemos explicado anteriormente y debido a que tanto los diferentes sujetos que han colaborado en este ejercicio como la investigadora son originarios de Rioja Alavesa y comparten un imaginario que realmente puede escaparse, en ciertos puntos, para poder o saber valorar la importancia de ideas, conceptos y determinados aspectos culturales a los lectores no autóctonos de esta región vasca.

Por ello, enumeramos los siguientes principales puntos que terminan de aportar las claves para desmigajar y percibir en esas escenas, retratos o paisajes, la esencia cultural y principales rasgos identitarios del espacio sociopolítico riojano-alavés.

1. PAISAJE

El paisaje de Rioja Alavesa se trata de un compuesto de enorme

complejidad en el que, junto con los bosques espesos que colindan la Sierra de Cantabria y Toloño, diferentes cultivos han moteado un paisaje inicialmente salvaje, donde habitaban animales de las más diversas índoles, dejando paso a una nueva “estructura” del territorio.

Así, la agricultura será una parte muy importante cuando alzamos la vista para describir nuestro paisaje, tal y como veremos más adelante en los diferentes talleres colaborativos que propusimos. Si nos guiamos por la poética definición de la agricultura que Moneyron y Blouet (2005) nos dan, sería la ciencia del suelo, de la tierra, es la cotidianidad del trabajo y la energía de los elementos.

En Rioja Alavesa, *los cultivos tradicionales de la zona han sido variados, como corresponde a un clima mediterráneo de interior, con abundancia de olivo, cereal y viñedo, aunque en la actualidad impera el monocultivo vitivinícola* (BOVP Decreto 89/2014: 1). Y como tal queda recogido en nuestros Foto-Diálogos pero también de una manera muy notable en el análisis que hicimos a través de los Foto-Ensayos o Ensayos Visuales.

Recogiendo además la particularidad de la que la viña dota al paisaje, de una variedad cromática que otros cultivos no hacen con la misma intensidad, ya que *es uno de los pocos cultivos que nos marcan las estaciones y nos permite tener distintos paisajes según la época del año que lo observamos* (Febles Ramírez, 2013: 38). Esto nos lleva a encuadrar esta agricultura dentro del paisaje cultural asociativo vivo y como tal, hemos procurado transmitirlo en nuestros talleres a niños y niñas y adultos, como veremos más adelante.

No es por tanto casualidad la armonía que existe entre la realidad física de la tierra, el terruño y el cultivador (Moneyron et Blouet,

2005), así como los saberes y conocimientos que surgen de estos enlaces, tales como la importancia del tempero para cada labor agrícola o la relación de sombras en la sierra y los usos horarios como guías para los agricultores (Velilla Córdoba y Muntión Hernández, 2009); *ya que l'agriculture n'a de sens qu'en lien avec la nature, le territoire et la communauté* (Bouchard, 2003 : 1 en Sauvé, Berryman et Villemagne, 2005: 208).

Esta causalidad se ve reflejada en las interrelaciones que se dan en los enlaces fotográficos, así como en la realidad de nuestro contexto. Se habla de una eferescencia festiva en torno a los mitos y a ritos ancestrales, que tienen su particular momento álgido en las grandes festividades de verano y que, no por casualidad, generalmente se vinculan con la vida agrícola. Esto, como veremos más adelante, se vislumbra en los colores de los trajes locales, en las danzas, en las tradiciones o en las famosas fiestas “de acción de gracias” (en agradecimiento a los nuevos frutos que el campo ha otorgado a la comunidad).

1.1. CULTIVOS.

1.1.1. VIÑA, VINO: Al considerar al vino un alimento, y no sólo una bebida alcohólica, hace que pase a formar parte de la dieta y, por tanto, de la cultura de un territorio (López-Llunch, 2014). Este paradigma se da precisamente en Rioja Alavesa donde la viticultura rige la mayoría de las formas culturales de la región.

Así, dans un paysage des vignobles piqués d'oliviers et d'abris de vigneron coniques de pierres èches, des murets, également de pierres sèches, séparent les exploitations. Signe distinctif: le tempranillo, cépage traditionnel espagnol, n'est pas palissé mais taillé en buisson. Las cuales ont apporté avec eux leur

savoir-faire et leurs méthodes de vinification (Bloch-Pujo, 2014 : 284-285).

En la misma línea Godenau (2013: 10) afirma con vehemencia que el vino, además de ser un producto social, *es un producto cultural y es parte de la transmisión intergeneracional de las pautas de alimentación*. Así, por ejemplo, la bota o *txabakoa* que servía para llevar el vino se traduce en uno de los emblemas de la vida agrícola y pastoral de la comarca, ya que, no debemos olvidar que Rioja Alavesa fue en tiempos pasados tierra de pastoreo y ganado. Estas formas se han mantenido en la actualidad como una artesanía de gran valía y que se ha perpetuado en nuestros días como todo un arte que se debe a la cultura del vino.

Del mismo modo, entre nuestro patrimonio inmaterial aún se guardan refranes y dichos propios del saber popular que aluden a esta importante cultura: la del vino, trasmitidos de generación en generación como reflejo de nuestra manera de entender el mundo (Navarro Gil, 2014). Véase aquí algunos ejemplos:

“Quien cava en Enero y poda en Febrero, tiene buen año de uvero” (Vargas, 1957: 256).

“Quien en marzo no poda la viña, pierde la vendimia”

Marcos, marquete, que cortas las uvas sin corquete (Palacios Mendoza y Rodríguez Fernández, 2007: 108).

“Por Santiago y Santa Ana enveran las uvas y pa' la Virgen de Agosto ya están maduras” (Vargas, 1957: 257).

“Santa Ana, uva pintada” (Palacios Mendoza y Rodríguez Fernández, 2007: 110).

Lo que Agosto madura, Septiembre asegura.

Por Agosto, ni es vino ni es mosto; pero por San Andrés, vino es.

Llega el Otoño “para San Miguel está la uva con la miel” (Vargas, 1957: 257).

“Pasan las grullas a vendimiar, coge el aladro, vete a sembrar”.

Así, como el respeto y valoración de estas formas intangibles necesitan del tiempo y cariño de quien los revive e interpreta, *la culture de la vigne nécessitait des soins quasi incessants et occupait tout au long de l’année un nombre important de journaliers, ce qui occasionnait de considérables dépenses* (Jugie, 1999: 13), como sucede en Chênove, cercano a Beaune, pero así mismo como sucede en Rioja Alavesa, donde la cultura de la viña necesita la implicación de todos, no solo en la recolecta, sino en la salvaguarda de esos saberes patrimoniales y riqueza cultural, que pasa de generación en generación, lo que a su vez hace que la comarca *possède alors une particularité qui marque toujours le paysage et les pratiques communautaires* (Jugie, 1999: 3).

De este modo y como iremos viendo a lo largo de toda la tesis, el vino y la vid serán el elemento que articula el paisaje, la cultura, el patrimonio y en consecuencia, un gran pilar para la re-definición de la identidad de Rioja Alavesa; de ahí que ya desde este ejercicio podamos ver en mayor número toda una serie de elementos ligados a la Enocultura: barricas, botellas, prensas, uva, viñedos, guardaviñas, bodegas, remolques, tractores, corchos... y así un largo etcétera.

1.1.1.1. LAGARES. *En general, son pequeñas excavaciones en la roca, en ligera inclinación, con forma redondeada, con un diámetro de poco más de un metro y de unos veinte centímetros de profundidad donde antiguamente se prensaban los racimos para obtener el mosto. Muchos conservan un estrecho canal de salida para éste, que*

conduce a un pequeño depósito llamado torco (troilare) en toda esta geografía (Velilla, 2001: 174).

Junto a antiguos enterramientos y poblados del Alto Medioevo, en Rioja Alavesa se han podido encontrar más de 140 lagares excavados en roca que son de fechas similares (abarcando un periodo que va desde el siglo X al XIV).

Velilla (2001) habla del estudio de Saturnino Ruiz de Loizaga que acierta a señalar la palabra “troilare” (1), referida a lagar, prensa o trujal, en citas de finales del siglo X y principios del XI, aunque también hay testimonio de éstos en Cartularios de San Millán de la Cogolla o de Leyre y en dibujos de las ricas miniaturas que adornaban algunos Códices.

Así, los lagares se construyeron donde estaban afincados pequeños pueblos, con su ermita e incluso monasterios, sitios cerca de los viñedos, a pesar de que en la actualidad parezcan estar perdidos entre los banales y valles. Antiguamente, era en estos lagares rupestres donde se pisaba la uva para posteriormente transportar hasta las casas cercanas el mosto obtenido, lo cual suponía dos ventajas: 1. No acarrear grandes volúmenes de cargas y 2. Aprovechamiento de estos sistemas para la recogida asimismo de agua.

Curiosamente, los constructores de estos ejemplos patrimoniales excepcionales sabían a la perfección qué tipo de arenisca seleccionar según qué construcción, dejando la más impermeable para los lagares.

Estos conjuntos muchas veces convivían con antiguas tumbas o necrópolis, lo que ha hecho que el periodista Somalo (2015) los denomine como “el triunfo de Baco sobre la muerte”. Así, éstos proliferan por toda la zona llegando incluso a compartir ambos

para el mismo fin: la elaboración del vino. San Martín, La Cascaja, San Pablo, San Andrés, Santa Tornea, Mutilluri, Santa María de la Piscina, Artajona, entre otros, son algunos ejemplos en los límites entre Rioja Alavesa y ya en territorio riojano.

De este modo, los lagares *no sólo constituyen un patrimonio histórico de primer orden, dada su antigüedad centenaria. Aluden además a temas esenciales tales como la ocupación del territorio, las actividades económicas, la ordenación geopolítica o la organización social en el génesis y desarrollo del feudalismo* (Palacios Mendoza y Rodríguez Fernández, 2007: 58). Son un legado histórico y patrimonial adherido a la enocultura que sienta las bases, una vez más, de la importancia de este cultivo en nuestra comarca, cultivo que los romanos introdujeron, los visigodos mantendrían y que casi desaparece con el paso de los musulmanes por la península, recuperándose tras la Reconquista, volviendo así la población a su *modus vivendi*: la explotación de la viña y de otras formas agropecuarias.

1.1.1.2. RUTA GR38: Esta ruta es también conocida como la Ruta del Vino y el Pescado debido a que, antiguamente, este camino unía a mercaderes de la costa vasca con los de Rioja Alavesa, intercambiando ambos productos. El trueque consistía en que los arrieros llevaban al norte el buen vino riojano-alavés, los cuales a su vuelta traían consigo pescado en salmuera procedente de los puertos vizcaínos.

Esta ruta esta dividida en seis etapas cruzando en gran parte el territorio alavés, partiendo de Oyón, cruza parajes espectaculares como la Sierra de Toloño, cuevas eremíticas, las iglesias construidas en piedra de Treviño, el desfiladero del río Ayuda, los montes de altos de Vitoria, el embalse de Ullívarri-Gamboa o el Santuario de Estíbaliz hasta llegar a tierras vizcaínas donde nos recibe

Otxandio, podremos visitar el recóndito pantano de Albina y los profundos bosques de Mirugain.

Un marco incomparable que antiguamente recorrían carretas de comerciantes y viticultores y que, en la actualidad, compone una de las principales rutas de la Red de Itinerarios Verdes de la provincia de Álava en particular y de Euskadi en general.

1.1.1.3. GUARDAVIÑAS: En el marco geográfico de Rioja Alavesa podemos hablar de diferentes manifestaciones arquitectónicas que, debido a su función y uso, posibilitan una amplia gama de edificaciones muy arraigadas entre la población (Palacios Mendoza, 2004). Un claro ejemplo de ello es el guardaviñas, chozo, choza o casilla, en definitiva, una arquitectura típica de nuestra comarca de construcción elemental en piedra aparejada, generalmente en seco. Su función viene desde antaño, fechadas en documentos ya en el siglo XVI cuando los señores pagaban a guardas para que vigilaran las viñas los meses previos y durante la vendimia para evitar robos. En la actualidad esa función se ha perdido, siendo en siglos anteriores el refugio de los agricultores ante el frío invernal y las altas temperaturas estivales.

Su integración con el paisaje es total, tanto que con el paso del tiempo y debido al uso de materiales naturales, estas singulares construcciones motean el basto viñado de Rioja Alavesa mimetizándose con él, comunicando, conviviendo y participando de la cultura y tradiciones de esta tierra.

Generalmente podremos encontrar tres tipologías distintas, siendo la más habitual la cónica con falsa cúpula a la que le precede una puerta estrecha y baja, normalmente adintelada. En otras comunidades autónomas (los *borges* en Cataluña, *cacherulos* en Castellón, *cubillos* o *cucos* en Albacete o los *talayots* baleares),

otros países (los *trulli* italianos, los *foros*, *chafurdas* o *crotelbos* portugueses, así como *les bories* franceses (2)) o incluso otras culturas antiguas como los pre-célticos *nuraghi* sardos, podemos hallar construcciones de tipografía similar que funden naturaleza, historia y patrimonio.

1.1.2. OLIVO: En este respeto a las raíces, a las tradiciones, a la naturaleza, Rioja Alavesa ha forjado cada vez más una fuerte identidad con el cultivo del olivo y la producción de aceite, que se ha visto respaldada por la garantía Eusko Label, proyectos de potenciación como el caso de Oleum (en el que participan personas con algún tipo de discapacidad) y un gran número de premios nacionales e internacionales.

El olivo en Álava se atribuye a los fenicios que aportaron la cultura del aceite y su cultivo, pero sin embargo, fueron los romanos una vez más los que propulsaron este cultivo a orillas del río de aceite, el Ebro (*oleum flumen*).

El aceite de oliva de Rioja Alavesa se caracteriza por ser obtenido a partir de un *trujalado* artesanal y elaborado a partir de una variedad autóctona de la zona denominada Tierra Estella (Navarra) y nuestra comarca: Arróniz, la cual se define por resistir las bajas temperaturas y heladas invernales y soportar la baja humedad relativa y sequías que son propias de los veranos calurosos de nuestra comarca.

Con el objetivo de secundar la importancia de este oro líquido y la protección de campos de olivos centenarios, se creó en 2012 la Fiesta del Aceite de Oliva de Rioja Alavesa, teniendo como sedes Oion, Moreda (con su conocida almazara de la cooperativa La Equidad) y Lanciego, siendo este último el que conserva un trujal del siglo XVII, el más antiguo de Rioja Alavesa y de todo

Euskadi. Instalado sobre un viejo molino de harina, es propiedad del Ayuntamiento de Lanciego desde 1913 gracias a la donación realizada por el vecino del municipio D. Eustaquio Álvarez de Eulate. Aún conserva el primitivo sistema de embarrados para transmitir energía, que en origen se conseguía con el pasado del agua y más tarde con un motorcillo eléctrico. Así pues, la moladora y batidora convierten las olivas en una pasta que va a los capachos (exactamente como los de antaño), de donde nace, tras pasar por la prensa hidráulica, una brillante cascada dorada que posteriormente, por decantación natural, salva el aceite del alpechín, elaborando así uno de los aceites de tradición artesanal más valorados especialmente por la población bubilla, siendo únicamente de autoconsumo.

Así como sucede con la vid y el vino, también hay un interesante legado inmaterial en historias y refranes ligados al olivar.

1.1.3. PATATA: Álava siempre se ha caracterizado por el cultivo y producción de patata (De Mesanza, 1949), cuyo cultivo alcanzó su máximo esplendor y calidad en la década de los 30 del siglo pasado. No obstante, como ya es bien sabido, sus primeros cultivadores fueron los indios de los Andes, en la región del Cuzco y del Lago Titicaca, siendo incorporada siglos después a la cocina española hacia 1570-1580. Al principio, el cultivo de la patata en Europa producía poco rendimiento, lo que sumado a la prohibición de la iglesia al no poder imponer diezmos por su cultivo, retrasó su desarrollo, aspecto que cambió paulatinamente hasta obtener variedades adaptadas a cada región, siendo Álava una de las provincias que más y mejor ha sabido adaptar este cultivo a su clima, su tierra y otros factores determinantes.

En Rioja Alavesa, a pesar de que acabó imperando el casi monocultivo de la vid, la patata siempre ha sido un cultivo

importante y muestra de ello son muchos de los guisos tradicionales de la comarca que tienen su base en este producto: patatas con chorizo, rancho o caldereta, patatas asadas al sarmiento etc.

1.1.4. CEREAL: Sigue siendo, desde el periodo neolítico, uno de los cultivos más relevantes de la región, delimitando los campos del territorio: cebada, trigo, avena... A pesar de que ha disminuido su producción debido al aumento del olivo, continúa dibujándose como parte relevante de Rioja Alavesa, como atestiguan los silos (antiguos graneros de la comunidad a las afueras de muchas localidades riojano-alavesas) y numerosos molinos en las riberas de ríos y arroyos, algunos fechados desde el siglo XVI como el caso del Molino de Barrera (en la jurisdicción de Kripan).

Por último destacar la crianza de legumbres, pimientos o el almendro, con cuyo fruto se preparan muchos de los postres y dulces riojano-alaveses, y que son también parte de los cultivos que integran esta tierra.

2. CASA

Le monde basque se distingue (...) par une organisation sociale tout aussi singulière, en Europe. Une illustration en est, entre autres, l'importance de la maison, *etxe* en basque, à laquelle chaque famille était attachée (Bexindeia, 2006 : 4). Esto es, la casa, *etche* o *etxe*, siempre se ha entendido como la piedra angular de todo el sistema político y social vasco, siendo un espacio de la familia y no de un solo individuo, lo que hace siglos implicaba la prosperidad de un patrimonio común. Así, en una sociedad rural montañesa y generalmente aislada, la célula familiar era garantía de estabilidad.

Esto hizo que se transmitiera un importante legado inmaterial,

a pesar de que poco a poco esta tipología constructiva (casa o *baserri*) fuera declinando en razón de villas y pequeños pueblos. Así se muestra este peculiar patrimonio en la semántica, como se ve especialmente en gran parte de los apellidos vascos: Etxeberria (*etxe berri*, casa nueva), Etxeburua (*Etxe*, casa, *burua*, cabeza; cabecera de la casa), Etxegarai (*etxe*, casa, *garai*, cima, pico; casa de la cima), Etxebide (*etxe*, casa, *bidea*, camino; camino de la casa) o Echezarreta (*etxe*, *zahar* –viejo- *zaharretan*; lugar de la casa vieja, muchas casas viejas), por citar algunos ejemplos (Chauché, & Inchauspé, 2014).

En el caso de Rioja Alavesa, no son habituales encontrar caseríos o *baserris*, pero sí casonas nobles o palacetes levantados sobre viejos solares medievales con materiales de mayor calidad, que serán visibles aún en la actualidad en las villas que se ligan a todo un legado familiar (Mtz. De Salinas Ocio, 2003) como son los casos de Laguardia (por ejemplo la casa de los García de Olano-Echevarría del siglo XVII), Labastida o Moreda.

Muchas de éstas tenían doble puerta para acceder a las dependencias agrícolas de la casa: *cuadras*, *almacén para los aperos de labranza*, *lagos*, *trujal*, etc. Dentro de estas dependencias agrícola se halla otra puerta que nos conduce a un nivel inferior a través de una escalera donde se encuentra la cueva o bodega (Mtz. De Salinas Ocio, 2003: 112), destacando especialmente en Laguardia estos ‘calados’, concretamente los de las casas nº 18 y 20 de la calle Mayor, fechadas en el siglo XVII por Sánchez de Samaniego Paternina o las casas nº 19 o 25 de la calle Santa Engracia del siglo XVIII con capacidad para 400 cargas de uba, con su prensa, bodega y cueva que entonces tendría como seis mil cántaras de velez (Archivo Municipal de Laguardia, Registro 18, nº12, p. 9).

Asimismo, estas casas son fácilmente identificables por sus escudos

de armas, *que se labraban en piedra y para ello se encargaba la labor a un cantero que residiría generalmente fuera del lugar y, una vez finalizado, se transportaba por piezas y se colocaba en la fachada* (Vidal-Abarca, 2003a: 82).

Vidal-Abarca (2003a, 2003b) señala que es muy frecuente encontrar ejemplos de heráldica en Rioja Alavesa, pero que sin embargo, están distribuidos de una manera muy desigual, ya que *tenemos casos como Labastida en que la mayoría de las casas tienen escudos de armas, y constituye un ejemplo bastante singular, hasta otros pueblos como Baños de Ebro o Cripán donde no existe ninguno* (Vidal-Abarca, 2003a: 82).

Estos escudos servían principalmente a estas familias para exhibir su importancia y situación social privilegiada, situándolos en fachadas o lugares del edificio muy visibles, teniendo algunos ejemplos en Elciego con el escudo de armas de Bartolomé López de Bériz o el de los Zárate, en Labastida el los Areta o los Mauleón, San Meder en Leza, Casa de los López de Samaniego en Villabuena, Armas de los García de Jalón en Moreda, Saénz de San Pedro en Laguardia o los Ruiz de Pazuengos en la divisa de Samaniego.

Asimismo, la inmensa mayoría de las casas de Rioja Alavesa poseen un espacio que resultará vital en la comunidad vasca: el txoko. Ese espacio que actualmente también recogen muchas bodegas como local gastronómico y que es el reflejo de la *domus* o la casa familiar, una metáfora de lo público-privado que se reproduce con la intención de ser un espacio de unión, de la simbología del hogar y la identificación social.

Legado de la importancia de la casa en nuestro contexto de investigación, es destacable también en referencias de diferentes

textos históricos, pero asimismo en la interesante literatura vasca, marca patente de esta importancia descrita como nadie por Gabriel Aresti (1933-1975) en su poema “Nire aitaren etxea”.

Nire aitaren etxea
defendituko dut.
Otsoen kontra,
sikatearen kontra,
lukurreiaren kontra,
justiziaren kontra,
defenditu
eginen dut
nire aitaren etxea.
Galduko ditut
aziendak,
soloak,
pinudiak;
galduko ditut
korrituak,
errenteak,
interesak,
baina nire aitaren etxea defendituko dut.
Harmak kenduko dizkidate,
eta eskuarekin defendituko dut
nire aitaren etxea;
eskuak ebakiko dizkidate,
eta besoarekin defendituko dut
nire aitaren etxea;
besorik gabe,
sorbaldik gabe,
bularrik gabe
utziko naute,
eta arimarekin defendituko dut
nire aitaren etxea.
Ni hilen naiz,
nire arima galduko da,
nire askazia galduko da,
baina nire aitaren etxeak
iraunen du
zutik.

Históricamente, los cambios continuos de república, monarquía, años de dictadura franquista, crisis económicas y por fin una profunda renovación urbanística, hacen palpable una nueva realidad arquitectónica que será heredera de esta amalgama de estilos y épocas. Esto se verá principalmente en las grandes ciudades, sensible en el caso de Bilbao, pero que en Rioja Alavesa, comarca rural, será lentamente introducida y solamente visible en el nuevo boom arquitectónico de vanguardia que tendrá sus máximos exponentes en las bodegas, la tipología constructiva de nuestra región que actúa como los antiguos *baserris* o caseríos del norte de País Vasco, esto es, como el legado de nuestro patrimonio familiar, comunitario.

Y de todo ello, hacen acopio los participantes de nuestros Foto-Diálogos.

3. FIESTAS

En este curioso paradigma en el que se encuentra Rioja Alavesa, las fiestas y la enorme cantidad de tradiciones y costumbres que a éstas van ligadas, supone uno de los puntos cardinales de nuestro ensayo visual y el ejercicio colaborativo del Foto-Diálogo. Así, *la fiesta es comunidad, es la presentación de la comunidad misma en su forma más completa. (...) Por lo tanto, celebramos al congregarnos por algo y esto se hace especialmente claro en el caso de la experiencia artística* (Abad Molina, 2007: 42).

Experiencia palpable la de nuestros participantes al crear sus fotografías y visible tras nuestros largos paseos por todo el territorio riojano-alavés en búsqueda de escenas (a veces también de resonancias festivas) para desarrollar nuestro ensayo visual.

La fiesta pública (Arpal, 1985; Joron, 2012; Martínez Montoya,

2004; Schultz, 1993) y/o patronal señala con fiereza uno de los aspectos más expresivos del desarrollo de una sociedad compleja: el arquetipo, en el cual se identifican sus gentes, lo comunitario; en definitiva, mediante la fiesta nos mostramos partícipes de una colectividad (Pérez Sáenz, 2004) y nos vinculamos creando sociedad, creando identidad.

Asimismo, la antropología ve la fiesta como un fenómeno cultural en el cual se reproducen formas de organización social, condiciones ideológicas y otras herramientas de construcción simbólica de la vida colectiva, instaurando nuevos ritmos, espacios y constructos sociales que fortalecen la comunidad (Martínez Montoya, 2004).

Así, en comparativa con el antiguo rito festivo en el cual la comunidad se ligaba a la vida reproductiva del campo (3), en la actualidad, las fiestas más que una celebración de la vida comunitaria son momento de construcción de comunidad, esto es, se celebra la re-identificación de los valores colectivos y sociales. Un especie de búsqueda de identidad que define, según Martínez Montoya (2001), a las nuevas sociedades festivas.

Así pues, en ese *memorándum* de todos los arquetipos que construyen nuestro imaginario comunitario, la fiesta se jalona como la base de regeneración cíclica, repetitiva y colectiva de los valores de pertenencia, identidad y construcción social a base de romerías, danzas, costumbres y tradiciones que ligan el estar juntos comunitario.

Rioja Alavesa, al igual que otras comunidades, posee un rico calendario festivo en el que la gente participa como si de un viaje identitario se tratase, un viaje festivo en el que la fiesta se conforma como *un auténtico vehículo de la identidad colectiva transmitida a través de la tradición* (Jimeno Aranguren, 2004: 203). En nuestro

caso, tradiciones en su mayoría ligadas a una cultura agrícola, ligada al paisaje, ligada a los ritos colectivos de ofrenda para cuidar de los campos y de agradecimiento por los frutos de vendimias y cosechas, apelan a la memoria colectiva y social, configurando ciertos símbolos que son ampliamente estudiados en etnografía y en el folklore (Prat i Caros, 1982; Homobono, 1989, 1994, 1997, 2006; Montesino, 1992, 1993; Smith, 1992; Jimeno Aranguren, 2004; Oiarzabal, 2010).

Así, cuando hablamos del simbolismo que adquiere la fiesta para la comunidad podríamos también acudir a Durkheim (1912) y sus teorías del tránsito del orden normal-profano al excepcional-sagrado (Delgado Ruiz, 2004) por el cual la sociedad genera las acciones desde el acento en los contenidos que nutren dichas fiestas, que nutren dicha colectividad. Ya que, *todo ritual festivo colectivo sirve de medio para la reproducción identitaria y para la creación de nuevas identidades* (Jimeno Aranguren, 2004: 203).

Según Gadamer, *el que una fiesta se celebre nos dice también que la celebración es una actividad que persevera unos rituales estéticos y esto se hace especialmente evidente en el caso de la experiencia artística* (Abad Molina, 2007: 42). No es por tanto extraño que Turner (1982) habla de la fiesta en términos de *performance* artística, casi teatral; para Eliade (1967) un ritual transformativo de iniciación, de ritual identitario (ya que la fiesta es la expresión de la identidad colectiva) o para Martínez Montoya (2004) un ritual performativo, actualizador de la memoria.

Por tanto, la fiesta es un momento privilegiado para la recreación y el despliegue social, donde se reafirma la idea de pueblo ligado a la tierra, al territorio, al campo, al paisaje agrícola, donde lo natural se interrelaciona con los lugares comunitarios: frontones, txokos, iglesias, plazas, prados... bodegas: La bodega como espacio de

recreación y reproductor del orden comunitario.

En esta constelación de acciones, de sentimientos, en esta atmósfera de espíritu postmoderno (Maffesoli, 2007), crecen y aumentan las uniones sociales, el *être ensemble* maffesoliano y el compartir, de tal modo que las festividades trabajan como nexos culturales sin precedentes.

Así, en este

monde essentiellement rural, le Pays Basque est empreint de croyances et de mythes qui ont donné naissance à une mosaïque de fêtes dont certaines, jadis rituelles et sacrées, ont été reléguées au rang de fêtes profanes après la christianisation, tardive en Pays basque. Organisation des réjouissances, répétition du cérémonial, confection des costumes et du décor : la fête est l'occasion pour tout un village de se retrouver et de faire vivre un éblouissant patrimoine de danses, musiques, personnages et chants (VV.AA. (4), 2013 : 80).

Y donde, por supuesto, la comida y la bebida también juegan un papel fundamental, un espacio de *manger-ensemble*, de *être-ensemble*, un lugar de recuerdos, un espacio de comunión colectiva que tiene su auge en nuestra comarca entorno al vino y que nosotras rescataremos en nuestras catas como una acción social de re-definición identitaria y un ejercicio patrimonial.

De este modo, nuestros participantes han retratado esos momentos de jolgorio y disfrute, de unión mística y en cierto punto, de re-nacimiento comunitario (Eliade, 1963; Joron, 2012; Martínez Montoya, 2004) en la que somos comunidad porque comulgamos (comunión) de los mismos recursos culturales, entretejiendo una red social de convivencia, ideológica pero asimismo afectiva o sensible (Delgado Ruiz, 2004). De hecho,

la reproducción cultural *asegura la continuidad de la tradición y la coherencia del saber* (Reboredo, 2009: 101), y además *la fiesta local es un excelente medio para descubrir el talento de la vida asociativa, cuyas transformaciones hay que poner en relación con los cambios ocurridos en la transformación socioeconómica* (Cucó i Giner, 1990: 157).

Así, la fiesta es un tiempo y un espacio de celebración de acontecimientos y de congregación de personas y grupos en orden a manifestar la identidad compartida. Es decir, los que participan en una fiesta comparten muchas cosas en común: un territorio (vecinos), un trabajo (auzolan), una profesión (campesinos), la familia (bautizos, bodas, cumpleaños), unos sentimientos (korrika, aberri eguna) o unas creencias (fiestas religiosas). La fiesta es pues la celebración de las identidades, es decir, del hecho de estar, vivir, trabajar, sentir y creer juntos (Montoya, 2001).

En el péndulo de lo festivo, hay diferentes códigos que anuncian el inicio del tiempo de fiesta: campanas, cohetes, los trajes regionales, la bajada del muñeco... y un largo etc. que forman parte del folklore y tradiciones de la comunidad y que, en algunos casos, han sido descritos por nuestros participantes y que ahora analizamos con más detalle.

3.1. TRADICIONES RELIGIOSAS.

3.1.1. PROCESIONES, ROMERÍAS Y OTRAS TRADICIONES RELIGIOSAS

Dans les vallons habités, de multiples cérémonies religieuses s'organisent autour d'une croix de chemin, qui sacralise un territoire déterminé. La croix des rogations

délimite le parcours rituel de la procession organisée pour la bénédiction des champs (Isler, 2011 : 47).

Esto se ve reflejado en las diversas procesiones de carácter religioso que, como manda la tradición, desfilan por el pueblo, estacionando en algunas cruces, hacia ermitas cruzando viñedos y campos bajo el calor del sol o en plena noche. Generalmente forman parte de las fiestas que se suceden sin dilación por toda Rioja Alavesa tras el solsticio de verano y reúnen a toda la comunidad, muchas de ellas de carácter patronal (5), recordándonos que la sociedad vasca siempre se caracterizó por ser una sociedad de vecinos, de fuerte unión y nexos, de lo comunitario, del *vivre ensemble* maffesoliano.

Así pues, esta convivencia de mitos, religiosidad pero también paganismo, se anexionan creando unas fiestas singulares cargadas de una fuerte identidad, respeto y cariño, reuniéndose en un calendario que se plaga de equis de celebración: Los días de homenajes patronales como San Vicente en Enero en Oion, San Blas en Febrero en Párganos, el conocido canto a Santa Águeda cantado por toda la comarca o la recreación del juicio a Judas en Samaniego y la quema de los “judesos” (6) (un Judas y una Judas) en Moreda.

Asimismo continúan las romerías a San Tirso donde *las conversaciones entre los participantes (...) tienen como fin último el reforzamiento de las relaciones interpersonales, sirviendo de soporte a la expresión de todo un continuum de identidades* (Jimeno Aranguren, 2004: 195), cada 15 de mayo desde Cripán o en junio desde Yécora; San Ginés el lunes de la semana de la Ascensión en Labastida; San Juan y San Pedro en Laguardia; el bello descenso a la ermita yecorana de la Bercijana entre dantzaris, gaitas y viñedos bajo el resguardo del León Dormido;; las Mañas o machos en Samaniego, Elvillar, Leza, Lanciego y Navaridas, o los pastores

en Labastida cada 24 de diciembre, crean un compendio de *rituales* festivos que se acercan al corazón de nuestras costumbres y tradiciones más arraigadas.

No obstante, muchas de estas fiestas y celebraciones, de “origen” religioso *devienen más en un ritual de afirmación colectiva (...) que en una manifestación de estricta religiosidad* (Cucó i Giner, 1990: 159).

3.1.1.1. SAN PRUDENCIO. PATRÓN DE ÁLAVA: Como cada 27 de abril, retumban en diferentes localidades de Álava y por supuesto, de Rioja Alavesa (entre ellas Oion o Elciego) retretas de las tamborradas en honor a San Prudencio, patrón de Álava.

En la Danborrada se unen cocineritos y cocineros, se escuchan los pasos acercarse a la plaza después de un desfile por las calles más históricas de las villas y allí, con sus delantales y sombreros nos invitan a recordar lo que somos, a transmitir nuestras raíces y tradiciones: ese día nadie puede evitar comer caracoles (plato típico de esta festividad que cada pueblo prepara para degustar juntos en la plaza Mayor) y nadie escapa del sonido de tambores.

Los orígenes de esta retreta se cree que proceden de la melodía de “La Francesada”, ya que, entre 1807 y 1813, seis mil soldados de Napoleón transformaron Vitoria en un gran cuartel y los días de fiesta los pregoneros encargados de avisar del cierre de las murallas, repetían con atabaleros y trompeteros el aviso varias veces porque la gente era remisa a volver a casa (de hecho, muchos de ellos hacían oídos sordos y continuaban la fiesta en lo que hoy es la actual plaza de la Virgen Blanca) (Góngora, 2015). Así, Joaquín Jiménez (estudioso de costumbres vascas) ha podido confirmar que en 1879 «se restablece la retreta en la Casa Consistorial con atabaleros y clarineros» y que en 1888 se llegó a tocar en la plaza

de Santa María, junto a la catedral, donde antes se realizaba la procesión del santo. Finalmente fue en 1927 cuando ya se tocó en los dos lados, en el Ayuntamiento y en la Diputación.

Así, la Tamborrada hace retumbar desde entonces los pilares de toda Álava, infunde a nuestras raíces, nuestras tradiciones, nos invita a participar de lo más ancestral, esa vuelta a la tierra (*Amalur*), sonidos tribales, de pueblos de fuerte cultura tradicional, de fuerte carácter y de alma sincera, ligada a la naturaleza. Arraigada en los sueños y en la celebración de lo propio, perdura esta tradición desde los más pequeños a los más mayores.

3.1.1.2. LAS AURORAS: En Rioja Alavesa se tiene la costumbre de cantar las Auroras, un canto de ronda al alba con el que se llama a los vecinos a asistir a los actos festivo religiosos, especialmente que fueran a rezar el rosario a la iglesia. Algunas de ellas son de gran longevidad y que se han cantado de manera ininterrumpida hasta nuestros días, incluso durante la Guerra Civil. En nuestra comarca se conoce como los “auroros” a los coros –generalmente formados por hombres aunque esta realidad es cada vez más diferente, jugando las mujeres un rol importante- que, en vísperas de determinadas celebraciones, recorren las calles al amanecer cantando porque la tradición manda “*Un Ave María a los santos de este día*”. Son bien conocidos los casos de Laguardia y Oion, donde desde antaño, concretamente en este último, se canta la víspera de Reyes (entonadas por los jóvenes), la víspera de los Santos Patronos de la localidad (los hombres, aunque desde hace varios años también cantan mujeres) y la víspera de San Prudencio (aunque esta desgraciadamente se perdió).

Generación tras generación, esta tradición ha pasado de padres a hijos, siendo un claro ejemplo el director de las auroras en Oion, Basilio Ruiz-Esquide, el cual dirige y compone la melodía, e

Inmaculada Zabala Cabredo que crea la letra (cada año diferentes). Ambos tomaron el relevo de sus padres, Félix y Marcos, quienes a su vez lo hicieron de un sacerdote y vecinos. El pueblo, que despierta tras el cohete (antiguamente una campanilla o esquila) que avisa de la Aurora, sale a balcones y ventanas para escuchar qué traerá de nuevo esta aurora y acompañan en estas frías noches invernales a los cantores con caldo, vino y pacharán.

3.2. TRADICIONES PAGANAS

3.2.1. SANTA ÁGUEDA: La víspera de esta festividad, día de Santa Águeda (5 de febrero), en País Vasco, Navarra y País Vasco francés (aunque celebrada también en muchos rincones de España e igualmente en Italia con gran fervor) es tradición salir a las calles y recorrer las villas cantando su himno, acompañado por el rítmico golpe de bastones. Estos golpes se revisten en viejas tradiciones paganas que, posteriormente, el Cristianismo incorporó (7), como ha sucedido en otras muchas costumbres vascas.

Así, la celebración de Santa Águeda en tanto que ritual es la construcción simbólica del territorio –en tanto que “lugar de identidad”, como señala Marc Augé (1996:147)– que se lleva a cabo por parte de los miembros del grupo (Medina Luque, 2004: 417-418).

En el caso concreto de Álava, tenía funciones religiosas que consistían en una misa y la posterior procesión de la santa, a veces representada como un animal en forma de una cabra o gato, que se adornaba con pañuelos de colores que ponían las mozas, mientras el clamor de campanas para ahuyentar al espíritu del mal se alargaba toda la noche.

Ligada a esta última tradición, el traqueteo de bastones y palos

(como ya habíamos comentado de ascendencia pagana) tenían como función despertar a la Madre Tierra del largo solsticio de invierno según la mitología vasca, muy ligada a la Tierra, donde los agricultores y labradores realizaban la quema de pellejos que rodeaban los sembrados, con la función de protegerlos de las plagas perniciosas.

Antiguamente, coincidía con la marcha de los jóvenes (o quintos) al servicio militar, por lo que eran los jóvenes solteros los que cantaban esta canción que posteriormente, ha resultado ser todo un cántico para el conjunto de la población, siendo muy habitual que los niños y niñas canten por todo el pueblo con su colegio o ikastola, recogiendo dinero, diferentes alimentos y caramelos o dulces.

A pesar de que hay muchas modalidades y tipos de canción dependiendo de la región o zona, en Rioja Alavesa la más habitual y que ha perdurado hasta nuestros días es la siguiente, siempre en euskera, pero que aquí también incluimos traducida:

Zorion, etxe hontako denoi!
Oles egitera gatoz,
aterik ate ohitura zaharra
aurten berritzeko asmoz.
Ez gaude oso aberats diruz,
ezta ere oinetakoz.
Baina ezta sano gabilta,
ta kanta nahi degu gogoz.

Santa Ageda bezpera degu
Euskal Herriko eguna,
etxe guztiak kantuz pozteko
aukeratua deguna.
Santa maitea gaur hartu degu
gure bideko laguna.
Haren laguntzaz bete gentzake egun
hontako jarduna.

3.2.2. LAS MAÑAS O LOS MARCHOS: Durante el puente de la Constitución, concretamente el 7 de diciembre, Rioja Alavesa se rinde al fuego cada año desde Labastida a Samaniego, pasando por Lanciego hasta Lapuebla de Labarca. *Los marchos, las mañas o las rondas* “incendian” los pueblos para mantener viva una tradición que, tal y como cuentan los más mayores, tiene muchos años de historia, tanto que el propio diccionario de la Real Academia de la Lengua de 1734 recoge la palabra *marcha* definida como “la hoguera que se hace en la Rioja a la puerta de las casas en señal de regocijo” (Velilla y Muntión, 2009).

Así, al llegar la noche, se empiezan a enumerar diferentes hogueras y pequeñas “mañas” ardiendo que portan las gentes por estas localidades para purificar las casas de los malos espíritus; impregnándose tanto las casas como todas sus calles de un olor muy característico que nos habla de historia, tradiciones y patrimonio inmaterial.

Un rito pagano que se relaciona con el solsticio de invierno y que hace que Lanciego huelga a romero o en Samaniego, secando días antes el espliego para hacer las mañas, todos los “melgueros” o con raíces en este pueblo, celebren con fuego, vino y choricillo asado el ahuyento de los espíritus que traían el mal a su localidad.

Elvillar, Samaniego, Lanciego, Lapuebla de Labarca, Leza y Navaridas son algunos de los pueblos que han mantenido viva esta antigua tradición y que, por desgracia, en pueblos como Oion, Elciego o Baños de Ebro se ha perdido.

3.2.3. MUÑECOS FESTIVOS: Con algunas variaciones nos podemos encontrar en varios pueblos de Rioja Alavesa con la figura del *muñeco* patronal. Esta tradición forma parte de las diferentes festividades vascas, pero se concentran especialmente

en la provincia foral de Álava. Así, se trata de un personaje de gran importancia en el rito festivo de las celebraciones de los pueblos de la comarca, con gran simbolismo, como forma de la memoria colectiva, de unión, historia y tradición que antiguamente aparecía en las fiestas de invierno (Navidad, Carnaval o Semana Santa) y que desde hace años ha cobrado importancia en las fiestas de verano (Pérez Sáenz, 2004).

Estos personajes podrían tener relación histórica con el bufón, pero sin embargo, según otros expertos, representan al brujo, chamán o curandero de tradición pagana. Sea como fuere, estos muñecos *simbolizan la unión de los vecinos durante el período festivo* (Pérez Sáenz, 2004: 277), al que simboliza una persona disfrazada y que acompaña a los dantzaris y personalidades del ayuntamiento en las fiestas y da vueltas en el suelo en el tremolar de las banderas. Así se sucede con el Moro en Salinillas de Buradón, legado de su pasado medieval fronterizo con los reinos musulmanes; el Cachimorro en Laguardia; la Bruja en Elvillar, Barrihuero en Elciego o el Tocamerroque en Labraza que cumplen la tipología de muñeco vestido con trajes tradicionales (bien de casero o de neska con medias, albarcas y pañuelo blanco); Montorta en Kripan (porque a los de esta localidad se les llama montortos); Bartolo (8) en Lapuebla de Labarca; el Astronauta en Lanciego; el Burro (9) en Samaniego; así como el Pellejo en Labastida o el Katxi en Oion los cuales descienden de la iglesia de la localidad, acto entendido como una forma premeditada de exaltar el patrimonio arquitectónico y el muñeco de fiesta (Pérez Sáenz, 2004), que juntos resaltan el valor del *être-ensemble* comunitario y festivo.

3.2.4. FIESTA DE LA VENDIMIA: *Toutes les régions où pousse la vigne ont leurs fêtes des vendages pour marquer les premiers pressurages. Le vin est en effet la boisson rituelle par excellence en*

Espagne et l'accompagnement le plus fréquent de tout repas (Valverde Villena, 2006 : 430).

Así, la vendimia supone una gran fuente de *inspiración artística, cultural y social*, esto es, *les vendages, comme les moissons dans les pays de culture, étaient un moment clef pour les communautés vigneronnes* (Jugie, 1999: 20); y debido a esto, no podemos sino ver en esta fiesta un claro reflejo de la cultura de la labor en la viña, el largo proceso para la elaboración del vino y la importancia de sus gentes en este sistema, convirtiéndose por tanto en un pequeño homenaje a todo lo que éstas representan para la comarca. En consecuencia, en Rioja Alavesa, tierra de vino, también se celebra esta fiesta cada año en una localidad diferente de la región el tercer domingo de septiembre desde 1994. Las calles del pueblo elegido se inunda de casetas con las bodegas de la comarca, puestos de comida donde se preparan los platos y guisos de la gastronomía tradicional y danzas propias de cada localidad colorean un paisaje patrimonial único.

En definitiva, la importancia de encontrar en nuestros Foto-Diálogos y Foto-Ensayos elementos festivos estriba en que, efectivamente, en el brindis de la efervescencia colectiva, las manifestaciones festivas suponen subrayar el instinto social, histórico y emotivo, en definitiva, nuestro sistema *arquetipológico* que se sustenta en la circularidad del eterno retorno (Eliade, 1967). Suponen subrayar aquello que es compartido, lo que une, los límites y donde se proclaman las principales formas de sociedad.

4. FOLKLORE

4.1. MÚSICA

Ya desde el primer siglo de nuestra era, Strabon (geógrafo griego) hablaba sobre los Vascones (ancestros de los actuales vascos) como un pueblo que danzaba entorno a flautas y trompetas. Ese legado se mantiene en las efervescencias del *être ensemble* festivo, entre sonidos de txistu y tamboril, entre roncos bramidos de albokas, entre ritmos marcados por el pandero y la trikitixa, en las fiestas y tradiciones que se desenvuelven por toda la geografía inundando cada rincón. La música vasca se caracteriza por un rito muy marcado, jugando por tanto un papel fundamental el papel de la percusión.

El caso concreto de la *txalaparta* (10) nos muestra de una manera muy particular la importancia de ésta pero asimismo de la casa, caserío o *baserri* y de la unión comunitaria, ya que, antiguamente servía para comunicarse entre los diferentes hogares, transmitiendo mensajes de todo tipo de una montaña a otra: mensajes ligados a las labores de fabricación de la sidra, el comienzo de una boda o la invitación a festejar en comunidad. No es casualidad, por tanto, que actualmente muchos de los txalapartaris más conocidos sean hermanos y procedentes de tierras que continúan caracterizándose por comunidades *baserritarras* (11).

Por otra parte, cabe destacar los *bertsos*, una modalidad de canto en verso en euskera que se corean en “disputas” poéticas que riman con descaro y hacen los disfrutes del público, que ríe ante las, a veces, divertidas, otras goyescas o incluso satíricas rimas que en euskera, entonan en las plazas, bares y centros culturales desde los más jóvenes a los más mayores, llegando incluso a organizarse importantes competiciones y eventos a nivel de Euskal Herria que llenan hasta la bandera estadios, frontones y salas de exhibiciones.

En el caso concreto de Rioja Alavesa sus danzas y bailes se caracterizan históricamente por el uso del tamboril, el txistu, pero de manera muy destacada la dulzaina. Ésta tiene su antecesor en la gaita y el oboe, de ahí que podamos ver este instrumento ya representado en la dovela lateral derecha de la Portada de Santa María de los Reyes de Laguardia (Ríos Álvaro, 2003).

4.2. DANTZARIS, DANTZAS Y TRAJES REGIONALES

4.2.1. DANTZAS Y DANTZARIS

Les chants, la musique et les danses sont parmi les traditions les plus vivantes et les plus pittoresques. Partie intégrante du patrimoine, loin d'être à seule destination des touristes, ils perdurent dans toutes les fêtes (Bloch-Pujo, 2014 : 30).

Así, a nivel vasco, las danzas configuran uno de los acerbos culturales más arraigados a la comunidad, ya que son interpretadas *as physical movement is itself indicative of vitality, an image of Basque cultural vitality is conveyed through dance* (Corcostegui, 1999: 251 en Oiarzabal, 2010: 341); y en Rioja Alavesa, sucede de manera similar, respaldando desde asociaciones, ayuntamientos y organizaciones de txistularis la salvaguarda de este particular patrimonio.

Técnicamente hablando, las danzas vascas, contrariamente a la creencia popular y a pesar de ser muy espectaculares, no son danzas “saltadas” aunque sí que son fundamentales en muchas de ellas como por ejemplo el Aurreku o Espatadantza. Cada provincia tiene sus danzas específicas, pero así mismo, cada pueblo tiene sus propias variaciones y bailes (12), lo que supone una riqueza enorme en tan reducido espacio. Así pues,

cualquier libro de folklore y que se centre en las danzas del territorio histórico de Álava resaltaré que, la mayoría de las danzas populares que se han conservado y se interpretan en los alardes de dantzaris, proceden de la Montaña Alavesa y, una amplía mayoría, de la Rioja Alavesa. En ambas vertientes de las sierras de Toloño y Cantabria se han conservado ritos y celebraciones ancestrales que no son muy frecuentes en el resto del territorio y que aún se mantienen hoy en día en alguno de los pueblos, aunque en otros han desaparecido. Si presentamos una breve relación de los ritos y costumbres más típicos, es para demostrar que la montaña, más que separar ha ayudado a las gentes de ambos lados a exteriorizar sus alegrías, temores y esperanzas en celebraciones muy parecidas, casi idénticas. También se verá con claridad que las fronteras culturales no coinciden con las actuales fronteras administrativas y políticas: iguales rituales encontraremos en pueblos del País Vasco y de La Rioja (Velilla y Muntión, 2009: 175).

Esto es, muchas de las danzas de Rioja Alavesa guardan esa intensa semejanza con otras bailadas en sus comunidades vecinas y que son el legado de esa esencia histórica fronteriza. Con lo que, a pesar del avance apisonador de la modernidad, Rioja Alavesa no ha perdido sus tradiciones y como hemos podido comprobar en los casos concretos de determinadas dantzaris de la comarca (los Pastores de Labastida, los Patronos de Oion o la Danza a la Virgen de la Bercijana en Yécora, por citar algunas) o de festividades como la Fiesta de la Vendimia, *el avance del proceso de secularización no elimina, sin embargo, el que la fiesta y los iconos ligados a ella* (el vino y su cultura principalmente) *—tradicionalmente de índole religiosa—, puedan continuar siendo ocasiones de reproducción de identidad*

colectiva (Cucó i Giner, 1990: 159).

De hecho, generalmente, las danzas y fiestas son ocasiones especiales para el gozo comunitario, el *être-ensemble* festivo, son el reflejo de la unión y la alegría desbordante que ha inundado los diferentes pueblos durante el tiempo festivo, momentos de fortalecer las relaciones sociales, de nexos, que pueden encontrar una de sus máximas en el Baile de la Era; pero asimismo para rendir homenaje y bailar a personalidades políticas, a los oficios o a las estaciones, aspecto que se denota en los accesorios que los dantzaris portan.

En el caso concreto de nuestra comarca, se cree que gran número de nuestras danzas tradicionales tienen su origen en el pisado artesanal de la uva, en el momento del prensado para la obtención del mosto: la postura del cuerpo, los saltos y la disposición de los pies, recuerdan a esa labor que ha acompañado culturalmente a nuestra región, compartiendo esta teoría con La Rioja. Así, esta teoría *nous conduit d'un seul regard de la danse à la transe, du théâtre à l'ivresse* (Pascal et Herman, 2003: 170).

4.2.2. TRAJES REGIONALES

Asimismo es muy interesante la variedad de *couleurs chatoyantes, les costumes ajoutent encore à la diversité* (Bloch-Pujo, 2014: 31) de los trajes regionales de País Vasco, que hacen alusión directa a su pasado esencialmente ganadero y agrícola, y con el fin de apropiarse a ese tipo de vida, utilizaba materiales como la lana, el cáñamo o en ocasiones el lino, hasta comienzos del siglo XIX donde estos modelos se modificaron debido al progreso de la industria textil y de la homogeneización de los modos de vestir en las grandes villas.

Así pues, en nuestros días, los trajes regionales que portan nuestros

dantzaris o que vestimos en fiestas sirven para revivir, en el tempus festivo, la feliz otrora, envueltos en un cierto romanticismo hegeliano en el despliegue del sentimiento, del cariño a las costumbres, a la tradición, a nuestra memoria y nuestro pasado comunitario.

Destaca especialmente en el caso femenino la “gona gorri”, un larga falda roja de influencia atlántica y que podemos encontrar también entre los trajes de gallegos, asturianos o Portugal. En la parte superior, las mujeres llevan una camisa blanca que se enfunda en un chaleco negro y en la cabeza un pañuelo, que, antiguamente y dependiendo de su altura (muy alzado o bajo) simbolizaba si dicha mujer estaba casada o no, por lo que, diferentes autores se han atrevido a señalar este elemento como un símbolo fálico (Eliade, 1967) o de relevancia masculina, a pesar de haberse caracterizado siempre la sociedad vasca por un matriarcado que contrasta con el resto de culturas primitivas de la península.

Por su parte, el traje típico en los hombres es una camisa y pantalón blancos, ceñidos por una faja roja y unas alpargatas de tela y esparto que sustituyeron en el siglo XVIII a las antiguas sandalias de cuero. Esta tipología aún es visible en algunas de los trajes locales riojano-alaveses, como es el caso de la Danza de los Patronos oionesa.

Sin embargo y a pesar de la fuerte contradicción que puede suponer, en nuestra comarca es habitual el uso del “*arrantzal*” (*pescador* en euskera y que hace alusión directa a su origen: los trajes que portaban antaño los marineros vascos de recia tela azul marino) y que bien pudiera tener su origen en el contacto con pescadores del Cantábrico a través de la ya citada ruta GR38. Asimismo, también es habitual vestir el traje de “neska”, típico de las tierras de interior y originariamente de uso doméstico en casas

de alto postí, que extiende su uso por toda la geografía alavesa.

No obstante, en el caso concreto de Rioja Alavesa es esencial destacar la gran diversidad de trajes propios de cada pueblo: los oscuros y recios atarios de Lanciego; las pieles, txapelas y albarcas (13) de Labastida; las coloridas blusas y faldones de Villabuena; los ricos bordados de los mantones de Elciego o los drapeados de la danza en honor a la Virgen de Bercijana en Yécora. Un inmenso acervo cultural textil, cosido con puntadas de tradición, cariño y respeto, con hiladas de salvaguarda y exquisito legado; y que actualmente supone una industria de costura costumbrista de gran interés, con distinguidos diseños para trajes actuales utilizados para eventos o días especiales como por ejemplo bodas.

5. HERRI KIROLAK y DEPORTES VASCOS

5.1. HERRI KIROLAK: Denominación vasca para referirse al deporte rural y/o tradicional. Aunque antiguamente eran los deportes (14) que se practicaban con habitualidad entre la comunidad vasca, en la actualidad se mantienen en algunas competiciones a nivel autonómico pero principalmente como exhibición de esta rica cultura y patrimonio vascos. Harrijasotzailles (levantadores de piedra con Iñaki Perurena a la cabeza), aizkolaris y trontzalaris (cortadores de troncos), alzamiento de fardo, arrastre o *txingas* y *lokotxas* (15) trenzan una rica herencia que sigue reviviéndose en cada resonancia festiva.

5.2. PELOTA A MANO: La pelota vasca o pelota a mano tiene sus orígenes en los juegos medievales *de paume* (de palma en francés, es decir, de mano). En un principio el juego consistía en golpear con la palma de la mano (*paume* en francés, de ahí

su nombre) una pelota confeccionada con piel de rata, aunque posteriormente, el siglo XV, se comenzaron a hacer con caucho, mejorando su bote.

Aunque inicialmente se jugaba con la mano desnuda o en todo caso untada con aceite y luego con harina para evitar que la pelota resbalara, posteriormente se utilizó un guante para golpear la pelota o incluso guante con pala o raqueta, lo que ha podido influir en el actual almohadillado que utilizan los pelotaris para proteger sus manos o ser el precursor de la modalidad de cesta-punta (guante de mimbre denominado chistera o *xistera*).

En un principio el juego se desarrollaba al aire libre, pero a partir del siglo XIV los terrenos de juego se trasladan también a recintos cerrados, naciendo así las salas de juego de palma, también llamadas *tripots*, que han acabado modelando el concepto actual de frontón vasco, caracterizado por una pared o muro donde se golpea la pelota llamado “frontis”. Existe igualmente una variante denominada trinquete, que es una cancha cerrada con un tejadillo lateral.

Es una bella coincidencia para nuestra investigación que la que fue en su día la sede del *Jeu de Paume*, mandado construir por Napoleón III en 1862 en la esquina noroeste de los Jardines de las Tullerías en París, en la Place de la Concorde, actualmente sea un importante museo de arte contemporáneo que, en sus inicios como espacio museístico, albergó las principales obras del arte impresionista hasta su traslado al Musée d’Orsay.

Volviendo a País Vasco, la Federación Internacional de Pelota Vasca (FIPV) reconoce cuatro modalidades con un total de catorce

especialidades oficiales, entre las que destacamos el trinquete (se juega con paleta y pelota de goma, cuero y a *xare*), el frontón corto (pala corta, pelota mano), frontenis en el frontón de 30 metros y en el frontón largo o *Jai Alai* se juega a cesta punta. Además de estas modalidades y especialidades, existen otras que se practican de forma local.

Así, la *pilota* a pesar de su antigüedad se ha perpetuado como una de las modalidades deportivas con más aficionados, jugadores (llamados pelotaris) y escuelas. Claro testimonio de ello es que por toda la geografía vasca, y por supuesto en nuestro caso con Rioja Alavesa, todos los pueblos (incluso en los casos de pequeñas localidades de menos de doscientos habitantes), además de iglesia y ayuntamiento, tienen un frontón (Chauché, & Inchauspé, 2014) que se eleva como seña determinante de un deporte que es parte de nuestra identidad, donde *se aplaude y estimula con frenéticas ovaciones el “buen juego”* (González Abrisketa, 2004: 732) y donde la figura del pelotari brilla por encima de todo, encarnando los tradicionales valores de nobleza y honestidad, lo que ofrece solemnidad al espectáculo (ídem, 739).

5.3. KUKAÑA: Aunque es habitual en otras comunidades, por ejemplo *le rite de l’escalade est également attesté chez les Bella Bella et les Kwakiutl du Fort Rupert* (Eliade, 1967 : 161), en el caso particular de País Vasco, y concretamente Rioja Alavesa, encontramos una cierta relación de este ascenso, de este rito, con la Kukuña. Una actividad que podríamos englobar dentro de los *Herri Kirolak* (deportes rurales vascos), en el cual un enorme poste embadurnado en grasa o aceite supone el desafío de aceptación comunitaria, donde jóvenes y fuertes gallardos intentan subir hasta arriba, donde generalmente hay algún tipo de premio.

Mircea Eliade (1967) hace alusión a las diferentes comunidades

o pueblos que han ceñido gran parte de sus rituales a procesos arquetipales en los cuales había un *poteau*, esto es, un palo en torno al cual llevar a cabo las actividades o costumbres. De hecho, *certaines tribus, par exemple les Arapaho, considèrent le poteau comme la voie suivie par les prières pour se diriger vers le Ciel. Un des éléments les plus anciens de la Danse du Soleil est justement l’escalade des poteaux* (Eliade, 1967 : 160).

Ese ascenso se entiende como un proceso de ritualización, un proceso en el cual se demuestra ante la comunidad la valentía, la fuerza, la masculinidad (incluso) del mozo que se “inicia” en esa aventura, en ese derroche. Sin lugar a dudas, el ambiente festivo y de exhibición socio-comunitaria sirve de rito y *naissance mytique* en palabras de Eliade. Esto es, al igual que *en Amérique du Nord l’arbre ou le poteau sacré jouent un rôle important dans la cosmologie et la mythologie de la tribu, dans les fêtes publiques* (Eliade, 1967 : 162), en Rioja Alavesa y asimismo en el imaginario vasco, la kukaña juega un papel fundamental dentro de los procesos de comunidad.

6. OTROS

Aunque de forma más resumida, nos vemos en la necesidad de adjuntar un último listado a modo de miscelánea donde quedan englobados otros aspectos destacados de la comarca por nuestros participantes y que distinguimos en los siguientes subapartados.

6.1. CONSTRUCCIONES DEL AGUA

Principalmente podemos citar tres ejemplos muy destacables en la comarca y que, en algunos casos, han sido especialmente destacados por nuestros participantes. Así, es bien sabido que en determinadas zonas de Rioja Alavesa hubo ciertos problemas con

el agua, teniendo que recurrir a diferentes tipologías constructivas para abastecer a pueblos y merindades con sus respectivos ganados y campos.

Empezando por el Este encontraremos el ejemplo del Acueducto de San Andrés de Muga que llevaba las aguas de un cercano riachuelo a pies de la sierra hasta varios kilómetros al sur donde se asentaba el antiguo convento del mismo nombre. Actualmente, no nos quedan más que algunos restos arqueológicos de dicho conjunto eclesiástico que fue demolido en la década de los sesenta por su estado ruinoso y algunos tramos del bello acueducto que aún conserva su canal, arcaduces y arcos apuntados en los que era necesario debido a los desniveles del terreno. Una ingeniosa obra que ahora juguetea entre viñas de tempranillo y parcelas de mazuelo mostrando el legado que esta congregación ideó para subsistir.

En la zona central de la comarca nos toparemos con otro curioso ejemplar relacionado con el agua. Se trata de la fuente medieval de Navaridas del siglo XV aunque tuvo diferentes añadidos y fases. Independientemente de su interés arqueológico e histórico, queremos destacar su rol en el patrimonio inmaterial y la memoria de este municipio riojano-alavés, un espacio que durante algunas generaciones había desaparecido del conocimiento popular y que, tras una interesante excavación y recuperación en 2005, comenzaron a trenzar de nuevo. Un espacio que no era únicamente el lugar de recogida de agua para beber, limpiar y abastecer a los sedientos campos en los meses estivales, sino el espacio de unión, de encuentro, de sociabilidad. Allí se juntaban los jóvenes para engatusar a las muchachas, allí las mujeres contaban chascarrillos y se esmeraban en llenar baldes para cocinar o cualquier otra actividad de la casa (en la que la mujer vasca juega un papel

fundamental como uno de los motores de la etxe vasca) y allí los hombres disfrutaban a la fresca tras una dura jornada laboral. Un espacio mágico en la memoria de Navaridas y que ahora vibra de nuevo en el latir comunitario como parte de su rico patrimonio cultural.

Asimismo otra fuente será nuestro próximo destino. En esta ocasión nos desplazaremos hasta Labraza, que guarda en la ladera sur-este un esbelto habitáculo con doble arco y una pila, la conocida como Fuente del Moro. La leyenda cuenta que, en épocas de asalto musulmán, el rey navarro y su pueblo resistieron bajando a esta fuente a por agua y a recoger algunos alimentos, ya que tenía un pasadizo secreto que se comunicaba con la iglesia de San Miguel en el alto del cerro. Una historia medieval que nuestros abuelos nos contaban cada vez que entrábamos a la sombra de esta fuente a la que ahora, con cariño, volvemos de vez en cuando.

Por último, señalar únicamente la existencia de otras construcciones relativas al agua en diferentes pueblos de la comarca como la de neveras, especialmente en la zona oeste (Oion, Labraza, Yécora...), que como ya hemos comentando anteriormente configuraban la esencia del mercado del agua: la venta de hielo a comunidades vecinas y como abastecimiento de los propios municipios; otras fuentes como la de Viñaspre o Leza; abrevaderos como el de Yécora o lavaderos como el de Lanciego.

6.2. NECRÓPOLIS

Rioja Alavesa puede contar entre su rico patrimonio con casi una docena de estos ejemplos arquitectónicos datados muchos de ellos de los siglos X, XI y XII, o incluso anteriores de época visigoda (Velilla y Muntión, 2009). Unos extensos camposantos al aire libre, excavados en la roca arenisca que caracteriza a nuestra

región, generalmente antropomórficos orientados con los pies al este, hacia la salida del sol (16), y que se encuentran generalmente en altozanos.

Dado que la vida y la muerte en el medievo estaban prácticamente solapadas, no es de extrañar que en muchas ocasiones nos encontremos algunos de estos nichos junto a lagares o viejos asentamientos, tal y como hemos señalado al principio de este capítulo.

No obstante, podemos constatar que muchos de estos rocosos cementerios siguen sin estar señalizados y siguen siendo desconocidos para un gran número de la población. Unos excepcionales ejemplos que narran con sutil belleza y sencillez los restos de un pasado esplendoroso en el que la muerte habitaba entre los montes, un gran rito funerario de las comunidades que suponemos aguardaban en las cercanías, en las pequeñas vaguadas, ocultas a las sombras de grandes encinas y frondosos robles.

6.3. LA TEJERA DE LANCIEGO

Este curioso ejemplar es uno de los mejor conservados de todo el territorio vasco y probablemente a nivel estatal. Su restauración arqueológica tuvo lugar hace ya unos años por José Rodríguez Fernández y Ángel Martínez Montecelo del Gabinete de Arqueología, Patrimonio y Territorio de la UPV/EHU.

La existencia de esta tejera está fecha en 1780 tal y como atestiguan algunos textos que sitúan a Pedro de Arrieta, tejero francés, en estas tierras cercanas al arroyo Viñaspre en un término llamado Los Terreros. Su ubicación es clave para la fabricación de diferentes materiales como ladrillos, tejas o baldosas, ya que cerca estaba dicho riachuelo que sumado a las tierras arcillosas, permitían poder amasar la arcilla y, manualmente, ir haciendo

cada pieza que posteriormente se cocerían en el horno de la tejera.

Este horno, construido a base de ladrillos, está dividido en dos cámaras: la primera de ellas y más subterránea donde se hacía el fuego, y una segunda con una base agujereada que no en vano se denomina parrilla, donde se colocaban hasta cuatro mil piezas que, lentamente para evitar grietas y que se desquebrajaran se cocían durante días.

Una vez listas, se almacenaban en un edificio anexo que también se conserva en el cual podemos ver unos pequeños agujeros, previstos para que el aire corriera por el interior del almacén y garantizar un secado progresivo que impidiera fracturas, grietas, etc.

Sin lugar a dudas, un ejemplo excepcional de una tradición de origen francés y que, con paciencia, tesón y mucho trabajo, los tejeros riojano-alaveses supieron mantener hasta bien entrado el siglo XX.

6.4. DÓLMENES

En el Neolítico, como bien veremos en el breve recorrido por la historia del arte, el sedentarismo permitió el inicio de la agricultura y con ellos, principalmente el cultivo de cereal, creando para ello diferentes jarrones o cerámicas que permitieran su conserva. Esto se ha podido estudiar gracias a los restos arqueológicos que nos hablan de ritos funerarios de gran complejidad y de los que son una prueba excepcional los 8 dólmenes que se han hallado (por el momento) en Rioja Alavesa.

Estos dólmenes guardan una estrecha relación entre ellos ya que están todos alineados con la Sierra y situados en zonas más o menos “medias”, no inundables, para que esto permitiera cierta salubridad y evitar así las numerosísimas enfermedades y

plagas de la época. Esta disposición nos habla también de que en estos pequeños altos era donde cultivaban, donde tenían sus asentamientos y en consecuencia también sus enterramientos. Del mismo modo, hay que resaltar que eran auténticos hitos en el paisaje, símbolo de propiedad de una comunidad, sin enterramientos jerárquicos, y asimismo servía como un aviso a otras comunidades cercanas y de ahí que necesitaran ser vistos y se construyeran en pequeñas lomas.

Igualmente se cree, por los datos obtenidos hasta la fecha, que los dólmenes hallados en Rioja Alavesa son del Neolítico, ya que los huesos encontrados datan entre el 4800-4500 al 3500 a.C. pero el ajuar (generalmente cerámicas: vasos, cuencos campaniformes, pequeñas bisuterías...) que acompañaba a estos restos es aún más antiguo, de mil años atrás.

La inmensa mayoría de estos dólmenes guardan la misma tipología: corredor, cámara y túmulo; algo propio del Megalítico, pero, a pesar de esta coincidencia Fernández Eraso nos recuerda que ahora los vemos “descarnados” porque en origen estaba todo el recinto cubierto.

Para su construcción utilizaban piedras blancas (calizas blancas) procedentes de la Sierra de Cantabria que ya desde estos tiempos era un elemento importantísimo para el desarrollo y sustento de estas comunidades neolíticas. Estas inmensas rocas se portaban hasta los asentamientos con animales o los propios hombres tirando con ruedas para construir el túmulo. Todos estos datos se han conocido gracias a que, tras algunas excavaciones, se ha podido percibir que la piedra de las zonas donde han sido hallados los dólmenes eran areniscas y no calizas, tal y como podemos atestiguar con los posteriores lagares rupestres.

Los diferentes dólmenes que pueblan nuestra región fueron descubiertos con la siguiente cronología:

1º. 1935. Chabola de la Hechicera. Sigue siendo uno de los más espectaculares tanto por su emplazamiento entre viñedos y a la falda de la Sierra, como por sus dimensiones, con un diámetro que alcanzaba los 32 metros de piedras imbricadas como si fuera el conjunto escamado de un pez. Esto ayudaba a sustentar la estructura del túmulo (de gran peso). Siguiendo estas pautas, se hizo una reconstrucción tras la excavación arqueológica que es como podemos conocerlo en la actualidad.

A este dolmen hay ligadas historias y leyendas que tienen que ver con la creencia de que fue la antigua morada de una bruja perteneciente a la ancestral mitología vasca. Y es, precisamente el relato del cual el cercano pueblo de El Villar ha bebido para crear su muñeco festivo y la celebración de su peculiar aquelarre, que se celebra en este paraje que, desde luego, representa *un territorio idóneo para lo mágico y lo portentoso* (Checa, 2014: 42).

2º. 1943 Dolmen del Encinal.

3º. 1947. El Alto de la Huesera. Es uno de los dólmenes más estudiados y del cual se han recuperado importantes datos: casi ciento treinta esqueletos (algunos de ellos completos y otros inconexos) cerámicas, flechas y un interesantísimo descubrimiento: una piedra un tanto especial. Se cree que dicha piedra antropomorfa es el Guardián del Sepulcro, ya que está armado (se ha distinguido en su análisis unas alabardas –tipo de hacha propia del Calcolítico y la Edad del Bronce- que son sujetadas por una mano) para asustar a los intrusos y así defenderlo de saqueadores.

4º. 1952. Dolmen de Layaza.

5º. 1953. Dolmen de la Cascaja.

6º. 1955. Dolmen del Sotillo. Probablemente uno de los mejor conservados a pesar de su emplazamiento (cercano a la antigua carretera nacional), destacando especialmente por ser un punto que pudo cumplir alguna función estratégica al situarse exactamente a la misma distancia del dolmen de Layaza y de San Martín, en una línea paralela a la sierra.

7º. 1956. Dolmen de San Martín.

8º. 1985. Dolmen de los Llanos y próximo a éste, el enterramiento de *San Juan ante Portam Latinam*.

Asimismo en la Sierra se han encontrado diferentes yacimientos: Peña Larga, Los Husos I y Los Husos II, San Cristóbal y Peña Parda. Todo ellos eran abrigo en la sierra, rediles donde tenían sus corrales y se resguardan de las extremas condiciones climatológicas y que suponían que, quienes morían allí, se enterraban en ese mismo lugar y no en el dolmen. Para sanear esas cuevas de esta doble función (casa y establo), las incendiaban y por ello se han encontrado solidificadas diferentes capas de ceniza.

Algunos arqueólogos e historiadores creen que estas cuevas fueron los asentamientos iniciales de estos pueblos, ganaderos en su génesis, pero que con el paso del tiempo se hicieron agrícolas, conllevando a que estos pueblos bajaran de la montaña y se asentaran en el valle.

Por último destacar el último de nuestros dólmenes, el noveno, que se halló hace escasos años (en el 2009) y que se denominó “El Montecillo” (2009), lo cual nos habla de la posibilidad de que aún nuestra tierra esconda más tesoros patrimoniales de esta valía.

De esto se hizo eco la Diputación Foral de Álava la cual ordenó en

ese mismo año 2009 salvaguardar y estudiar todos los dólmenes de la provincia, especificando la importancia de empezar en primer lugar por Rioja Alavesa. Así, un grupo procedente de la Universidad de País Vasco se lanzaron a realizar la investigación, excavación y recuperación arqueológica de estas construcciones megalíticas que abarcan desde el Eneolítico al Bronce.

En términos de historia, posteriormente, en la Era del Hierro, los celtas avanzan desde la actual Alemania con el propósito de alcanzar todo la península, incurriendo por tierras vascas, donde se asentarán y mejorarán las técnicas de cultivo, aunque fueron realmente los romanos quienes harán escuela en este aspecto, encontrando curiosamente en alguno de nuestros dólmenes teselas romanas, lo que hace que los estudiosos de la materia se interroguen de con qué fin fueron reutilizados estos dólmenes.

Después vendrán otros pueblos: visigodos, francos... y finalmente la invasión musulmana que harán en conjunto a País Vasco una región de cruce de pueblos, de convivencia y flujo y encuentro de culturas.

No obstante, como decía Küning de Vacha, cronista alemán, en 1496: “esta es otra historia”, así pues, continuemos con nuestra descripción del estado de la cuestión, analizando nuestras costumbres y tradiciones observando ahora nuestras imágenes, desarrolladas en el ejercicio colaborativo del Foto-Diálogo y Foto-Ensayos de la autora, ya que, no podemos obviar que *depuis de plus d'un siècle, la civilisation occidentale ne faisait que se déplacer de la parole vers l'image* (Lemos Martins, 2009 : 159).

Defenderé
la casa de mi padre.
Contra los lobos,
contra la sequía,
contra la usura,
contra la justicia,
defenderé
la casa
de mi padre.
Perderé
los ganados,
los huertos,
los pinares;
perderé
los intereses,
las rentas,
los dividendos,
pero defenderé la casa de mi padre.
Me quitarán las armas
y con las manos defenderé
la casa de mi padre;
me cortarán las manos
y con los brazos defenderé
la casa de mi padre;
me dejarán
sin brazos,
sin hombros
y sin pechos,
y con el alma defenderé
la casa de mi padre.
Me moriré,
se perderá mi alma,
se perderá mi prole,
pero la casa de mi padre
seguirá
en pie.

¡Felicidad a todos los de esta casa!
Venimos a saludar,
de puerta en puerta como vieja costumbre
con intención de renovarla este año.
No somos muy ricos en dinero,
ni en zapatos.
Pero estamos con la garganta sana,
y queremos cantar con ganas.

Es la víspera de Santa Águeda,
día del País Vasco,
el día que hemos elegido
para llenar todas las casas de alegría cantando.
Hoy hemos tomado a la querida Santa
como amiga de nuestro camino.
Con su ayuda podemos llenar
de esperanza este día.

86 Hay diferentes informaciones que confirman *la existencia de ciertas estructuras encargadas de transformar el fruto (la uva) en líquido (el mosto)*, y su *localización en el campo junto a las viñas y tierras. Así se mencionan durante los siglos XI y XII, terminología como "torcular", "torcolare", "torcularia-turcularia", "morcolare", "troliare", "lacus", "lacum" o "laco"* (Palacios Mendoza y Rodríguez Fernández, 2007: 56).

87 Los cuales a su vez se diferencian entre *cadole* (en las regiones de Mâconnais y Chalonnais), *cabotte* (Côte vitícola de Dijon a Santenay) o *cabiotte* en Hautes-Côtes.

88 En el pasado, la fiesta era una reproducción simbólica del ciclo cosmológico, es decir, un acompañamiento del ciclo de la planta. En invierno, cuando la planta está bajo tierra y el sol decrece, las fiestas privilegiadas son las del hábitat humano (doméstico y comunitario). El solsticio de invierno marca el inicio de las mascaradas carnavalescas que acompañan el despertar de la naturaleza. Con la primavera, la planta sale de la tierra. La fiesta, del mismo modo, sale a los campos. El agua, las rogativas, los conjuros y las bendiciones suceden a las cuestaciones, las comidas y las danzas y las mascaradas. Es decir, mientras la planta está en la tierra, se la espera. Ahora se la acompaña con ritos que la alimentan (agua) y la protegen (rogativas, santos contra la pedrea, conjuros, etc.). A nivel biológico, es un momento en que se celebran las fiestas de adolescencia (primeras comuniones, noviazgos). En cambio, en invierno, las fiestas más importantes son las de la niñez: San Nicolás, Olentzero, Inocentes. En verano, la fiesta es de celebración de la cosecha. Son fiestas de adultos, de acción de gracias, romerías de agradecimiento por los frutos recogidos. El sol es el astro por excelencia que acompaña y rige la bendición de los campos. Con el otoño, vienen las fiestas de la luz, de la muerte (el ocaso de la vida), de los difuntos, de la siembra. El ciclo se cierra y se vuelve a abrir. Como dice Durkheim, "las divisiones en días, semanas, meses, años, etc., corresponden a la periodicidad de los ritos, de las fiestas, de las ceremonias públicas. Un calendario expresa el ritmo de la actividad colectiva al mismo tiempo que tiene por función asegurar su regularidad" (*Formas elementales de la vida religiosa*). (Martínez Montoya, 2001, feb.)

89 VV.AA. (2013). *Pays Basque*. Paris: Gallimard.

90 La fiesta patronal es pues la celebración del hecho de compartir un territorio gestionado por el común de los vecinos y puesto bajo la protección de un santo protector. Cosmogonías telúricas y cristianas se aúnan para alimentar las necesidades rurales tradicionales, analizadas como si fuera un discurso gestual, verbal y estético al mismo tiempo (Martínez Montoya, 2004: 354-355).

91 Entre colores, volteos y saltos propinados por los jóvenes de la localidad, que son los encargados de que estos muñecos queden asolados por las llamas cada Domingo de Resurrección. Con la quema de ambos personajes se pretende destruir el mal que durante un año ha existido en esta localidad al este de Rioja Alavesa. Esta tradición en sus orígenes pagana, fue cristianizada por la iglesia posteriormente y se piensa que son restos de antiguos carnavales, o bien ritos tradicionales con los que se cerraba el periodo de Cuaresma dando paso al periodo festivo de la primavera.

92 Otro notable ejemplo es el de la Virgen de los Parrales de Baños de Río Tobía que fue una forma cristiana de sacralizar un lugar pagano de gran trascendencia para el pueblo, fuertemente arraigado en la cultura popular y que se reconvirtió en forma de leyenda evangelizada (Saénz Herrero, 2014).

93 Este muñeco cumple una tipología muy especial, ya que tiene el rol de asemejarse a los vecinos de Lapuebla y sus labores diarias locales. Así, en reflejo a esta tierra plagada de cepas y donde la viña reina en el paisaje, Bartolo viste

como lo haría un viticultor de la zona de antaño: camisa a cuadros, chaleco, pantalón azul, alpargatas, faja, txapela y una alforja al hombro para llevar algo de comida. Además, este personaje desciende el primer día de fiestas en honor a San Bartolomé (de ahí su nombre) en una cuba desde la zona alta de la localidad, esto es, desde las antiguas bodegas del siglo XVI y tiene la curiosidad de que su rostro, hecho en escayola, es el prototipo del rostro de los vecinos del municipio (Pérez Sáenz, 2004).

94 Este muñeco de fiesta, hecho en poliéster, forma parte de la tradición oral del pueblo, anunciando el inicio de las fiestas. Dicho burrito sube por un cable desde el balcón del Palacio de Samaniego (s. XVIII) hasta la torre de la iglesia, una vez más queriendo destacar el patrimonio histórico de la villa. La particularidad de este personaje reside en que la leyenda cuenta que la torre de la iglesia, repleta de un tipo de alfalfa llamadas melgas (de ahí el apodo con el que se conoce a los de Samaniego: *melgueros*), lucía fea y descuidada. Entonces los vecinos del pueblo, sabedores de todo lo que les gustaba a los burros estas exquisitas hierbas, no se les ocurrió otra cosa que con una sogá subir al pobre animal hasta lo alto de la iglesia para que "disfrutara" del manjar. Así, este muñeco rememora esta estrambótica historieta que forma parte del acervo cultural inmaterial de la localidad de Samaniego.

95 Instrumento de percusión vasco realizado con tabloncillos de madera, generalmente de aliso, fresno o castaño, desplegados y distribuidos sobre dos soportes (cestos, sillas o banquetas) también de madera. Se toca con cuatro palos, dos por cada *txalapartari* –músico que toca la txalaparta-.

96 Personas que viven en *baserri*, en euskera, caserío.

97 Rioja Alavesa no es menos y cada una de sus localidades tiene sus danzas propias, además de compartir otras tantas en un acervo cultural que bebe de las raíces vascas y navarras, siendo la más conocida el aurrresku, una danza solemne de gran respeto y que antiguamente se bailaban en honor al santo en las fiestas religiosas.

98 Albarcas: zapatos de cuero que ciñen con largos cordones una media bordada en lana. Eran utilizadas especialmente por hombres, aunque en la actualidad también las usan mujeres.

99 En tiempos aún anteriores tenían mucho que ver con las labores en el campo o para mantener la casa y la familia, siendo para muchos autores ésta la principal teoría del nacimiento del deporte rural.

100 Para más info visitar: <http://herrikirolak.biz/index.php?idioma=es>

101 Según diversos expertos se orientaban hacia el sol naciente porque en esta dirección está Jerusalén, ciudad donde tendría lugar el Juicio Final (Velilla y Muntión, 2009).

personas

Revisión mediante el ejercicio colaborativo del Foto-Diálogo

La estufa de la mañana está muerta y
silenciosa como la madera
de los árboles congelados

5:00. Enero

Al despertar el sueño solicita
otra visita
a sus veranos

5:00. Febrero

Berger y Makis

Foto-Diálogos como reflejo del paisaje

Foto-Diálogos. *Photo-Dialogues.*

Fig. 1. Esther

Fig. 2. Unai

Fig. 3. Carlos

Fig. 4. Kris

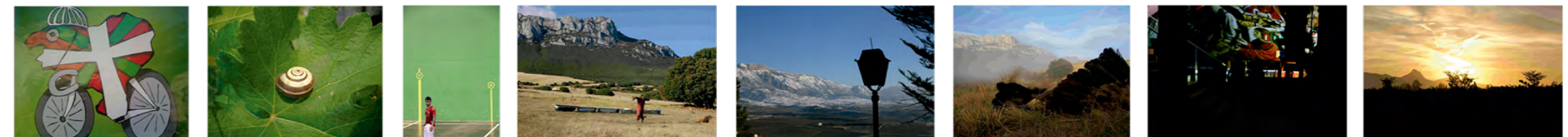


Foto-Diálogos como reflejo del paisaje

Foto-Diálogos. *Photo-Dialogues.*

Fig. 5. Aitor

Fig. 6. Carmen

Fig. 7. Toño

Fig. 8. Andrés

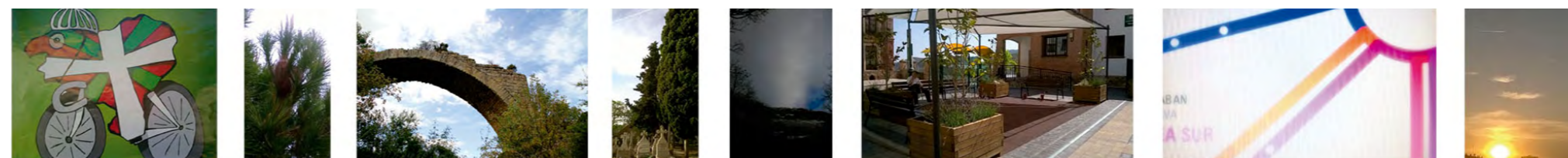


Foto-Diálogos como reflejo del paisaje

Foto-Diálogos. *Photo-Dialogues.*

Fig. 9. David

Fig. 10. Vicente

Fig. 11. Unai

Fig. 12. Sara



Foto-Diálogos como reflejo del viñedo (Enocultura)

Foto-Diálogos. *Photo-Dialogues.*

Fig. 13. Leire

Fig. 14. MariCruz

Fig. 15. Amaia

Fig. 16. Mónica

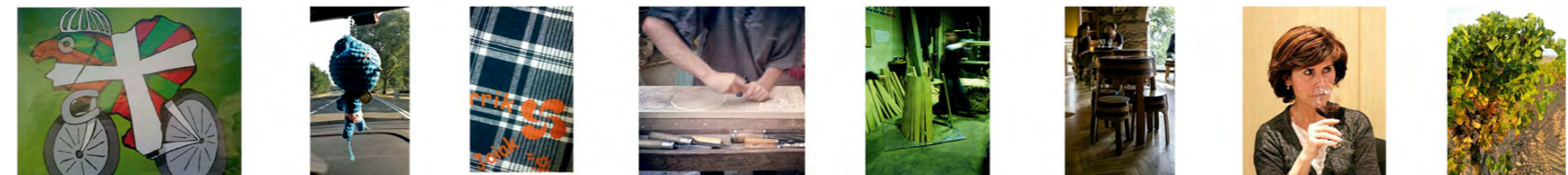


Foto-Diálogos como reflejo de bodega (Enocultura)

Foto-Diálogos. *Photo-Dialogues.*

Fig. 17. Ainara

Fig. 18. Juan Carlos

Fig. 19. Mari

Fig. 20. Teresa



Foto-Diálogos como reflejo de bodega (Enocultura)

Foto-Diálogos. *Photo-Dialogues.*

Fig. 21. Javi

Fig. 22. Sole

Fig. 23. Miguel Pedro

Fig. 24. Minerva



Foto-Diálogos como reflejo de vino (Enocultura)

Foto-Diálogos. *Photo-Dialogues.*

Fig. 29. Anabel

Fig. 30. Merche

Fig. 31. Ane

Fig. 32. Jose Antonio

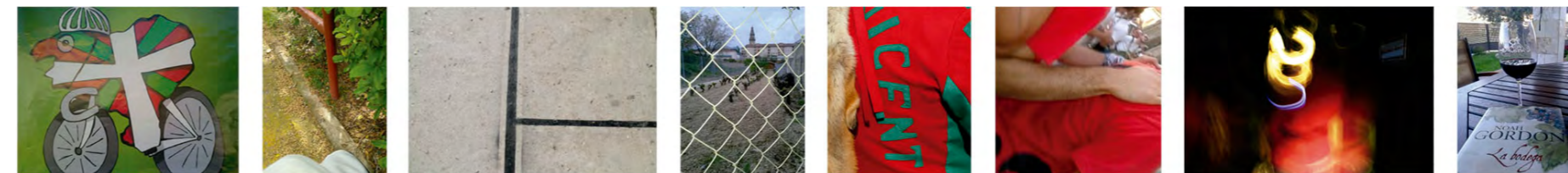


Foto-Diálogos como reflejo de vino (Enocultura)

Foto-Diálogos. *Photo-Dialogues.*

Fig. 33. Monika

Fig. 34. Jaione

Fig. 35. Dese

Fig. 36. Jesús



Foto-Diálogos como reflejo de la cotidianidad

Foto-Diálogos. *Photo-Dialogues.*

Fig. 37. Julia

Fig. 38. Stella

Fig. 39. David

Fig. 40. Javier



Foto-Diálogos como reflejo de la cotidianidad

Foto-Diálogos. *Photo-Dialogues.*

Fig. 41. Borja

Fig. 42. Nuria

Fig. 43. Julene

Fig. 44. Lore

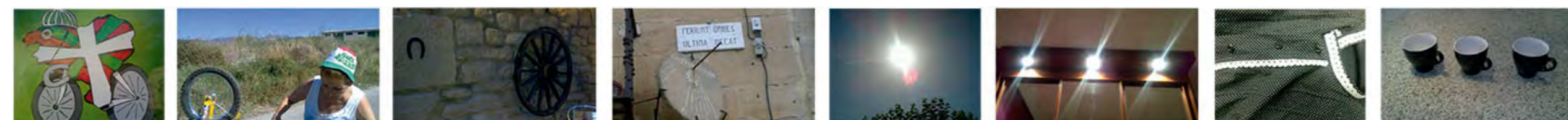


Foto-Diálogos como reflejo de la fiesta

Foto-Diálogos. *Photo-Dialogues.*

Fig. 45. Victoria

Fig. 46. Carmen

Fig. 47. Alberto

Fig. 48. Laura



Foto-Diálogos como reflejo de identidad

Foto-Diálogos. *Photo-Dialogues.*

Fig. 49. Yolanda

Fig. 50. Sheila

Fig. 51. Olaia

Fig. 52. Susana

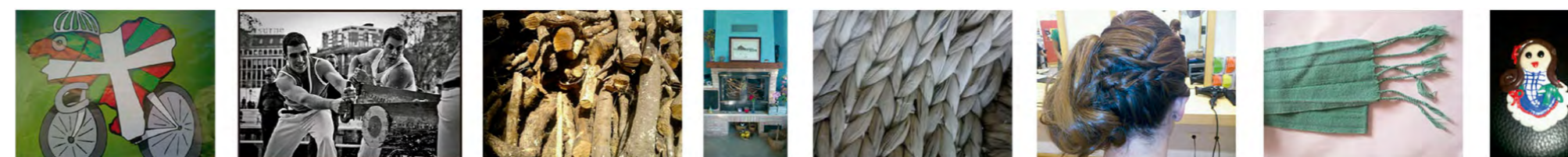


Foto-Diálogos como reflejo de tradición

Foto-Diálogos. *Photo-Dialogues.*

Fig. 53. Leire

Fig. 54. Almodena

Fig. 55. Jesi

Fig. 56. Ana

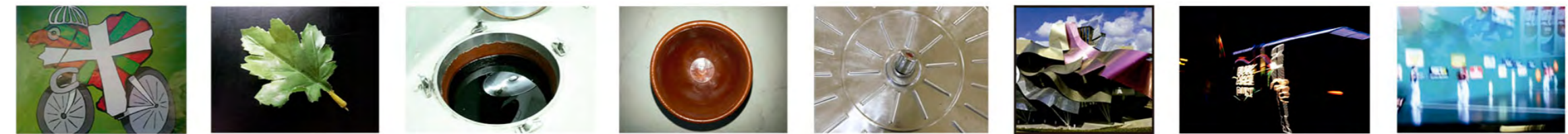


Foto-Diálogos como reflejo de tradición

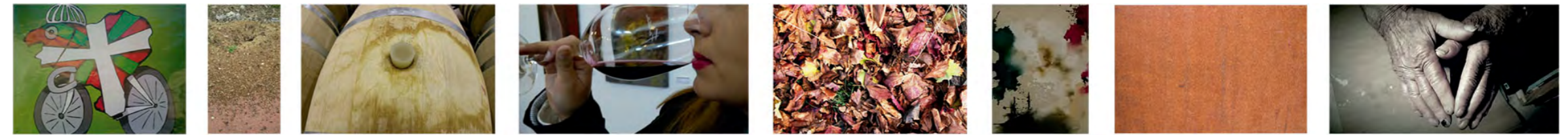
Foto-Diálogos. *Photo-Dialogues.*

Fig. 57. Eva

Fig. 58. Tamara

Fig. 59. Aitor

Fig. 60. Álvaro



lugares

El caso de la comarca de Rioja Alavesa a través del Foto-Ensayo

El verdadero viaje de descubrimiento no consiste
en tener nuevas tierras, sino en encontrar nuevos
ojos.

Marcel Proust



EUSKOMEDIA (1681). Cita Visual Literal. Fotografía independiente. Rioja Alavesa en el siglo XVII. Citation Visuel Littéral. Photographie indépendante. Rioja Alavaise dans le XVIIème siècle.



MARAÑÓN (2012). **Fotografía independiente.** *Lurra.*
Photographie indépendante.



MARAÑÓN (2016). Par compuesto por una fotografía de la autora y una cita visual literal de Sergio Aja (2009). VII. Paire composée pour une photographie de l'auteur et un citation visuel littéral de Sergio Aja (2009). VII.



MARAÑÓN (2014). *Fotografía independiente. Primavera.*
Photographie indépendante. Printemps



MARAÑÓN (2014). *Fotografía independiente*. Eguren Ugarte.
Photographie indépendante.



MARAÑÓN (2016). Par compuesto por dos fotografías de la autora. *Teilatuak*. Paire composée pour deux photographies de l'auteur.



MARAÑÓN (2016). Par compuesto por dos fotografías de la autora. *Akelarre*. Paire composée pour deux photographies de l'auteur.





MARAÑÓN (2016). **Fotografía independiente.** *Camposanto.*
Photographie indépendante. *Cimetière*



MARAÑÓN (2016). Foto-Ensayo compuesto por dos fotografías de la autora. *Trujal de tradiciones*.
Photo-Essai composée pour deux photographies de l'auteur.



MARAÑÓN (2014). **Fotografía independiente.** *Bodega.*
Photographie indépendante. *Cave*



MARAÑÓN (2012). **Fotografía independiente.** Vaso.
Photographie indépendante. Verre.





MARAÑÓN (2016). *Par compuesto por dos fotografías de la autora. Recuerdos de piedra. Paire composée pour deux photographies de l'auteur. Souvenirs de pierre.*



MARAÑÓN (2016). *Fotografía independiente. Dólmen La Hechicera. Photographie indépendante.*



MARAÑÓN (2016). *Fotografía independiente. Murallas.*
Photographie indépendante. Murailles



MARAÑÓN (2016). **Foto-Ensayo compuesto por dos fotografías de la autora. Orillas.** Photo-Essai composée pour deux photographies de l'auteur. *Lisière.*

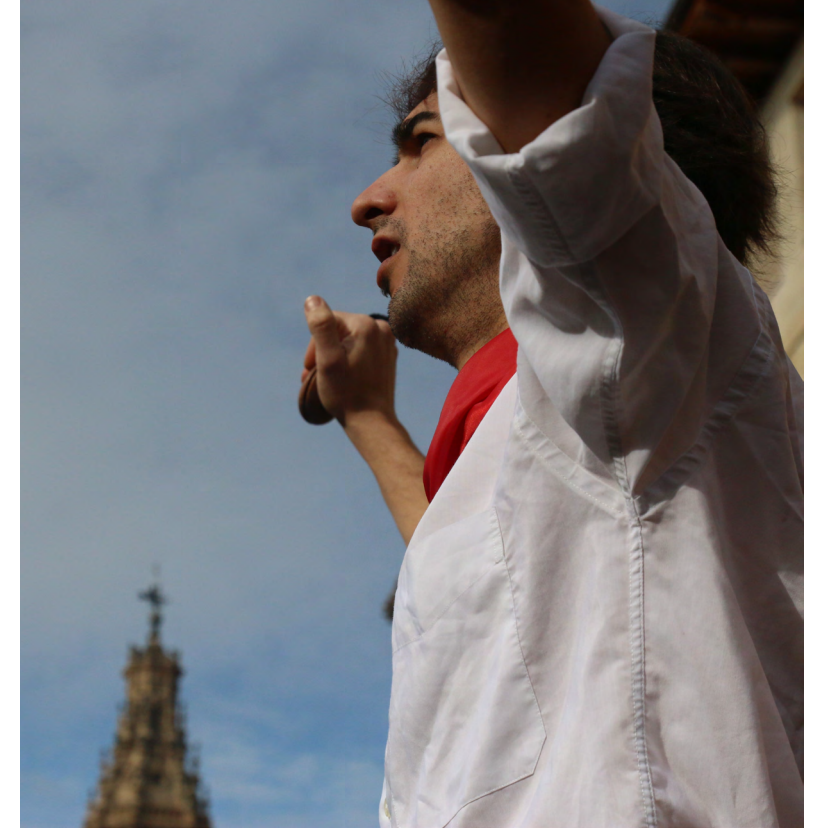


MARAÑÓN (2016). **Par compuesto por dos fotografías de la autora. Retales.** Paire composée pour deux photographies de l'auteur. *Coupons*

MARAÑÓN (2014). **Fotografía independiente.** *Y volar.*
Photographie indépendante. Et ... s'évaporer.



MARAÑÓN (2016). Foto-Ensayo compuesto por dos fotografías de la autora. *Tempus.*
Photo-Essai composée pour deux photographies de l'auteur.





MARAÑÓN (2015). **Fotografía independiente.** *Bercijana.*
Photographie indépendante.

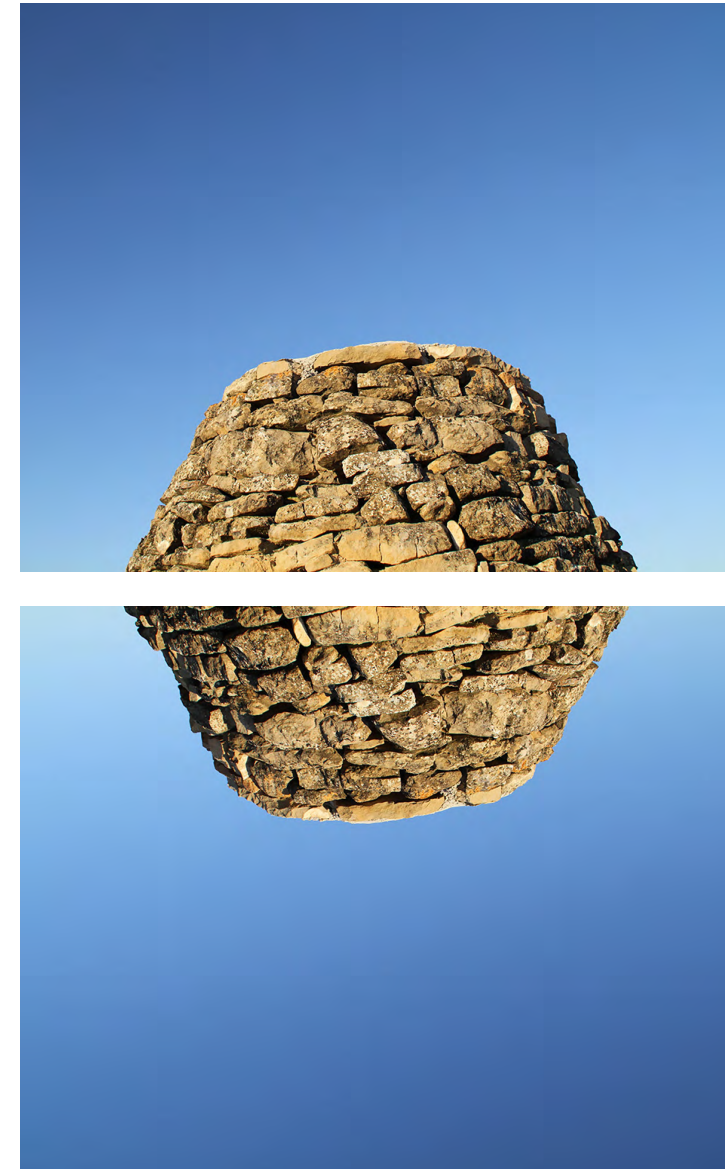


MARAÑÓN (2015). *Fotografía independiente. Blanco. Photographie indépendante. Blanc.*



MARAÑÓN (2016). **Fotografía independiente.** Yacimiento.
Photographie indépendante. Site archéologique





MARAÑÓN (2012). Foto-Ensayo compuesto por dos fotografías de la autora. *Txoza-refugio*. Photo-Essai composée pour deux photographies de l'auteur.

MARAÑÓN (2016). Foto-Ensayo compuesto por dos fotografías de la autora.
Lagares de magia. Photo-Essai composée pour deux photographies de l'auteur.





MARAÑÓN (2016). **Par compuesto por dos fotografías de la autora. *Silencio*. Paire composée pour deux photographies de l'auteur. *Silence*.**



MARAÑÓN (2016). Foto-Ensayo compuesto por dos fotografías de la autora. *Wine*. Photo-Essai composée pour deux photographies de l'auteur.

MARANÓN (2013). Foto-Ensayo compuesto por dos fotografías de la autora. Febrero.

Photo-Essai composée pour deux photographies de l'auteur. Février.



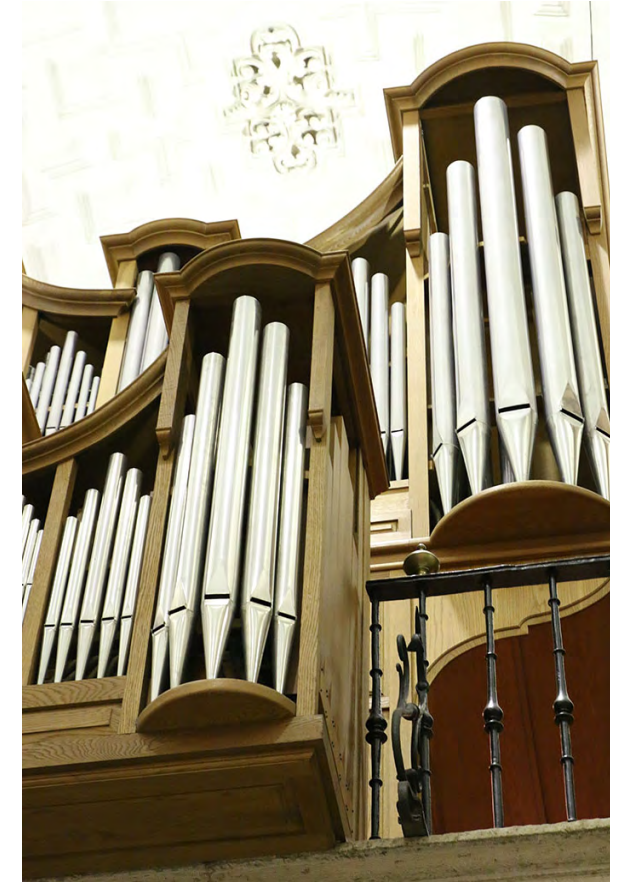


MARAÑÓN (2014). **Fotografía independiente.** *Calado.*
Photographie indépendante.



MARAÑÓN (2012). **Fotografía independiente.** *Iekora.*
Photographie indépendante.





MARAÑÓN (2016). *Par compuesto por dos fotografías de la autora. Usanza. Paire composée pour deux photographies de l'auteur.*



MARAÑÓN (2014). **Fotografía independiente.** *Otoño en las lagunas de Laguardia-Guardia.* **Photographie indépendante.** *Automne aux lagunes de Laguardia-Guardia.*

Cultura y paisaje:

DISCURSOS IDENTITARIOS
EN RIOJA ALAVESA

A TRAVÉS DE LA INSTALACIÓN COMO HERRAMIENTA
EDUCATIVA EN ESPACIOS NO FORMALES

[ENLACE TOMOS 1 Y 2](#)

la bodega en rioja alavesa

*La bodega como nuevo espacio musealizado. Tendiendo puentes
entre el arte, el patrimonio y la educación no formal*

Quién fuese azul
Para encender cielos de primavera.
Por las alamedas de la vendimia
Alumbrando el vino se va febrero
Plena y frutal inmensidad
Sueños de sus labriegos.

Mercedes Gosa

El sueño de la vendimia

*Cada grupo humano debe así navegar
entre el poder del olvido, el deber de la
memoria y la invención de la tradición.*

(Segalen, 2003: 46)

Desde la pedagogía crítica (Giroux, 2003) los museos y escuelas se entienden como encarnaciones históricas y estructurales en las que la cultura dominante produce sus certezas. No obstante, a la vez que establecen un discurso, estas instituciones también están marcando el terreno para que los sujetos construyan sus identidades según formas de afirmación, pero también de resistencia (Bauzá, Cifre, Amengual y Mascaró, 2008: 140).

En consecuencia, el museo como concepción moderna está fragmentado. *Dès l'origine, la légitimité des musées est toutefois âprement débattue. (...) La première muséophobie naît ainsi avec l'institution même qu'elle entend combattre ; elle est liée à des choix politiques qui affirment que chaque chose doit être (re)mise à sa place, ce qui sera d'importance dans les formes ultérieures de dénigrement ou de contestation des musées* (Poulot, 2010 : 255).

Así, como dice Poulot, es necesario un cambio que haga que la institución museística de un giro desde su discurso hegemónico mirando hacia nuevas formas de narrar, escuchando la diversidad, la otredad, la cultura basada en lo biográfico (Acaso y De Pascual, 2014). Ese cambio, ahora, haría del museo la calle de una gran *megápolis*, podría ser la propia naturaleza –movimientos Land art, por ejemplo–, podría ser una galería pero también podría serlo un aula de un instituto de educación secundaria... Entonces, ¿por qué no podría ser una bodega un museo?

Desde su nacimiento los museos fueron creados en vistas a albergar representaciones culturales de las más diversas civilizaciones, pero asimismo *con la confianza de su potencialidad a la hora de construir identidades* (Acaso y De Pascual, 2014: 3) y de ahí la gran importancia de generar un nuevo espacio cultural en Rioja Alavesa que responda a estos paradigmas. Así, esto es perfectamente aplicable al contexto de la bodega como nuevo espacio *musealizado*, un lugar reconfigurado donde fundar formas de construcción mediante discursos que denotan o afirman una identidad.

El lugar de celebración donde se tienden los puentes entre dioses y hombres, donde tras la vendimia se inicia un juego ritual de trasfondo social y cultural, el espacio donde se dan *las representaciones colectivas que más específicamente expresan el propio reconocimiento o identificación del agregado social- la comunidad* (Arpal, 1985: 138) y en

el cual, tal y como veremos más adelante, la comunidad es entendida como “*recorrido de espacio (idem)*”.

A lo largo de un paisaje teñido de hileras de vides y mantos de parra, continuas construcciones civiles de clara finalidad vitivinícola han sembrado la geografía, consecuencia del estilo de vida de los habitantes de Rioja Alavesa, la cual aguarda en su amplio territorio las características de lo familiar, artesanal, ancestral y tradicional, sinónimos del mundo bodeguero y del quehacer vitícola (Giguère, 2010).

El término bodega proviene de la palabra *botica*, en griego *apotixa* y en latín *apoteca* que ensambla diversos significados: tienda, almacén, depósito... y que ahora redefinimos desde el ámbito educativo y museístico, como el lugar cultural por excelencia de nuestra comarca.

Geertz (1973, 1983) define *la cultura como una combinación abierta y en constante evolución de sistemas en interacción donde se resuelven problemas de significación, de articulación social o de definición identitaria* (Aguirre Arriaga, 2011: 1-2).

De ahí que nosotras, retomando la Enocultura como elemento asimismo patrimonial hayamos decidido trabajar a través de ésta como nexos, ya que es precisamente esta noción la que nos dará la clave para la reconfiguración identitaria de la comarca de Rioja Alavesa, ya que *la vigne et le vin ont un rôle de lien social, permet convivialité et partage dans la communauté* (Y-M, D. 2014 : 10). Pero no sólo en nuestro contexto de investigación, sino también a nivel estatal.

De hecho, es bien sabido que España, desde tiempos inmemoriales, ha sido uno de los países donde más y mejor se ha llevado a cabo el cultivo de la vid. De norte a sur, incluidas sus islas, concretamente el archipiélago canario, han ido laborando esta tradicional bebida que a tantos embriagado. Sin embargo, no se asentó en todas las zonas por igual y especialmente en el caso de Rioja Alavesa, debido a su clima, su tierra, la guarda de la sierra de Cantabria, la cercanía del Ebro y un sinfín de características más, han hecho de este enclave vitivinícola uno de los más relevantes a nivel mundial.

Tal es así que la Eno-cultura se ha forjado como el alma que anexiona y conjuga a toda la zona, a pesar de los grandes abismos identitarios. De este modo, la Cultura del Vino y sus diferentes prolongaciones han invitado a Rioja Alavesa a su remodelación: desde el enfoque turístico hasta el maridaje con la arquitectura y las artes, pasando por las políticas agrarias y la valoración de su paisaje como candidato a Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO (2012) y la calificación del paisaje cultural del vino y el viñedo de la Rioja Alavesa como Bien Cultural, con categoría de Conjunto Monumental por parte del Gobierno Vasco (2014), certificando así la importancia tan relevante que tiene en nuestra comarca el vino, su paisaje y su cultura.

Las tertulias encendidas, las canciones, las tradiciones de efervescencia colectiva (Durkheim, 1912), las fiestas o los diferentes juegos, sumadas a la impactante fuerza del mundo de la enología, refuerzan en nuestra comarca la solidaridad grupal y asimismo dotan de personalidad a lo colectivo, ya que es en el estar comunitario donde emerge el sentir compartido.

Por ello, desde un enfoque interdisciplinar, fomentando *la función social y educativa de los museos como vectores del desarrollo sostenible y el diálogo* (UNESCO, 2012: 195), la bodega se transforma para articular un nuevo discurso pedagógico que entreteje patrimonio (y Educación Patrimonial por cuestiones obvias: patrimonio natural, cultural y social del paisaje y Cultura del Vino), Educación Artística⁽¹⁾ y un espacio comunitario donde estar juntos, donde hacer identidad, donde celebrar lo social.

En este sentido, con la unión de Educación Artística, Educación Patrimonial y la Enocultura como agente social, podemos afirmar que en este proyecto se atiende a la enseñanza desde sus tres ámbitos: formal (es decir, la enseñanza reglada), no formal (enseñanza estructurada pero no reglada; como puede ser el museo, la ciudad, instituciones penitenciarias... y en nuestro caso, como veremos a continuación, la bodega) e informal (enseñanza no reglada ni estructurada; Internet, *mass* media, vida cotidiana...) (Fontal, 2003b). Un puente donde transitar por espacios y/o procesos de enseñanza-aprendizaje abiertos a mejorar la experiencia educativa (Calaf, 2006) y donde tiene cabida una reestructuración identitaria desde los que consideramos pilares fundamentales de toda sociedad: la educación –principalmente-, el arte y la cultura (Eno-cultura).

LA BODEGA COMO ESPACIO PATRIMONIAL

El mundo cultural del vino inscribe a su alrededor unas reivindicaciones identitarias vivas en el reconocimiento de un origen, una fuente (de recursos, de inspiración, de referencia) y de expresión singular que caracteriza a un pueblo o región (Giguère, 2010).

Así, Rioja Alavesa resurge identitariamente en la Cultura del Vino, y nosotras, haciéndonos eco de esta realidad, iniciamos esa búsqueda de un espacio, de un lugar, de este contexto cultural ávido de experiencias, de un “estar juntos” –*être ensemble*-, adecuado para trabajar mediante procesos significativos de empoderamiento, en torno al arte y el patrimonio (Fontal, 2003; Calaf, 2005) que además no es sino el *elemento que articula la identidad y el propio sentido de cultura* (Estepa Jiménez y López Cuenca, 2006: 56), es decir, lo que identifica a un pueblo (Luengo, 2013); hallando como resultado la bodega.

Rioja Alavesa cuenta con más de 500 bodegas inscritas (criadores, almacenistas, cooperativas, cosecheros) y aproximadamente unas 300 embotelladoras, siendo la mayoría de ellas bodegas familiares, seguidas por cooperativas y sobresaliendo algunos grandes grupos empresariales. Esto nos habla de la importancia de este cultivo en la región.

Ahora bien, el conjunto del paisaje, tradiciones y (Eno)cultura de esta área de País Vasco, ¿no es acaso el patrimonio de esta comarca?

Frente a la idea tradicional de identificar patrimonio con lo artístico solamente, hoy en día, cuando hablamos de patrimonio nos estamos refiriendo a multitud de tipos, desde el industrial al etnográfico, del artístico al inmaterial, del natural al histórico, del arquitectónico al musical, del patrimonio constituido por costumbres al lingüístico, etc.

Durante siglos la idea dominante de patrimonio estuvo vinculada a lo *artístico*, ligado a ideas estéticas concretas, también a la idea de antigüedad, del valor que se debía conservar, de lo pretérito. Estos planteamientos han sido la causa de la poca valoración –con la consiguiente desaparición- de mucho patrimonio etnográfico, por poner un ejemplo, ya que no es artístico y en muchos casos

no es antiguo. Si entendemos que patrimonio es la herencia histórica, tan importante es una casona como las casas populares que la acompañan, pues al tratarse de historia, todas las clases sociales han de estar representadas (Mazarrasa Mowinckel, 2006: 312).

De este modo, la bodega es el punto en el que el grueso del acervo cultural (tradiciones, costumbre, artesanía, etnografía, paisaje, etc.) se integra con la comunidad, especialmente al albergar la tradición del vino, la cual, *est la matière partagée, distribuée, pour célébrer la vie comme elle est. Le vin invite à parler autour d'une chose partagée. Et la tradition se perpétue, dans un rite identique célébré autour d'une table* (Casamonti et Pavan, 2004 : 103), tal y como veremos más adelante con las catas.

La denominada por Arpal (1985) institucionalización de formas de la vida comunitaria lucha contra la perspectiva moderna de la división social, y nosotras, siguiendo estas teorías, vemos en la Eno-cultura y su patrimonio la decisiva construcción posmoderna de una comunidad alejada de egos individualistas. Valorizando, por tanto, las relaciones, el consenso y el orden colectivo de lo interpersonal como síntoma de una significativa reconstrucción identitaria, descrita en términos sociales.

Así, la Eno-cultura como recurso pedagógico reúne en sí mismo la capacidad de dialogar culturalmente, por lo tanto, de ella deberemos extraer la mayor parte de estrategias y herramientas para la conformación de identidades; y, a partir de ella, configurar el ámbito donde tenga cabida, junto con la Educación Artística, Educación Patrimonial y la experiencia artística, esto es, la bodega-museo.

Al servirnos de términos como tradición o costumbre estamos iniciando procesos de folklorización de determinadas prácticas que, bien tejidas, entendidas e hiladas, suponen la perpetuación de dichas formas culturales y que podríamos atribuir a una determinada comunidad en forma de “*muséification*”, “*fixation*”, *standardisation* (Giguère, 2010: 26), en definitiva, de museización del ámbito bodeguero.

A finales de los ochenta, Ángela García Blanco señalaba la importancia de entender el museo como un *lugar de descubrimiento* (García Blanco, 1988); y ahora como entonces, las circunstancias socioculturales, educativas y políticas, reclaman *la apertura del mundo a los entornos patrimoniales, llenos de sugerencias y de posibilidades didácticas* (Fernández Rubio, 2006: 273), y una vez más, de este modo se respalda nuestra idea de recurrir a la bodega como nuevo espacio de encuentro patrimonial, artístico e identitario.

De hecho, Serrat (2005) entiende los museos como laboratorios didácticos para la aproximación de los alumnos y alumnas, y de la sociedad en general, a los elementos patrimoniales permitiendo la experimentación con ellos, con una potente carga de significatividad. Esto es, *il s'agit entre autres d'offrir la genre d'expériences éducatives que l'on retrouve dans les programmes d'interprétation de la nature (...) mais cette fois (...) plus ancré dans le quotidien* (Sauvé, Berryman et Villemagne, 2005: 194), porque nunca debemos olvidar que

l'identité culturelle d'un pays ou d'une région est souvent réduite aux événements historiques qui ont marqué son destin au fil des siècles. (...) L'évolution dans le temps d'un territoire, et son paysage comme ses produits du terroir concourent

à la promotion de ses atouts à l'extérieur (Isler, 2011 : 3), mostrándose como un espejo en una realidad y contexto concretos.

La bodega constituye, por tanto, en el ámbito de Rioja Alavesa este nuevo laboratorio didáctico altamente significativo; pero a la par, es sinónimo de un espacio donde se dan procesos de cohesión social y pautas culturales que regulan simbólicamente el espacio (Fernández Rubio, 2006). Así, *l'espace public aujourd'hui n'arrive plus à satisfaire et à avoir la capacité de représentation de notre identité sociale. Il arrive encore moins à trouver une dimension collective où il y aurait une correspondance entre pratiques sociales et formes physiques. Aujourd'hui nous avons besoin de nouveaux lieux* (D'Ascia, et Tarquini, 2010 : 256).

Por tanto, es necesario dar significado social a la forma y la estructura de la bodega, así como reconocer los elementos que constituyen el patrimonio de su entorno geográfico o cultural e identitario (Fernández Rubio, 2006: 289). Y en este aspecto mucho tendrá que aportar la educación. Así, la incorporación de la bodega al ámbito educativo tiene sus bases teóricas y asimismo proyección hacia la praxis educativa. Su nuevo significado museístico es debido a la concienciación, a la difusión, al ofrecimiento de una base para interpretar el patrimonio, a la valoración, la conservación, etcétera. Toda la configuración de esta noción, pasa por un concepto fundamental: enseñanza del patrimonio o, si se prefiere, Educación Patrimonial (Colom, 1998) en su interrelación con la pedagogía de las artes.

Por lo que, *ser 'educador del patrimonio' implica la capacidad de analizar,*

abordar y evaluar críticamente los componentes de cada situación de aprendizaje: el contenido (el patrimonio y la cultura artísticas y visuales), el alumnado, el propio papel del docente, los métodos, y desde luego, el contexto (Calbó, 2006: 84).

En consecuencia, la legislación educativa, los proyectos docentes e incluso los propios profesionales consideran que es oportuno aprovechar el *medio* más accesible, lo cual hace en Rioja Alavesa la elección de la bodega una consecuencia lógica, como núcleo donde confluyen Eno-cultura, paisaje y/o territorio, arte y los agentes sociales. Entre las ventajas que se contemplan, destacamos:

- La riqueza cultural que aporta al ciudadano sobre su entorno.
- La construcción de una identidad colectiva e individual a partir de los contenidos y acciones dentro del ámbito museístico.
- La viabilidad del acceso al patrimonio en cualquiera de sus formas: obras de arte, geología y/o geografía, etnografía, urbanismo, etc.
- El aprendizaje adquirido en un contexto cercano puede hacerse extensivo metodológicamente a otros contextos (Estepa, 1999; Fontal y Calaf, 2003).

Todas estas magníficas ventajas ayudan a fortalecer los lazos sociales y la participación de un imaginario y memoria comunes que convergen en el patrimonio, la Eno-cultura y la Educación Artística (con sus narrativas y resoluciones estéticas).

De ahí que crear un museo *de y para* la comunidad, promoviendo la participación de todas las personas y su integración activa, indudablemente, requiere de un equipo multidisciplinar (Calbó, 2006; García Eguren, 2006), valorando especialmente compensar los puntos flacos que tradicionalmente han sido los educativos.

La política educativa de los museos que se esfuerzan por paliar estas carencias (redirigir los programas y adaptarlos a las necesidades de sus escuelas respectivas, currículo y recursos), permite generar condiciones de igualdad en el acceso a sus colecciones, actuando como elementos activos de acceso a la cultura y, por lo tanto, desempeñando un papel fundamental en la construcción del patrimonio cultural. Esto pasa, lógicamente, por un conocimiento de este entorno próximo y, por el desarrollo de actividades compensatorias o políticas de “integración” (diálogo) social⁽²⁾. Sólo así, desde la conciencia y acción en torno a la integración, el museo podrá ser concebido como un agente socializador (Fontal, 2003: 70).

De ahí la necesidad de que los procesos de enseñanza-aprendizaje del arte y de la cultura que se den en el museo-bodega consigan discursos y narrativas identitarias de forma comunicativa, eficaz y democrática; *para acercarse a nuestra realidad más próxima* (Fontal, 2003: 52), valorando y respetando, además, los rasgos identitarios de la cultura propia y de las ajenas (Castells, 1998; Estepa Jiménez y Cuenca López, 2006). Por tanto, no nos ha de extrañar que la Educación Patrimonial pueda conjugarse del siguiente modo (Fontal, 2003: 75):

CONOCER-COMPRENDER-RESPETAR-VALORAR- CUIDAR-DISFRUTAR-TRANSMITIR

La idea de combinación de todos estos conceptos (intrínsecos como hemos visto en la Educación Patrimonial), junto con la Educación Artística (tan integrada en la propia definición de Ed. Patrimonial), suponen la puesta en alza de los modos de alcanzar procesos de identización colectiva en Rioja Alavesa, en un intento de superar las fronteras espaciales, geográficas, sociales, físicas y psicológicas (Fontal, 2003).

De hecho, con la bodega pretendemos que se abra la puerta a todos los discursos posibles, corriendo

ríos de tinta para poner texto e imagen a esta gran historia artística y colectiva en la que tanto el patrimonio como el arte generan, junto a la Cultura del Vino, las claves para re-identificarnos en nuestra comarca. En definitiva, favorecer discursos entendidos como *un conocimiento particular sobre el mundo que conforma cómo el mundo es comprendido y cómo las cosas son hechas en él* (Ross, 2001: 136 en Hernández, 2002: 54).

Así, el patrimonio reúne todo tipo de procesos y objetos, tangibles e intangibles, duraderos o efímeros (Juanola, Calbó y Vallès, 2005) y es un ámbito adecuado para tratar todo tipo de enseñanzas, lenguajes, métodos y/o modos de conocimiento “alternativos a las palabras y a los números” (Calbó, 2004), incluido quedan, por tanto, el conocimiento y lenguaje artísticos. De este modo, *savoir habiter et travailler avec les éléments, « prosaïquement et poétiquement » signifie (...) sa pensée et sa compréhension du milieu* (Moneyron et Blouet, 2005 : 166) ; por lo que la expresión artística nos ayuda a hablar de nosotros mismos, a formular discursos, narrativas, a redescubrirnos paso a paso y a *tejer* nuestra propia identidad mientras se va construyendo asimismo comunidad. En este sentido, se puede considerar que el fin de la Educación Artística es contribuir al desarrollo de la identidad (Agirre, 2004).

Del mismo modo, el conocimiento del patrimonio (y su co-relación con la Educación Artística) *contribuye a conectar positivamente al individuo con su entorno natural y cultural, ya que, en la medida en que reconoce su medio y lo representa, lo asume como suyo, desarrollando y construyendo su propia identidad* (Gutiérrez, 2012: 287).

Así, de estos últimos párrafos podemos perfilar la idea de que el papel del artista sigue siendo primordial y estando presente en este proyecto, puesto que también colabora en el desarrollo local al estar implicado con su realidad y su contexto, lo cual significa ampliar las posibilidades de adquirir nuevos conocimientos y experiencias significativas, mejorando la vida de los habitantes con los que convive; como un esfuerzo integrador y articulado con la región, el país y el mundo, desde una perspectiva interdisciplinaria (Martín, 2006).

Asimismo podemos afirmar que la bodega se encuentra en una realidad y contexto presentes, patrimoniable en términos artísticos y educativos. Es decir, no se trata de

trabajar el patrimonio en términos materiales o históricos sino, desde el punto de vista educativo, trabajar la conciencia simbólica de patrimonio (Calaf, 2003)⁽³⁾. Esto implica ocuparse de cuestiones ideológicas, psicológicas, sociales, etcétera, además de las puramente históricas; y de ello debe encargarse igualmente la bodega.

Así, hoy lo percibido no es sino el advenimiento de nuevas modalidades de comunicación (Vecchio, 2009), nuevos modelos de narrativas artísticas, patrimoniales, afectivas, sociales, culturales, identitarias, y que, en contraste con el pasado, debemos tener en cuenta y más en los centros de la cultura y el arte contemporáneos, sea cual sea su tipología.

Por ir concretando aún más, es bien sabido que *cada sociedad produce territorios, espacios marcados por la práctica, por las representaciones de la vida humana* (Bailly y Beguin, 1998: 16), saberes tácitos y patentes, *pegados a las experiencias concretas locales* (Fiori, 2009: 53). Así, tanto la reconstrucción identitaria como los procesos educativos que resultan en su búsqueda, deben ser experiencias cercanas, próximas al alumnado o participantes, en un ambiente que propicie esta interacción y que dé lugar a procesos significativos. Esto es, necesita de un espacio local, es decir, dentro de la propia comunidad. Por esta razón, por su enorme relación con la Eno-cultura y como espacio neutral de entre todos los espacios de Rioja Alavesa, subrayamos el papel de la bodega como el ámbito idóneo para desarrollar este tipo de prácticas.

Esto nos habla a la vez de que son las poblaciones locales las que son *llamadas en primera instancia a conservar y a valorizar su patrimonio* (Tosco, 2009: 94), porque son uno de los nexos más fehacientes de esta relación cultural, social e identitaria, por su contacto directo; y del cual la bodega (como otro de los principales núcleos de acción) debe hacerse eco junto a las poblaciones con las que convive, para elaborar y construir el punto fundamental donde se conjugue lo educativo y cultural.

Así bien, según Henry H. Higgins, el objetivo supremo de la labor de los museos públicos (en nuestro caso, la bodega), no es multiplicar los hechos en la memoria de los espectadores, por muy ingeniosamente que esto se haga, sino avivar en sus corazones la capacidad de sorprenderse y experimentar una entrañable empatía; para a su vez,

promover la participación, lo cual redundará en una mayor vinculación entre museo y la comunidad en la que se ubica (García Eguren, 2006: 304).

Desde este punto de vista, el patrimonio genera una correspondencia desde perspectivas interdisciplinarias, lo que supone abrir un camino de convergencia con las raíces culturales de la sociedad, con el mundo exterior y con sus problemas (Estepa Jiménez y Cuenca López, 2006: 56). Es decir, el patrimonio implica a la comunidad en procesos experienciales, de acción, de conocimiento sensible, donde se ponen en marcha todas las competencias educativas, incluidas por supuesto las afectivas y/o emocionales. Y es que, el museo debe formar, pero también deleitar (García Eguren, 2006), emocionar, hacer que nuestros participantes disfruten en la bodega redescubriendo el arte, la (Eno)cultura, la historia de Rioja Alavesa y sus entresijos sociales; esto es, identificar los referentes patrimoniales que

se articulan como un único hecho sociocultural constituido de manera holística, por diversas manifestaciones de carácter histórico, artístico, etnológico, científico-tecnológico y medioambiental, que en conjunción permiten el conocimiento integral de las diferentes sociedades tanto del pasado como del presente, dando lugar a estructuras de identidad social que se convierten en símbolos culturales (Estepa Jiménez y Cuenca López, 2006: 52).

Esto será muy relevante para posteriormente construir comunidad ya que, sin lugar a dudas, Estepa Jiménez y Cuenca López están haciendo referencia a la importancia de los arquetipos⁽⁴⁾ que componen el grueso del imaginario riojano-alavés.

Así, orientando estas formas arquitectónicas vitícolas en un orden experiencial, predisponemos a nuestros participantes a observar y plantearse preguntas, acercándose

a comprender su contexto (político, económico, científico, cultural y social), abrazando la tradición y la Cultura del Vino (Casamonti et Pavan, 2004), entendiendo la bodega como un espacio patrimonial que es *un agente vivo, en constante cambio* (Calaf, 2006: 33).

Así, en tanto que museo, la bodega es *le lieu d'une parole qui prend appui sur le spectacle* (Poulot, 2010 : 258), el espectáculo del patrimonio, del vino, del arte y de la pedagogía. Un espacio para la didáctica de la expresión plástica pero asimismo de educación patrimonial, un lugar donde propiciar encuentros entre los distintos modelos educativos (formal, no formal, informal), un espacio que bien supone el lugar de donde surgen numerosos aspectos para poder explicar fenómenos humanos en la comarca, pero igualmente viceversa. Es decir, son numerosas las ocasiones en las que ciertas expresiones y terminologías propias de bodega provienen de concepciones culturales específicas (Giguère, 2010).

Aún con todo, la didáctica del patrimonio no constituye un fin en sí mismo, sino que debe integrarse en el proceso educativo, ya que *el conocimiento de este legado estimula la conciencia crítica respecto a nuestras creencias y nuestra identidad* (Estepa Jiménez y Cuenca López, 2006: 53). Y es por esto que, tal y como recogen estos autores, Rioja Alavesa necesita de un sitio que anexiona las diferentes fórmulas educativas con el patrimonio, para así articular su identidad.

De este modo surgió la idea, tras la revisión del paisaje, tradiciones y cultura riojano-alavesas, de proponer la bodega como espacio patrimonial, donde la fuerte presencia de la Eno-cultura como nexo social es decisiva para entroncar procesos de identidad colectivos, experiencia estética y conocimiento sensible.

LA BODEGA COMO ESPACIO ARTÍSTICO

Este enfoque presenta una doble ventaja (Agirre, 2004) que nos interesa tener en cuenta dentro de nuestro nuevo espacio musealizado. Por una parte la concepción del arte como experiencia que ayuda a la ampliación del mundo artístico, fundiéndolo con la vida misma (tal y como sucede o debería suceder, asimismo, con el patrimonio) y, por otra parte, su aportación para comprender mejor la experiencia humana, desarrollando la capacidad para vivir esa experiencia más estéticamente.

De hecho, estas ventajas hacen del universo visual un nuevo modelo pedagógico conformador de identidades, asociado al conjunto de prácticas culturales y patrimoniales y vinculado a las experiencias estéticas. Una metodología que implica, por tanto, formas de socialización (Hernández, 2002) ya que lo *visual enseña a mirar y a mirarse, y ayuda a construir representaciones sobre sí mismos (la identidad) y sobre el mundo (lo que constituye la realidad)* (idem, 52).

De este modo, la bodega abre sus puertas al arte entendiendo que debemos explorar nuevos ámbitos y nuevas fórmulas para realizar narrativas artísticas y discursos, en nuestro caso, especialmente los identitarios, ya que aquí reside la solución de vacuidad de la identidad de Rioja Alavesa; por tanto debemos facilitar y propiciar procesos de identización (Gómez Redondo, 2012, 2013) que re-signifiquen nuestras relaciones con el contexto educativo artístico pero igualmente con el contexto cultural y social.

Por ello, podríamos afirmar que nuestro papel como educadores de arte *es exactamente el mismo que el de propio arte, es decir, la integración entre el mundo sensible, el mundo emocional y la razón; el autoconocimiento y el conocimiento del mundo* (Lima, 2004: 150). Lo cual acentúa la notable importancia de despertar el conocimiento desde la naturaleza sensible del aprendizaje, desde experiencias *afectivas* (Falcón Vignoli, 2010) que involucran al participante de nuestras acciones.

Lowenfeld (1980: 19) afirmaba que *cuanto mayores sean las oportunidades para desarrollar la sensibilidad y mayor la capacidad de agudizar los sentidos, mayor será también la oportunidad de aprender*. Así, en Rioja Alavesa era necesario romper las fronteras que existían entre los (pocos) museos de la comarca, los centros educativos y la sociedad

riojano-alavesa para posibilitar esas experiencias sensibles desde la pedagogía, puesto que es a través de ella cómo se involucra a las personas, sus diversidades y trayectos vitales, potenciando el desarrollo de una socialización sensible.

Los artistas que tienen en las instalaciones, performances o videoarte, entre otras, su lenguaje, respaldan la noción de “arte-vida” como una fusión indisoluble, como otro modo de inmersión en la experiencia estética y las relaciones obra-espectador. Así, por tanto, tanto el arte como la vida necesitan de espacios de vínculo, de unión, de enlace. Y estos movimientos artísticos plantearon precisamente esa noción de ‘*lugar como enlace*’ del que habla Maffesoli (2003a), ese volver a la tierra⁽⁵⁾ (Antich, 2008; Nogué, 2008; De la Mora Martí, 2005; Lailach, 2007; Raquejo, 1998), volver a recapitular (o al menos repensar) el concepto “arte-cultura-educación”, buscando incesantemente ese lugar para experiencias, experiencias estéticas, experiencias artísticas... experiencias significativas porque fundamentan nuestras propias vidas. Acciones que se posibilitan en espacios como el de la bodega, donde se rompen las fronteras entre educación reglada y no formal o informal, anexionando Educación Artística, Educación Patrimonial y Eno-cultura a través de experiencias significativas (Agirre, 2004).

La bodega se configura, por tanto, no sólo como el escaparate del patrimonio y la cultura de la zona, sino como un propulsor, difusor y espacio de reflexión para la sociedad de Rioja Alavesa, con el que el público desarrolle un sentimiento de propiedad simbólica y de pertenencia a un grupo, gracias, en parte a la mediación artística de obras contemporáneas, configurando ciudadanos sensibles y activos (Fontal, 2004). En consecuencia,

Debemos aceptar que el Arte Contemporáneo aporta identidad a los diferentes contextos, puesto que es un producto directo de éstos y, por eso mismo, contribuye a su definición, cuestiones ambas vinculadas a la propia idea de patrimonio. Por otra parte, la comprensión del patrimonio desde un punto de vista pedagógico nos permite abordar todos aquellos procesos que se generan en torno a él, desde la implicación emotiva (deseos, recuerdos, afectos...) hasta la cognitiva (observación, análisis, descubrimiento...) (Fontal, 2003: 74).

Por tanto es obvio que la creación contemporánea, junto con su didáctica (la Educación Artística) y asimismo en su condición patrimonial, presenta en sí misma formas de identidad, lo que ayuda a la bodega en la praxis de experiencias significativas y enriquecedoras de todo público que observe su muestra artística.

Todo ello nos lleva a que la bodega pueda ser vista como un aleccionador para aquellos que entendemos que el arte enseña a vivir y que creemos que vivir comprendiendo el arte contribuye a poseer las bases de la razón sensible; ya que una de las tareas más importantes de la Educación Artística, y por ende, de la Educación Patrimonial, es fomentar la capacidad para obtener una sensibilidad que permita crear narrativas acerca de productos estéticos, partiendo de la base de que la elaboración de narrativas no sólo significa producir tesis o críticas, sino también producir entidades estéticas (Agirre, 2004). O dicho de otro modo, la bodega con su carácter interdisciplinar proyecta acciones que repercuten en el desarrollo artístico individual pero también social, en la concienciación patrimonial, trabajando discursos que nos acercan a la cultura, a las tradiciones y a la sociedad.

Así, la apertura de la bodega al campo de la educación, y en concreto al ámbito de la Educación Artística, no es sino la demostración de que el arte forma parte del entramado social y que invita de una manera más natural a un acercamiento, a la construcción de nuevos espacios donde pueden emerger nuevas relaciones en torno a lo social y colectivo, a lo comunitario.

Un museo donde interpretar nuestras vivencias, nuestras experiencias estéticas y sensibles, nuestra memoria colectiva, lo que es sinónimo de interpretar nuestro patrimonio y nuestro imaginario social en tanto que comunidad, en tanto que Rioja Alavesa. Así,

La ‘Interpretación del Patrimonio’ como actividad de comunicación intencional, (...) tiene un valor educativo en la medida en que repercute en la construcción de la identidad individual y grupal, ayudando a las personas a reconocerse a sí mismas a través de una mayor comprensión del entorno que las rodea. Por esta razón debe formar parte de los contenidos que trabaja la Educación Artística,

como área de conocimiento responsable de promover los procesos artísticos - productivos y valorativos - en el contexto de la enseñanza formal y no formal (Gutiérrez, 2012: 283).

Así, poniéndonos en marcha, hemos predispuerto para la resolución de nuestra hipótesis de investigación esta medida o recurso: la bodega. Un centro musealizado que, como veremos a continuación, *no es solo el punto de llegada de las creaciones artísticas, sino también el estado inicial de nuevas pautas de relación con espacios concebidos como formas de provocación sensorial* (Maldonado, 2008: 167). Esto implica concebir la bodega no sólo como espacio musealizado, sino como espacio de comunicación, integrador y consciente de su contexto y circunstancias sociopolíticas, que da respuesta a todos los ámbitos educativos, ya que conocer la Eno-cultura como nexo social da las claves a la sociedad para re-construirse; y lo que es más interesante aún, genera significación estética, reflejando la simbiosis artística de la instalación y nuevos modelos de prácticas educativas, modificando *el enfoque y las prácticas de su enseñanza* (Hernández, 2002: 53), cambiando los fundamentos de la Educación Artística en aras de un conocimiento más profundo, sensible y estético de nuestro contexto y realidad. Ya que, simplemente se trata de *disponer, por tanto, de contextos o espacios simbólicos adecuados*, en nuestro caso, sin duda, la bodega, *dispuestos a reconocer las características sistémicas de tal constructo estético como arte* (Agirre Arriaga, 2011: 13).

Un espacio ávido de experiencias, donde el arte genere conocimiento, emociones; genere grupo, colectivo, comunidad; que genere, en definitiva, vivencias que enlacen con los pilares fundamentales de la identidad de Rioja Alavesa.

LA BODEGA COMO ESPACIO SENSIBLE

Esta construcción de un nuevo espacio musealizado en Rioja Alavesa (pero aplicable a otros contextos donde la enología es cultura) es a su vez la incesante búsqueda de la educación artística como construcción de identidades; y es que, *si las identidades se configuran a base de fragmentos y emergencias, se requiere no sólo un replanteamiento absoluto del sistema educativo, sino apropiarnos de otros saberes y de otras maneras de explorar e interpretar la realidad* (Hernández, 2002: 53).

Ahora bien... hablamos de identidades o ¿deberíamos hablar más bien de *identificación*?⁽⁶⁾ (Maffesoli, 2001, 2003a). Tanto si trabajamos una u otra noción, sin lugar a dudas, en la búsqueda de lugar se producen construcciones del corpus social a partir de pensamientos que se ponen en común, en definitiva, que son compartidos, dialogados. La búsqueda de nuevos espacios educativos, artísticos, 'museales', deben fundirse con la vida, esto es, deben ser espacios para el intercambio, para el estar juntos, ya que la bodega *peut favoriser la culture et l'être ensemble* (Maffesoli, 2003a: 97).

Por ese motivo, decidimos que la bodega cumplía con todos los requisitos para consolidar esas vivencias que era necesario despertar, hacer aflorar, revivir. Este nuevo espacio musealizado, o sea se, la bodega, constituye un espacio de ciudadanía donde se dan procesos de cohesión social y pautas culturales que regulan, relativamente, los comportamientos colectivos de identidad (*identificación*) y que regulan, asimismo, simbólicamente el espacio (Fernández Rubio, 2006). Por tanto, no sólo estamos repensando el espacio educativo sino que estamos habitando el espacio pedagógico, lo estamos construyendo colectivamente a la par que construimos esa *identificación societal*.

El método es, sin lugar a dudas, *entender en profundidad el lugar, restituir su inteligibilidad para prolongar su uso con actividades culturales y (¿por qué no?) de ocio* (Coen, 2009: 305), incluyendo aquí no solo las posibilidades relativas a la Eno-cultura y/o viticultura, sino por añadidura procesos artísticos y experiencias artísticas significativas.

Así, poniendo el acento sobre la naturaleza de un proceso relacional y cultural, recogemos la noción de *patrimonio como matrimonio*, el cual

correspondrait à cette force de la transmission, de la conservation (...) ainsi qu'à la valorisation de la nouveauté, de l'unicité et de la reconnaissance au sein du groupe, de la qualité intrinsèque (...). Quant au patrimoine, il octroierait à certains individus le pouvoir de représenter officiellement cet héritage reçu tout en valorisant une personnalité potentiellement apte à ouvrir de nouveaux sentiers (Giguère, 2010: 326).

Estamos hablando, por tanto, de instaurar una ligazón de sentimiento con el lugar, lo que conlleva una comunicación, aquello que Tae Youn Kim (2010) denomina como la cultura del sentimiento⁽⁷⁾, es decir, trabajar mediante el arte y lo patrimonial en un sentido de conocimiento sensible, donde surge una especie de “identización”, una identidad en la cual nos vemos reflejados y parte de.

Así la bodega podría ser, en parte, un intento de normalización de un saber, que agricultores y viticultores han sabido transmitir muy bien, fundamentado en dos dimensiones: el sensible y el sensorial (Moneyron et Blouet, 2005). Se trata, entonces, de formalizar otras prácticas más adecuadas al contexto de investigación, más coherentes con la realidad social de la comarca y con lo que la bodega representa para la comunidad de Rioja Alavesa.

Ahora, la bodega perfila una nueva forma de ser y estar, de compartir y con-vivir, de ver en los procesos artísticos y patrimoniales la riqueza de nuestra comunidad, de nuestra Rioja Alavesa. Se trata de trabajar desde un *écosavoir* formado desde la relación directa e íntima con el medio y el estudio de lo cotidiano de la vida (Moneyron, 2003) ; se trata de la re-estructuración de los espacios educativos en base a potenciar cualquier otra forma de organización social (Dewey, 1938), lo cual implica una posibilidad de actuación diferente, variable, adecuada al contexto y entorno. O dicho de otro modo, *la unidad fundamental de la nueva pedagogía se encuentra en la idea de que existe una íntima y necesaria relación entre los procesos de la experiencia real y la educación* (Dewey, 2004/1938: 68). En definitiva, *s'agit d'un être-ensemble qui exacerbe imaginaire et émotions et de communautés esthétiques qui permettent la naissance d'une « culture du sentiment »* (Tae Youn Kim, 2010 : 105).

Así, *le lieu-musée (...) fait l'expérience unique* (Denauw, 2012: 89), construye desde la sensibilidad, desde el conocimiento de la ecosofía o razón sensible y la práctica de experiencias estéticas que implican emociones, sensaciones, recuerdos, vivencias. Por ende, la bodega supone poner el acento *sur une perspective globale intégrant le vécu, la passion, le sentiment commun* (Maffesoli, 2003a: 102); preserva este *tratamiento experimental, esto es, una nueva forma de motivación, un nuevo método de enseñanza* (Eisner, 2005: 221), desarrollando capacidades, actitudes, valores y emociones (Pérez, 2007; Gutiérrez, 2012), acordes a la vida y realidad en constante ebullición, en constante cambio en Rioja Alavesa.

Estaríamos hablando, por tanto, de un acercamiento al Conocimiento Sensible de la realidad en el cual es imprescindible abordarla desde la experimentación y sirviéndonos de todos nuestros sentidos, incluyendo el campo afectivo y emocional, que tan relevantes son no sólo en Educación Artísticas sino esenciales en Educación Patrimonial (Pérez López, 2013; Fontal, 2013).

En el ámbito de la educación con el patrimonio, el arte y la cultura visual, estos saberes y recursos son enormemente valiosos, tanto por sus características lúdicas y estéticas, como por sus cualidades expresivas, comunicativas y creativas. Por eso decimos que el educador debe estar alfabetizado en, y saber enseñar –de manera inclusiva-, cultura y patrimonio visual, y

que el educador debe estar sensibilizado estética, emocional y éticamente, y saber sensibilizar a los demás en el mismo sentido (Calbó, 2006: 83).

En consecuencia, el guía, acompañante, profesor, tiene la oportunidad de ayudar a las personas a despertar su sensibilidad: contribuir a ver algo que habría pasado inadvertido, desvelar lo oculto, valorar elementos aislados que juntos crean un discurso social, construir comunidad desde el respeto y la protección que el patrimonio como fuente de su identidad merece, fortaleciéndonos como sociedad y como pueblo (Mazarrasa Mowinckel, 2006).

A todo ello contribuye el espacio de la bodega, un ámbito muy sensual porque despierta todos los sentidos; empezando porque la acústica es diferente; la vista queda entumecida ante sus formas, arcos y las líneas redondeadas; hasta llegar al amplio abanico de aromas que, desde la sala de depósitos al templo de barricas, dibujan un mapa olfativo que invitan a participar del ritual de disfrutar de una copa de vino donde, por fin, explota lo gustativo.

Por tanto, la bodega se ha transformado en un espacio totalmente divergente, ahora, con su nueva perspectiva sus rincones *se transforment parfois en véritable laboratoire, le guide-animateur servant alors de support à la construction des savoirs personnels* (Denauw, 2012: 89), y los talleres Instálate se plantean como un recurso pedagógico que pretender hacer emerger sentimientos y conocimientos desde la experiencia sensible del contexto y gracias a la experiencia artística del lugar. Pero... *Si ce principe éducatif est une démocratisation du monde patrimonial, faut-il pour autant en oublier le sens du lieu ?* (ídem).

Así, la bodega no es sino la (re)creación de un nuevo espacio que impulsa entre nuestros participantes acciones de *configuración de identidades colectivas partiendo de las propias* (Pérez López, 2013: 60), esto es, favorecer nuevos encuentros desde la experiencia sensible y estética de nuestro entorno, de nuestra realidad, sugiriendo nuevas formas de discurso, de narrativa y de identidad. Esto respondería a la función de los museos como *contenedores de experiencias, canalizadores y mediadores entre las creaciones artísticas y las narrativas particulares de los visitantes, ya que serán estos últimos los que aportarán la mirada final a la obra expuesta. (...) En ellos se debe favorecer la percepción multisensorial de la exposición en su totalidad así como un disfrute duradero* (Maldonado, 2008: 166). Aquello que formulábamos como “espacio de recreación”, de creación, de creatividad, de explorar la imaginación, despertar las ideas, la innovación, y así mismo recrear, disfrutar, divertirse... soñar jugando.

Este universo sensorial denominado bodega construye conocimiento desde lo sensible. De hecho, nada más entrar en su interior, una fuerte presencia sensorial y sensitiva con nombre y apellidos nos inunda, la cual gestiona un patrimonio milenario, un lugar de encuentro entre lo material e inmaterial, donde las fronteras se disuelven y las formas de la sociabilidad sensible se conectan: Rioja Alavesa se rinde a la bodega y todo lo que ésta representa:

Un espacio *con un potencial inimaginable para el aprendizaje multisensorial* (Hooper-Greenhill, 1998: 222), un espacio comprometido con despertar una experiencia activa, artística y sensible que lleve a discursos artístico-identitarios, reflexivos y críticos para reformular la sociedad en Rioja Alavesa, esto es, un espacio del que extraer todos los valores y atributos que pueden fortalecer experiencias significativas (Dewey, 1938). De

ahí que nosotras, conscientes del gran valor que reside en el ámbito de la bodega, proponemos éste como una alternativa de espacio educativo no formal para reconstruir nuestra identidad acondicionando los procesos cognoscitivos con las condiciones locales, históricas, sociales, políticas y culturales que configuran Rioja Alavesa.

Así pues, la bodega es un ámbito museístico que reinventa las relaciones sociales, que modifica los patrones de enseñanza-aprendizaje creyendo en el potencial sensible del patrimonio, la Educación Artística y la instalación como nueva herramienta pedagógica la cual, tal y como comprobaremos más adelante, es innegable como punto central del proceso educativo basado en la experiencia; puesto que

los museos tienen que procurar que la obra de arte salga al encuentro del visitante, le provoque, le haga hablar, opinar, criticar, sentir... y para ello tendrán que poner a su disposición los instrumentos perceptivos e intelectuales necesarios para llegar si no a la comprensión y disfrute, sí al conocimiento y valoración, ya sea positivo o negativo (Fontal, 2003) (Maldonado, 2008: 166).

Y es que, tal y como sucede en el Arte Contemporáneo con sus múltiples lenguajes y nuevas disciplinas, se trata de compartir emotivamente un espacio, facilitando un encuentro, una vivencia artística, plástica, sensible, un *mélange* en lo comunitario (Maffesoli, 1997 ; Tae Youn Kim, 2010) que trasciende en identidades.

En resumen, a través de lo afectivo o sensorial estamos trabajando los patrimonios olvidados, *le patrimoine en marge* (Bergeon, 1992) que componen nuestros arquetipos, nuestra memoria. Con esta nueva concepción de la bodega no estamos sino creando un centro dedicado a los cinco sentidos que, sumados a la fuerza estética de la instalación, generan un lugar de reunión (Carrau Carbonell, 2015), un lugar de encuentro y experiencial que re-significa nuestra relación con el espacio museístico pero también con su entorno, con el territorio, potenciando los valores del lugar. En definitiva, una forma social, estética, sensible y posmoderna de abordar la realidad.

LA BODEGA COMO ESPACIO SOCIAL

Al igual que el barrio, la calle o la localidad son un ámbito de socialización específico según Arpal (1985), la casa o la bodega, entendidas como lugar del estar juntos privado y colectivo respectivamente, suponen importantes núcleos de reforzamiento identitario.

Así bien, Apple (1986) entendía la escuela como espacio de mediación cultural y este pensamiento permitía argumentar la tesis de reproducción del sistema social. Sin duda, esta idea enlazaría con la revisión que estamos realizando respecto a la bodega: este espacio debe ser de mediación cultural y núcleo para el diálogo y/o discursos identitarios. *En función de estos aspectos, puede (y debe) educarse para mantener una actitud crítica y de respeto* (Estepa Jiménez y Cuenca López, 2006: 56). Así,

una colaboración estrecha entre comunidades y museo dará como resultado el desarrollo de identidades culturales reconocibles por el público local que funcionarán como valores de una sociedad siendo el museo el espacio donde se promuevan experiencias basadas en esos valores (Acaso y De Pascual, 2014: 3).

Valores que la sociedad adquiere y que convierten el museo, y en consecuencia la bodega, en una especie de templo⁽⁸⁾ laico, cívico (Bordieu et al, 1969), un símbolo de estatus de la sociedad, donde la burguesía deposita sus *herencias* para que conformitas y falsos devotos, agasajando un ritual de clase, tropiecen con la Modernidad clasista del Arte; pero asimismo, es un incuestionable agente o aglutinante social, y tal vez, además amortiguador social que bien encauzado puede revertir problemáticas del contexto social en identidad cultural.

En nuestra visión particular de la bodega como templo, como lugar donde se fomentan los ritos de comunión, de comunidad, buscamos que los diferentes niños y niñas, adultos y jóvenes participen *en el relato de la historia común y a través de su celebración, a través del relato de una historia común, la comunidad se forma* (Allman, 2000: 61 en Martínez Montoya, 2004: 357).

Por tanto, la bodega se presenta como una especie de espacio místico, *ritualizado*, como si fuera una antigua catedral que con sus altos y gruesos muros, sus minúsculas ventanas en la parte superior, sus espacios de perpetuos claro-oscuros y sus arcos que esconden

mares de barricas, nos recuerdan sin lugar a dudas a las viejas catedrales románicas o incluso góticas que tantas ciudades engalanan y presiden desde la baja Edad Media.

Un espacio íntimo, de gran carga mística, donde los valores otorgados al vino aún adquieren mayor relevancia: unicidad, originalidad, personalidad y compartir. La rememoración de recuerdos que se tejen como una forma de sociabilidad. Un lugar para la memoria dotado de misticismo y misterio. Un lugar que bien podríamos denominar como las catedrales del vino (Vicente Elías, 2001; Casamonti y Pavan, 2004).

En estos espacios musealizados como agentes sociales, de *religare* (Maffesoli, 1990; Le Quéau, 2011) comunitario, tienen lugar los procesos de identización. Esto es, la participación de la identificación de un arquetipo, de un patrimonio, de una narrativa subjetiva inscrita en la memoria individual que se torna colectiva, entrando en las formas del estar juntos, de compartir una misma cosmología imaginal (Eliade, 1989).

En este sentido, la bodega se muestra por tanto como el *origine mythique d'union des personnes en correspondance avec la communauté* (Torregrosa, 2012 : 21-22) y donde la Eno-cultura, en tanto en cuanto forma anexionadora, *desarrolla su función de socialización fundamentalmente implantado la definición de unos prototipos de individuo y de colectividad* (Arpal, 1985: 138). En definitiva, una forma de *vivre y être-ensemble* (Maffesoli, 1990, 2003b) y una identización comunitaria.

Así, es evidente, tal y como dicen Calbó, Juanola y Vallés (2011: 46), que *los museos construyen representaciones de las realidades y promueven identidades*. Estos espacios de la cultura, se han convertido en parte esencial de esta competencia y difundir, pero también promover, la consagración no tanto de lo que ha ocurrido en el arte y la

cultura como de lo que está sucediendo en nuestros días, siendo un constructor social, protegiendo del olvido las diferentes identidades, pero construyendo desde el presente.

Curiosamente, los procesos de patrimonialización implican el reciclaje de determinados términos que se interrelacionan en una creación-recreación (Giguère, 2010) que circunscribe determinados grupos sociales. La bodega ofrece ese espacio de conexiones, procesos de identización y de trasgresión comunitaria; de hecho, permite un acceso a la formación *privilégiée, artistique et vivencial (expérientielle)* (Giguère, 2010: 322), donde todo un pueblo puede identizarse con la cultura vitícola en la que se inscribe la narrativa de los discursos de Rioja Alavesa y las expresiones contemporáneas.

Así, *ce type de souvenirs crée une perception de la bodega comme lieu communal inscrit dans la socialisation du travailleur et de son entourage* (Giguère, 2010: 276), esto es, un espacio educativo en el que los diferentes participantes se desarrollan personalmente y se re-identifican colectivamente.

C'est pourquoi l'être est précieux dans sa participation au social, où chacun établit des relations selon un « ordo amoris », dans un rythme commun, en harmonie à l'ensemble. Une personne participe à l'éducation dans le sens de communier dans cette *formance* de l'être en correspondance au tout, où chaque instant, chaque événement forment l'espace (Torregrosa, 2012 : 21).

Así, es el propio sentido de lugar quien genera la singularidad, las relaciones sociales, el placer, el sentimiento hacia esta tierra, este comarca, esta comunidad. La bodega es el *lieu que fait le lien* (Maffesoli, 2003b) y es la fuente de una apología del momento, del estar juntos, del instante compartido (Bachelard, 1992). Un estar desde lo vivencial,

lo inclusivo, la estética y el patrimonio como *matrimonio*, como un espacio clave educativo, formativo y cultural, siendo todas ellas en conjunto una forma de identidad.

Como íbamos diciendo, los museos (y por ende, la bodega) son, y deben ser, *instituciones que promueven el diálogo, que reconozcan, muestren y respeten la diversidad y la diferencia* (Calbó, Juanola y Vallés, 2011: 52), deben ser significativos y relevantes para todo aquel que participe de ellos. Para ello, las nuevas ideas deben apuntar a los *valores y esperanzas* de los jóvenes, provocando con tales emociones el esfuerzo y el crecimiento intelectuales, y además *deben hacer que la clase de arte participe en el proceso de exploración de las relaciones sociales y en el desarrollo de modelos alternativos a una conducta humana que, a estas alturas, cambia y empeora muy rápidamente el entorno social* (Eisner, 2005: 3).

Atendiendo a esta teoría, Pérez Gómez (1998) nos recuerda que el sistema educativo en su conjunto, y más concretamente la cultura académica, deben ser entendidos como una instancia de mediación cultural entre los significados, sentimientos y conductas de la comunidad social y los significados, sentimientos y comportamientos emergentes de las nuevas generaciones. ¿No es esto acaso lo que pretendemos con la bodega? ¿No es este el método más apropiado para llegar a una configuración identitaria significativa?

De este modo, *el aula en general debe situarse además de en el contexto escolar, en contextos referidos a la vida diaria* (Fontal, 2003: 50). Nos referimos, por si todavía queda alguna duda, al museo entendido como bodega. Pero... se trata de un museo con minúsculas, que se replantea a sí mismo conceptual, corporal y epistemológicamente (Fontal, 2003).

El museo de la sociedad posindustrial ha tenido que adaptarse a las nuevas circunstancias sociales (...): el espectador ha desacralizado el museo y se ha acercado a él para conocerlo mejor, ha entrado, lo ha visto y ha vuelto a la calle con los conocimientos adquiridos en el interior. Una vez fuera, al pretender contrastarlos con la “realidad”, se ha percatado de la poca conexión existente (...) lo que rápidamente le ha impulsado a volver y contarle al museo lo que ha visto fuera, casi siempre en tono de demandas (Fontal, 2003: 51).

Esto nos habla, sin lugar a dudas, de la ínfima conexión que hasta bien entrada la década de los 90 tenían los museos con su realidad contextual en el panorama español.

De hecho, para casi cualquier ciudadano (especialmente de nivel cultural medio o bajo), la palabra museo le resultaba algo ajeno, extraño, inconexo con cualquier aspecto de su vida (Domínguez, 1999). Sin embargo, tras las demandas de cambio por parte del público, *el museo ha sufrido una re-conceptualización de su propia configuración* (Fontal, 2003: 51), que bien podría ser la aquí presente redefinición de bodega.

Estamos asistiendo a un proceso de cambio en el concepto de museo en el que el espectador es una de las partes fundamentales y es convocado a comprender su presente aprendizaje. *Para que esto se produzca es necesario que exista una voluntad de enseñanza y, en consecuencia, una actividad mediadora*; todo esto sólo es posible entendiendo el museo como una institución bidireccional. Ya que sólo cuando hemos tenido en cuenta al espectador o receptor, podrá existir la relación entre el museo y público, es decir, será posible el museo como comunicador. *Entenderlo así, en nuestro caso, lo convierte en un recurso didáctico tremendamente fructuoso* (Fontal, 2003: 52).

En nuestro caso, la concepción de la bodega como espacio musealizado se debe a la búsqueda de una solución social, cultural, política e identitaria. Así, la bodega se conforma como la “muséificación” o la “vitrinificación” (Amselle, 2005; Giguère, 2010) de la cultura vinícola, que organizará a su alrededor toda una transformación social fetichizada en el objeto cultural cotidiano del mundo enocultural.

La bodega se presenta, por tanto, como una demostración de la fusión de diversos *matrimonios/patrimonios* a la par, material e inmaterial que constituyen la patrimonialización de la cultura del vino (Giguère, 2010), un universo que aún historia, arquitectura, enología y sin duda, una fuerte carga de etnografía y antropología. Ya que el universo bodeguero se inscribe en el tejido social de las personas que lo han constituido desde hace ya siglos y que perpetúan esta tradición ligada a una práctica y experiencia que se define de generación en generación.

Desde estos presupuestos, partimos del patrimonio más individual (...) (sus recuerdos, su memoria) para llegar a aquel patrimonio más universal, coincidiendo en este tránsito, con los planteamientos de la historia, de la política, de la economía, etc. Así, se cumple el precepto del patrimonio como

memoria de un contexto, (...) abordando en esta apertura los procesos de identidad individual y colectiva (Fontal, 2003: 74).

Por ello, la bodega como museo surge como respuesta a una situación plenamente social, y por ello, necesita del público para que su definición y finalidad se completen. Así bien, al entender la bodega-museo como un acto de comunicación con la sociedad que de él va a participar, se producen estos lazos didácticos y pedagógicos que tan interesantes encontramos. Olaia Fontal (2003) es quien introduce el concepto de “museo como comunicador” para referirse a cuando el museo consigue que nos apropiemos simbólicamente de él, que nos impliquemos con él y que permitamos que él se apropie de nosotros iniciando un proceso de diálogo.

Desde el momento que hacemos nuestros los museos y conseguimos implicarnos en ellos (y en nuestro caso, esto es vital) ya se están fundiendo diferentes respuestas en la comunicación, diferentes discursos que puedan aportar grandes datos sobre nuestra identidad, a la par que se generan nuevas preguntas. Por eso, en este caso, el receptor debe ser activo, participativo y crítico ante lo que está viendo. Su papel, en definitiva, es esencial.

Así, podemos afirmar que el *museo como comunicador*, y ahora también la bodega *como comunicador*, consigue que se generen procesos de diálogo que podrían ir más allá del binomio obra-espectador, aceptando la participación de otras voces, tanto de otros sujetos como los de la crítica, la filosofía, la historia, el patrimonio, etcétera (Fontal, 2003), ya que comunicar implica más de un agente, lo cual a su vez implica un acto social que se interrelaciona con la realidad porque *il est très important de rester attentif au quotidien... le quotidien, c'est la réalité aux mille apprentissages* (Marie-Michèle, 1989 :

233 en Pineau, 2012 : 44).

De esta manera, las bodegas

passent ainsi de la réalité quotidienne au mythe, un mythe éveillé par les souvenirs, par la mémoire de quelque chose qui n'est plus. (...) Coexistent donc une connaissance émotionnelle associée à l'ambiance familiale et aux lieux fréquentés dans le passé et une connaissance intellectuelle complexe du processus œnologique (Giguère, 2010: 278).

Desde la antigüedad, los mitos han sido relatos compuestos por acciones simbólicas que se transmitieron por generaciones para ofrecer respuestas sobre el origen del universo y del hombre, relacionándolos con dioses y mensajeros que actuaban en nombre de éstos. Por tanto, los mitos ofrecieron a las distintas culturas una visión integradora del mundo, al facilitar una creencia colectiva que dio origen a la construcción de una identidad para la vida en comunidad.

Por esta razón, hablar de la bodega como espacio social implica dar cuenta del mito como un especial espacio simbólico a partir del cual el ser humano puede atribuir significados (conscientes e inconscientes) en estrecha relación con la vida psíquica, intersubjetiva, social y cultural (Eliade, 1957, 1963, 1965, 1967). Esto quiere decir que los procesos simbólicos sociales que surgen de los arquetipos míticos también pueden servir para generar cohesión social en una comunidad, o para legitimar determinadas estructuras comunitarias.

En consecuencia, la importancia de la significación de los lugares viaja mucho más lejos en el caso vasco, ya que, el lugar se presenta como una forma prototípica de

comunidad, de estar juntos y de las relaciones interpersonales, acrecentándose cuando hablamos del símbolo de la casa, del *txoko* o de las *sociedades*, y por supuesto la bodega, ámbitos todos ellos donde hay una apropiación del espacio con los más expresos rituales de utilización comunitaria, organizaciones de colectividad, ascendiendo a un cierto misticismo incluso.

Se trataría por tanto, de un espacio vital donde

se configurent selon un modèle mythique fixe. Les différents éléments comme l'air et le feu, l'eau et la terre, les différentes couleurs, les différents genres et espèces d'êtres vivants, de plantes et d'animaux, non seulement appartiennent à un domaine spatial propre, auquel ils sont apparentés et liés au moyen d'une parenté interne, au moyen d'une sympathie magique originelle, mais la même appartenance détermine également l'ordre et l'organisation de la société et pénètre tout agir en commun et toute vie commune. Le cosmos physique et le cosmos social sont (...) la distinction mythique des lieux de l'espace et des directions spatiales (Cassirer, 2012 : 312).

En este sentido podríamos hablar de la bodega como ese mito que sirve para generar cohesión social en una comunidad. Al fin y al cabo, se trata de una especie de cosmogonía, esto es, el lugar donde narrar nuestra relación con la realidad y nuestros orígenes y raíces arraigados dentro de la comunidad, en nuestro caso, Rioja Alavesa, *apprentissages intimes du double régime nocturne, dialectique et mystique, du trajet anthropologique de Gilbert Durand* (Pineau, 2012 : 45).

De este modo, *la apropiación simbólica del museo*, concibe éste como un lugar de encuentro entre culturas (un lugar de encuentro entre las diferentes posturas, narrativas,

identidades... un espacio donde hallar en el diálogo la forma de reconfiguración), *donde se respeten cada una de sus manifestaciones, sin perder la propia identidad* (Chao y Sánchez Ferri, 2008: 170).

Retomando algunas ideas anteriormente expuestas, este particular museo se muestra como la explosión del conocimiento sensible y de las raíces, origen y vías de comunicación societales y comunitarios. Así, el universo bodeguero es un continente de lo simbólico, cosmológico y social (Giguère, 2010); como una especie de teatro transformado, la bodega orquesta la reproducción de ciertos valores esenciales que componen nuestro imaginario riojano-alavés; una identificación y una interiorización de la experiencia que hace de la bodega un lugar donde compartir, de convivencia, de *vivre avec* (Giguère, 2010), donde *vivre y être-ensemble*.

Un centro social, una iniciativa museológica denominada bodega que busca suplir la carencia de museos en la región (a excepción del Museo de la Hoya en Laguardia y el Museo Etnográfico de Oion), tejido en la sinergia entre la naturaleza de distintas perspectivas: educativas, artísticas, patrimoniales, sociales, económicas, políticas o de otra índole.

La bodega, por tanto, es un espacio donde se combinan tanto las teorías como las prácticas, lo conceptual con lo experiencial, en esta incesante búsqueda de la definición de identidad de Rioja Alavesa. Así, la bodega es un espacio abierto no sólo a la educación y el arte, sino a la investigación social, lo que supone que los agentes educadores o guías participantes en la bodega se convierten asimismo en investigadores (Stenhouse, 1975, 1983; Calaf, 2006), idea nada lejana del concepto de A/r/tografía (Irwin, 2006, 2008), haciendo de éste un punto clave en la compleja relación entre el concepto de identidad

y patrimonio (Estepa Jiménez y Cuenca López, 2006).

De esta manera, el museo o bodega, *se convierte en un agente encargado de establecer la comunicación entre diferentes elementos sociales, separados por fronteras de cualquier tipo, tratando de aportar las claves de identidad conjunta, generando experiencias comunes en las que esas fronteras desaparecen, favoreciendo la cooperación y, en definitiva, comportándose como un agente de socialización* (Fontal, 2003: 69).

Cuando el museo favorece o contribuye a romper con conceptos preestablecidos de desniveles sociales o culturales, o incluso sistemas en crisis (como pudiera ser Rioja Alavesa y su identidad), hablamos de un museo “integrador” (León, 1978, 2010; Chao y Sánchez Ferri, 2008) o lo que Fontal (2003) apunta en la línea de la *museología de la reconciliación*, un museo con un papel que tiende a ser cada vez más activo (teniendo en cuenta todos los frentes: artísticos, sociales, culturales, educativos...).

En este sentido, la museología es una ciencia social, en tanto que se ocupa de la relación público-museo. De hecho, analizar las relaciones público-museo y las posibilidades didácticas para con este binomio, nos va a permitir una traslación a las relaciones ‘cultura (arte)–sociedad’ o viceversa (León, 1978, 2010). Esto es, la principal razón para enseñar las artes es *capacitar a los estudiantes para comprender los entornos sociales y culturales en los que habitan* (Agirre, 2004), y el espacio de la bodega como conformador de identidades y nexo de educación, patrimonio y arte en el contexto de Rioja Alavesa, es una relación lógica y coherente para este fin.

Cuando hablamos en Rioja Alavesa de espacios en los que se integra lo vivido, la pasión y el sentimiento común, estamos hablando un espacio posmoderno donde las

identidades individuales, por naturaleza frágiles, se transforman en identificaciones múltiples, extendiéndose de manera rizomática en fusiones que nos recuerdan que en la experiencia común, en lo social, en la educación de los valores esenciales (Juanola, Calbó y Vallés, 2005), el museo, y por ende, la bodega se conjura como el verdadero motor de las historias humanas, de las narrativas sociales (Maffesoli, 2003a).

En resumen, la bodega no sólo alberga el amplio vestigio de las tradiciones vitícolas, de carácter material o inmaterial, sino que también se concibe como un espacio de conformar identidades (Chao y Sánchez Ferri, 2008; Fontal, 2003) o, siendo correctos, de conformar procesos de identización comunitaria. Esto es, propiciar experiencias significativas en el espacio educativo de la bodega como ente museístico y agente de socialización que conlleven a una formación artística, estética y patrimonial, en una línea de integración, de ósmosis con el entorno y con estas disciplinas, sintiendo las resonancias del compartir, de las emociones comunes que trascienden en el estar juntos y del participar de la razón sensible posmoderna como forma social, ya que acentuar las vivencias inducen a la sociabilidad (Maffesoli, 2003a), a hacer comunidad.

CONCLUSIONES

En nuestra investigación, la nueva concepción de bodega se presenta como un centro museográfico, un espacio del *être-ensemble*, un lugar donde reinscribirse y revisar la validez de pilares tan fundamentales como el patrimonio o la Educación Artística para poder así respaldar una metodología de enseñanza-aprendizaje que defiende la razón sensible como otra manera de conocer, relacionarse e interactuar comunitariamente.

Así pues, la bodega como espacio musealizado será una de las principales aportaciones de este proyecto de investigación, aunando en el ámbito bodeguero Eno-cultura y la Educación Artística basada en experiencias estéticas y sensibles, visibles en la instalación como nueva herramienta educativa en espacios no formales.

Este tipo de conexiones pone de manifiesto la necesidad de una labor continua de comunicación, esto es, continuar en la brecha de entender la bodega como comunicador entre las diferentes partes (museo-acción-participante) pero también con el contexto y entre disciplinas y ámbitos educativos. Así, la creación de este espacio *hay que referirlo a una general "habilidad auto-organizadora de un sistema con una relevante especialización, enraizado en la cultura y la vocación (...) de un territorio"* (Landini, 1997:10) (Fiori, 2009: 52): en nuestro caso, la del vino, y como hemos visto, por consiguiente, la Eno-cultura.

De este modo, la propuesta de la bodega como ámbito educativo resulta sencilla y auténtica por la implicación de la comunidad, la cual, es primordial para este proyecto de investigación y debe estar presente como cimiento de Rioja Alavesa.

En esta tierra bañada por mares de viñedos, por infinidad de parras, por lagares medievales, por húmedos calados y vigilado por viejos guardaviñas, por la sombra de la Sierra, por el frescor de los umbrales del caudaloso río Ebro, la bodega se destaca de entre todos ellos como el motor social de la comarca, extendiendo el legado que, en conjunto, todos ellos construyen.

Un rico patrimonio natural que recorre villas y aldeas, un rico patrimonio cultural que desciende vaguadas y sube remolonas colinas, un rico patrimonio social que crece en los lazos comunitarios de esta región vitícola que, como tantos otros poblados históricos o comarcas con una fuerte identidad cultural (como es el caso de Rioja Alavesa de mano de la Eno-cultura) no pueden carecer de un ámbito sociocultural y educativo de uso comunitario, fomentando fórmulas enriquecedoras y significativas para su sociedad pero también para sus *outsiders*; al igual que tampoco pueden carecer de una serie de mensajes y discursos informativos, interpretativos y educativos que mejoren el sentido de responsabilidad social acrecentando su sensibilización, de pertenencia tribal y bricolaje mitológico (Maffesoli, 2003a).

La bodega, como ente museístico, *incide favorablemente en la construcción de una identidad colectiva de todos los ciudadanos en torno al conocimiento, la valoración y la implicación* (Fontal, 2003: 71) con su comarca, con su tierra, con Rioja Alavesa. De hecho,

desde el momento en que las identidades pueden ser entendidas como construcciones sociales e individuales, su objeto y valores se convierten en potentes elementos para la configuración de identidad (Calaf, 2003: 131).

Por otro lado y por ir concluyendo, lo aquí expuesto no cuestiona la *frucción visual de lo natural y lo cultural* (Martín, 2006: 214), todo lo contrario, enaltece esas partes para conseguir un acercamiento educativo más real y significativo para nuestros participantes. Así, el patrimonio junto a la Educación Artística contribuye a las sinergias entre el sentimiento de pertenencia, el estar juntos y el compartir emocional, entre la razón sensible y las formas arquetipales en las que nos identificamos. En resumen, se trata de formar parte desde los modelos colectivos del devenir del discurso museístico actual como comunicador, tal y como vimos anteriormente, y por ende, en el discurso identitario de Rioja Alavesa por medio de la bodega. De hecho, Hernández (2002) nos recuerda que frente a la cultura visual no hay receptores ni lectores, sino constructores e intérpretes, en la medida en que la apropiación no es pasiva sino dependiente, interactiva y acorde con las experiencias.

Así, gracias a este nuevo espacio musealizado, generador de discursos y aglutinante de conceptos como Eno-cultura, sociedad y educación; se ha construido un ámbito integrador, acorde a la realidad contextual y facilitador de construcción identitaria en Rioja Alavesa.

Rojas Marcos (1993) pone en relación arquitectura, las piedras o el cemento, con las emociones, las ideas y los rituales. Del mismo modo, la bodega se hace eco y se servirá de la Educación Patrimonial (esas piedras, esas arquitecturas, esos rituales...) y de la Educación Artística (emociones, discursos estéticos, obras...), por medio de la Eno-

cultura y de obras artísticas, para ayudar a la conformación de la identidad de esta comarca de País Vasco. Así, la bodega es este núcleo donde convergen las diferentes vertientes educativas, tanto la reglada como las no formal e informal; abrazando a todo el conjunto formativo de Rioja Alavesa. Esto es,

el autoconocimiento de las personas en un espacio limitado, refleja la dependencia mutua entre los habitantes, acentúa las diferencias y la especialización, y aumenta la complejidad y el dinamismo de la estructura social (Rojas Marcos, 1993: 234).

En este sentido hay que tener en cuenta que cada sujeto participa de esta realidad desde sus propias experiencias, dándole voz y protagonismo en el proceso pedagógico que se inscribe en el ámbito bodeguero, dando relevancia a su mirada y su discurso, construyendo a una gran historia colectiva que aúna sus vivencias (cognitivas, emocionales, perceptivas, sociales, culturales y estéticas); las cuales a su vez *condicionan la lectura de las imágenes que percibe, la comprensión que realiza de los hechos y el contenido de los significados que construye como consecuencia de su participación en la actividad* (Gutiérrez, 2012: 295).

Esto nos lleva de nuevo a la importancia del espectador-participante-visitante tanto dentro del nuevo espacio museístico: bodega; como de la disciplina utilizada para albergarse en su interior: la instalación; como constructor de significados y significantes. A través de los talleres que habrá en el interior de la bodega, promovemos acciones *de sensibilisation* (qui) *peuvent devenir une étape vers la conception et la mise en œuvre de projets collectifs : ainsi un groupe d'habitants peut se réapproprier un espace qui jusqu'ici était peu valorisé d'un point de vue physique, environnemental, symbolique ou culturel dans*

le milieu de vie (Sauvé, Berryman et Villemagne, 2005: 201). En definitiva, pueden contribuir a modificar la visión que teníamos previamente de bodega, reconstruyéndola en un espacio de y para la cultura, siendo emblema de la región a través de lo museístico y el patrimonio.

Así favorecemos *des zones d'expériences où l'on peut vivre « l'expérience des limites dans les limites de l'expériences »* (Bégout, 2002 : 63 en Bello Marcano, 2012 : 216). ¿No es la propia bodega a través de los talleres? De este modo, a la vez que la bodega se reestructura a base de la educación, la propia instalación genera esa “transformación” del espacio, *se rendre visibles et à transformer les espaces éducatifs, les ambiances qui s'y vivent, les relations et les rencontres qui s'y engagent* (Torregrosa, 2012 : 24).

La bodega y sus diferentes elementos nos hablan de cómo han sido las actividades agrícolas en esta comarca a lo largo de los siglos, qué tipo de cultivos se han desarrollado primando obviamente la relevancia de la vid; nos hablan de la vendimia, de las fiestas en torno a ella, de la elaboración de los vinos... Lo cual es gratificante y de gran potencial educativo. Pero ésta no es únicamente su función, ya que, su principal misión es la de concienciar a la sociedad riojano-alavesa de sus tradiciones, de su contexto, de su cultura y, especialmente y en consecuencia a ésta, de su identidad. Es, por tanto, un espacio total que funciona como activador de la memoria (Abad Molina, 2008).

Un ámbito idóneo que predispone un ambiente donde explorar ampliamente sin perderse (por la cercanía de los conceptos de enología y viticultura de los cuales mama la población de Rioja Alavesa, como si fuera una prolongación del paisaje, con todos aquellos factores que la investigación moderna ha demostrado que son parte de la respuesta humana a éstos (Glazer, 1992); donde se propician discursos (identitarios)

que generan perspectivas críticas a la par que tolerantes, desde la otredad, desde la diferencia, desde una historia colectiva construida desde pequeños patrimonios en los que nos identizamos.

Una cotidianeidad en la que la bodega se presenta como una necesidad de reinscripción, una búsqueda de lugar dentro de un contexto físico y social, una respuesta y una pregunta. *El lugar común de nuestros vínculos, de nuestros encuentros, de nuestro trabajo, la calle como un lugar común. En este sentido, tenemos una referencia que incorpora el territorio* (Viscardi, 2010: 41).

De este modo, *nuestro proyecto, que transforma a partir de la realidad existente, es un acto de cultura*, decía una vez George Descombes (en Coen, 2009: 305), y así creo que ha sido concebida la bodega, como un espacio de *(re)creación*, un potenciador de discursos y narrativas, un mediador de diálogos; como nuevo espacio educativo, artístico, social y cultural, erigiéndose como máximo referente para la construcción identitaria en Rioja Alavesa.

Un centro cultural donde confluyen tanto las prácticas patrimoniales como las artísticas, predisponiendo a un lenguaje más cercano y sensible a la realidad sociocultural y política que se vive en este enjambre de condicionantes y vides, aportando por medio de *d'apprentissages formels, non formels et informels (...) les outils nécessaires à une meilleure compréhension de la réalité complexe du duo éducation-musée* (Denauw, 2012: 89).

En definitiva, la bodega supone para el ámbito de Rioja Alavesa un reencuentro de valores tales como enraizamiento, proximidad, pertenencia, afecto, sociabilidad, respeto y un creciente valor cultural. Un espacio ávido de experiencias, legitimadas en

la reinterpretación del contexto, de los objetos, de nuestra realidad, que constituyen el enjambre de matices identitarios que pueden aportar respuestas a nuestras numerosas preguntas.

Así, vemos la bodega como ese espacio donde poder *identificar en él esos valores e intentar comprender cómo y por qué mutan* (González Abrisketa, 2004: 744). De hecho, para Rioja Alavesa este nuevo espacio musealizado realmente juega *un véritable rôle culturel, social, socialisateur et civilisateur. Il nous faudrait renouer, (...) avec une inventivité archétypique, retrouver, par-delà la surface sociologique des événements, (...) renouer avec la dimension de l'imaginal* (Rohart, 2012 :74). Es, por tanto, la representación de la difícil conservación de la memoria colectiva (Giguère, 2010).

Un patrimonio que se reconstruye desde una pedagogía posmoderna que revaloriza el espacio, el lugar, las relaciones que en él se dan y de qué manera lo hacen. Se trata de un espacio que se nutre de la denominada por Rohart (2012) como antropología jungiana, aquello que el propio Jung llamaba *la psychologie des profondeurs* o Hillman la psicología de lo arquetipal.

Así, la bodega es el museo del conocimiento, de la cotidianeidad, de lo sensible, de los nexos, de la comunidad. Es el centro de la cultura y el centro social. Es el punto de unión arquetipal, donde nuestro imaginario brota y emerge en forma de efervescencias sociales.

Ahora que tenemos muy claro que la bodega es el sentimiento de pertenencia transformado desde las individualidades en una tribu (Legros, 2013), aquello del “*lieu fait lien*” maffesoliano, esa hegemonía cultural que *hace referencia tanto al sentido estético del término como al antropológico* (Acaso y De Pascual, 2014: 2); “sólo” nos falta por saber...

¿Cuál es nuestra identidad? ¿Es una variable que implica un estilo de vida? ¿Es la Enocultura la que amalgama toda la riqueza patrimonial de Rioja Alavesa? ¿Es el arte y concretamente, la instalación, la herramienta educativa que fomente este cambio en nuestra comarca?

Démosle respuesta a todas estas preguntas en nuestro siguiente tomo, pongamos en marcha nuestras acciones pedagógicas y hagamos como Boadella (2002) dice, desvelemos lo oculto, construyamos devolviendo la luz a aquello que, por momentos, no brilló; ya que *todo se halla a nuestro alrededor, solamente se trata de encontrarlo. Es el apasionante juego del arte*⁽⁹⁾.

1 Ya que como sugiere Agirre (2004) el arte no es un acontecimiento autónomo sino un sistema cultural, lo que obligar a repensar la Educación Artística en un contexto cultural más amplio. Esto es, ampliar lo artístico por lo estético y tratarlo como una experiencia, experiencia tan necesaria para despertar narrativas e historias, discursos identitarios.

2 El entrecorillado y el paréntesis no son del autor, son nuestras.

3 Este planteamiento didáctico reside en la consideración de la propiedad simbólica del patrimonio cultural. Digamos que existen dos formas de propiedad cuando se trata del patrimonio cultural: real y simbólica. En efecto, el patrimonio cultural está formado por dos realidades: una material, que hace referencia a los bienes culturales y otra inmaterial que se refiere a los significados que aportan esos bienes (Calaf, 2003: 130).

4 Entendido siempre el arquetipo como *la notion même de permanence anthropologique, c'est-à-dire la notion qui permet de rendre compte du phénomène de compréhension, de lecture* (Durand, 2014 : 103).

5 Especialmente con el movimiento Land Art (o los enviroments).

6 La modernidad había significado la consolidación de la noción de identidad del sujeto. No obstante, en la actualidad, esta categoría se encontraría en crisis con el surgimiento de formas de socialidad. Es lo que Maffesoli expresa como el deslizamiento desde la lógica de la identidad hasta la lógica de la identificación (Cassián, N., Escobar, MG., Espinoza, R., García, R., Holzknrecht, M., Jiménez, C., 2006: 23).

7 Culture du sentiment.

8 Il s'agissait du narthex d'un temple (Casamonti et Pavan, 2004 : 51).

9 "Dejémoslo en juego". Albert Boadella. ABC Cultural, 12-9-2002). "Ante la petulancia del término crear, propongo la sutilidad del verbo desvelar. Significa simplemente, devolver a la luz lo ocultado. Se trata de conseguir que aparezca como auténtico aquello que no percibíamos previamente y acaba plasmándose en la obra con la luminosidad de lo evidente".

Cultura y paisaje:

DISCURSOS IDENTITARIOS
EN RIOJA ALAVESA

A TRAVÉS DE LA INSTALACIÓN COMO HERRAMIENTA
EDUCATIVA EN ESPACIOS NO FORMALES

TOMO 2

TOMO 1

RESUMEN
INTRODUCCIÓN
PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN
METODOLOGÍA

ESTADO DE LA CUESTIÓN
ANTECEDENTES
VINO Y ENOCULTURA COMO PATRIMONIO
CULTURAL
RIOJA ALAVESA. CONTEXTO DE LA INVE-
STIGACIÓN

ENLACE

LA BODEGA EN RIOJA ALAVESA. TEN-
DIENDO PUENTES ENTRE EL ARTE,
EL PATRIMONIO Y LA EDUCACIÓN NO
FORMAL

TOMO 2

ACCIONES PEGAGÓGICAS
ACCIÓN PRIMERA
ACCIÓN SEGUNDA. CURSO-TALLER
ACCIÓN TERCERA. CATAS ARTÍSTICAS
ACCIÓN CUARTA. TALLERES INSTÁLATE

CONCLUSIONES
BIBLIOGRAFÍA

TOMO 2



1057

CONCLUSIONES



699

ACCIÓN SEGUNDA

CURSO-TALLER

869

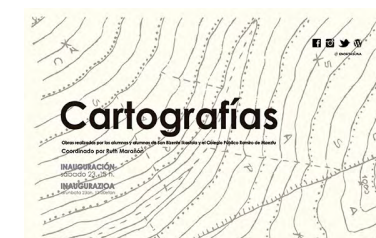
ACCIÓN CUARTA

TALLERES INSTÁLATE. LA INSTALACIÓN COMO
HERRAMIENTA EDUCATIVA EN CONTEXTOS NO
FORMALES



BLOQUE 3

ACCIONES PEDAGÓGICAS



1109

LÍNEAS FUTURAS

677

ACCIÓN PRIMERA



BLOQUE 4

CONCLUSIONES Y REFERENCIAS

1113

BIBLIOGRAFÍA Y
WEBGRAFÍA

MARAÑÓN (2015). *Fotografía independiente. Ateliers.*
Photographie indépendante.



ACCIONES
PEDAGÓGICAS

El objeto de una teoría inteligente de educación es indagar las causas de los conflictos que existen, y después, en lugar de sumarse a un lado o a otro, indicar un plan de operaciones (...). Esta formulación significa la necesidad de introducir un nuevo orden de concepciones que lleven a nuevos modos de acción (Dewey, 2004/1938).

Para la elaboración de la parte empírica de esta investigación realizamos diferentes acciones que podemos dividir principalmente en cuatro bloques. Estas acciones han tratado de re-definir la identidad de Rioja Alavesa en un releer la historia y la memoria cultural (Calbó, Juanola y Vallés, 2011: 52) a través de experiencias estéticas, sensibles y artísticas.

Las diferentes acciones llevadas a cabo siempre pretendieron responder a vivencias o experiencias colectivas e innovadoras, donde se fomentara el diálogo, el debate, la creatividad, la interacción mediante el intercambio y lo experimental, abriendo nuevos campos de investigación, de educación y de enfoques metodológicos.

La primera de estas acciones, enmarcada en el Estado de la Cuestión, fue el ejercicio colaborativo del Foto-Diálogo. De ellas, extrajimos algunas conclusiones que, sumada a las reflexiones visuales aportadas por los diferentes Foto-Ensayos, contribuyeron a establecer los primeros pilares de acción de esta investigación y por ende, las primeras de sus conclusiones visuales que tomaron forma en el Palacio del Almirante de Granada con “Septiembre”.

En segundo lugar, desarrollamos el I. Curso-Taller dedicado al arte y enología en nuestra comarca, desarrollado en la Sede de la Cuadrilla de Rioja Alavesa. A lo largo de diferentes sesiones establecimos vínculos entre patrimonios, paisaje, cultura y viticultura, acercándonos a los entresijos de la identidad colectiva de la región. En esta ocasión, Idént(r)icos fue su referente visual.

Nuestra tercera acción nos llevó a formular una importante experiencia que dio interesantes resultados tal y como pasaremos a ver a continuación. Las catas artísticas han supuesto uno de los principales pilares de nuestras acciones pedagógicas, donde teniendo al vino como vehículo conductor trabajamos con la

intersección entre el conocimiento sensible, el patrimonio y la reformulación educativa en Educación Artística y Patrimonial, donde la identidad tiene un papel relevante. Dada la relevancia de esta acción, nos vimos obligadas a desgranar todos los resultados obtenidos y establecer nuestras conclusiones visuales en la serie Kolore (Kolore I y Noir) en la que el arte textil reivindica una vuelta a nuestros arquetipos.

Por último, quisiéramos hacer una mención especial a la cuarta y más importante de nuestras acciones pedagógicas. Se trata de los talleres “Instálate” donde ampliamos la conceptualización del patrimonio hacia nuevos métodos de acción y participación, de relación y unión, respondiendo a criterios de pensamiento visual, sensible e identitario. Para ello, trabajamos a través de la instalación como nueva herramienta educativa en ámbitos no formales teniendo como sede diferentes bodegas de la región. Así, esto nos permitió corroborar por un lado la valía del ámbito bodeguero como espacio patrimonial, educativo y asimismo artístico; además de enumerar los principales rasgos que hacen de esta disciplina artística una de las más destacables en el ámbito no formal y en Educación Artística.

Una vez más, dada la interesante aportación que esta acción ofreció a la tesis doctoral, decidimos exponer en dos exposiciones los resultados obtenidos, creando Cartografías y Haiek, siendo sendas instalaciones una intensa reflexión visual de tintes minimalistas.

Pasemos ya a describir cada una de ellas, siguiendo un estricto análisis de datos y resultados y estableciendo las principales conclusiones obtenidas, tanto de manera escrita como de manera visual con estas diferentes exposiciones que nos llevaron a recorrer Logroño, Leza, Lleida, Granada, Oion o Labastida, entre otras localidades.

acción primera

*Conclusiones visuales de Foto-Ensayos
y ejercicio colaborativo del Foto-Diálogo*

“Marco Polo describe un puente, piedra por piedra.

- ¿Pero cuál es la piedra que sostiene al puente? –pregunta Kublai Kan.

- El puente no está sostenido por esta o aquella piedra –responde Marco Polo-, sino por la línea del arco que ellas forman.

Kublai Kan permanece silencioso, reflexionando. Después añade:

- ¿Por qué me hablas de las piedras? Es sólo el arco lo que me importa.

Marco Polo responde: - Sin piedras no hay arco”.

Italo Calvino.

Las ciudades invisibles

Al comienzo de esta investigación nos vimos en la necesidad de estudiar a fondo nuestra comarca para así delimitar qué aspecto o aspectos de Rioja Alavesa, tanto para el investigador (a través de textos, escritos, documentos, el análisis de los Foto-Ensayos tras sus previos y largos paseos entre extensos trigales, campos de olivos y un territorio plagado de pequeñas villas medievales y dieciochescas), como para los participantes del ejercicio del Foto-Diálogo, era el más relevante y el más destacado.

Sin lugar a dudas esta revisión nos llevó, como hemos podido comprobar previamente en las diversas imágenes que han ido construyendo el discurso investigador (Foto-Ensayos, Estudios de Pares, sumados al importante ejercicio de Foto-Diálogo), a extraer algunas conclusiones (ya citadas pormenorizadamente en el Estado de la Cuestión) pero que ahora mostramos de manera artística con la instalación ‘Septiembre’.

Así, tras esa reflexión y estudio, de examinar pormenorizadamente cada detalle, cada imagen, cada matiz, hemos determinado como esencial en la cotidianeidad de Rioja Alavesa, desde las más diversas perspectivas, la Enocultura.

Rioja Alavesa, por tanto, se caracteriza por la Cultura del Vino, que a su vez ha marcado las características de su paisaje, de sus construcciones –bien sean de uso agrícola, viviendas populares o palacetes-, muchas de sus tradiciones y especialmente su gastronomía. Un contexto en el que, a pesar de las circunstancias, la infinitud de vides, hileras de uva, mapas de verde ojiva y pétreos malvas, juguetean entre los campos, indiferentes ante lo que acontece pero aportando una singularidad al paisaje que lo hace único, ya que junto con los azules del amplio cielo, el manto del Río Ebro y de la rocosa sierra, se envuelven los apacibles pueblos de esta comarca alavesa.

Todo ello se muestra revelador en este contexto de continuos contrastes identitarios, de cruces y fronteras, de incesantes cambios históricos, sociales y políticos que, sin lugar a dudas, han influido en su cultura y en sus gentes. Así, y aunque se registran muchas otras actividades: tradiciones, costumbres, patrimonios... que forman parte del acerbo cultural de Rioja Alavesa, todos ellos acaban quedando, poco a poco, absorbidos por la inmensa pisada del arte del vino: una auténtica empresa de jugos y caldos que enraízan los pilares más ancestrales de esta tierra.

Envueltos en este halo de misticismo báquico, el *être-ensemble* posmoderno vibra de nuevo entorno al concepto de Enocultura en nuestra comarca, la cual ha marcado la forma de vida de esta región, ha forjado la cultura de esta sociedad, ha alimentado la inspiración arquitectónica, ha pintado el paisaje y ha caracterizado su gastronomía. Allí donde fueres, en esta tierra bañada por ríos de vino y montañas de vides, está la huella latente de la enología.

Desde Salinillas a Oion, de Leza a Cripán, de Laguardia a Barriobusto o de Navaridas a Labastida, los campos se sucedían parcelados, enmarcados, delimitados, cual puzle por todo el territorio, percibiendo en un leve repaso un dulce sabor: el del vino, aún cuando el amarillo del trigo lo interrumpía su olor seguía presente, especialmente al llegar *septiembre*, cuando antaño se elaboraba el vino en los calados subterráneos de las casas y el *tufó* (1) vagaba por las calles a sus anchas y en la actualidad las bodegas abren sus puertas para recibir pirámides de racimos, rezumando vida.

Esta tierra teñida por tanto, de campos de cereales y mares de viñedos, se baña y bebe de la Enocultura, como una de sus máximos referentes culturales, absorbiendo los aires y sulfitos de la garnacha, del tempranillo y de la viura, de la malvasía, del

graciano y del mazuelo, variedades tan amplias como son las identidades que se entretajan en Rioja Alavesa. Y es que, también *la identificación cultural del individuo, los valores democráticos de igualdad y el respeto a la diferencia, configuran las bases de la nueva educación, generando dinámicas diferentes en la educación artística* (Díaz-Obregón Cruzado, 2003: 86).

Así pues, el artista como productor es un generador de narrativas de reconocimiento mutuo, un inductor de situaciones intensificadas de encuentro y socialización de experiencia, y un productor de mediaciones para su intercambio en la esfera pública (Brea, 2011). Además, en su condición posmoderna, se sitúa con responsabilidad social, política y educativa; lo cual hace del artista una pieza clave en este proceso de reestructuración identitaria y cultural en un sistema político y social en crisis.

En este trabajo de investigación hemos podido ir viendo cómo la influencia de la realidad sociocultural, política y educativa, configura y define el contexto y a la sociedad que en él habita, generando un fuerte entramado cultural y político, del cual el artista se hace eco, y del que pretende reflexionar (y hacer reflexionar) mediante el discurso artístico.

Y aquí es cuando entra en juego el arte de una manera decisiva, puesto que es concebido como *expresión de identidad de los artistas y de los individuos, pero también puede funcionar como un verdadero constructor de identidad* (Díaz-Obregón Cruzado, 2003: 95). Así, desde diversas fórmulas que la Cultura Visual ofrece, debemos enseñar a “*mirar y a mirarse*” (Hernández, 2002), lo cual supone a su vez una concienciación social, identitaria y de sentir en la colectividad.

Esta relación para con el entorno y el contexto ha fraguado una

relación vivencial, un conocimiento cercano y experiencial, una investigación a través del contacto directo con el paisaje, con la cultura y con sus gentes. Rioja Alavesa se ha mostrado como un espejo, permitiéndonos absorber todas sus analogías y símbolos que ahora traducimos de manera artística con la instalación ‘*Septiembre*’, una obra comprometida con y para la realidad que no es sino en parte, el reflejo de lo que ha sido descubierto y estudiado por el investigador; en otras palabras, el entorno, el contexto y la interacción de los elementos que configuran la obra pasan a un primer plano convirtiéndose e incluso en la esencia o eje central de expresión (Díaz-Obregón Cruzado, 2003); una instalación que pretende reflexionar acerca de la multiplicidad de identidades en el entorno de Rioja Alavesa y sus diversas y complejas relaciones; resultando la obra como un espacio participativo en el que todos los agentes –tanto los espectadores, la artista, como el discurso estético- trabajen activamente, despertando una experiencia (estética, sensible, vital).

Así, *Septiembre* haciéndose eco de tal singularidad contextual, recoge esta impronta y la traslada hasta el Palacio del Almirante de Granada, donde la instalación se enfrenta, por tanto, a este complejo espacio (en toda la amplitud del término), al tenerlo presente como una parte intrínseca e irremisible.

Sin lugar a dudas, estamos hablando de un complejo singular. Un complejo del siglo XVI que fue una casa señorial construida por D^a Leonor Manrique, aunque posteriormente fue habitada por el Almirante de Aragón, al cual debe su nombre. En la actualidad pertenece a la facultad de Bellas Artes Alonso Cano de Granada, donde se imparten clases de restauración y además es la sede de dicho Departamento.

Sus instalaciones, por tanto, están preparadas para dicha práctica y

sus diferentes aulas se encuentran habilitadas para dicha actividad. Lo cual nos resultó especialmente atractivo, ya que, no se trata de un museo habitual sino que se relaciona con un fuerte nexo a las tareas docentes y pedagógicas, lo que aporta un matiz muy interesante a la instalación –teniendo en cuenta la máxima relevancia otorgada a los espacios educativos no formales. En este proyecto de investigación, las características formales del Palacio del Almirante nos resultaron especialmente interesantes: en primer término (su hilera de columnas, su patio de medidas desiguales, sus diferentes y sucesivos pisos), su cromática en segundo término (ya que la pulcritud de sus colores neutros se ve codeada por las diferentes gamas de verdes de la vegetación que rodea el patio central, además de la rica paleta tonal que aportan las diferentes obras que están expuestas en las diferentes salas y pasillos) y por último, y especialmente, por sus características lumínicas.

El imponente haz de luz que se cuele en el patio central y que da color a todo el espacio museístico aporta al centro un singular aspecto, a la par que, su situación espacial –el núcleo físico del edificio- revela el carácter imprescindible que adquiere dentro del espacio. Así pues, esa luz, tan sugerente y tan evocativa, fue otro de los elementos decisivos para seleccionar este espacio. En consecuencia y por todo ello, la integración con la arquitectura como convivencia y retroalimentación productiva (y no como subordinación), es asimismo una característica visible en ‘*Septiembre*’, un arte *in situ* y relacionado con los contextos, una intervención temporal en el espacio interior de un edificio público dedicado habitualmente a exposiciones de arte, una “pieza-para-un-lugar-específico” (site-specific art) (2).

Por tanto, la nueva simbología o concepción que la obra aporta al espacio hace que se abra tiempo a un nuevo discurso, ya que la

instalación es un medio muy dinámico, comunicativo y dilatado, pero por otro lado esta permeabilidad genera un inevitable desconcierto (Díaz-Obregón Cruzado, 2003). Sin embargo, desde nuestro punto de vista, esto también es positivo porque obliga al espectador a realizar una lectura reflexiva y crítica ante la narrativa visual que está viendo, obligándole en cierta medida a formar juicios de valor y a sumar su voz al proceso artístico. Es, por tanto, una narrativa artística abierta, integradora y plural.

Así, este espacio “de entendimiento”, ha dado lugar a atmósferas, paisajes (físicos o mentales), ha construido un nuevo simbolismo para un lugar ya definido, ha pretendido abrir la mente de los receptores y ha favorecido la creación de un nuevo discurso artístico mediante la intervención e instalación de ‘*Septiembre*’.

Esta obra está conformada por dos estadios: El primero de ellos se encuentra en la planta baja, donde un amplio patio andaluz se abre paso, culminado por un fuerte haz de luz procedente del cielo. El segundo nivel se encuentra en el primer piso, suspendido a modo de cubierta sobre el espacio inferior, creando una techumbre alternativa que ofrece nuevos matices al espacio. Esto es, *Septiembre* se concibe teniendo en cuenta la totalidad del entorno del patio central del Palacio del Almirante, en sus diferentes tramos y plantas, donde podemos ver cómo la intervención es patente.

La primera parte de la instalación se compone, por tanto, de un espacio diáfano, el cual queda interrumpido únicamente por una circunferencia de piedras de tamaño medio en el centro de la sala. En la segunda parte o nivel superior, una enorme malla quedará suspendida como una tejavana substituta del techo inicial, sobre la cual se dispondrán numerosas gavillas de sarmientos descompuestas, ocupando todo el espacio.

La instalación queda inscrita bajo una fuerte carga simbólica o metafórica, donde los conceptos tratados a lo largo del proyecto tienen cabida. El elemento espacial será quien los conjugue y los haga dialéctica y discurso artístico. De este modo, identidad, cultura, sociedad, tradición, memoria y lugar, se simbolizan y presentan bajo la presencia estética de pilares, sarmientos, piedras y redes. En consecuencia, el simbolismo que adquieren todos estos componentes tiene un rico trasfondo, meditado, cuidado y mimado, puesto que *las formas simbólicas de la experiencia aparecen acompañadas por cadenas de secuencias que en realidad constituyen o representan la memoria* (Haberman en McEwan y Egan, 1998: 187).

De hecho, es interesante saber que a través de esta instalación recuperamos conocimiento y emociones desde la memoria, consciente o preconscientemente, en forma narrativa como una manera primaria (pero no exclusiva) de organizar nuestras experiencias y transmitir las a los otros (ídem: 188), lo cual no dista mucho del conocimiento sensible que venimos defendiendo a lo largo de la tesis como método educativo, en cualquier contexto y cualquier disciplina.

Por lo que, el discurso de esta instalación en concreto y de esta disciplina en general, tiene claros tintes de la Investigación Basada en las Artes y muy especialmente de la Investigación Artístico Narrativa, porque será a través del lenguaje del arte cómo se reflexionará sobre la memoria sociocultural, esto es, las tradiciones, los arraigos, las costumbres y la consiguiente conformación de identidades.

La identidad torneada a través del tejido de sarmientos y sus sombras, enclaustrada –física (por medio de la red) y psíquicamente- pero en esencia libre, queda englobada aterciopelando una realidad angosta pero amplia, perpetua contrariedad.

Aquí, el sarmiento (con la rotundidad de la madera, la fuerza de sus nervios, lo retorcido y tosco en su semblante) puede interpretarse como las grandes características de la impronta de la sociedad de Rioja Alavesa, subyugada a la problemática de la diversidad de la identidad. Sin embargo, en la obra, los sarmientos representan toda la solera cultural que tiene en su haber la comarca de Rioja Alavesa: sus tradiciones ancestrales, aquelarres, *dantzaris*, el deporte rural con sus *harrijsotzailles* (levantadores de piedra) y *aizkolaris* (cortadores de troncos), la dualidad de la innovación con las antiguas usanzas – emparrados y corquetes-, su idioma prerrománico –el euskera-, la pelota vasca y la pala, su estética en simbiosis con las vecinas Navarra y Rioja-, y evidentemente, la importancia de la agricultura y especialmente del vino, –de ahí que se haya utilizado este material como símbolo esencial-.

La red que los sujeta, crea un ámbito en cierta medida de extrañamiento, de distancia, de lo inalcanzable. Es en este momento donde la luz (natural) juega un papel fundamental, ya que *penetra en su interior (...) tamizada, como una esperanza* (Cannon, 1969: 5), creando un conjunto de sombras que irán a parar a la parte inferior. Esta condición natural hace que la apariencia de la instalación varíe, sea cambiante, torne según el día, según las condiciones climáticas, incluyendo así las transiciones que se dan también en el contexto estudiado.

Septiembre pretende hacernos partícipes del peso de la cultura en Rioja Alavesa, aquella que define su identidad, de la enocultura, de la fuerza de su naturaleza, de lo hastío de sus procesos pero a la par su permanencia, inalterable, al paso de los días, con sus luces y sus sombras. Así, todo lo que sujeta la red está *en el aire* y los conceptos, las ideas, las abstracciones de la cultura se muestran intangibles, son ausencias presentes, que se tatúan en el cuerpo del

espectador como fetiches identitarios, como símbolos que definen los aspectos pedagógicos. Es por ello que no los podemos asir, ni tocar, ni si quiera rozar; son todos los conceptos con mayúsculas de los que Rioja Alavesa bebe, pero que sin embargo no puede definir con exactitud, como es la identidad, identidad tan diversa como numerosos son los sarmientos que se entrelazan sobre la manta.

Se encuentran en un grado superior a nosotros, son inalcanzables físicamente, pero suponen ese peso del que hablaba antes sobre la sociedad. Sus sombras recaen sobre nuestros hombros, sus formas se perfilan en nuestros cuerpos, se *identifican* en los sujetos, y este juego hace el espectador se sienta inmerso en ese contexto, en ese espacio donde las representaciones metafóricas adolecen al lector-receptor tanto como lo hace a la sociedad riojano-alavesa; las sombras y las luces de la cultura tatúan a los individuos, forjan identidades.

Así, los diversos y numerosos sarmientos que componen en una sutil metáfora el discurso de Rioja Alavesa previo a nuestra investigación, esto es, el entramado superior de la instalación, no son sino el simbolismo de las partes culturales que imitan o responden a las necesidades identitarias. No son sino aquellos entramados que juegan con la presencia ausente, las luces y sus sombras, pero que sin embargo no son nítidas, no son palpables, no son cercanas; como aquello que sin estar, marca y delimita con peso y con solera por completo las formas y modela la sustancia en su fisicidad.

De este modo, se evocan todos aquellos aspectos intangibles y metafóricos, culturales e ideológicos, transformando el espacio en masa simbólica en el que hasta la propia presencia del espectador

se convierte en estética. Efectivamente, esto es así debido al talante participativo y activo de la instalación, que une el espacio tanto al arte como la vida (porque la ‘limitación’ del espacio puede verse unido a la experiencia vital y vivencial del artista junto con el espectador), enlazándose en el nexo indisoluble del conflicto espíritu-materia.

Es aquí donde se abre un extraño juego que ha rodeado a todo el siglo XX y continúa haciéndolo, en parte, en nuestro siglo. Los movimientos de Happening o Fluxus –en verdad, fuertemente enraizados-, o artistas como Duchamp, Mies van der Rohe, Fontana o Pablo Serrano encabezan un largo etcétera de tendencias y artistas que se sienten identificados con la tendencia de lo presente, el espacio y la vacuidad. Por lo tanto, a esta exposición le acompaña un movimiento dialéctico entre presencia y ausencia, un juego entre lo corpóreo y la nada, donde se evoca una recreación que apunta hacia la abstracción metafórica y simbolista, *sobre la destrucción y la construcción, la destrucción del objeto real por la luz, y su construcción por la luz* (3)(y es que la materia solo es un pretexto para contener esta luz).

Por su parte, las piedras del centro del espacio junto con los pilares a los que se atañe y con los que se sustenta la red (la cultura o incluso, la política), representan lo físico, lo tangible, lo ‘real’, es decir, los sujetos, los individuos, los seres, los espectadores: la sociedad.

Por tanto, podríamos decir que en la planta inferior convive lo palpable, lo físico, lo matérico, los seres con sus cualidades y sus características, los sujetos pensantes y reflexivos, los agentes presentes y críticos; mientras que en la parte superior se hallan en otro estadio las ideas metafísicas y conceptos inmateriales pero de

gran importancia epistemológica; *una escritura abierta, una malla de posibilidades, una propuesta de diálogo, no una comunicación unidireccional* (Kavakov, 1995: 253); un reflejo multidimensional, sensible y espacio-temporal.

Así, las construcciones (tanto simbólicas como materiales) de esta instalación están relacionadas con el concepto posmoderno de la generación de nuevas realidades espacio-temporales, frente a la dimensión universal y única de la realidad en la Modernidad; y responden, como es palpable en este proyecto, a una gran sensibilización por los contenidos sociales y políticos, adquiriendo en sus manifestaciones un fuerte compromiso.

En consecuencia con esta “responsabilidad”, el artista también exige interactuar al espectador, haciendo del público un elemento fundamental (como es característico de la instalación), ya que es rescatado de su anonimato moderno, formando parte de la narrativa de la obra, invitándole a tener una participación activa. Un juego en el que el espectador es totalmente necesario, puesto que será a través de su relación con la obra cuando se vayan mostrando y descubriendo los diferentes matices que la componen: la luz, las sombras, sus componentes matéricos –como la red, los sarmientos, las piedras-, y un espacio y un tiempo que más bien se muestra atemporal, perpetuo pero mutable. Una obra donde convergen tanto el espacio como el volumen, así como la luz y la materia (uno de los aspectos escultóricos más decisivos (Roldán y Marín Viadel, 2012), e intrincados con las luces y las sombras, cambiantes según el día, recaen sobre el espectador, infringiéndole el peso del entramado de la techumbre, le subyugan al peso del cúmulo cultural.

Esas operaciones destituyentes son, a un nivel inconsciente, parte siempre de un trabajo activo por cuya vía, señala

Hector Fiorini, el sistema establece al sujeto creador en su lugar, en estado de disponibilidad, para poder acceder a una fase de transformaciones, de producciones de forma, de nuevas formas. Con ese riesgo de caos, señala Fiorini, se abre la posibilidad de construir nuevos objetos, nuevas formas y relaciones, constituir lo posible como alternativa a lo real, y en ese lugar de lo posible, hacer brotar un nuevo real (López Fdz. Cao, 2006: 54).

Es decir, la forma que tiene el espectador de introducirse en la lectura de la obra permite que no haya un discurso único sino plural (tanto del artista como de cada uno de los espectadores que disfrutan de la obra) revalorizando todas las narraciones, lo cual, a su vez, supone un principio plenamente democrático. Esto ha significado que, previamente, el artista posmoderno renuncie al control absoluto del significado de la obra de arte, y por ende en *Septiembre* se cierra el significado cuando el lector es partícipe de la narrativa, la cual a su vez *es fundamentalmente lenguaje hilado, configurado de modo de revelar su anterior encarnación en la vida* (McEwan y Egan, 1998: 10).

Esto confiere a la obra un carácter procesual de creación continuo, vital, ya que la obra permanece abierta a múltiples interpretaciones, tantas como los espectadores puedan crear, lo que conlleva a múltiples lecturas y discursos contradictorios y divergentes, escapándose al concepto moderno de verdad única y científica. De este modo, resurgen con fuerza la democratización (social y artística) en la obra de arte, ya que, esta apertura permite que la amplitud de perspectivas desde la cual se percibe la obra sea múltiple y dependerá de las raíces y condicionantes socioculturales de cada receptor, que por supuesto serán los que terminen por dar sentido íntegro a la obra, constituyéndose como hecho *experiencial*

e integrándolo, por medio de su entendimiento, en el contexto (en toda su amplitud epistemológica).

Por ello, ante *Septiembre* debemos dejarnos marcar por el espacio, por el tiempo y por las constelaciones afectivas que surgen de las experiencias de lectura, ya que este acto es vivido como una experiencia estética donde el espectador es lector (Schaeffer, 2015). Lo que, sin duda, en un baile entre historia, narrativas y el quehacer artístico, permite trabajar con las identidades culturales y favorecer un clima de expresión y concienciación.

Dice Díaz-Obregón Cruzado (2003: 26) que la instalación es una *disciplina heterogénea, relativamente reciente, caracterizada por su carácter multidisciplinar e innovador, de difícil definición, marginada por su complejidad y muchas veces malinterpretada, busca el desarrollo sensorial del espectador, y lo que más nos interesa, incluye al espectador como parte fundamental de la obra.*

Septiembre forma parte de esta disciplina y es, por tanto, un arte en función del espectador, un arte social. Esto tiene especial interés en una sociedad globalizada, masificada y capitalizada como la nuestra en la que la dignidad del individuo no es importante.

Así bien, tal y como señalaba Luis Camnitzer, hemos procurado que a pesar de la participación del espectador, exista una coherencia entre la artista como sujeto (Ojanguren), lo que hace y materializa –*Septiembre*- con lo que comunica: el difícil planteamiento de la creación de una armonía social, cultural, ecológica y política. Una armonía a través del arte.

La sociedad en Rioja Alavesa ha vivido y ha compartido su discurso entre cepas, viñas y piedras calizas, de sus hileras flamantes de racimos y sus torrentes de agua tras la lluvia estival

o se ha impregnado del olor a vino y los colores de sus hojas al llegar septiembre. Ahora, todo este tumulto se ha trasladado hasta Granada, donde la obra de arte muestra sus señas de identidad, o más bien, sus intentos de definición.

Haberman (en McEwan y Egan, 1998) decía que alcanzamos nuestra identidad y la idea de nosotros mismos por el uso de la configuración narrativa (e igualmente, artística –apunto-), y totalizamos nuestra existencia comprendiéndola como la expresión de una historia simple que se revela. Del mismo modo sucede con nuestro proyecto y con el caso concreto de nuestra instalación.

De mano de la puesta en valor de lo cultural, patrimonial, histórico, el hecho artístico y la educación-creación artística, vamos formando pequeñas historias, plurales, colectivas, que convergen en el mismo tejido social que nos ayuda a entender la realidad y a configurar nuestra identidad. Se trata de un proceso de reflexión visual, artístico, estético y experiencial en el que, tras analizar los datos (a través de fotografías con los Foto-Diálogos y Foto-Ensayos), nos *identizamos* y crecemos como colectivo, y asimismo en lo personal.

Septiembre desembarca como una propuesta interactiva donde, al igual que Popper, queremos destacar la importancia de la participación del espectador y del entorno, ambos ligados a la instalación como elementos imprescindibles para resolver *el desorden en las relaciones entre el artista, la obra de arte y el espectador* (Díaz-Obregón Cruzado, 2003: 121); haciendo a éste último responsable de la definición de la obra.

El contar esta historia, el narrar este discurso artístico, el crear *Septiembre*, ha sido también el vehículo para tomar distancia de

esta investigación, de esta experiencia y, así, convertirla en un objeto de reflexión, lo que los psicólogos cognitivos llamarían “descentramiento” (Haberman en McEwan y Egan, 1998).

Así pues, *Septiembre*, como conclusión artística de las reflexiones visuales para determinar el Estado de la Cuestión de este proyecto, revaloriza la capacidad narrativa tanto del espectador como del artista, de los diferentes agentes que componen la sociedad de Rioja Alavesa, las diferentes conclusiones que se pueden extraer tras realizar los ejercicios visuales del Foto-Ensayo, el colaborativo del Foto-Diálogo y tras concebir la obra, describiendo nuevas formas de narrarnos. Ese intento de acercamiento, de comprender y aprehender la realidad, nos abre ante la posibilidad de dialogar desde perspectivas críticas, reflexivas, coherentes y artísticas; un nuevo modelo de acercamiento social, creativo e interactivo que desde la metáfora construye nuevos mundos de conocimiento y aprendizaje, de identidad y de *être-ensemble*; ya que, al igual que Soriano (1998), consideramos que *nuestra tarea se dirige (...) a avivar el misterio, intensificar la curiosidad, despertar el interés, suscitar preguntas*.

Y esto es, sin duda, lo que hemos pretendido con esta instalación.

1 *Gas carbónico, fruto de la transformación de los azúcares de la uva en alcohol etílico* (Velilla, 1982: 67).

2 Porque el conjunto de los elementos que formaron parte de la instalación, su tamaño y proporciones y su localización exacta se determinaron en función del espacio y de las características arquitectónicas del lugar en el que se presenta públicamente; respondiendo por tanto a las características de esta modalidad de instalación tal y como señaló el escultor Richard Serra en su famosa conferencia en la Universidad de Yale en enero de 1990:

Las obras para un lugar específico se relacionan con los componentes ambientales de un lugar dado. La escala, tamaño y localización de las obras para un lugar específico están determinadas por la topografía del lugar, ya sea un recinto urbano, paisajístico o arquitectónico. Las obras se convierten en parte del lugar y lo reestructuran tanto conceptual como perceptualmente. (...) La especificidad de las obras para un lugar específico significa que han sido concebidas para, dependen de y son inseparables de su localización (Harrison y Wood, 1993: 1125 en Marín Viadel, 2012).

3 Diputación de Salamanca y Galería de Arte Rayapunto. *Esculturas de Pablo Serrano*. Ed. Diputación de Salamanca. Salamanca, 2002: 7.

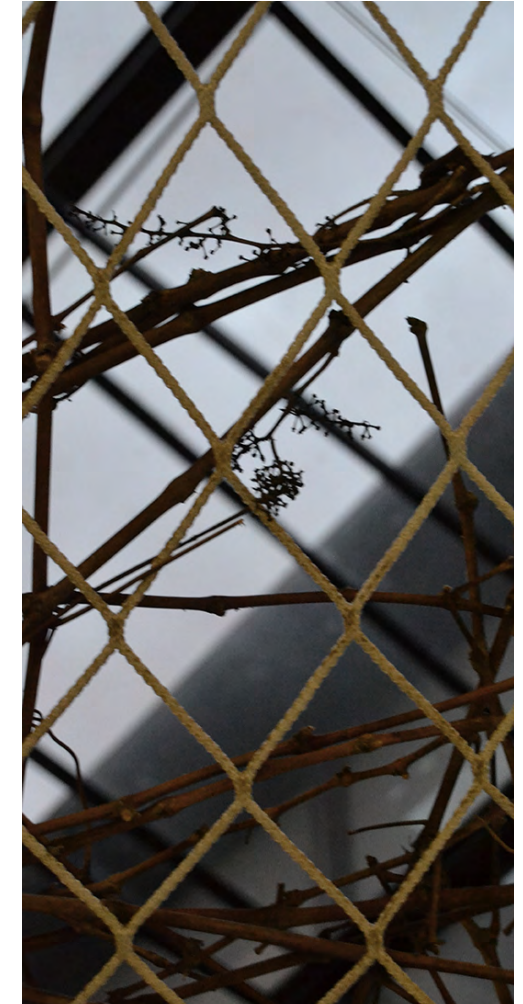
MARAÑÓN (2012). **Fotografía independiente.**
Septiembre. Photographie indépendante.





MORA (2012). **Fotografía independiente.** *Detalle Piedras.*
Photographie indépendante.

MARAÑÓN (2016). Par compuesto por dos fotografías de la autora. *Luces y sombras.*
Paire composée pour deux photographies de l'auteur.



MARAÑÓN (2015). *Fotografía independiente. Centro.*
Photographie indépendante.



acción segunda curso-taller

I. Curso-Taller de Arte y Enología: "Los maridajes de Rioja Alavesa"

1. INTRODUCCION

La segunda acción para nuestro proyecto de investigación nos llevó a organizar del 8 al 12 de julio de 2014 las Jornadas del I. Curso-Taller de Arte y Enología. “*Los maridajes de Rioja Alavesa*”, en el cual colaboró la Cuadrilla de Laguardia-Rioja Alavesa – Guardia- Arabako Errioxako Eskualdea y el Dpto. de Didáctica de Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad de Granada.

La duración de dicha acción fue de 15 horas en horario de 17 a 20 h, a excepción del sábado 12 de julio 10 a 13 h y el número de participantes fue de un total 14 (10 mujeres y 4 hombres), cuyas edades oscilaron entre los 27 años la más joven y 61 el participante de mayor edad. En general la asistencia fue muy alta (concurriendo en su mayoría a la totalidad del curso) a excepción de dos participantes: uno de ellos únicamente participó en la sesión de la cata y otro en la primera y tercera sesión.

Este curso supuso un estudio preparatorio para la siguiente acción a llevar a cabo con nuestros talleres Instálate, en las diferentes bodegas que aguardaban su turno: Pagos de Leza, Bodegas Ondalán y Solagüen; por lo que se trabajó con diferentes métodos a lo largo de las diferentes sesiones, sirviendo como análisis previo y llamada a la acción.

Así, el curso-taller se desarrolló en cinco sesiones que quedaron divididas en dos partes: una teórica y otra práctica a modo de taller. En general, nuestro interés se centró en presentar diferentes temáticas o aspectos que maridan con el carácter, personalidad o esencia de Rioja Alavesa, convergiendo puntos de encuentro, de diálogo y especialmente de reflexión sobre lo que somos, de dónde venimos y a dónde vamos.

1. INTRODUCTION

La deuxième action pour notre projet de recherche nous a conduite à organiser du 8 au 12 juillet 2014 les Journées du Ier Cours-Atelier d’Art et d’Oenologie. “*Les mariages de la Rioja Alavaise*” auxquelles ont participé la Cuadrilla de Laguardia-Rioja Alavesa – Guardia- Arabako Errioxako Eskualdea et le Département de Didactique d’Expression Musicale, Plastique et Corporelle de l’Université de Grenoble.

La durée de cette action a été de 15 heures selon un horaire de 17 à 20 h, à l’exception du samedi 12 juillet de 10 à 13 h et le nombre de participants a atteint un total de 14 (10 femmes et 4 hommes) dont les âges oscillaient entre 27 ans pour la plus jeune et 61 ans pour le participant le plus âgé. En général, l’assistance a été très élevée (la plupart ont assisté à tous les cours) à l’exception de deux participants : l’un d’eux n’a participé qu’à la dégustation et un autre à la première et troisième session.

Ce cours a nécessité une étude préparatoire pour l’action suivante à mener à bien avec nos ateliers Installez-vous !, dans les diverses caves à vin qui attendaient leur tour : Pagos de Leza, Bodegas Ondalán et Solagüen; c’est pourquoi nous avons travaillé avec différentes méthodes au long des diverses sessions ce qui a servi d’analyse préalable et d’appel à l’action.

C’est ainsi que le cours-atelier s’est déroulé en cinq sessions divisées en deux parties : une théorique et l’autre pratique sous forme d’atelier. En général, notre intérêt s’est focalisé sur la présentation de diverses thématiques ou différents aspects qui se marient avec le caractère, la personnalité ou l’essence de la Rioja Alavaise, avec des points de rencontre, de dialogue et spécialement de réflexion sur ce que nous sommes, d’où nous venons et où nous allons.

Los interesantes resultados obtenidos nos permiten mostrar a modo de relato visual, de narrativa comunitaria, los entresijos de esta comarca vasca que se baña en eternas hileras de vid, serpenteantes campos en terraza colmados de olivos y amarillentas parcelas de cereal.

Les intéressants résultats obtenus nous permettent de montrer, sur le mode du récit visuel, de la narrative communautaire, les entrelacs de cette comarque basque qui baigne dans d'éternelles enfilades de vignes, des champs serpentant en terrasses surmontées d'oliviers et de jaunâtres parcelles de céréales.

2. ANTECEDENTES

Básicamente desarrollamos una metodología artística y participativa, en la que todos los participantes podían despertar por un lado su lado creativo, por otro lado profundizar en aspectos ya conocidos y por último, estimular una actitud reflexiva y crítica.

Por ello, podríamos hablar de algunas dinámicas que se han llevado a cabo en los últimos años en diferentes escuelas, museos y centros de educación no formal que están implantando nuevas fórmulas en Educación Patrimonial y Educación Artística, aunando el empoderamiento del grupo participante y obteniendo importantes resultados que dan voz y hacen más libre a la comunidad a la que pertenecen.

Por ello, podríamos citar el caso de la Rede Museística Provincial de Lugo con Encarga Lago al frente; el Programa Pintia de Innovación Educativa o Simulacri en los que participa el Dr. Pablo de Castro; el caso de acciones educativas en Didáctica de la Expresión Plástica que involucran a todo el alumnado, ejemplo de ello son el IES Santa Cristina de Lena en un pequeño pueblo de Asturias gracias a la Dra. Sonia Fernández González, el Colegio Santa María del Naranco Alter Vía gracias a la profesora Inés Fernández (2) o el colectivo El Punto Rojo con sus múltiples propuestas: Sala Cero, Insert coin, Operación biquini o 48 ocasiones; las metodologías empleadas por centros como el Museu Marítim de Barcelona, el Museo Arqueológico de Villajoyosa (Alicante) o el ya citado Museo Thyssen-Bornemisza y su equipo Educathyssen; y otro ejemplo significativo sería la metodología seguida en los seminarios organizados por GREAS/CEAQ en París a nivel universitario de mano de los Doctores Roberto Marcelo Falcón Vignoli y Apolline Torregrosa.

Este tipo de encuentros, de participación activa, de implicación e interacción, de usos simbólicos de las narrativas que de éstas surgen y el apoyo en modelos que susciten experiencias artísticas, conllevan unas prácticas de mayor calado, de sentimiento y conocimiento más profundos y que se alojan mejor en la memoria por hace revivir y hacer conocer desde lo ya adquirido. Un pasaje por el recuerdo colectivo y por los entramados sociales que constatan una realidad presente pero que también orientan hacia un futuro compartido de sinergias, pensamientos y afectos.

3. INSTRUMENTOS TÉCNICOS, PARADIGMA DE INVESTIGACIÓN. METODOLOGÍA DE ACTUACIÓN

Al ser un curso que se dividió en diferentes sesiones, nos vemos en la necesidad de presentar y abordar esta acción educativa de manera más pormenorizada, describiendo cada sesión. Así, cada una de ellas nos sirvió para obtener abundante información para nuestro proyecto de tesis doctoral sobre qué opinan los diferentes habitantes y vecinos de Rioja Alavesa acerca de los distintos aspectos que configuran nuestra identidad.

Por ello, dedicamos las siguientes sesiones a conocer las relaciones históricas, sociales y antropológicas entre arte y vino a lo largo de diferentes épocas y civilizaciones (en la primera sesión hasta el siglo XVIII y en la última centrados en el Arte Moderno y Arte Contemporáneo); conocer también el valor del patrimonio inmaterial, especialmente abordándolo desde los paisajes culturales; realizamos una cata artística donde maridar el conocimiento sensible y vino; y por último, participamos en la importantísima acción en bodegas Eguren Ugarte y Pavoni estudiando la nueva visión arquitectónica, cultural y enoturística

de la bodega a través de la fotografía.

Ahora bien, ahondemos en cada jornada y veamos en este recorrido artístico las impresiones y opiniones de nuestros participantes y su reflejo plástico mediante formas, colores, recortes, acuarela y lápices de colores.

1ª SESIÓN

ARTE Y ENOLOGÍA: MARIDAJES EN LAS DISCIPLINAS ARTÍSTICAS HASTA EL SIGLO XVIII.

Objetivo: Conocer las relaciones entre las diferentes disciplinas artísticas y el vino a lo largo de la historia del arte.

Taller: 'Instálate'. Experiencias artísticas y contextos de cultura contemporánea.

El taller consistía en profundizar en lo anteriormente visto, esto es, las diferentes relaciones que se dan entre arte y enología abarcando un periodo que comprendía desde la Prehistoria hasta el Barroco. El viaje histórico artístico se hizo mediante el uso de la imagen, comentándolas y debatiéndolas entre todos y posteriormente, se les propuso realizar una pequeña obra artística donde se resumieran las diferentes relaciones que se dan en el momento actual en Rioja Alavesa en diferentes ámbitos, haciéndoles elegir entre:

- a. Los diferentes contextos que representan espacios de cultura contemporánea de Rioja Alavesa y cómo los visitantes nos enfrentamos a ellos (artística, patrimonial y culturalmente tanto como individuos como sociedad).

- b. Las sinergias que hay en Rioja Alavesa entre arte y enología y cómo influyen éstas en nuestro día a día.

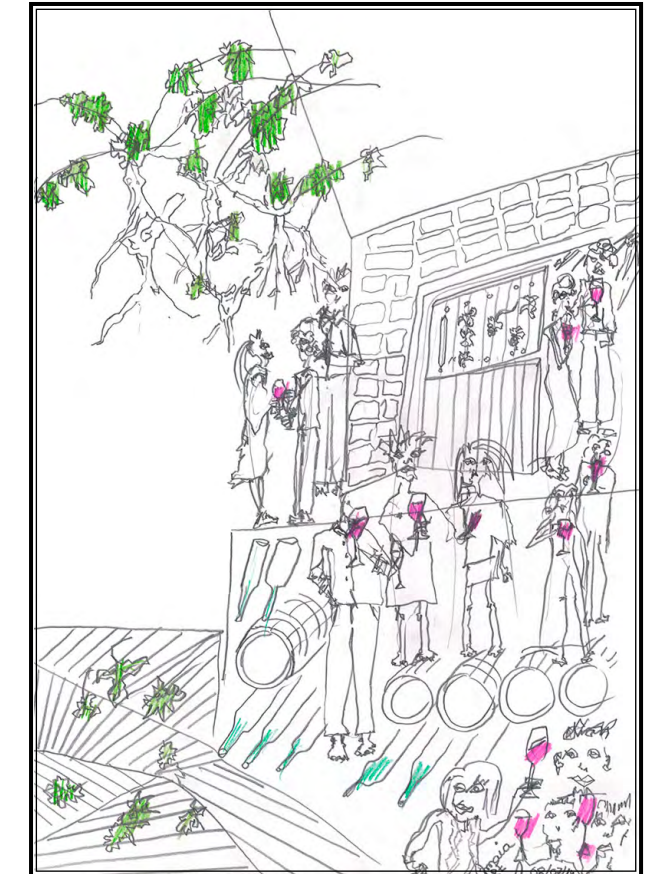
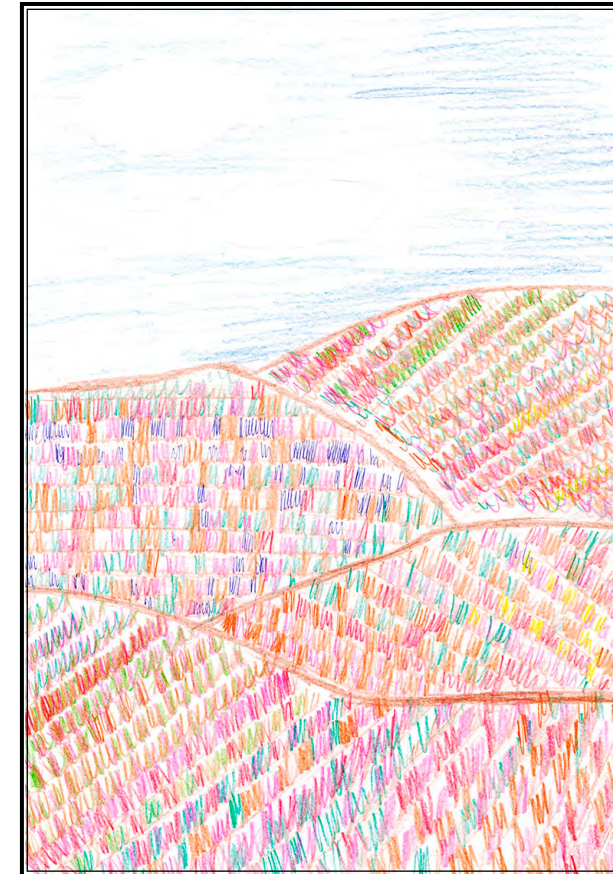
- c. Repensar estas relaciones y sus espacios desde una perspectiva artística.

A pesar de ser el primer día, podemos hablar de un día de ruptura, de trasgresión, de libertad creativa y de grandes espacios de reflexión. Todo ello conllevó unos resultados muy interesantes, en primer lugar porque cada uno utilizó sus conocimientos artísticos para poder representar lo que desea mostrar y algunos participantes decidieron incluso innovar y jugar con el medio.

En general sus diferentes representaciones, tal y como veremos a continuación, se basaban en su mayoría en sus vivencias personales, dotando a las obras de un mayor valor y sobre todo, de personalidad, de memoria, de identidad.

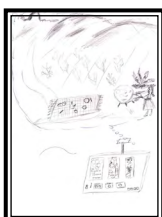
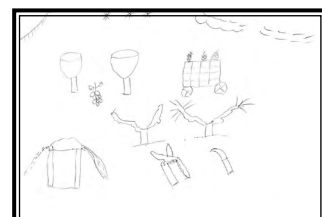
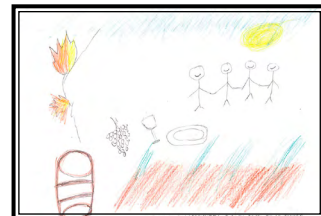
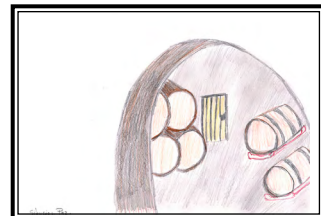
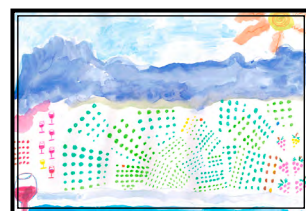
Eran micro-narrativas artísticas que nos desplazaban a tiempos anteriores donde familias enteras despachaban los días entre mares de parra verdeojiva y racimos grana, a viejos calados regodeándose de sus cientos de barricas de roble, a la imperturbable sierra y su espejo en el Ebro.

Pequeñas pero intensas historias a base de expresión plástica que se hicieron aún más valiosas cuando, una vez realizadas las obras, hubo una pequeña puesta en común de las diferentes representaciones artísticas ya que algunos participantes, mediante la palabra, supieron dotar de aún mayor significado a sus representaciones porque decían estar algo limitados por su destreza artística o sus habilidades plásticas.



Conclusiones visuales. MARAÑÓN (2016). Par compuesto por dos Citas Visuales Literales.

Reflexiones artísticas. Paire composée pour deux Citations Visuels Littéraux.



Conclusiones específicas

Cada uno siguiendo su criterio personal, ahondó de manera reflexiva en su pequeño cosmos para después relacionarlo con lo colectivo, presentando obras que, en la intersección de arte y explicaciones verbales, nos desvelaban una nueva Rioja Alavesa donde pudimos descubrir de qué manera cada persona se relaciona con los espacios culturales de la comarca y la temática enológica, lo cual nos habló en su mayoría de tres aspectos: 1.- el disfrute del mundo vitivinícola; 2.- y en contraposición, el aspecto laboral del vino; y por último, 3.- la belleza del viñedo y concretamente la importancia de los espacios como bodegas o calados.

2ª SESIÓN

PAISAJE CULTURAL DEL VINO: PATRIMONIO INMATERIAL "VIVO"

Objetivo: Profundizar en la Candidatura por la UNESCO del Paisaje del Viñedo a Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad y aprender a valorar la importancia de nuestro patrimonio.

Taller: 'Idént(r)icos'. Construyendo patrimonios / Ondarea eraikiz.

Esta segunda sesión fue especialmente representativo por todo lo que contaremos a continuación, siendo un encuentro de gran emotividad y fuertes sinergias entre los participantes. Esta acción tenía ciertas reminiscencias al ejercicio de Alzheimer en la propuesta de "Entretelas", la acción realizada a cargo de Apolline Torregrosa y Marcelo Falcón en el Congreso Patrimonios Migrantes de 2012 "Patrimonios instintivos" en Valencia en torno

a la noción de recuerdo viajero o la actividad *31 Days of Inspiration* (2) que la Asociación de Museos y Galerías de Escocia llevaron a cabo.

La dinámica del taller siguió el orden habitual, esto es, en primer lugar una parte teórica donde nos centramos en ir conociendo los diferentes Paisajes de Viñedo declarados Patrimonio de la Humanidad y profundizando en sus características para contrastar y conocer mejor cuáles son nuestras virtudes y cuáles aspectos son susceptibles de mejora para poder lograr ser patrimonio UNESCO (puesto que patrimonio en minúscula ya somos, tal y como hemos visto en el Estado de la Cuestión con la activación de los patrimonioS). ¿Qué queremos decir con esto? Que en el taller nos preocupamos en desgranar el concepto de patrimonio 'universal' o colectivo para adentrarnos posteriormente en el patrimonio personal, de igual o más valor y que engendra asimismo los valores del patrimonio compartido, comarcal, nacional, mundial.

Así, partiendo de esta diferenciación, tratamos de trabajar el concepto de patrimonio mediante la técnica del *apropiaciónismo*. Este estilo y/o movimiento surgió a principios del siglo XX con las primeras vanguardias pero años más tarde, con la llegada de los años ochenta y el Posmodernismo, artistas, escritores y creadores siguieron especialmente su formato, convirtiéndose en un legado controvertido y muy crítico con las formas culturales, convirtiéndose por tanto en un sistema transcultural.

Para la realización del taller el día anterior se avisó a cada participante de que tenían que traer un objeto que consideraran parte de su patrimonio personal. Todos y cada uno de los elementos se colocaron en una mesa sin identificar y fue cada uno el que decidió qué objeto coger (siempre y cuando no fuera el suyo propio). Así, cada participante tuvo que analizar ese objeto con

varias preguntas: ¿De qué se trata?, ¿De qué año crees que podría proceder?, ¿Por qué crees que para la persona a la que pertenece es parte de su patrimonio?, ¿Te recuerda a algo en especial? ¿Por qué? y describe lo más característico de “tu” nuevo patrimonio. Tras esa primera reflexión estudiando con detenimiento el objeto, debían adueñarse simbólicamente de él y hacer una obra artística en la que lo ‘versionaran’, esto es, se ‘apropiaran’ de ese patrimonio ‘ajeno’ (objeto) para hacerlo propio.

Los resultados fueron muy interesantes pero más aún el clima que se vivió durante el taller puesto que, como envueltos en un candor mágico, la sala se transformó en una red de vínculos emocionales, afectivos, donde los sentimientos surgían sin poder controlarlos, llegando incluso a florecer entre sonrisas, tímidas lágrimas y abrazos de irrefrenable empatía.

Sus dibujos, composiciones, collages, eran parte de la narración de su camino de vida, de sus historias de vida, a través de los diferentes objetos mostrados. Era una forma de acentuar las emociones, transcribirlas y expresarlas sólo que desde un método no verbal, dejando fluir la riqueza de lo plástico, visual y estético, un compendio de emociones, vínculos y sinergias que nacen del valor del pequeño patrimonio personal.

Al final de la sesión, también hubo una ronda de puesta en común, sin embargo, en esta ocasión, pusimos todas las obras en una mesa con el objeto inicial en cuestión a su lado. Así, la persona a la que pertenecía el objeto hablaba de éste y después de la representación que habían hecho del mismo. Más tarde, la persona que había versionado su objeto añadía algún matiz si lo consideraba oportuno para poder comprender el conjunto. En definitiva, se trata de interconectar los diferentes valores que un mismo objeto (es decir, patrimonio) puede poseer para diferentes

personas y cómo al final, gracias a éste, quedan unidas de manera simbólica por nexos afectivos y de razón sensible.

Cada vez que hablaba alguien, la persona en cuestión iba sujetando una parte de un ovillo de lana, pasándose al siguiente participante. Una vez que todos terminamos, se podía entrever una red que habíamos establecido entre todos y así, pudimos resumir de una manera gráfica cómo el patrimonio entreteje y conforma nuestra identidad y que, efectivamente, son los pequeños patrimonios (Fontal, 2013) los que realmente hacen patrimonio, consiguiendo así una conservación y protección reales, dotando por fin de valor a Rioja Alavesa y su patrimonio.

Conclusiones específicas

La enorme implicación de los participantes en este taller es especialmente destacable, mayormente interesante por la manera en qué, de manera inconsciente, el material sensible trabaja en los procesos pedagógicos haciendo del devenir educativo más enriquecedor y más significativo, ya que tal y como destacaron en la valoración final de las Jornadas, nunca se borraría de su memoria.

En este taller se crearon unos fuertes enlaces patrimoniales, se pudo ver (físicamente), conocer y, principalmente sentir la importancia de los vínculos, de los nexos, de empatizar con el otro, del formar parte de su cosmos, de la belleza del estar juntos participando del mismo símbolo, del mismo ritual, de la misma esencia que genera sociabilidad.

Todo esto es el patrimonio. Y así, profundamente, lo supieron reflejar, experimentar, vivir y transmitir. Este segundo taller supuso crear diferentes obras que nos llevaban a un universo paralelo al

Conclusiones visuales. MARAÑÓN (2016). *Tabla Visual de Resultados. Reflexiones Sesión 2. Table Visuelle de Résultats.*



del propio objeto, desde reminiscencias o recuerdos personales que, en ocasiones, sí se veían reflejadas en el valor o significado que tenía para la persona a la que pertenecía y en otras ocasiones (las menos) se hizo una versión distinta, diferente, entre lo que para uno era y en lo que para otro se había convertido.

Durante el proceso fue muy interesante “el arrepentimiento” de uno de los participantes, ya que esa ‘duda’ hizo más enriquecedor el producto final.

Sea como fuere todos ellos, cada uno con su estilo, su creatividad y sus capacidades plásticas, supieron aportar sus impresiones con respeto, con cariño, con calmada nostalgia respecto a aquellos objetos, generando un producto artístico que a partir de aquel instante accedía al pedestal de patrimonio colectivo.

Así, la artista *Lygia Clark* hablaba de sus “objetos relacionales” como objetos que pueden expresar significados diferentes para diferentes sujetos o para uno mismo sujeto en distintos momentos, integrándose en la parte viva de la persona a través de ese nuevo significado (Abad Molina, 2007: 56). Eso es precisamente lo que sucedió en esta sesión, eso es precisamente lo que se generó entre sentimientos, recuerdos y viejas experiencias: personas, momentos, olores... que ahora participan de un sentir colectivo y que han creado un nuevo tejido social, el que aquella tarde de julio se cosió en nuestra segunda sesión de este particular curso-taller repensando Rioja Alavesa.

3ª SESIÓN

CATA ARTÍSTICA

Dirige ADRIANA LAUCIRICA, enóloga y presidenta de la Asociación de Enólogos de La Rioja, Navarra y País Vasco; y colabora DANIEL TENA. Licenciado en Bellas Artes. Pintor.

Objetivo: Aprender a identificar, descifrar y transmitir sensaciones y emociones a través del arte, el vino y el patrimonio mediante una cata enológica y su análisis artístico.

Esta sesión adquirió un matiz diferente al estar la parte práctica integrada en la propia teoría. Esta sesión, a diferencia de las demás, estuvo a cargo de la enóloga Adriana Laucirica siguiendo la dinámica de las anteriores catas que habíamos realizado durante los meses de marzo y abril por toda la comarca. Sólo tuvo una salvedad: en esta ocasión acompañó en la cata un artista riojano familiarizado con la cultura del vino que fue pintando un lienzo según se iban describiendo las sensaciones que los diferentes vinos transmitían a los participantes. Esto colaboró en la dinámica de análisis (una ficha artística) ya que cada participante debía resumir los distintos vinos que degustaron desde una nueva perspectiva no únicamente enológica sino más amplia.

Finalizada la cata, en general los comentarios fueron muy positivos de la interrelación de arte, pintura, sensaciones (sabores, texturas, olores...) y vino. De hecho, la mayoría afirmaron que repetirían la experiencia ya que les supone un disfrute no solo sensorial sino también artístico, visual y plástico, en definitiva, una experiencia sensible y estética.

No nos extenderemos más en este apartado ya que queda englobado en el conjunto de datos, análisis y conclusiones de la acción tres que describiremos más adelante.

4ª SESIÓN

LA ARQUITECTURA DEL VINO Y EL ENO-TURISMO: UNA NUEVA VISIÓN. Visita bodega Eguren Ugarte y Bodegas Pavoni.

La complejidad de esta propuesta nos lleva a tener que detenernos de manera más exhaustiva y profundizar en los resultados que ésta nos aportó de cara al conjunto de la tesis.

La enseñanza y el aprendizaje en este ámbito de desafío ético, político y pedagógico, como es Rioja Alavesa, requiere de un nuevo espacio y/o *repensar nuestras relaciones dentro de los espacios de diferencia* (Kind, 2006: 13). Esto es, repensar los espacios culturales, sociales y educativos de los que disponemos.

No obstante, considerábamos necesaria la compilación de todas las experiencias y por este motivo, se propuso esta acción en la que se pretendía reflexionar sobre el espacio museo-bodega para delimitar sus características, puntos clave o aspectos esenciales, desde el punto de vista de los diferentes participantes que realizaron dicha actividad, gracias a la disciplina de la fotografía; para así confirmar o rebatir la bodega como nuevo espacio *musealizado* en el cual trabajar o no en adelante en nuestra investigación.

Objetivos:

- Reflexionar sobre el espacio museo-bodega para delimitar sus características, puntos clave o aspectos esenciales comunicando el significado de lugar de forma interesante y efectiva, gracias al uso del lenguaje artístico-visual.
- Contribuir a la satisfacción de las necesidades del visitante, al trabajar desde perspectivas plurales.

- *Descubrir y comprender las huellas de la historia en el patrimonio, sus valores, significados, etcétera, contribuyendo a desarrollar en los estudiantes la sensibilización y el sentido crítico hacia la conservación o recuperación del patrimonio existente*, (Fernández Rubio, 2006: 285), esto es, valorar la bodega como punto central para la reconstrucción identitaria de la comarca de Rioja Alavesa.
- Proteger el recurso, es decir, la bodega como espacio *de y para* la cultura, abarcándolo desde la perspectiva de la arquitectura como elemento enoturístico y patrimonial.
- Favorecer un buen uso del espacio.
- Mejorar la calidad de vida de los habitantes locales, dándoles voz en el discurso.

Taller: '**Sombras y luces**'. Análisis reflexivo visual de la bodega.

Este trabajo surge como ejercicio de reflexión a raíz de conocer dos proyectos: '*Making Time*' de Thomas Struth y '*El Museo de Navarra visto por ocho fotógrafos*', aunque teniendo mayor calado este último; interesante propuesta realizada con la intención de mostrar el continente y/o el contenido de un museo dedicado a un solo autor: el Museo-Fundación Jorge Oteiza en Alzuza, Navarra, de mano de diferentes nombres del panorama fotográfico.

Así, esta propuesta supone mirar al patrimonio, indagar en él, investigar y tratar de ver sus cualidades, sólo que desde una perspectiva visual tras el objetivo fotográfico.

El desembarco de la fotografía en los museos, y ahora en la bodega, *tiene aspectos culturales*, educativos y en cierta medida, también

industriales (Cánovas, 2008: 79), debido a su principal finalidad a lo largo de la historia: la elaboración del vino. No obstante, no podemos dejar en el tintero sus claras influencias patrimoniales, culturales y de centro social.

En consecuencia, esta acción didáctica pretende hacer reflexionar a los participantes y a hacer propios los rasgos típicos de la bodega y extrapolarlos para realizar sus propios discursos y formulaciones artísticas, pero también diálogo, un proceso de experimentación y a la par de creación; ya que *es una invitación a mantener conversaciones y provocar nuevas percepciones y acuerdos* (Kind, 2006: 14) en torno al patrimonio, la bodega y también sobre la identidad de Rioja Alavesa. Puesto que la interpretación del patrimonio es una actividad *educativa* que pretende *revelar significados* e interrelaciones a través del uso de *objetos originales* (como podrían ser los artísticos), por un contacto directo con el recurso o por medios ilustrativos (por ejemplo, la fotografía), no limitándose a dar una mera información de los hechos (Tilden, 1956). Y esta no es sino la perfecta definición de la actividad que estamos procurando describir.

2 apuntes previos

1. Criterios de la acción

- **Uso de la fotografía digital como fuente de recogida de datos y elaboración de argumentaciones visuales**, ya que, sin duda, la *era digital ha puesto en solfa demasiadas cosas como para pretender que nada ha cambiado* (Cánovas, 2008: 83).
- Se pautó con los participantes que **todas y cada una de las imágenes debían ser propias y**

que era interesante evitar incluir textos, para demostrar (una vez más) que el lenguaje visual es igual de relevante que el verbal para basar nuestros comentarios, imágenes de una construcción propia y autónoma.

- **El participante debía realizar tantas fotografías como consideraran necesarias** para, después, por medio de **una selección de seis fotografías**, resumir sus argumentaciones y elaborar una síntesis visual; despertando en ellos así, la autonomía y el juicio crítico.

2. Aclaraciones

Para realizar las fotografías no se les condicionó de ninguna manera, sencillamente se les planteó la actividad como una manera visual de comprender, definir y defender, de qué forma entiende cada sujeto la bodega, aportando su visión particular por medio de argumentaciones visuales.

La enseñanza y el aprendizaje del patrimonio y el arte en Rioja Alavesa requiere repensar los espacios culturales, sociales y educativos de los que disponemos. Nosotros hemos encontrado la fórmula de cohesión en la Eno-cultura, y por ende, en su prolongación: la bodega tal y como hemos descrito es apartados anteriores; así pues, ¿cumple la bodega los requisitos para ser propiamente un museo –arte, cultura, patrimonio y educación?

Precisamente es aquí donde entran en juego más que nunca las voces de Rioja Alavesa, es decir, las diferentes experiencias de nuestro grupo de participantes en este contexto concreto; ya que se trata de una investigación compartida entre el guía y

participantes, y viceversa.

En consecuencia, este ejercicio es una conversación abierta donde tienen cabida todas las opiniones, mediante procesos visuales. No es, por tanto, una entrevista o conversación estrictamente estructurada, sino una serie de discursos visuales donde se evidencian las argumentaciones del porqué de esta nueva concepción de la bodega. Así, gracias a esta actividad, podemos elaborar un discurso que se fundamenta básica y esencialmente en argumentos visuales (Agra Pardiñas, 2005; García Roldán, 2012; Marín Viadel, 2003, 2005; Mesías Lema, 2012; Roldán Ramírez y Marín Viadel, 2009; Roldán y Marín Viadel, 2012).

Desarrollo de la acción

Esta propuesta se divide en dos espacios temporales claramente diferenciados: uno en el año 2013 con un total de quince participantes, y otra en 2014 con otros quince; de entre los cuales únicamente fueron seleccionadas las mejores argumentaciones visuales puesto que en toda Investigación Basada en las Artes es necesaria una calidad artística y estética.

Por otro lado, es importante destacar que el número total de los participantes procedían de Rioja Alavesa o algunos casos de la Comunidad Autónoma de La Rioja, región con la que compartimos muchos paradigmas, algunos de ellos relacionados, por supuesto, con la Enocultura; aportando de este modo una perspectiva realmente consecuente con las tradiciones, cultura y sociedad investigadas.

Así bien, la actividad constaba de una visita organizada a dos bodegas, en concreto, la bodega Pavoni en Lapuebla de Labarca en 2013 y Eguren Ugarte en 2014 en Párganos (ambas,

evidentemente, en Rioja Alavesa), donde se nos explicó todo el proceso de producción del vino así como los aspectos tradicionales más típicos de este espacio. Durante la visita debían recoger por medio de la fotografía aquellos aspectos que consideraban, de manera personal, más relevantes.

En el primer caso los participantes conocieron las pautas a seguir previamente al discurso de la acción; en el caso del Curso-Taller, después de las indicaciones dadas el día anterior en la introducción a la sesión 4, nos trasladamos hasta la bodega Eguren Ugarte para analizar la bodega tras el objetivo fotográfico (bien fuera una cámara compacta, réflex o la incorporada en los actuales teléfonos Smartphone). Las pautas fueron muy sencillas ya que simplemente teníamos la pretensión de conocer uno de los espacios más típicos y ancestrales de nuestra cultura riojano-alavesa (la bodega) y saber mirarla con otros ojos.

Ambas visitas fueron muy entrañables ya que al tratarse de bodegas familiares se profundizó en la cultura del vino y la esencia de cada una de las bodegas desde lo afectivo, el cariño a esta tierra, los saberes transmitidos de generación en generación, el respeto a la tradición y el profundo conocimiento de los pilares en los que se asienta la viticultura en sus respectivas bodegas.

En el caso de Bodegas Pavoni se trata de una bodega fechada ya en el siglo XVI con sus antiguos calados subterráneos, de bellos arcos y nobles paredes de piedra, y en cuyos lagos se sigue elaborando el vino de manera artesanal, incluido su pisado, obteniendo según su modo de elaboración tres vinos: el vino de lágrima (realizado con el primer mosto que flota tras echar simplemente los racimos al lagar), el vino de corazón (tras el remango, vuelta y pie un mosto más espeso duerme en el lago, convirtiéndose en vino después de entre ocho y diez días de fermentación, que será el que irá a

depósito) y por último el vino de prensa (que como su propio nombre indica se obtiene tras el prensado de los raspones y últimos restos de racimos del antiguo lago).

Por su parte, la visita a Eguren Ugarte se hizo especialmente interesante, no sólo por lo especial del circuito (centrado completamente en el Eno-turismo, olvidando un poco los patrones típicos de visita -elaboración del vino, salas de barricas, embotellado, etc.-), sino también especial por la amabilidad de nuestro guía, Koldo Eguren, hijo del fundador de la bodega, que nos mostró aquellos rincones con más encanto, las partes que asombran al turista, el hotel –sin acceso en una visita normal-, así como los pilares en los que basan su proyecto Eno-turístico. De este modo, pudimos conocer este espacio desde dos nuevos puntos de vista: el del propio bodeguero y el del análisis reflexivo visual.

Tanto en la acción de la bodega de Lapuebla como en la de Párganos, de entre todas las imágenes que nuestros participantes tomaron, tuvieron posteriormente que seleccionar 6 que consideraban claves para entender el concepto de bodega, sede enológica de Rioja Alavesa. La mayoría nos acabaron confesando que les costó mucho hacer la selección ya que había más de 6 que consideraban podían cumplir nuestro objetivo; sin embargo, a pesar de las dificultades, consideramos que no es casualidad que, en general, acabaran coincidiendo en fotografiar varios motivos o espacios de la bodega, así como más de un participante incluyó fotografías que ilustraban algún momento entrañable que habíamos vivido durante la visita. Sin duda, entre todos se creó un material visual muy interesante.

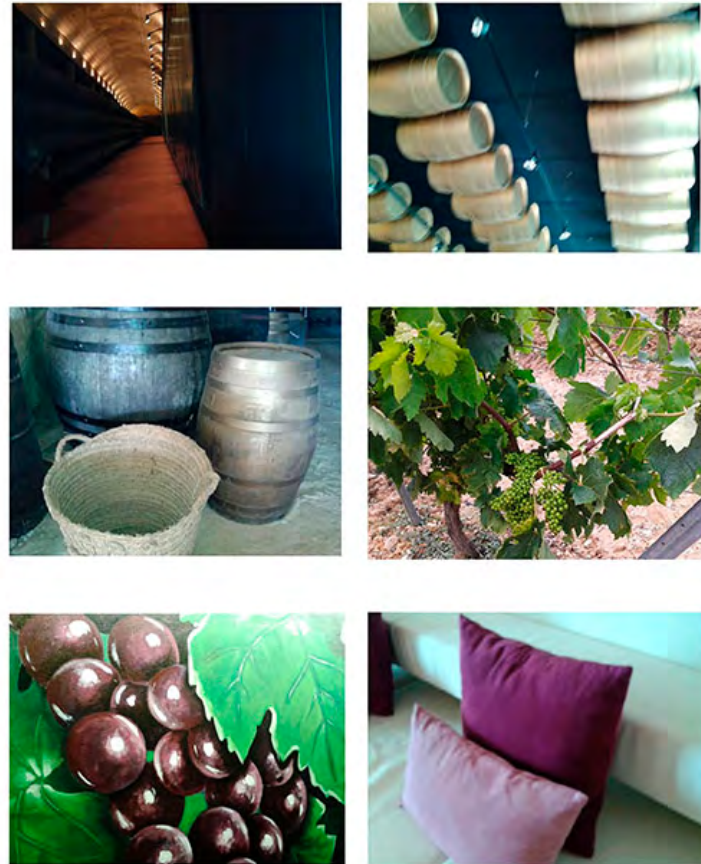
Conclusiones visuales

De entre todos los participantes se hizo una selección siguiendo criterios de calidad estética y argumentativa siguiendo las premisas de toda Investigación Basada en las Artes y técnicas artográficas. Es importante recordar aquí que, además, de entre todas las fotografías que se tomaron sólo seis eran las entregadas como resumen visual de esta acción educativa.

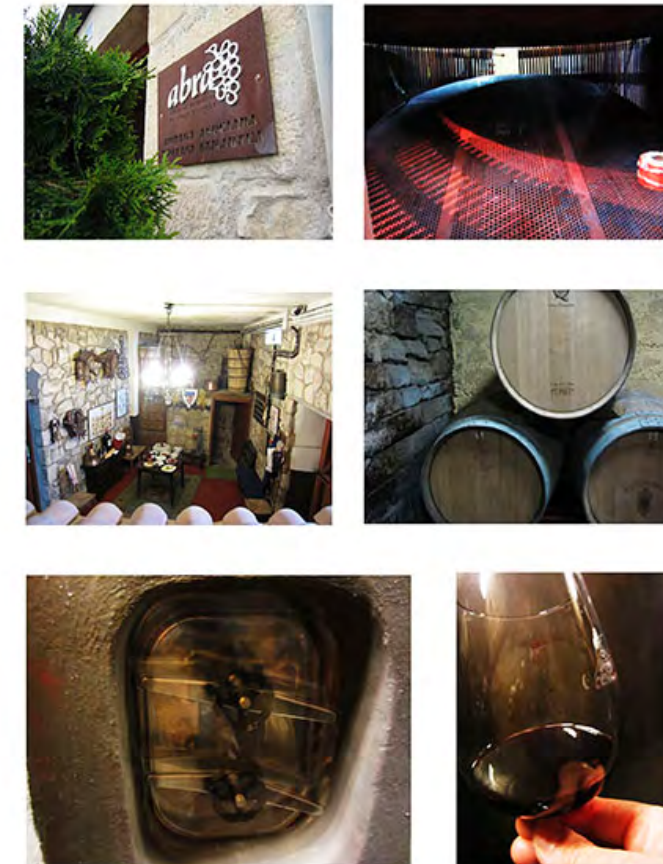
Conclusiones visuales. MARAÑÓN (2013). Serie compuesta por seis fotografías. Aitor. Série composée pour six photographies.



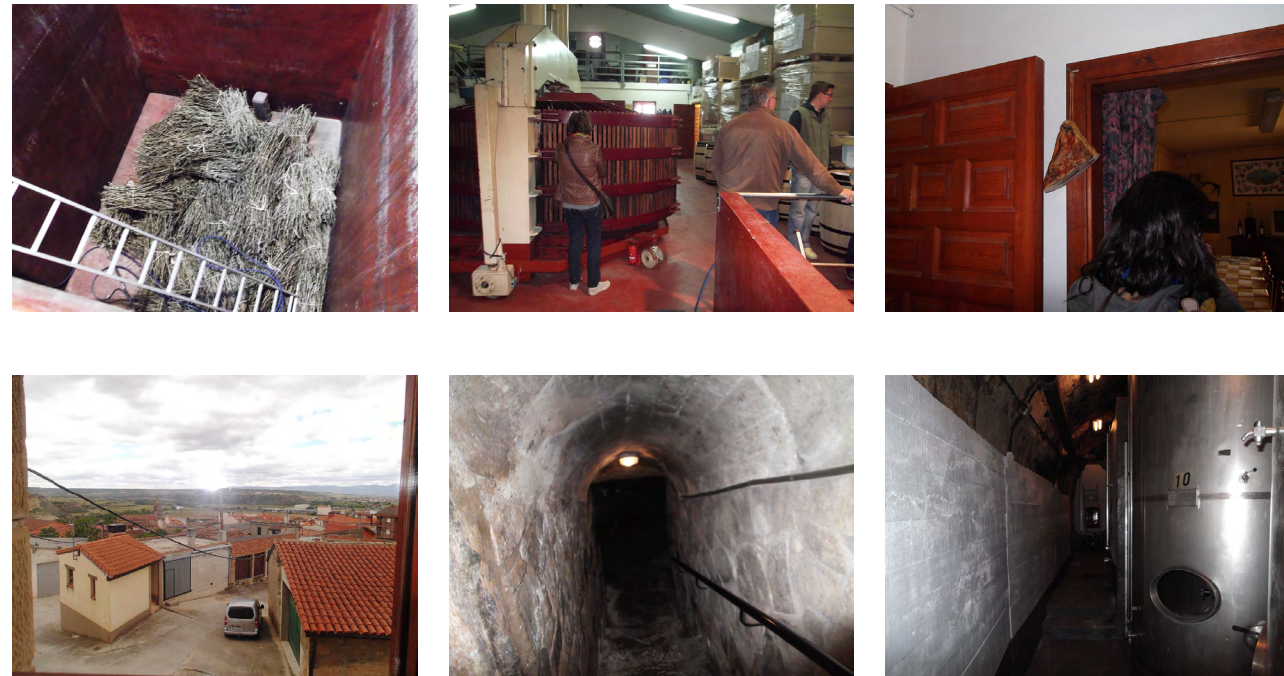
Conclusiones visuales. MARAÑÓN (2014). Serie compuesta por seis fotografías. Mónica. Série composée pour six photographies.



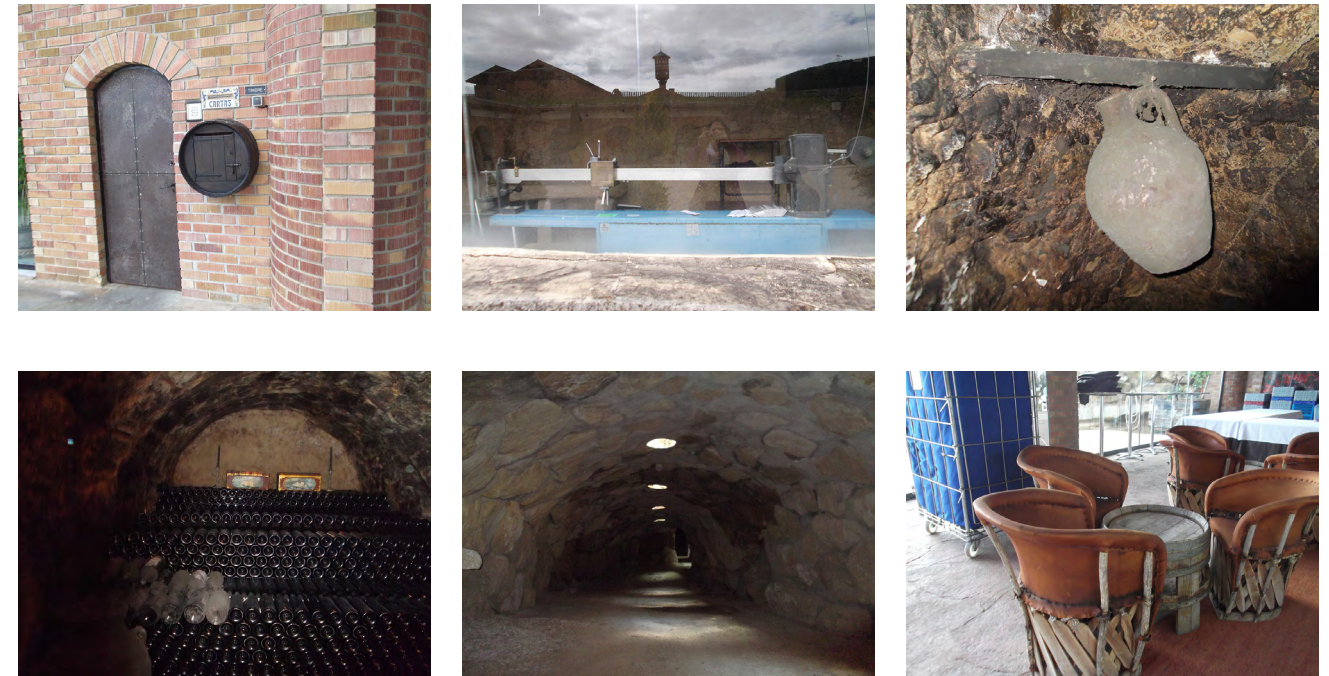
Conclusiones visuales. MARAÑÓN (2013). Serie compuesta por seis fotografías. Yolanda. Série composée pour six photographies.



Conclusiones visuales. MARAÑÓN (2013). Serie compuesta por seis fotografías. Jesús. Série composée pour six photographies.



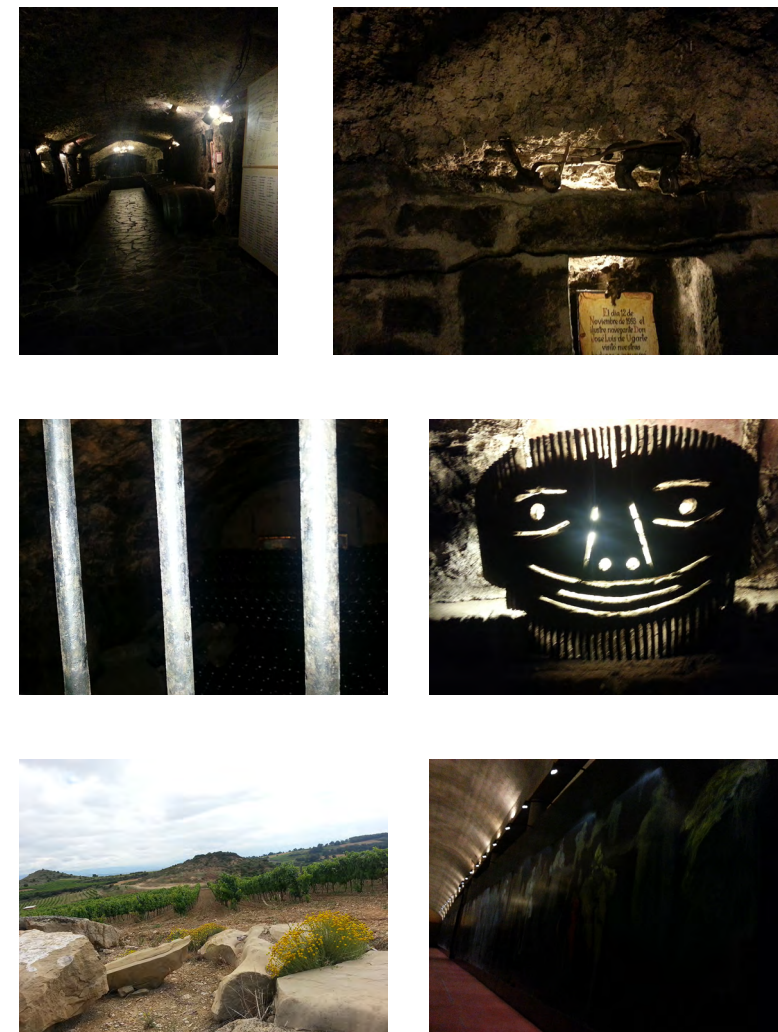
Conclusiones visuales. MARAÑÓN (2014). Serie compuesta por seis fotografías. Amparito. Série composée pour six photographies.



Conclusiones visuales. MARAÑÓN (2013). Serie compuesta por seis fotografías. *Candi*. Série composée pour six photographies.



Conclusiones visuales. MARAÑÓN (2014). Serie compuesta por seis fotografías. *Carmen*. Série composée pour six photographies.



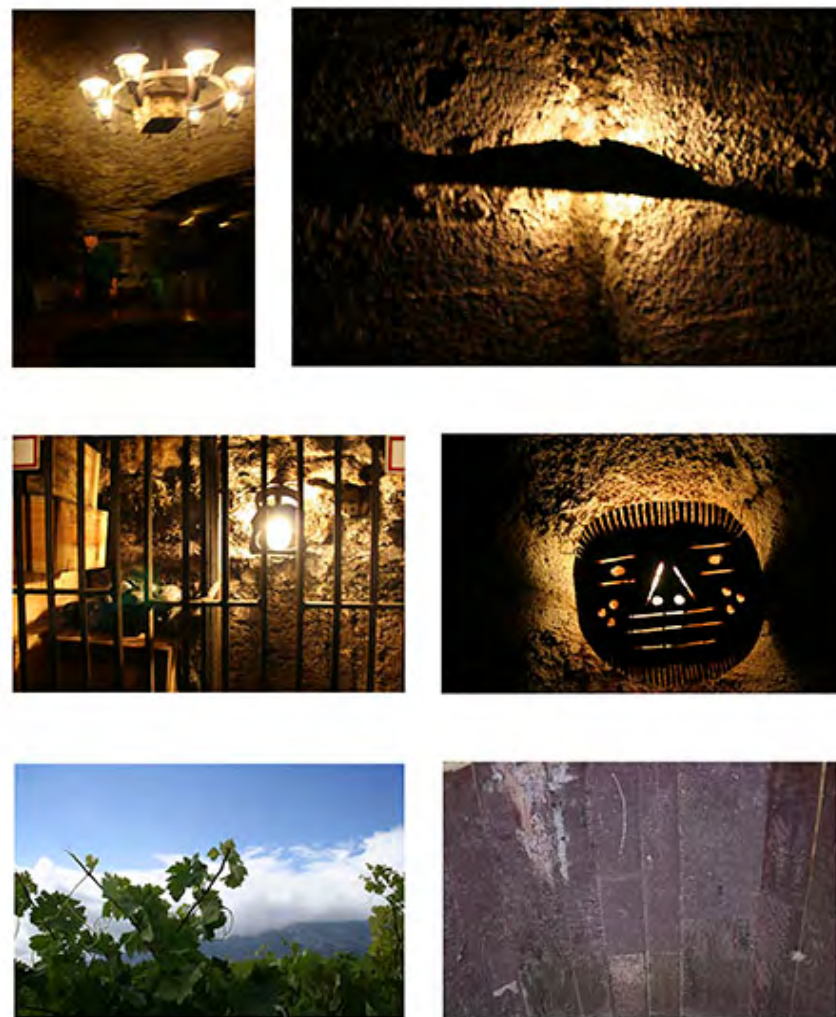
Conclusiones visuales. MARAÑÓN (2014). Serie compuesta por seis fotografías. Esther. Série composée pour six photographies.



Conclusiones visuales. MARAÑÓN (2014). Serie compuesta por seis fotografías. Isabel. Série composée pour six photographies.



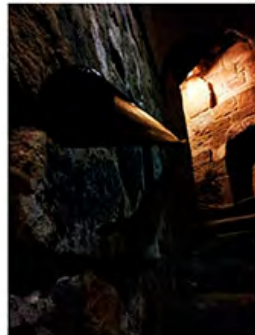
Conclusiones visuales. MARAÑÓN (2014). Serie compuesta por seis fotografías. Amaia. Série composée pour six photographies.



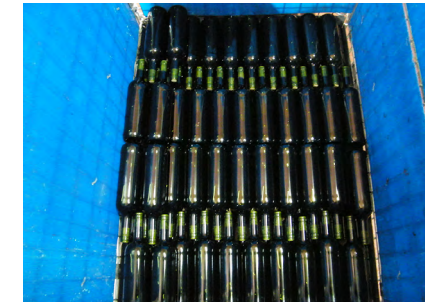
Conclusiones visuales. MARAÑÓN (2013). Serie compuesta por seis fotografías. Álvaro. Série composée pour six photographies.



Conclusiones visuales. MARAÑÓN (2013). Serie compuesta por seis fotografías. Unai. Série composée pour six photographies.



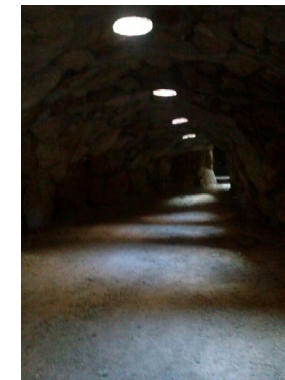
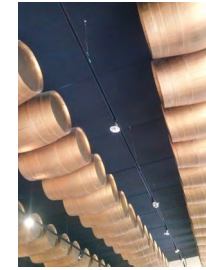
Conclusiones visuales. MARAÑÓN (2013). Serie compuesta por seis fotografías. Nuria. Série composée pour six photographies.



Conclusiones visuales. MARAÑÓN (2013). Serie compuesta por seis fotografías. Ruth. Série composée pour six photographies.



Conclusiones visuales. MARAÑÓN (2014). Serie compuesta por seis fotografías. Mari. Série composée pour six photographies.



Conclusiones visuales. MARAÑÓN (2014). Serie compuesta por seis fotografías. Miguel Pedro. Série composée pour six photographies.



Conclusiones visuales. MARAÑÓN (2014). Serie compuesta por seis fotografías. Javier. Série composée pour six photographies.



Conclusiones específicas

Tras la revisión de todas sus fotografías, podemos confirmar que los diferentes *participantes comparten significados, modos de representación, cualidades formales, rasgos estilísticos, símbolos, interpretaciones y conceptos estéticos* (Roldán y Genet, 2012: 168), fruto de, inequívocamente, su pertenencia a un mismo contexto sociocultural y educativo: Rioja Alavesa. Además, de algún modo, hay una cierta continuidad narrativa entre imágenes a través del objeto patrimonial, es decir, el patrimonio es entendido como el elemento que articula, entre otros aspectos, la continuidad narrativa de los diferentes ensayos visuales.

Así, desde una perspectiva comunicativa el patrimonio supone un vehículo de *transmisión de ideas, símbolos, significados y emociones* (Fernández Rubio, 2006: 287). Por lo que las imágenes, como reflejo de éste, son actos narrativos, poéticos, artísticos e interpretativos necesarios, ya que sitúan qué y cómo conocemos en el tiempo y el lugar y además dejan espacio a múltiples interpretaciones y evocaciones (Kind, 2006).

De este modo, nuestro proyecto y especialmente esta acción *no tiene, pues, un significado, sino incalculables*. No tiene una única narrativa, sino múltiples. *No contamos una historia, sino que proponemos los elementos para que cada cual se construya la suya: todas tendrán razón, incluso las que parezcan ir contra el material que nosotros ofrecemos...* (Alexanco y De Pablo, 2009: 50).

No obstante, por abiertas y dispares que sean las argumentaciones, siempre tendrán nexos en común y una clara presunción: colaborar en la definición del futuro espacio clave (más aún) de Rioja Alavesa, el cual, como todos ya sabemos, es la bodega: un espacio de re-creación cultural e identitaria, un nuevo espacio

social, un nuevo espacio museístico pero también un nuevo espacio educativo.

Por otro lado, otro aspecto a destacar es que un altísimo porcentaje de los participantes ha realizado las fotografías a partir de sus dispositivos móviles, lo cual iría muy unido al concepto de *trans-media* de Jenkins (2003, 2011), tal y como había sucedido con el ejercicio colaborativo del Foto-Diálogo.

En definitiva, gracias a los resultados de esta acción artística con el patrimonio de telón de fondo y desde una perspectiva plural, conseguimos empoderar a nuestros participantes haciendo de sus experimentaciones en la bodega indagaciones personales comprometidas con nuestro objeto de estudio (García Roldán, 2012); y a la par, definir desde argumentos visuales por qué la bodega es el nuevo escenario pedagógico y cultural de Rioja Alavesa, en el cual trabajar la re-definición identitaria, objetivo de nuestra proyecto de investigación.

Así pues, con esta propuesta nuestros participantes aprendieron a mirar al patrimonio, investigar y tratar de ver sus cualidades desde una perspectiva visual, analizando tras el objetivo fotográfico y defendiendo con argumentos visuales el concepto de bodega; imágenes que son, por tanto, una reflexión de nuestra relación con el medio, vivido y percibido, esto es, narrativas estéticas de construcción contextual.

5ª SESIÓN

ARTE Y ENOLOGÍA: MARIDAJES EN LAS DISCIPLINAS ARTÍSTICAS. ARTE MODERNO Y ARTE CONTEMPORÁNEO

Objetivo: Conocer las relaciones entre las diferentes disciplinas

artísticas y el vino en el periodo concreto que abarca el Arte Moderno y el Arte Contemporáneo.

Taller: '**Mapas Narrativos**'. Diálogos con imágenes visuales o un intento de repensar nuestras relaciones mediante el arte.

En esta sesión dedicamos la parte teórica a abordar el Arte Moderno y el Arte Contemporáneo, temática siempre controvertida que propició mucho intercambio de posturas y opiniones, muy positivas, acerca de lo que significa el Arte Contemporáneo y su influencia en la cultura actual, incluida aquí la enocultura y/o enología. Consideramos altamente enriquecedores estos debates o diálogos, no sólo para los propios participantes, sino de cara a nuestra investigación ya que contribuyen a establecer relaciones, borrar falsas tesis y anotar las pautas que hemos comprobado son básicas e interesantes para comprender la cultura y arte contemporáneos de cara a nuestros talleres. Instálate en diferentes bodegas de la región.

Así bien, el taller buscó trabajar sobre nuevos soportes de los que habíamos hablado en la charla (ejemplos como Magritte, Rauschenberg, Alan Kaprow o Tàpies entre otros) y transmitir de una manera abstracta o realista, -dependiendo del gusto o decisión del participante- el concepto que cada uno tenía de Rioja Alavesa. Para ello se les dio únicamente dos materiales: el soporte –una botella transparente de vino- y la materia pictórica –tres rotuladores: negro, blanco y plata-.

Fue muy curioso como un gran porcentaje se preocupó en cubrir la botella de una manera casi completa a excepción de una participante. Asimismo, fue muy interesante observar cómo se fueron representando aspectos que en días atrás habíamos resaltado como esenciales para Rioja Alavesa e igualmente cómo

muchos de ellos, en comparación al miedo del primer día de crear o trabajar de una manera plástica, se lanzaron a hacer la obra directamente en la botella (sin boceto previo) tras un breve tiempo de reflexión.

Conclusiones visuales

Ver en Foto-Ensayo final.

Conclusiones específicas

En esta última sesión pudimos observar cómo la actitud de los participantes había ido cambiando a lo largo del Curso-Taller, siendo más creativos, más participativos aún y trabajando con originalidad y descaro en este nuevo material, con un lenguaje más atrevido y expresando de manera nítida y sincera lo que para cada uno de ellos era Rioja Alavesa, la tierra del vino, la tierra de los sueños.

4. CONCLUSIONES GENERALES

La imagen es plural (Lemos Martins, 2009 : 159), es el sex-appeal según Perniola (2004), un simulacro según Baudrillard (1978), efervescencias y “remitologizaciones” según Maffesoli (1979) y euforia y anestesia a la par para Debord (1992). Por ello, los artistas van a ser quienes mejor adopten una actitud descriptiva, fenomenológica y etnográfica (Machado da Silva, 2009) de la realidad, ya que, toda comunicación reenvía una imagen y todo comunicación es imaginario, así pues, si nuestro imaginario está compuesto de una gran diversidad de imágenes, éstas serán esenciales para construir nuestra identidad.

Siguiendo estos criterios, en nuestro I. Curso-Taller de Arte y Enología “Los maridajes de Rioja Alavesa” tanto nuestros

participantes son vistos como *artistas* como los resultados visuales, es decir sus obras, son entendidas como imágenes que de-construyen nuestro contexto para después reconstruir el imaginario de Rioja Alavesa.

De este modo, con la deconstrucción de la realidad contextual se llega a un proceso de reflexión mucho mayor, concretando los aspectos más relevantes desde la más amplia de las perspectivas: social, cultural, identitaria, educativa, política e incluso económica, entre otras; y, una vez que somos conscientes de ellos, se produce la reconstrucción de los significantes de una manera artística o estética.

Por lo que nuestros participantes, a lo largo de las diferentes sesiones, han creado algo muy importante: han dibujado, escrito y narrado una historia colectiva, compartida, consensuada, de lo que era para todos ellos Rioja Alavesa, han descrito los patrones y rasgos claves de su región, aquello con lo que se *identizan*, una comarca abierta, hogareña, acogedora, de gente trabajadora y amante de sus pueblos de piedra, de sus campos de viña, de sus bodegas y trujales. Un Curso-Taller donde los participantes se expresan de manera plástica, visual y estética, creando productos artísticos que son el vivo reflejo del compás colectivo de la región, convirtiéndose cada sesión en un simposio de debates, diálogos, un continuo flujo de impresiones entre los participantes y la coordinadora que hacían, de esta manera, más interactiva tanto la charla como el taller.

En general la valoración que los participantes hicieron del curso fue muy buena, destacando la buena distribución horaria, la complementación de charla y taller, y valorando muy positivamente la sesión dedicada a patrimonio y la cata artística. Por otro lado, reseñaron que sería interesante quizás dedicar

alguna sesión más a conocer o visitar espacios concretos de Rioja Alavesa en los que también esté presente el arte, así como dedicar más tiempo al Arte Moderno y Contemporáneo ya que, dicen, es algo aún muy desconocido para ellos.

Desde nuestra perspectiva, consideramos que los participantes se implicaron de una manera muy positiva en el curso, aportándonos muchos datos y material para la elaboración de la tesis doctoral, proyecto para el que se realizó dicho curso. Sus contribuciones han sido muy enriquecedoras, incluyendo aquí también sus consejos, sus conocimientos y su experiencia. Cada uno, desde su enfoque y desde sus vivencias, han contribuido a que este proyecto sea precisamente lo que estamos buscando: una historia plural, colectiva, acorde a la realidad que en Rioja Alavesa se respira y buscando por medio del arte y el patrimonio la re-definición de una “identidad” que cada día está más cerca de alcanzarse.

Así, al igual que una Investigación Basada en las Artes plantea que en toda actividad artística hay un propósito investigador pero al mismo tiempo hay una finalidad pedagógica, en estas jornadas hemos aunado la importancia del proceso (como hecho experiencial e investigador) con su producto, de carácter estético, que es al mismo tiempo un recurso didáctico en sí mismo y la conclusión visual de lo experimentado, aprendido y reflexionado sobre Rioja Alavesa y su cultura artística, patrimonial y vitivinícola.

De esta manera, este Curso-Taller se puede resumir de manera gráfica, ya que las diferentes obras de nuestros participantes suponen un método de asimilación del contexto y realidad en la que nos hallamos inmersos, abriendo así las puertas a la siguiente acción: los talleres *Instálate*, que estarán ubicados en la bodega, ese ámbito familiar de fuerte arraigo en la cultura riojano-alavesa, facilitador de diálogo y narrativas, al entenderse como un ámbito

amable, cercano e integrador tal y como constatamos en estas jornadas donde maridamos arte y cultura de vino.

5. CONCLUSIÓN VISUAL

El I. Curso-Taller de Arte y Enología celebrado en Rioja Alavesa nos ha permitido corroborar algunos de los valores preponderantes según la sociedad riojano-alavesa en nuestra comarca, sustentando la idea de la bodega como eje vertebrador del discurso cultural, educativo, patrimonial, social y, por ende, identitario.

Como vimos en el apartado anterior, las obras y trabajos de nuestros participantes presentan la bodega como la entidad que abraza el paisaje (entendido como territorio y como patrimonio a la par), las tradiciones (de esta tierra bañada por ríos de vino y campos de la más colorida paleta, sobre todo en otoño) y la cultura del vino, las cuales, en suma, suponen el patrimonio artístico-cultural de Rioja Alavesa, y por consiguiente, su seña de identidad. Así, la bodega es el eco de la memoria, es el alma ancestral de la comarca, es el corazón de Rioja Alavesa; y en ella, el arte, la educación patrimonial y los procesos afectivos del estar juntos también tienen cabida.

La motivación de realizar esta obra conclusiva que titulamos *Idént(r)icos* (3), tal y como dice Eisner (2005: 10) es que *el artista también está afectado por el carácter social de la sociedad y del mundo en el que vive*; y en su condición posmoderna, debe contribuir a la concienciación social y a la revalorización y respeto del contexto, entendido en Rioja Alavesa, como patrimonio y cultura. Es más, *como sujeto social, el artista y su producción es fruto de toda clase de asociaciones que establecen con su contexto social inmediato, histórico, político o artístico* (Sánchez Argilés, 2009a: 187).

Por tanto, esta obra es un reflejo social, cultural, patrimonial, pero también político, ya que *symbols, particularly national symbols (...) play a role in creating, maintaining, and expressing an individual and collective identity, as well as providing a sentimental or emotional attachment and identification of individuals within the group* (Oiarzabal, 2010: 340).

Así, en este redentor juego artístico de símbolos, metáforas y argumentos sociales, culturales y patrimoniales, esta obra responde como ningún otro lenguaje plástico a nuestra demanda, ya que la instalación posee un carácter evocador que puede ser paradigmático de una situación o *acto que contextualiza*, además de ser portador de un potencial perceptivo y objetual que incitan a la experimentación y exploración del sujeto observador (Calaf, 2006).

En definitiva, esta obra a caballo entre el apropiacionismo, el simbolismo de elementos festivos y el objeto artístico como patrimonio colectivo, presenta con argumentos visuales la síntesis de estas jornadas celebradas en Laguardia del 8 al 12 de julio de 2014 y la importancia de la nueva concepción de bodega en nuestra investigación.

5.1. MORFOLOGÍA y ENCUADRE TIPOLÓGICO

Idént(r)icos se trata de una obra un tanto particular. ¿Por qué? Su morfología responde al caso clásico de tríptico (como describiremos a continuación) pero sin embargo está englobada en la tipología de instalación escultórica, un subtipo enmarcado dentro de la disciplina de la instalación.

Morfología

Como decíamos, esta obra queda dividida por tres partes esenciales al ser configurada y entendida como un tríptico, concretamente tres lienzos: dos de ellos del mismo tamaño guardando los extremos, mientras en el centro se distingue otro lienzo de distinto tamaño pero que guarda las proporciones y la relación en la semántica del conjunto; combinando nociones como Eno-cultura, identidad y arte.

Los lienzos laterales están compuestos por retazos de telas, referencia a los pañuelos festivos de porte tradicional, mientras que la imagen central está realizada en otro material: el papel fotográfico que dibuja una botella transparente vacía.

Debido a su morfología, esta obra se podría interpretar como una suma de elementos o un agente esculto-pictórico, es decir, su propia configuración y estética podrían suponer una obra a caballo entre la pintura y la escultura. O sea se, aquello que Rosalind Krauss debatía en su ensayo *‘La escultura en el campo expandido’* donde aseguraba que *la relación del arte con el lugar sería un elemento determinante en la nueva naturaleza de las prácticas artísticas contemporáneas, que hasta entonces se enmarcaban dentro de la disciplina de la escultura* (Martínez, 2007: 118).

Sin embargo y en cualquier caso, el concepto de instalación supone una mayor amplitud de lo que la escultura había venido representando (Calaf y Fontal, 2002: 156) y es por ello que decidimos no limitarnos a ésta, y ampliar su campo, concibiendo esta obra como instalación y no como escultura.

En consecuencia, se puede entrever que la intencionalidad de utilizar estos lienzos (bien entendidos como pinturas o bien como esculturas) no son sino el medio para poder llegar a realizar la

instalación; en la que cada parte, independientemente, es una fórmula estética o elemento artístico que sirve para argumentar la instalación en su conjunto, la cual porta realmente el significado de la obra; aunque por sí mismas cada una de sus partes también tengan sentido.

Encuadre tipológico: una instalación escultórica.

La instalación escultórica es o son “montajes tridimensionales” absolutamente lejanos del concepto tradicional de “escultura”, pero en una línea de investigación preocupada por el empleo de nuevos materiales, la ocupación del espacio circundante, la participación experimental del público y el comentario crítico-social.

Asimismo,

la instalación escultórica se extiende sobre el suelo, se apoya directamente sobre el muro o, incluso, pende del techo, sirviéndose de una gama de materiales ilimitados combinados, no suele poseer grandes dimensiones, ni es compleja en cuanto a la utillería empleada. En ocasiones es un pequeño montaje en la conjunción de no más de dos o tres elementos, con un escaso desarrollo espacial y sin mucha pretensión de alcanzar físicamente al espectador. En definitiva se trata de un tipo de instalación más acorde a la profusión de las tres dimensiones (Sánchez Arguilés, 2009: 108-109)

En nuestro caso, la obra queda dispuesta en un espacio concreto que es el calado (4), lugar de guarda del vino, propio de cualquier bodega, suspendida del techo en el centro del espacio, para que, de esta manera pueda ser concebida en su integridad. Esta

colocación o disposición espacial tiene una clara lógica didáctica y epistemológica como obra plástica, tal y como explicaremos más adelante.

Así bien, tal y como hicimos referencia al inicio, *Idént(r)icos* podría entenderse en la división de sus partes como una escultura y este tratamiento hace que quizás estemos perpetuando en realidad una forma ya caduca de expresión artística, que los propios artistas se han encargada ya de marginar, en favor de otros conceptos menos comprometidos con la tradición como el de instalación.

Esta una posible confusión disciplinaria responde al propio devenir artístico finisecular, ya que el cambio de sensibilidad desde lo pictórico hacia lo puramente escultórico se entendió como una extensión de límites en la búsqueda de soluciones fronterizas entre diversos medios, lenguajes y disciplinas (Sánchez Arguilés, 2009), que más tarde convergerían en nuevas formas como la performance o la instalación.

Así, la noción de instalación escultórica no hizo sino liberar a la escultura de su yugo representacional impuesto por la tradición y evidenciar la corporalidad del espacio pictórico, en la línea de las vanguardias históricas o décadas más tarde, con Lucio Fontana, de las cuales también bebe precisamente este proyecto artístico.

En detrimento de la activación del espacio circundante y la participación *real* del espectador, la “instalación escultórica” prefiere el diálogo estrecho con las ambigüedades semánticas de la forma y la materia que las constituye; propiciando como desencadenante un discurso pedagógico acerca de las técnicas o procesos artísticos, aspecto muy interesante para la praxis de la Educación Artística, a la par que hace reflexionar sobre el significado de la materia empleada para su elaboración.

Haciendo uso de la ilusión, la metáfora, el simbolismo o la autonomía de la belleza,

la instalación escultórica dispondrá de un repertorio formal, reducido y personal, que se recrea tanto en la estética de lo artesanal, lo primitivo y lo orgánico, como en las cualidades industriales o incluso tecnologías de los materiales —en un discurso estético más próximo a sensibilidades minimalistas, constructivistas o geométricas- (Sánchez Arguilés, 2009: 109).

Precisamente, por este motivo, la obra combina materiales primitivos y tradicionales de la cultura vasca: véase especialmente la madera (*aizkolaris, txalaparta...*) y la tela procedente de las vestimentas e indumentarias típicas de la zona que han perdurado hasta la actualidad como símbolos totales de las efervescencias festivas en las que duermen las diferentes formas de sociabilidad e identidad.

El empleo de esta combinación de elementos para la creación de la obra es común para los investigadores que hacen Investigación Educativa Basada en las Artes, ya que *emplean una gran variedad de técnicas para organizar sus imágenes que no son diferentes de los utilizados en contextos de arte, por ejemplo, álbumes, carpetas, exposiciones, catálogos o colecciones* (Marín Viadel y Roldán, 2010: 8).

De esta manera, la instalación que aquí presentamos y la combinación de sus tres elementos responden a varias finalidades y significados que a continuación vamos a ir desgranando que, a la par, suponen introducirnos de nuevo en los puntos clave de este proyecto de investigación, recordemos: la bodega como espacio donde se ubica la obra y como ámbito educativo, la Eno-cultura



MARAÑÓN (2013). **Fotografía independiente.**
Idént(r)icos. Photographie indépendante.

y las formas identitarias.

5.2. UN NUEVO APROPIACIONISMO: La conjura de los pañuelos festivos y la botella como emblema vitícola

Tal y como hemos presentado anteriormente, nuestra obra queda definida por tres bastidores revestidos por una composición textil y asimismo fotográfica. El hecho de utilizar la tela, aparte de la fotografía, es debido a que *lo textil se lleva a cabo en las intersecciones, en las costuras, agujeros y roturas, y en los lugares de tensión y dificultad* (Kind, 2006: 113).

Rioja Alavesa, como comarca compleja, necesita también de reflexiones profundas, de argumentos críticos que revisen el conjunto social como un grupo que vibra en la colectividad, esto es, una región que se refleja en estética del estar juntos como la única forma de sociabilidad posible en este mapa de sociedad de sociedades.

Por tanto aquí, como veremos que sucede en la serie *Kolore*, la utilización del material textil funciona como un *signo de posibilidades alternativas de la identidad social y comunitaria* (Kind, 2006: 113), es decir, se utiliza un objeto o atuendo de carácter simbólico para la población de Rioja Alavesa que es empleado en la cotidianidad de las distintas celebraciones festivas de la comarca: el pañuelo. Esto es, nos apropiamos de su simbolismo y lo elevamos a la potencia artística, narrando desde la metáfora de la efervescencia colectiva de la festividad, los encuentros y desencuentros, sinergias y desavenencias que configuran el día a día de nuestra comarca.

No en vano están representados ambos pañuelos, los dos de los que dispone la población en las fechas de celebración cuando el

cohetes marca el inicio de las fiestas en cada una de las localidades de Rioja Alavesa y los espacios privados se funden con los públicos, generando una red de convivialidad que se mantiene intacta como un germen colectivo de unidad y *être-ensemble* comunitario hasta el fin de fiestas.

Así, ambos pañuelos responden a los dos elementos clave en la vestimenta de cualquier ciudadano o ciudadana de Rioja Alavesa durante las fiestas, especialmente visible en los más jóvenes. Sin embargo, la elección de uno u otro pañuelo fue, durante muchas décadas, una cuestión política y en suma, identitaria. Hoy en día, con la ruptura de esos estigmas y con la conciencia de la valoración de todas las voces, se ha ido imponiendo el uso de uno de ellos elegido de una manera inconsciente y popular por toda la población.

Así bien, estos pañuelos son contenedores de metáforas y metonimias (como sucede en *A/r/tografía*), ya que por medio de éstas y otros símbolos se puede mediar de manera elegante y elocuente (Weber y Mitchell, 2004). Sin embargo, su simbolismo va mucho más allá ya que aparte de suponer una clara distinción identitaria hasta hace varios años, en nuestra obra los pañuelos representan dos metáforas claramente diferenciadas:

- El pañuelo de cuadros significaría el entramado de Rioja Alavesa. Las vicisitudes que se dan en las relaciones sociales y toda la amalgama de diferentes posiciones, intrincadas cada una en su “razón” y en sus ideales. Las formas geométricas que en él se suceden, *proporcionan las más claras imágenes de las configuraciones de fuerzas básicas, que son la razón fundamental de la vida del hombre y, por lo tanto de su pensamiento; así como de su cultura y su complejidad* (González-Santeiro en Agra

Pardiñas, 1999: 99).

- El pañuelo rojo, por alusión cromática se puede interpretar con un alto potencial de significados, pero en nuestro caso, se ha pretendido aludir a la realidad sociocultural y política que ha caracterizado la zona: la sangre que tristemente se vertió hace años por culpa del terrorismo, pero por otro lado y con talante positivo, como referencia a los colores de la tierra rojiza de Rioja Alavesa y sus caldos afrutados de vino tinto.

De este modo, al igual que nuestros participantes destacaron la importancia de la parte gozosa, festiva y lúdica de la cultura del vino, nosotros hemos destacado esta parte a través de estos pañuelos, reafirmandonos precisamente en los vínculos mediante la metáfora y la antítesis, corroborando que entre ambos “marcos” hay más similitudes que diferencias: el mismo material, el mismo número, el mismo tamaño... la misma esencia, la misma alma.

Mientras que sin embargo la botella, el objeto emblemático de la bodega y que ocupa el lugar central de la composición, describe de manera fotográfica en un ruidoso blanco y negro el instante de lo laboral, del trabajo, del mundo del vino como una empresa de fuerte compromiso e implicación diaria.

De este modo, por un lado los pañuelos son usados como metáforas de conexión y de comunidad, de los recuerdos y memoria colectivos, de afectos, de sentido de cohesión social e intergeneracional que retruena al fulgor de tamboriles, dulzainas y petardos. Narrativas visuales que, para cualquier riojano-alavés es muy fácil de leer, interpretar y disfrutar, como un desencadenante del discurso que nos mantiene unidos como sucede en la ritualidad festiva (Eliade, 1957; Joron, 2012; Martínez Montoya, 2004). Y

por otro lado, la botella (símbolo de la Enocultura) representa no sólo el carácter del labriego, del agricultor, del viticultor primoroso de sus viñedos, sino también el punto que anexiona las diferentes identidades en este mar tribal posmoderno.

La Eno-cultura viene siendo la que ha favorecido el flujo de interconexiones, la que, a pesar de mantenerse semi-oculta, siempre ha sido firme, fuerte y respetada por todo el territorio de Rioja Alavesa, empapándose de ella. Por ello, en este tríptico se muestra “neutra” en un elegante blanco y negro.

Ahora bien, su disposición en el espacio nos permite rodear la obra, experimentarla, conocerla e interpretarla, lo que conlleva multitud de procesos en los que también tiene parte importante el contexto, ese espacio que nuestros participantes destacaron con ahínco como uno de los principales núcleos sociales de la región: la bodega. Por ello, tras una primera impresión, un primer fogonazo, el espectador puede y debe detenerse a descubrir las diferentes narrativas que de la obra pueden surgir y aportar la suya propia, siendo no sólo lector sino constructor de nuevos significados (como ya introducimos con la conclusión visual *Septiembre*).

Por todo lo explicitado en este breve ensayo, no es por tanto casualidad la composición y la organización de la obra, al igual que tampoco lo es la decisión en cuanto al cromatismo de la obra, ni los materiales, ni los tamaños o medidas. Esta composición está constituida en base al color y el blanco y negro en diálogo, pero asimismo en narrativa con el espacio y el espectador, con la tradición y la cultura, ya que *la obra nos revela un determinado relato* (Calaf, 2006: 47), el que nuestros participantes ya nos marcaron: la relevancia del estar juntos y mantenernos unidos, disfrutando de lo festivo, de lo lúdico, de lo gozoso del presente pero asimismo de la relevancia del esfuerzo, el trabajo y la

perseverancia que tienen como resultado una cultura de vino que teje el paisaje, el patrimonio y las tradiciones.

5.3. LA IMPORTANCIA DEL 'OBJETO' ARTÍSTICO COMO PATRIMONIO COLECTIVO Y RECURSO PEDAGÓGICO

Los objetos, como los tiempos, cambian

y con ellos la filosofía, la historia, la música... avanzan progresivamente, y nosotros consensualmente lo aceptamos. Pero los cambios en el arte no los aceptamos con tanta facilidad. El ejemplo más significativo es la música: no tenemos más que escuchar cualquier emisora de radio o visitar alguna tienda de discos, y observaremos la cantidad y diversificación de estilos que existen en la actualidad, diferentes lenguajes para un mismo código. Lógicamente, con las artes figurativas ocurre lo mismo pero la respuesta parece no ser la misma (Díaz Balado en Agra Pardiñas, 1999: 68).

De ahí que, cuando vayamos a un centro de arte contemporáneo seamos, en cierta medida, más reticentes que si vamos a un museo etnográfico, uno de ciencias, un jardín botánico o los ya habituales museos clásicos de bellas artes. Esto es debido a que, tal y como señala Díaz Balado, los cambios en el área de las artes visuales no se han aceptado de una manera tan trasgresora como lo han hecho otros ámbitos, destruyendo muchas veces la capacidad expresiva, simbólica y estética de las nuevas formas contemporáneas y posmodernas.

Aún con todo, con esta conclusión visual no pretendemos convencer a nadie sobre la importancia del arte contemporáneo, sino de saber mirar más allá de los meros formalismos o la estética

de la obra arte. Esto es, pretendemos hacer reflexiones críticas y juicios de valor a partir de lo que sí comprendemos, aquello que nos es conocido y popular, en este caso, los materiales o utilitarios con los que está construida la instalación y los objetos ahí representados. Todo ello rompe con la barrera del miedo al arte más actual, ya que se empieza a establecer nexos que resultan cercanos, “comprensibles” y familiares; por lo que el material ahora también puede despertar empatía –ya que *hay objetos que a veces tienen una gran carga empática* (Santacana i Mestre y Llonch Molina, 2012: 44).

Por ello, tras entrever los principales aspectos destacados en los diferentes trabajos y obras de nuestros participantes a lo largo del curso-taller, podemos destacar la importancia de los patrimonios inmateriales que nacen del rito festivo y el mundo de la viticultura como un elemento base en múltiples sentidos y espacios: bodegas, calados, paisaje, economía, saberes y conocimientos... etc.

Simbolizados en este particular tríptico, cualquiera de estos elementos podrían ser rescatados más tarde como herramientas de interacción comunitaria y pedagógica en el museo, o más bien, en nuestro particular espacio musealizado: la bodega.

Sin embargo, a menudo profesores, guías y mediadores culturales olvidamos que los objetos (en tanto en cuanto material artístico: pañuelos, listones, botellas...) pueden ser, también, instrumentos didácticos y que, dependiendo cómo los tratemos, pueden transformarse en centros de interés capaces de organizar en torno a sí multitud de contenidos, narrativas y discursos (Santacana i Mestre y Llonch Molina, 2012) construyendo en torno a éstos un patrimonio colectivo de alto valor social. Es más, *desde el punto de vista del aprendizaje, el docente puede utilizar los objetos de los museos como auténticos inclusores de la mente y con su ayuda ir*

'rejiendo' una densa red de conceptos (ídem: 29).

El hecho de relacionar una pieza de indumentaria, un mueble o un edificio con una determinada obra de arte, permite activar dichos inclusores *con lo que se facilitan análisis detalladísimos de instantáneas históricas y de episodios culturales* (Santacana i Mestre y Llonch Molina, 2012: 49), por no hablar de las posibilidades narrativas acerca de la identidad. De ahí la importancia de intervenir el espacio de la bodega artísticamente y *comprobar cómo los objetos de la instalación alteran el espacio* (Calaf, 2003: 113), proporcionándole otro punto potencial más, independientemente de su capacidad patrimonial, cultural, educativa e identitaria.

Así, según Walter Benjamin (1936) los objetos deben interpretarse como Freud interpreta los sueños, es decir, los objetos son en sí mismos sueños colectivos de los que extraer todo su poder social (como reproducción en masa).

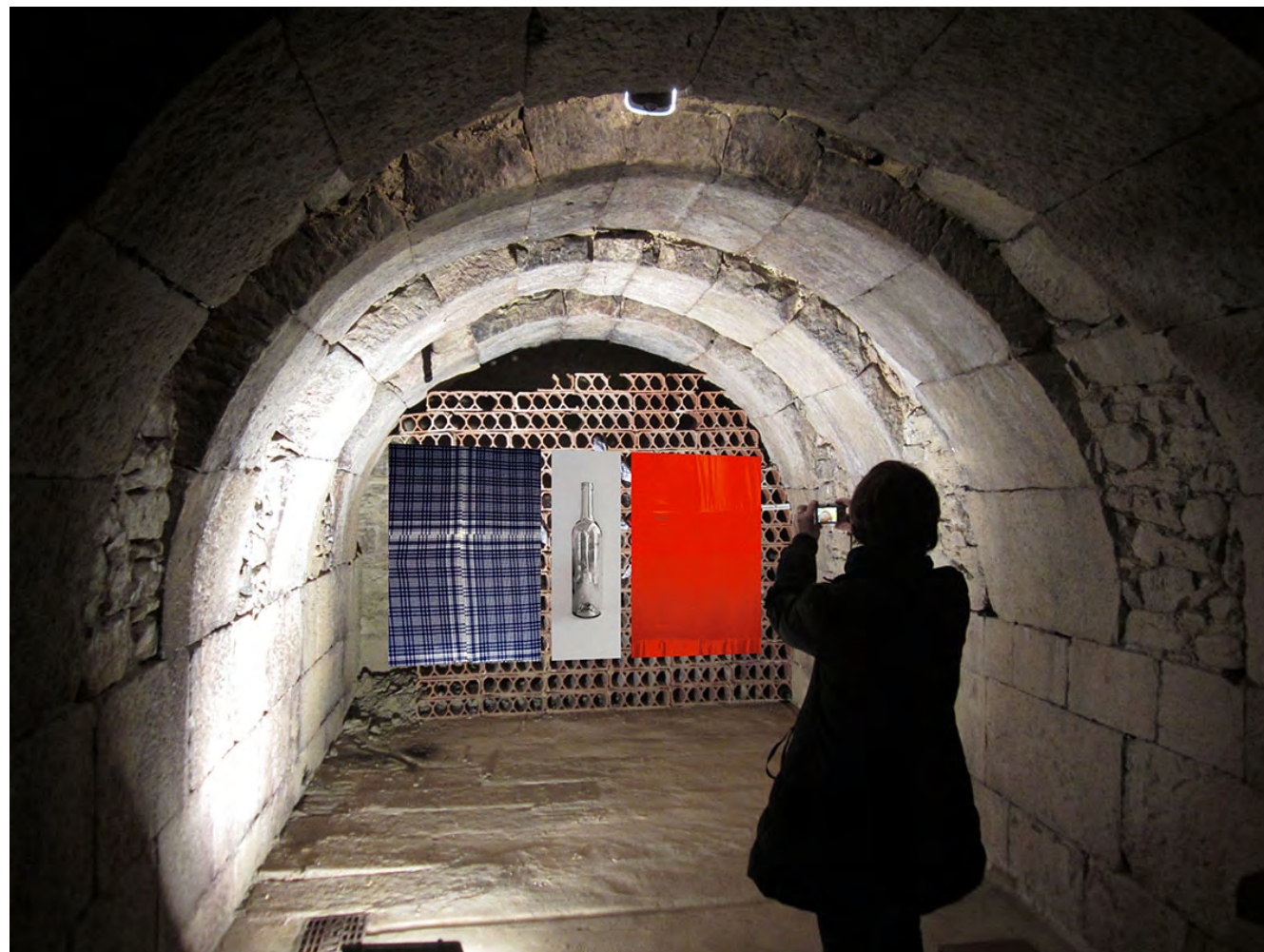
Por tanto esta obra, en tanto en cuanto elemento referencial, es susceptible de ser entendida como patrimonio colectivo por su morfología y estética, pero también se propone como un recurso pedagógico. Es más, *Idént(r)icos* supone mucho más que objeto artístico, es un referente cultural porque *los objetos de una instalación trabajan con la realidad, no con su representación* (Calaf, 2003: 113). Y ésta es una característica determinante.

Todo ello conlleva que esta obra, a través del simbolismo de los pañuelos y la botella, permita *expresar las identidades que se producen en la localización y la naturaleza del objeto-valor*, ser la ‘memoria del contexto’. O en otras palabras, la obra permite *buscar si las piezas provocan un diálogo recurrente con la tradición o, por el contrario, suponen un contraste* (Calaf, 2003: 113). De todos modos, sea cual sea la resolución, estará provocando en

el espectador el juicio reflexivo y crítico sobre todo el aparato contextual de la obra: Rioja Alavesa; y su emplazamiento, la bodega.

Así, en una conjunción de expresión de ciertos aires minimalistas, dos mantos de multitud de pañuelos y una unidad mínima, la botella, son los protagonistas de un seductor cruce entre una apropiación objetual y las figuras, una vez más de extracción conceptual, de la identidad y la sucesión (Criado, 1991).

Un mapa textil de efervescencias comunitarias que amplifican lo sucedido en el Curso-Taller: un conjunto de diferentes identidades que entretejen un todo social entorno a la Enocultura.



5.4. CONCLUSIONES

Abriendo la dimensión estética de la vida debemos retomar la concienciación de la importancia de los oasis sociales, esto es, pequeños espacios que permitan encuentros afectivos, emotivos y cargados de sociabilidad.

La bodega, como hemos re-descubierto con las opiniones de los participantes de nuestro I. Curso-Taller y los estudios previos realizados, se presenta precisamente como ese lugar de vínculos, sinergias y comunidad; un lugar propicio para los encuentros culturales, patrimoniales y por supuesto, educativos.

Por ello, esta obra conclusiva denominada *Idént(r)icos*, pensada para estar ubicada en un calado, es una interesante herramienta porque predispone al discurso didáctico:

- En primer lugar, la composición y morfología de la instalación, así como su ubicación y disposición en el espacio, permitirían hablar de cuestiones técnicas de la obra: cómo se monta un bastidor, desde cuándo se hacen trípticos, cuándo se empezó con la incorporación de materiales cotidianos en las obras de arte, cómo la instalación hizo su aparición en la escena artística y así... un largo etcétera.
- En segundo lugar, a partir del cuadro central, el de la botella como objeto representado, se introduciría la temática de la Enocultura. Este es un aspecto fuertemente arraigado en la sociedad de Rioja Alavesa y como tal ha de hacerse ver a todo aquel que participe de la obra. Ésta debe ser nuestra arma de mediación para conseguir que se predispongan al discurso posterior sobre su propia concepción.

5.4. CONCLUSIONS

En ouvrant la dimension esthétique de la vie, nous devons reprendre la conscientisation de l'importance des oasis sociales, c'est à dire de petits espaces qui permettent les rencontres affectives, émotionnelles et chargées de sociabilité.

La cave à vin, comme nous l'avons redécouvert à travers les opinions des participants à notre Ier Cours-Atelier et à travers les études préalables réalisées, se présente précisément comme cet endroit de liens, de synergies et de communauté; un endroit propice aux rencontres culturelles, patrimoniales et évidemment éducatives.

C'est la raison pour laquelle cette œuvre de conclusion nommée *Idént(r)iques*, pensée pour être placée dans un chai, est un outil intéressant parce que il prédispose au discours didactique :

- En premier lieu, la composition et la morphologie de l'installation, ainsi que sa situation et sa disposition dans l'espace, permettraient de parler des questions techniques de l'œuvre : comment on monte un châssis, depuis quand l'on fait des triptyques, quand on a commencé à incorporer des matériaux quotidiens dans les œuvres d'art, comment l'installation a fait son apparition sur la scène artistique et ainsi de suite ...
- En deuxième lieu, à partir du cadre central, celui de la bouteille comme objet représenté, on introduirait la thématique de l'Oenoculture. C'est un aspect fortement lié à la société de la Rioja Alavaise et il faut donc le donner à voir à tout qui participe à l'œuvre. Elle doit être notre arme de médiation pour obtenir qu'ils se prédisposent au discours postérieur sur leur propre conception.
- Et troisièmement et dernièrement, au moyen des cadres latéraux qui clôturent la composition et via l'usage de foulards

- Y tercero y último, por medio de los cuadros laterales que cierran la composición y mediante el uso de los pañuelos como elemento clarísimamente identitario, *permitiría una primera mirada que daría respuesta al universo emocional: ¿qué te dice la obra y cómo te afecta?* (Calaf, 2006: 25); para invitar a nuestro público-alumnado a desarrollar una perspectiva crítica, reflexiva y tolerante; abriéndose entonces el flujo al diálogo y a los discursos identitarios.

Así bien, esta obra (y *el arte en general*) *ofrece el material temático a través del cual pueden ejercitarse nuestras potencialidades humanas* (Eisner, 2005: 10), y de ello toma buena cuenta Agirre (2000, 2004) el cual es uno de los autores más interesados en defender la Educación Artística como una construcción no sólo cognoscitiva sino de interpretación y conformación de nuestra identidad. Así, como dice este autor,

lo deseable en Educación Artística es que el arte nos haga hablar de nosotros mismos, redescubrirnos a cada paso, *tejer* nuestra identidad: no como algo definitivo, una meta a alcanzar según un acuerdo predefinido, sino como algo que está en constante elaboración, de “lo que realmente somos” (Agirre, 2000: 305).

De este modo, es esencial para nuestra investigación el entender *Ident(r)icos* en esta línea, es decir, como una propulsora estética para la definición de la identidad de Rioja Alavesa.

Igualmente Calaf (2003: 130) afirma que *el arte es una fuente de identidad* y esto se debe en gran medida a que el objetivo general de la Educación Artística es la creación de sí mismo (Rorty, 1989) o dotarnos de identidad (de la auténtica). Esto es, el arte además

comme éléments très clairement identitaires, *permitiría una primera mirada que daría respuesta al universo emocional: ¿qué te dice la obra y cómo te afecta?* (Calaf, 2006: 25); pour inviter notre public-classe à développer une perspective critique, réflexive et tolérante en ouvrant ensuite le flux au dialogue et au discours identitaires.

Et donc cette œuvre (et *l'art en général*) *ofrece el material temático a través del cual pueden ejercitarse nuestras potencialidades humanas* (Eisner, 2005: 10), et c'est un élément dont prend bonne note Agirre (2000, 2004), un des auteurs les plus intéressés à défendre l'Éducation Artistique comme une construction non seulement cognoscitive, mais aussi d'interprétation et de formation de notre identité. Ainsi, comme le dit cet auteur :

lo deseable en Educación Artística es que el arte nos haga hablar de nosotros mismos, redescubrirnos a cada paso, tejer nuestra identidad: no como algo definitivo, una meta a alcanzar según un acuerdo predefinido, sino como algo que está en constante elaboración, de “lo que realmente somos” (Agirre, 2000: 305).

De cette façon, il est essentiel pour notre recherche de comprendre *Ident(r)iques* dans ce sens, à savoir en tant que propulseur esthétique pour la définition de l'identité de la Rioja Alavesa.

Calaf (2003: 130) affirme également que *el arte es una fuente de identidad* et c'est en grande partie dû au fait que l'objectif général de l'Éducation Artistique est la création de soi-même (Rorty, 1989) ou de nous doter d'identité (de l'authentique). L'art, en d'autres termes, en plus de pouvoir être conçu comme un système culturel qui englobe les relations sociales, politiques, esthétiques et culturelles qui existent derrière l'œuvre, est aussi un agent d'expérience esthétique. C'est une des postures de l'artiste et du

de que puede ser concebido como un sistema cultural en el que se engloban las relaciones sociales, políticas, estéticas y culturales que existen detrás de la obra, también es un agente de experiencia estética. Ésta une las posturas del artista y el espectador de tal manera que *convierte al artista en el intérprete de las experiencias que le rodean y al espectador en el encargado de recrear la experiencia del artista* (Agirre, 2004). En definitiva, éste funciona de una manera vital en la configuración no sólo de la obra, sino del espacio educativo bodega-museo, en el cual se presenta *frecuentemente como un crítico social y como un visionario* (Eisner, 2005: 10).

Por todo ello, este tríptico se presenta como el emblema de lo colectivo, visible en el *être-ensemble* festivo, en la cultura del vino, en el patrimonio histórico y paisajístico, en la bodega como espacio de identizaciones, de Educación Artística y experiencias estéticas. *Ident(r)icos* se presenta como la metáfora de la realidad sociocultural e identitaria de Rioja Alavesa, como crítica ante el anticuado sistema cultural y el estancamiento patrimonial, poniendo en valor los recursos de la cotidianidad riojano-alavesa como nexos sociales.

En otras palabras, esta instalación destaca la importancia de deconstruir la realidad y el contexto por medio de la obra de arte, reflexionando, leyendo entre líneas lo que esas obras nos sugieren o realmente pretenden transmitir, lo cual nos permite actuar y crear con mayor libertad. Y es que, inconscientemente, mientras hablamos en términos artísticos se van afrontando problemáticas que de otro modo quedarían ocultas o que tal vez no lograrían ser dialogadas.

En esta misma línea, Sullivan sugiere la existencia de un diálogo permanente entre el interior y el entorno del artista, las obras de arte y los contextos en los que cada individuo desarrolla su

spectateur de telle sorte qu'il convertit l'artiste en interprète des expériences qui l'entourent et le spectateur en personne chargée de recréer l'expérience de l'artiste (Agirre, 2004). En définitive, il fonctionne d'une façon vitale non seulement dans la configuration de l'œuvre, mais aussi de l'espace éducatif cave-musée, dans lequel il se présente *frecuentemente como un crítico social y como un visionario* (Eisner, 2005: 10).

C'est pour toutes ces raisons que ce triptyque se présente comme l'emblème du collectif, visible dans l'*être-ensemble* festif, dans la culture du vin, dans le patrimoine historique et paysager, dans la cave à vin comme espace d'identisations, d'Éducation Artistique et d'expériences esthétiques. *Ident(r)iques* se présente comme la métaphore de la réalité socioculturelle et identitaire de la Rioja Alavesa, comme critique du système culturel vétuste et de l'immobilisme patrimonial, en mettant en valeur les ressources du quotidien de la Rioja alavesa comme ensemble de nœuds sociaux.

En d'autres termes, cette installation souligne l'importance de déconstruire la réalité et le contexte au moyen de l'œuvre d'art en réfléchissant, en lisant entre les lignes ce que ces œuvres nous suggèrent ou prétendent réellement transmettre, ce qui nous permet d'agir et de créer plus librement. Car inconsciemment, tandis que nous parlons en termes artistiques, nous affrontons des problématiques qui, sans cela, resteraient cachées ou ne parviendraient pas à être dialoguées.

Dans cette même veine, Sullivan suggère l'existence d'un dialogue permanent entre l'intérieur et l'entourage de l'artiste, les œuvres d'art et les contextes dans lesquels chaque individu développe sa compréhension et, de cette façon, il révèle la reconnaissance de sa propre image comme source potentielle de connaissance.

comprensión, y de esta forma, revela el reconocimiento de la propia imagen como potencial fuente de conocimiento.

En consecuencia,

es el pensamiento el que permite una “explicación”. Es el pensamiento el que da valor (...). Todos los valores son dones de pensamiento. Lo que da es libre. El pensamiento es esencialmente libre (...). Mis cuadros son las imágenes. La descripción válida de una imagen no puede ser hecha sin la orientación del pensamiento hacia la libertad. Es necesario estar atento a la imagen y a las palabras que se dicen para describirla (Magritte, 2003: 278).

Así, esta obra conclusiva no es solamente imágenes, es también pensamiento, reflexión, es, por tanto, una explicación, pero también sentimiento, puesto que *las obras de arte sirven para criticar a la sociedad en la cual han sido creadas y presentar así ante nuestra atención, metáforas visuales a través de las cuales se transmiten ciertos valores* (Eisner, 2005: 10).

Y esto es precisamente lo que es *Ident(r)icos*, una reflexión, una conclusión visual, una crítica pero también una metáfora estética de los valores, patrones y arquetipos que tejen Rioja Alavesa, nuestra sociabilidad y nuestra identidad, marcando el camino a un futuro repleto de vínculos, sinergias y afectos.

Par conséquent,

es el pensamiento el que permite una “explicación”. Es el pensamiento el que da valor (...). Todos los valores son dones de pensamiento. Lo que da es libre. El pensamiento es esencialmente libre (...). Mis cuadros son las imágenes. La descripción válida de una imagen no puede ser hecha sin la orientación del pensamiento hacia la libertad. Es necesario estar atento a la imagen y a las palabras que se dicen para describirla (Magritte, 2003: 278).

Ainsi, cette œuvre de conclusion n'est pas seulement composée d'images. Elle est aussi pensée, réflexion. Elle est donc une explication, mais aussi un sentiment puisque *les œuvres de arte sirven para criticar a la sociedad en la cual han sido creadas y presentar así ante nuestra atención, metáforas visuales a través de las cuales se transmiten ciertos valores* (Eisner, 2005: 10).

Et c'est précisément ce qu'est *Ident(r)iques*, une réflexion, une conclusion visuelle, une critique, mais aussi une métaphore esthétique des valeurs, des patrons et des archétypes qui tissent la Rioja Alavaise, notre sociabilité et notre identité, marquant le chemin vers un futur plein de liens, de synergies et d'affects.

1 Ver actas CIMIE16.

2 Durante todo un mes, se expuso cada día un objeto distinto a través de las redes sociales de diferentes museos de la ciudad de Glasgow con la idea de crear diálogos y núcleos de participación configurando lo que ellos denominaron como "Open Museum". Como Catherine Laing afirmó en el II Congreso de Educación Patrimonial celebrado en el Museo del Traje de Madrid y organizado por el OEPE y la Universidad de Valladolid: "Hay que mirar hacia fuera, hacia la ciudad, hacia las personas... porque nuestro mejor recurso es la gente".

3 Juego de palabras entre "tri" (haciendo alusión al tríptico) e "idénticos" (por los valores que representa).

4 Calados, calaos o cuevas subterráneas excavadas en roca dentro de los cascos urbanos o muy próximos a ellos, que albergaban bodegas de crianza o almacenes, con mampostería y mortero de cal y arena en los muros, sillería de piedra labrada, ladrillo macizo y entramados de madera (Marino Pascual, 2005: 27).

MARAÑÓN (2014). *Fotografía independiente. Aula.*
Photographie indépendante.





MARAÑÓN (2016). Foto-Ensayo compuesto por dos fotografías de la autora. *In progress.*
Photo-Essai composée pour deux photographies de l'auteur.





MARAÑÓN (2016). Par compuesto por dos fotografías de la autora. *Miradas*. Paire composée pour deux photographies de l'auteur.



MARAÑÓN (2016). Foto-Ensayo compuesto por dos fotografías de la autora. *Círculos*. Photo-Essai composée pour deux photographies de l'auteur.





MARAÑÓN (2016). Par compuesto por dos fotografías de la autora. Ejercicio fotográfico. Paire composée pour deux photographies de l'auteur.



MARAÑÓN (2014). *Fotografía independiente. Botellas.*
Photographie indépendante. Bouteilles.

JIMÉNEZ BALDA (2014). **Fotografía independiente.**
Participantes. Photographie indépendante. Participants



acción tercera catas artísticas

Oion, Elciego, Labastida, Lanciego y Laguardia

Et à la racine de mon nez

Il y a l'odeur de l'été

C'est le style de ma mémoire.

Piccola Orchestra Avion Travel,

«Le style de ma mémoire»

Dans le petit nombre des choses qui m'ont plu, et que j'ai su bien faire,

ce qu'assurément j'ai su faire le mieux, c'est boire.

Guy Debord (1989), *Panegyrique*, Tomo I, Paris: Gallimard.

1. INTRODUCCIÓN. APUNTES HISTÓRICOS

A estas alturas decir que el vino forma una parte esencial del patrimonio de Rioja Alavesa sería una redundancia; pero es precisamente de esta importancia de donde surge el punto de partida de esta propuesta.

El vino es, según la Ley 24/2003 de 10 de julio de la Viña y del Vino, el alimento natural obtenido exclusivamente por fermentación alcohólica, total o parcial, de uva fresca, estrujada o no, o de mosto de uva. Y como ya argumentaban Hipócrates o Pasteur, es muy saludable siempre que se consuma de forma moderada.

Básicamente, todas las regiones, y Rioja Alavesa no es menos, disponen de un potenciador social, denominado gastronomía y que se celebra en la comunión de disfrutar de determinados productos juntos (Maffesoli, 2014; y los diferentes participantes del *Cahier de l'Imaginaire* nº 5 “*Manger Ensemble*” editado en 2013: Ceccato, Chavassieux, Duclos, Durand, Gongard, Grillmayr, Lardelleir, Legros, Maffesoli, Morin, Tacussel, Torregrosa, entre otros). Esto es, *vivre ensemble dans le monde : (...) comme une table est située entre ceux qui s'assoient autour d'elle* tal y como explica Hannah Arendt en *La condition de l'homme moderne* (1958).

Así, en nuestro contexto e interesados en re-construir los pilares básicos de nuestra identidad comunitaria, el vino tiene

ese poder aglutinador y de mano de un análisis potenciador del conocimiento sensible, tratamos de despertar en nuestros participantes los arquetipos que nos identifican o, por lo menos, en los que nos identizamos (Gómez Redondo, 2013). O dicho de otro modo, entender la comida propia de un lugar (incluida aquí también la bebida y, en consecuencia, el vino), supone en cierta medida poder entendernos, poder entender el grupo que lo habita, puesto que *la nourriture n'est pas seulement un élément central de la conscience ethnique ; elle joue également un rôle essentiel dans la formation d'une identité historique* (Parasecoli, 2006: 11).

Así, históricamente y, dependiendo el contexto, la comida incluso *peut être utilisée comme une métaphore de l'altérité et servir à affirmer une supériorité culturelle* (Parasecoli, 2006: 27). Esto puede resultar un tanto sorprendente, pero no debemos olvidar que la gastronomía marcaba en tiempos anteriores la diferencia de unas clases respecto a otras, siendo *objet de poder* según Canetti (1966), según Parasecoli (2006) el poder precisamente una forma de digestión y según Metzger (2006) parte de la cultura y en consecuencia, parte ingente de su identidad como grupo o comunidad.

Penser la table, d'autant plus si nous abordons l'aspect de la convivialité, c'est aussi penser le vin. (...) Chercher à en comprendre le sens demande à se plonger dans leur symbolique respective et leur rapport à l'effervescence (Gondard, 2013: 348).

Así, la significación (o incluso el simbolismo) que adquiere la puesta en escena del beber y el comer en colectividad destaca las diferentes formas de sociabilidad tradicional (Ramírez Goikoetxea, 1985). Este aspecto que en principio puede pasar desapercibido como algo inherente en las diferentes culturas, resulta esencial

para desengranar la importancia de analizar nuestra sociedad y nuestra identidad a través del acto de degustar un vino, de catar el patrimonio. En consecuencia, el vino adquiere una dimensión que sobrepasa todo entorno culinario ya que *c'est un objet politique, juridique, sociologique. Car loin de n'être qu'une affaire de goût, c'est un rituel social* (Bully, 2013: 104).

Pero... ¿Cómo llegó el cultivo de la vid y su producto, el vino, a suponer un aspecto tan importante para que la lleguemos a utilizar como herramienta de investigación?

Como hemos visto con anterioridad, la excelente climatología para el cultivo de cereal, olivo, almendros, higueras y por supuesto, viñedos, hizo que diferentes asentamientos prehistóricos tuvieran lugar en nuestra región, lo que permitió a su vez el desarrollo de la cultura del vino que ha marcado desde entonces el devenir de Rioja Alavesa, no sólo siendo uno de los principales motores del crecimiento económico, sino asimismo el corpus festivo e iniciático (Legros, 2013) de la comunidad.

Estas condiciones naturales (*terruño*, climatología, humedad, temperatura, en definitiva, caracteres peculiares que dan personalidad a los vinos producidos en ella en forma de olores, texturas y sabores) y que detallaremos más adelante, han sido una especie de catalizador, aglutinando en su entorno diferentes pueblos. Así, *el valle del Ebro configura un corredor natural que ha sido lugar de paso de culturas y civilizaciones desde antiguo. Esta situación ha facilitado que la zona propuesta se convirtiera en espacio de encuentro y convivencia a lo largo de los siglos* (Grande Ibarra, 2014: 5). ¿Por qué no iba a serlo ahora?

Rioja Alavesa ha sabido entender en el paso de los siglos la importancia de la mezcla y la interacción, por ello, sus

diferentes modos de integración se ven en muchos aspectos, pero siguen sin ser suficientes. De ahí las diferentes propuestas que hemos ido organizando.

Si nos centramos en la historia vitícola del actual territorio de Rioja Alavesa, debemos remontarnos hasta algunos siglos antes de Cristo, ya que, a pesar de que ciertos autores afirman que fueron los romanos los que introdujeron el cultivo de la vid en la zona, recientes estudios han confirmado que no fueron los romanos sino los fenicios o incluso los pueblos celtíberos (con centros de producción y elaboración de vino en sus asentamientos) quienes propagaron la viticultura en tierras riojano-alavesas (Luezas Pascual, 2014).

Aún con todo, *les Romains ont défendu leur position d'héritiers autoproclamés de la civilisation méditerranéenne (...) fondé sur le vin, l'huile d'olive et le blé* (Parasecoli, 2006: 11), caracterizando así la impronta de la triada mediterránea, tan destacable en Rioja Alavesa.

La posición social o el poder de adquisición de algunos productos revelaban ciertos aspectos de esa cultura, pero eran principalmente *deux éléments* los que *influencent l'attitude des nouveaux arrivants envers la nourriture locale : la connaissance et la familiarité qu'ils en ont et leur disponibilité culturelle à accepter l'altérité* (Parasecoli, 2006 : 33) y Rioja Alavesa ha sido siempre flujo durante su historia de diferentes pueblos, y esto se ve reflejado en la variedad de sus cultivos y su rica gastronomía, lo que proviene de un base del respeto de la otredad y la importancia de la interculturalidad.

Sin embargo, a pesar de este rico entramado cultural, fue realmente desde la baja Edad Media, tal y como atestiguan diferentes textos históricos, mapas topográficos, yacimientos y

obras civiles, entre otros; cuando el vino se conforma como alma mater de estas tierras. Claro ejemplo de ello son los antiguos lagares de Samaniego o los quince hallados en Labastida, tallados en roca viva y de antigüedad desconocida; las numerosas bodegas de Laguardia (también denominadas calados), enterradas bajo el suelo de las casas del centro histórico del pueblo que hacen del subsuelo un enjambre de patrimonio del vino desde el siglo XII; asimismo podríamos citar la Granja-Museo de Remelluri, que nos transporta a época medieval con las pinturas de la Ermita de Santa Sabina y la necrópolis, además de contar con una interesante bodega y museo sobre vino.

Asimismo, la expansión del viñado en la Edad Media en tierras riojano-alavesas *se vería favorecida por la presencia de los monasterios que se irán levantando en el territorio y por la influencia del camino de Santiago* (1) (Grande Ibarra, 2014: 6) que a su vez también será determinante para el surgimiento de nuevos caminos que se mantienen en la actualidad y que nuestros participantes han querido destacar en algunos de los Foto-Diálogos (por ejemplo, la ruta del Vino y el Pescado GR-38 o el Camino Ignaciano).

En el caso concreto de Laguardia, *desde su más remota antigüedad da muestras de su importancia y poderío* (Vargas, 1957: 255), ya con el poblado celta “La Hoya”, y posteriormente en pleno Medievo, cuando la Iglesia jugó un papel determinante en la historia enológica ya que cobraba diezmos y primicias, un impuesto que obligaba a los siervos de la villa a pagar una décima parte de sus cosechas a dicha institución. Estos pagos dieron nombre a algunas de sus bodegas, como es el caso de Casa Primicia (fechada en el siglo XV), conservando así la historia vitícola de la comarca.

Pasados algunos siglos serán también esenciales los fueros en el devenir de la viticultura en la región, los cuales fueron otorgados a

las pequeñas villas lo que les dará *un elevado nivel de autogobierno. Esta situación tendrá una influencia trascendental en la evolución del territorio* (Grande Ibarra, 2014: 6), destacando Labraza, Labastida o Laguardia, como bastión y “Guarda de Navarra” por decreto de Sancho II Abarca. Con ello, la comarca resurgirá con un desarrollo no sólo paisajístico sino de ordenación del territorio, de trascendencia económica y motor de la zona debido al aumento del número de viñedos ya de una manera notable.

Mucho tendrán que ver en esta riqueza cultural y patrimonial el grueso de la sociedad riojano-alavesa, ya que

desde este momento será la población local la que regule y ordene el mundo del vino. La preocupación por garantizar el origen de los vinos, las regulaciones fiscales, los esfuerzos colectivos por mejorar unas difíciles comunicaciones imprescindibles para poder facilitar la exportación y la continua mejora de la calidad de uvas y vinos serán la concreción de un esfuerzo colectivo que surge de la voluntad de los propios agricultores y elaboradores (Grande Ibarra, 2014: 6).

Lo que derivará en la creación de la primera Denominación de Origen de todo el estado: la D.O.Ca. Rioja. Un rico compendio de patrimonio cultural y patrimonio inmaterial encultural que se jacta de preservar un enorme acervo de conocimientos y técnicas que viajan de generación en generación, desde hace ya varias centurias.

Así, ésta se convertiría desde aquel momento en el respaldo del prestigio de los vinos de Rioja, y por ende, de aquellos que elaboraban estos deliciosos caldos: agricultores, bodegueros, toneleros, vidrieros y artesanos del corcho, que fueron haciendo de esta empresa no sólo un trabajo sino una manera de entender

la vida, una manera de vivir y estar en el mundo, en definitiva, una identidad.

Nuestro contexto, como decíamos, a pesar de unas circunstancias sociopolíticas muy específicas y especiales, tiene unas características culturales muy enraizadas; pero las cuales necesitamos comprobar si son vinculantes a una identidad definida y concreta o no.

Como hemos ido comprobando Rioja Alavesa, desde tiempos inmemoriales, tiene un conocido patrimonio cultural que la representa: el mundo del vino (Marañón 2013a, 2013b, 2014d; Marino Pascual, 2005; Martínez de Salinas Ocio, 2003; Pastor, 2013; Velilla, 1982, 1996, 2001; Velilla y Muntión, 2009), el cual, tal y como íbamos diciendo, configura nuestra manera de entender la realidad: tradiciones y costumbres, paisaje, agricultura, gastronomía, construcciones civiles y/o religiosas, folklore, festejos, etc. Por lo que, la Enocultura *fixe et romantisise les relations sociales et les identités* (Hard & Negri, 2001 : 44-45 en Goldstein et Merkle, 2006 : 38). En consecuencia, la Cultura del Vino junto con el arte y patrimonio de Rioja Alavesa (rico en multitud de matices) cada vez están más presentes en esta comarca, fundiéndose con las bodegas y espacios enológicos; como es el caso de varias (y recientes) iniciativas, desde desfiles de moda, el ya afamado festival “*Música entre viñedos*” o recitales de poesía.

Esta apertura del ámbito viticultor y especialmente, del espacio de la bodega, ha propiciado que los antiguos espacios privados en Rioja Alavesa sean compartidos, y en cierta medida públicos, sociales: calados, lagares, bodegas tradicionales... pudiendo disfrutar toda la sociedad de nuestro particular patrimonio y contribuyendo a que éste sea, más que nunca, el motor de la comarca, y cómo no, el motor que ayude a re-configurar nuestra identidad.

Un patrimonio cultural que define y caracteriza a Rioja Alavesa, por lo que el vino nos marcaba el camino a seguir en nuestra investigación, y las catas, entendidas como un espacio experimental y sensitivo, eran una opción extraordinaria para trabajar aquellos arquetipos que habíamos empezado a entrever en la bodega como espacio musealizado o espacio de “culto”, esto es, como espacio cultural, desde una perspectiva nueva y diferente a lo anteriormente establecido.

“Tejer” nuestro imaginario nos suponía un reto puesto que, las herramientas y métodos para llegar a él de manera natural, no forzada, libertadora, nos hacía repensar los modelos educativos y patrimoniales de la comarca partiendo de la experiencia y el conocimiento sensible. Es decir,

al igual que la razón nos hace capaces de identificar conceptos, discutirlos, encontrar coherencia o contradicción entre ellos, las emociones son igualmente importantes en el desarrollo humano y la construcción de nuestras mentes. Nos hace capaces de tomar decisiones, trabajar la memoria, la atención, la percepción y la imaginación en nuestra labor de la convivencia social (Antúnez Almagro y Arnardóttir, 2009: 15).

Por todo ello, considerábamos que el vino podía ser el catalizador del vasto patrimonio cultural que poseemos y que tanto podía aportar en estas nuevas metodologías educativas y de reconstrucción identitaria.

1.2. LA DOCa RIOJA. VARIEDADES VITÍCOLAS

Debido a la relevancia que adquiere la Enocultura en nuestra investigación, y además, teniendo en cuenta la importancia que

tienen las diferentes catas o degustaciones tanto para la elaboración de los diferentes vinos como para su competitividad en el mercado, decidimos re-apropiarnos de ésta y reformularla para nuestra tesis, ampliando de este modo la perspectiva patrimonial y cultural del vino en la región.

Pero no quisiéramos avanzar más sin hacer antes una breve introducción, un modesto tratado de la cultura vitícola de Rioja Alavesa, necesaria, sin lugar a dudas, para entender el desarrollo de las Catas Artísticas.

Rioja Alavesa es una de las regiones que componen la D.O.Ca. Rioja (junto con Navarra, Rioja Alta y Rioja Baja), y que de mejor manera ha sabido aprovechar las condiciones climatológicas y naturales de esta zona sur de Álava, afamada por la calidad de sus vinos y la belleza de su paisaje.

A lo largo y ancho de la comarca, los viejos campos de cereal, almendro o incluso olivo (hasta su “reciente” recuperación), fueron siendo sustituidos por la apisonadora vitícola que en la década de los cincuenta y sesenta tuvo un fortísimo repunte.

Las tierras, normalmente poco profundas y pedregosas que nacen en las faldas de la Sierra parecen querer extenderse suavemente, sin retroceso, descendiendo entre bancales, terrazas, suaves montículos y ahondados valles hasta el margen izquierdo del Ebro, que se presenta cual muralla, a pesar de cumplir un papel principal para la existencia del cultivo de la vid.

Así, las aguas caudalosas del río que antaño regaron otros cultivos, ahora dan de beber a inacabables plantaciones vitícolas que caracterizan nuestro paisaje a cualquier paso que demos, particularizando la región, que disfruta de un clima suave y soleado y que la diferencia del resto de la Comunidad Autónoma

Vasca gracias a la contención del clima atlántico precedente de la otra cara de la Sierra de Cantabria y Toloño.

Así, el terruño de nuestra comarca está formado en el periodo Miocénico, *un terreno terciario de formaciones cretáceas y abundante caliza* (Vargas, 1957: 255), el cual confiere al cultivo de la vid unas características idóneas para la elaboración de excelentes vinos. Sin embargo, en la zona de Labastida las tierras son de *arenas limosas pardas con roca china-canica y suelos profundos frescos de arcilla y terrosos* (Gallego, 2005: 45), lo que dota a los vinos de una notoria singularidad respecto al resto de la comarca. Pero además,

Influant sur le caractère des produits locaux, le terroir est aussi à la base des identités individuelles et sociales, locales et nationales, mais il est menacé par ce que le critique littéraire Fredric Jameson appelle « l’hyperespace postmoderne », qui transcende le fait que le corps humain soit situé en un point précis de l’espace, au centre d’un réseau de relations avec la réalité environnante (Parasecoli, 2006: 16).

De este modo, en el baile posmoderno riojano-alavés que la viña y su *terroir* nos ofrece, junto con la experiencia de los viticultores y bodegueros (guardadores de esta tradición enológica durante siglos) ha permitido establecer una clara demostración de qué variedades de uva se adecúan mejor a la climatología y suelos de la región, es decir, al terruño. Desde la creación de la Denominación en 1925, únicamente en 2007 se han incluido nuevas variedades, con el objetivo de mejorar y aportar diversidad a su producción vinícola, manteniendo la identidad y diferenciación que nos caracteriza.

Así, las variedades de uva actualmente autorizadas por el

Reglamento de la D. O. Ca. Rioja son las siguientes y que a continuación pasamos a describir pormenorizadamente:

TINTAS: TEMPRANILLO, GARNACHA, GRACIANO, MAZUELO y MATURANA TINTA.

BLANCAS: VIURA, MALVASÍA, GARNACHA BLANCA, TEMPRANILLO BLANCO, MATURANA BLANCA, TURRUNTÉS, CHARDONNAY, SAUVIGNON BLANC Y VERDEJO.

TINTAS

Tempranillo: Considerada autóctona de Rioja, es la variedad más característica de esta Denominación, así como la mayor variedad tinta en calidad, en importancia y en extensión de toda España, convirtiéndose así en una de las grandes variedades nobles del mundo. De este modo, la uva Tempranillo es el fundamento de la identidad de nuestros vinos tintos ocupando más del 75% de la superficie de cultivo en la D.O.Ca. Rioja. Como su propio nombre indica, es una variedad de pronta maduración y por ello es muy sensible a las heladas de primavera. Igualmente la maduración es temprana y *un factor determinante (unido a sus compuestos fenólicos, estructura y cuerpo) para ser la variedad preferente* (Gallego y Cidón, 2005: 296), que sumadas a su carácter versátil (enológicamente hablando), produce vinos muy equilibrados de paladar suave, afrutado y algo aterciopelado cuando envejece. A veces se dice de estos vinos que son francos y que juguetean al principio con un corazón rubí, posteriormente de bordes granates que acaban desplegándose hacia el teja, una amplitud cromática que nos confirma que se trata de una variedad capaz de producir vinos con largo envejecimiento.

Garnacha tinta: o “La Cenicienta de los vinos” es una de las

pocas variedades que se extiende por todo el Estado y otros países como Italia, Francia y Portugal. *Algunos historiadores cuentan que esta variedad ya se cultivaba en el monasterio cisterciense de Veruela en el siglo XII* (Gallego y Cidón, 2005: 138), de ahí que la D.O. Campo de Borja lleve con galones la garnacha como la variedad que los identifica. Como íbamos diciendo, esta expansión se debe a que su cultivo ofrece facilidades posteriormente en la elaboración de los vinos, por ser un tipo dócil, de buena acidez y que genera caldos de color neutro y sin elevada carga tánica. *La garnacha, además de color granate bermellón, aporta una potencia aromática de moras y grosellas negras, como si de una mermelada de estos frutos se tratase* (ídem). En cuanto a sus aromas, éstos recuerdan a un caramelo de fresa lo que nos permite también realizar vinos rosados de una calidad excepcional, como lo son los de la D.O. “Navarra”, pero dependiendo cómo los trabajemos puede dar lugar a un *tinto con aromas a mora en la D.O. “Campo de Borja” o un polifenólico tinto en la D.O. “Priorato”* (Gallego y Cidón, 2005: 138).

Graciano: Es una variedad autóctona de Rioja y por tanto, tiene especial relevancia en la D.O.Ca. Rioja. Antes de la filoxera, su cultivo era mayoritario perdiéndose casi por completo tras la plaga de esta enfermedad en las viñas. Aunque se ha hecho un gran esfuerzo y se han recuperado muchas hectáreas, sigue siendo un cultivo más bien pequeño en comparación con otras variedades aceptadas en la Denominación. Como su nombre indica, *se suele utilizar para dar “gracia” y frescura junto con otras variedades como la Mazuelo o la Tempranillo* (Gallego y Cidón, 2005: 156), por lo que generalmente no se utiliza como monovarietal, aunque también los hay, tal y como incluimos en una de nuestras catas. Ofrece vinos con importante acidez y contenido polifenólico, ideales para

la crianza, cuyo aroma es muy peculiar (con tendencias a notas especiadas como el regaliz), superior en intensidad al resto de las variedades de Rioja.

Mazuelo: A pesar de que *hay constancia del cultivo de esta variedad en Rioja desde hace varios siglos, hoy ocupa apenas un 3% de la superficie de la Denominación. Tiene muy buena fertilidad y cuajado, con grandes racimos y alto rendimiento en la obtención de mosto (...) pero no es una variedad constante en lo relativo a la vendimia* (puesto que necesita mayor integral térmica para madurar), *ni presenta una línea constante en la tipificación de los vinos* (Gallego y Cidón, 2005: 208), lo que la lleva a ser un complemento ideal para vinos de larga crianza de Tempranillo (variedad mayoritaria en la D.O.Ca. Rioja). Su abundancia en taninos y acidez, en general hace que sean vinos un poco difíciles y requiere de grandes dotes por parte del bodeguero para conseguir un vino equilibrado. A pesar de ello, en Labastida (Rioja Alavesa) una bodega se ha aventurado a ofrecer monovarietales de Mazuelo y que nosotras aprovechamos para ofrecer en una de nuestras sesiones de cata.

Maturana tinta: Es una variedad cuyas raíces *hemos encontrado en La Rioja Alavesa, con la Sierra de Cantabria como frontera natural. Esta variedad se extendía a lo largo de la ribera del Ebro, y después fue quedando en desuso por su escasa productividad* (Gallego y Cidón, 2005: 206). Presenta un racimo pequeño y compacto, así como bayas también pequeñas de color azul negruzco. Muy sensible a la *botrytis*, la brotación es tardía, pero la maduración sí es precoz. En cuanto a los parámetros del vino, su intensidad de color y contenido en antocianos son elevados, tiene una acidez alta y grado probable medio. En el análisis sensorial destaca que se trata de un vino elaborado con la fermentación maloláctica en

barrica y presenta un buen color bermellón, un rojo violeta; en nariz nos recuerda a flores azules, lácticos pero también aromas de carácter vegetal típicos varietales, con predominio de pimiento verde y también balsámicos y de especias. En boca suele tener un paladar estructurado en el que destaca la acidez y astringencia, con persistencia media. Al no cultivarse en ningún otro lugar del mundo, su cultivo resulta muy interesante para aumentar la originalidad, diferenciación y diversidad de los vinos de Rioja, y que además maridan a la perfección con los platos típicos de la gastronomía de la zona, como es un exquisito rancho o caldereta de cordero.

BLANCAS

Viura: Se trata de la principal variedad blanca cultivada en Rioja, ya que presenta altos rendimientos por hectárea, siendo incluso más productiva que las variedades tintas y en el prensado se obtiene gran cantidad de mosto. Ofrece vinos afrutados, *vegetales, de heno o hierba (...) y también a fruta sobremadura o manzana pasada* (Gallego y Cidón, 2005: 352). Tanto en Rioja Alavesa como en nuestra vecina riojana, su envejecimiento en barrica constituye una forma de elaboración tradicional propia y distintiva de la D.O.Ca. Rioja.

Malvasía de Rioja: Hay muchas Malvasías en el mundo, de hecho, se cree que se trajo desde Grecia, desde la zona helénica de Monembasia (Gallego y Cidón, 2005), pero no se consideran sinonimias de la Malvasía de Rioja, que posee interesantes posibilidades para la obtención de blancos de gran calidad ya que *es una buena variedad para las mezclas, escasa en aromas primarios* (Gallego y Cidón, 2005: 196). El racimo maduro es de

color amarillo rojizo y produce un vino muy interesante, dotado de untuosidad y gran intensidad aromática. La única sinonimia aceptada internacionalmente es la de Sibirat Parent, pero en Rioja se le conocen otras que aluden al color del racimo en maduración, como Rojal, Blanca Roja y Blanquirroja (2). Curiosamente, uno de sus maridajes más idóneos es con una buena tortilla de patata o una menestra de verduras con poco aliño.

Garnacha blanca: Los racimos maduros presentan colores amarillos intensos, por lo que en los vinos que se obtienen pueden aparecer colores amarillos-dorados. Tienen una brotación ligeramente más tardía que la de la tinta, y por ello le afectan menos las heladas primaverales (Gallego y Cidón, 2005). En nuestra DOC es la variedad que menos superficie ocupa de todas las autorizadas en Rioja y diferentes estudios apuntan a que proceda de una mutación de Garnacha Tinta.

Tempranillo Blanco: *Esta variedad es un claro ejemplo de que las variedades, tanto blancas como tintas, pueden tener mutaciones dentro de una misma cepa, es decir, que una cepa que originalmente produce uva tinta empieza a producir en alguno de sus sarmientos uva blanca. Esto es lo que ha ocurrido con la variedad que nos ocupa* (Gallego y Cidón, 2005: 300). *Érase una vez* en el corazón de La Rioja, concretamente en el municipio riojano de Murillo de Río Leza cuando se acercaba la vendimia de 1988, un viticultor (Jesús Galilea Esteban) descubrió en uno de sus viejos viñedos que, a pesar de haber pasado ya el tiempo de envero (3), entre sus cepas había un sarmiento con uvas blancas a pesar de que la cepa madre era de uva tinta. Cuando definitivamente llegó el tiempo de la vendimia, comprobaron que aquellos racimos que parecían no terminar de madurar, estaban sin embargo en un punto óptimo de maduración y que los taninos de azul negruzco que

mudaban los hollejos habían desaparecido por completo. A partir de este momento, la CIDA (Centro de Investigación y Desarrollo Agrario en La Rioja) se encargó de estudiar la génesis de esta nueva variedad de uva, procedente de una mutación completamente natural, preocupándose de multiplicarla en toda La Rioja. El racimo es de tamaño mediano y suelto, su brotación es tardía pero el envero y la maduración precoces. La acidez total se mantiene elevada, destacando en el alto contenido en ácido málico y que hace de sus vinos una bebida afrutada muy intensa (plátano, cítricos y frutas tropicales) pero también muy especial, no dejando indiferente a ningún paladar. A pesar de que *“sobre gustos, no hay nada escrito”*, en el análisis organoléptico esta variedad, única en el mundo, presenta una excelente calidad, como la Tempranillo tinta de la que procede.

Maturana blanca: *Se trata de una variedad en proceso de recuperación, autóctona de la Comunidad de La Rioja* (Gallego y Cidón, 2005: 204). Es la variedad más antigua de la que se tiene conocimiento escrito en Rioja, pues se cita ya en 1622. Es una variedad bastante fértil con el racimo pequeño, la baya también pequeña y de forma elíptica. Además ha resultado ser precoz en todas las fases del desarrollo. Presenta el inconveniente de su alta sensibilidad a la botrytis. Las características más destacables de la variedad Maturana Blanca son su bajo pH y alta acidez, con alto contenido en ácido tartárico y bajo en potasio. Estas características compensan el alto grado que puede llegar a alcanzar esta variedad aunque en el análisis organoléptico presenta muy buena valoración. Los vinos de Maturana Blanca han sido descritos como de color amarillo verdoso; aromas afrutados a manzana, plátano y cítricos, y también notas herbáceas; paladar ligero, pero equilibrado, con sensación de acidez y suave amargor final, con persistencia media.

Turruntés de Rioja: Tiende a confundirse con la variedad procedente de Galicia denominada torrontés y se trata de una uva que produce vinos de color amarillo pajizo, de aroma afrutados (predominando sobre todo la manzana) y con ciertas notas herbáceas, y de paladar ligero pero que se debate entre la acidez y el amargor en un tenue balanceo de persistencia media-corta.

Otras variedades internacionales que la Denominación acepta entre sus uvas blancas son el Chardonnay y el Sauvignon Blanc (ambos de procedencia francesa, siendo las variedades más conocidas a nivel mundial y las más cultivadas para vinos blancos de calidad), así como el Verdejo (variedad autóctona de la Denominación de Origen Rueda y que se ha convertido en la variedad blanca española que ha experimentado un mayor auge, destacando por su excelente acidez y porque proyecta en boca una gran expresión frutal).

Así, con estas diferentes variedades, el bodeguero debe elaborar sus vinos, darles crianza y embotellarlos en los tiempos adecuados para que, cuando los llevemos a boca, poder disfrutar de tan tamaño deleite culinario.

1.3. PROCESOS DE ELABORACIÓN

En general, el trabajo en bodega no se detiene. Como el lento sueño de la viña en invierno, del sutil caminar del envero en agosto, mientras que las otoñadas, generalmente suaves contribuyen con los últimos rayos a que la uva termine de madurar, cogiendo pausadamente más azúcares, antes de esperar a que el brío de los corchetes corte los racimos: la bodega rezuma vida todo el año.

El proceso de elaboración del vino se inicia en el viñedo, con su cuidado y mimo, cuando los racimos son transportados hasta

bodega. Allí, habrá dos tipos de elaboración, uno el habitual en todas las regiones vitícolas del mundo y otro único de nuestra Denominación de Origen.

Así pues, en un proceso normal nuestros racimos pasan por la tolva (maquina de recepción), de ahí a la despalilladora donde se extraerá el raspón (o escobajos) y las hojas que hayan podido colarse. Tras su despalillado pasará a la estrujadora o prensa. Este proceso coincidiría con el antaño pisado tradicional de la uva, donde obtenemos el mosto que posteriormente irá a los depósitos. En éstos estarán más o menos tiempo, en unas condiciones u otras, dependiendo del tipo de vino a elaborar. Es decir, es bien sabido en la viticultura que todos los aspectos, atributos y cualidades que tendrá un vino los aportan los hollejos de la uva y no tanto la pulpa: aromas, sabor, color... trabajando incesantes los taninos, los polifenoles y antacianos entre muchos otros.

Así, dentro del depósito el mosto convivirá con los hollejos del siguiente modo:

- Blancos. Su proceso es básicamente el mismo que un tinto hasta el estrujado. La diferencia reside en que, una vez despalillados los racimos, son prensados cuidadosamente previo a la fermentación. Con esto logramos que la pulpa se separe del hollejo y de las semillas previniendo que los taninos tinten el mosto. Tras este proceso, vendrán otros dos esenciales: el *desfangado* (donde se eliminan las partículas sólidas no deseables precipitadas en el fondo del depósito) y el *trasiego* a un nuevo depósito para la fermentación, a la cual a veces hay que ayudar con levaduras y nutrientes.
- Rosados. El proceso es idéntico al vino tinto, salvo

que los hollejos únicamente estarán en contacto con el mosto entre unas pocas horas hasta alrededor de un día, tiñendo mínimamente el futuro vino, aportando ese característico tono que baila entre los suaves rosáceos y los intensos fucsias.

- Tintos. Fermentarán los hollejos y pulpas junto al mosto a lo largo de 3 meses en dos tiempos (Fermentación Alcohólica y Fermentación Maloláctica). Para ello será esencial y necesaria la labor de remontado. Esto es, durante el proceso, los gases de la fermentación hacen que aumente la temperatura del mosto, lo cual, a parte de no ser óptimo para el vino, hace que empujen a los hollejos hasta la parte superior del depósito. Allí se forman creando una especie de manto que en bodega llamamos sombrero (o *txapela*), y tal y como hemos comentado anteriormente, los aportes para elaborar un buen vino residen en los hollejos, por lo que, antiguamente de manera artesanal con barras y palos, y en la actualidad con sofisticada tecnología, se revuelven esos hollejos haciéndoles descender y entremezclándose con el conjunto, es decir, *se remonta* el vino.

Respecto a la temperatura, hace años se solucionaba de manera natural al guardar en calados estos depósitos, a temperatura constante. Pero con los años y el cambio de los lugares de elaboración, se tuvo que recurrir a diferentes medios, por ejemplo colocar hogueras bajo los depósitos para ayudar a la fermentación si la temperatura exterior bajaba (ya que si no llega a unos determinados grados, no fermenta). En la actualidad disponemos de camisas refrigeradoras que realizan esta

labor, manteniendo una temperatura constante en el interior del depósito que oscila entre los y los grados centígrados.

Posteriormente, cualquiera de estos vinos irán una de dos, a botella directamente o pasarán antes de esto por barrica que *es la que les da el bouquet* (Ortiz de Zárate, 2009: 7), ya que la madera aportará al vino cualidades, aromas y sabores como la vainilla, el coco o torrefactos, que se percibirán en mayor o menor grado según las decisiones del enólogo y del tiempo de tostado elegido para las barricas.

Al vaciar los depósitos rebosantes de vino y abrir sus portones veremos que *las uvas pletóricas y pujantes en las cepas, están ahora escuálidas, aplastadas, sarmentosas. Son las orujas* (Velilla, 1982: 72), las cuales todavía se aprovecharán para estrujarlas aún más en las alcoholeras, pero también es habitual destinarlas a otros usos, por ejemplo abonos ecológicos y especialmente para la elaboración de diferentes cosméticos.

Al inicio de esta breve explicación, hemos hechos alusión a un tipo de elaboración propia de la D.O.Ca. Rioja, la cual se denomina Maceración Carbónica y se caracteriza por incluir en el prensado de la uva el raspón. Esto es, saltamos la fase del despalillado realizando la fermentación junto con los escobajos. Esto implica unos vinos más secos, más astringentes, debido a su tanicidad, pero con más cuerpo y más afrutados, con cierto toque a regaliz, lo que los hace muy especiales en nariz y en boca. No obstante, esta particularidad es también en parte debida a que la planta de la vid guarda cierto parentesco con la del regaliz, de ahí que ciertos aromas o sabores nos recuerden a éste.

No obstante, la pregunta ahora puede ser ¿por qué es necesario

conocer los procesos de elaboración? Pues bien, conocerlos puede suponer entender mejor asimismo el vino que vamos a degustar y por ende también en cierta medida, acrecentar el patrimonio que ese vino despierta en nosotros. Es decir, si somos conocedores / sabedores de estas técnicas, puede contribuir y ayudar a analizar mejor nuestro contexto, nuestro devenir, nuestra ruta identitaria. O dicho con una pregunta, *¿cómo se podría entender esta ruta si no se entendiera a quienes la han trazado?* (4)

Formarse desde el presente, es dejarnos sorprender por los días, por las personas, por las palabras, por las experiencias, por nuestros descubrimientos personales y colectivos; ya que con procesos como el de la presente acción estamos más atentos a lo que sucede y lo que pueda suceder. Estar en presente es prestarse a la aventura educativa (Torregrosa, 2015: 8).

Nuestras catas, resúmenes de una experiencia individual que se comparte y reconvierte entonces en colectiva, han generado nuevos métodos de enfrentarse a nuestra compleja realidad, a nuestra cotidianeidad, aquella en la que se inscribe la *gastrosophie* (Ströl, 2013), donde compartimos comunitariamente y recordamos el arte de vivir inscritos en una historia, la nuestra colectiva, donde el catalizador no es el habitual: ahora es una copa de buen vino riojano-alavés.

1.4. BARRICAS

El mundo de las barricas y la tonelería nos abre un universo de ritos procesuales, de antigua tradición y generación de patrimonio cultural sin precedentes. La empresa tonelera suele ser una fábrica que mima su labor, trasmitiéndola de generación en generación

creando un legado cognoscitivo, una práctica a la que se le vinculan valores enoculturales, que tiene además un marcado carácter familiar, claves todas ellas para comprender la relevancia del universo bodeguero (Giguère, 2010).

La elaboración de una barrica sigue siendo uno de los pocos menesteres relacionados con la cultura del vino que sigue siendo completamente artesanal. En Rioja, las barricas son bordelesas (con capacidad para 225 litros) desde que, en tiempos de la filoxera, bodegueros franceses llegaron a nuestras tierras por allá de principios del XIX (5). Los robles (ya que en Rioja siempre se realizarán con madera de roble) pueden ser de dos variedades o procedencias: el francés y el americano; aunque esto no significa que necesariamente los robles vengan exclusivamente de América o Francia, siendo muy destacable el caso de los robledales del Valle del Baztán, en Navarra, de donde se extrae gran número de la variedad francesa. Asimismo, en la actualidad, ha crecido enormemente el interés por el roble húngaro por sus interesantes aportes y calidad en la crianza de los vinos, y que empieza a tener cabida en bodegas que trabajan más con vinos de autor y son más experimentales.

Una barrica se compone de duelas (listones de madera con forma abombada), que entre el fuego y el agua serán *domadas* hasta obtener la forma deseada. Un anillo asegurará las duelas que jamás van unidas con pegamentos o clavos, simplemente por la labor artesana, destreza y mimo que el tonelero invierte en éstas. Es una labor ardua ya que no puede haber ninguna mínima hendidura o grieta que haga perderse el vino que albergará meses después.

Durante la doma y dependiendo del tipo de roble, hará falta una mayor o menor estada en el fuego, lo que también dota de unos

aromas-sabores u otros al vino. Generalmente, en el caso del roble francés nos aportará reminiscencias a vainilla, café con leche, anís y otros aromas de textura suave y dulce catalogados como confitería. Sin embargo, en el caso del americano (al no ser *partido a veta* en la aserrería) necesita más tiempo de quemado lo que dará notas más fuertes, esto es, a torrefactos como el café, tabaco, chocolate, caramelo o cacao.

Así, la barrica en la que dormirá el vino será también una parte esencial para el producto final, por ello, son escogidas con sumo cuidado dependiendo del enólogo y el bodeguero, que deciden qué tipo de roble quieren, qué tipo de tostado y por supuesto, cuánto tiempo estarán sus caldos reposando en estos fantásticos rediles de factura tradicional.

De tal modo que:

- Si se trata de un vino en su tercer año que ha permanecido al menos uno en barrica, será un CRIANZA.
- Si se trata de vinos muy seleccionados y que duermen entre barrica y botella tres años, de los cuales al menos uno en barrica, será un RESERVA.
- Este caso excepcional pertenece a vinos de grandes cosechas, en el cual el vino pasará al menos dos años en barrica y tres en botella. Será, por tanto, un GRAN RESERVA.

En el caso de utilizar otros tiempos de crianza, se daría lugar a otra tipología en la D.O.Ca. Rioja denominada “de autor” que denota la libertad del bodeguero para seguir, según su criterio, un tiempo u otro de envejecimiento. Sin embargo, en el etiquetado propio del Consejo Regulador no quedará registrado como tal, estando aún englobado junto con los vinos jóvenes (es decir, contra-

etiqueta verde). Asimismo, actualmente, cada vez es más habitual ver crianza en algunos vinos blancos, cambiando los tiempos en barrica respecto a los tintos.

Entre trasiegos y meses de esmero y afán, pasa el tiempo de guarda, y el vino, por fin, viajará a botella, donde cuentan que termina de estabilizarse y formarse, llegando posteriormente a nuestro paladar, inundándose de texturas, aromas y sabores que harán resurgir, en esta comunión emocional (Maffesoli, 2013), nuestro imaginario colectivo donde exploraremos el *être-ensemble*.

De este modo, emprendimos el camino al patrimonio, a los jardines colectivos para que, desde una focalización estética de acciones cotidianas (como es beber un vino), encontrásemos los pilares en los que se asienta nuestro imaginario colectivo que se traduce en una identidad común. Ésta, una vez definida, contribuye a lo que Maffesoli (2009a) denomina como el reencantamiento del mundo o Durand (2005b) cita como las efervescencias comunitarias. Esto es, ha el poder de configurar nuestra realidad contextual y societal en el marco de Rioja Alavesa.

En cada una de las catas, se degustaron vinos de bodegas de la misma localidad donde se estaba realizando la actividad, cuya finalidad era la de contribuir a analizar mejor las sensaciones que de éstos surgían, ya que como sucedía al conocer las notas del terruño propio de esa delimitación, los métodos y tradiciones de elaboración propios de nuestra comarca, las diferentes maneras en que cada pueblo celebra la vendimia o los rituales de degustación de vinos, crean así una diversidad natural, intrínseca a la propia esencia de las personas pero asimismo a la personalidad de los vinos. Esta singularidad, en principio interesante, importante

y diferenciadora, puede contribuir a su vez, mal “dirigido” y posteriormente, mal interpretado, a que *la diversité doit faire intrinsèquement partie de tout sentiment d'identité du corps, sous peine de devenir instrument de violence et d'intolérance* (Parasecoli, 2006 : 35).

Por tanto, se debe reflexionar desde el estar juntos, en la concelebración y conmemoración (Arpal, 1985), desde el “compartir la mesa”, algo tan antiguo como los mitos ancestrales griegos o romanos de banquetes, el propio Cristianismo con la última cena, los viejos rituales en Lituania de beber juntos una copa en celebraciones importantes (Imbrasiene, 2006) o las degustaciones populares de cualquier pueblo en Rioja Alavesa, entre otros, son traducidos como *sentiment de solidarité dans la communauté* (Imbrasiene, 2006 : 284).

Reflexionar es mirar a lo que ya se ha hecho para así, posteriormente, tratar de manera inteligente las experiencias ulteriores, en un proceso continuo experiencial del que es sinónimo el propio proceso vital, validando toda experiencia presente como una fuerza activa y empoderadora para el futuro.

Así, en un paseo entre arte, vino y cultura, nos adentramos a degustar uno de nuestros patrimonios más interesante y sugerente.

2. ANTECEDENTES

Hemos constatado ya en diferentes ocasiones a lo largo de la tesis que la interacción de arte y vino es francamente relevante y en absoluto disparatada ya que, entre otros, hay estudios recientes que se han realizado para averiguar y defender con argumentos científicos la especial simbiosis que se genera por ejemplo entre

música y vino (6) (Brezmes, 2014); pintura y vino; fotografía y vino; arquitectura y vino; literatura y/o poesía y vino, y así un largo etc.

En el arte, las sensaciones son unas de las herramientas más comprometidas para trabajar con la realidad (ya que) nos enseña la relatividad de las cosas y la subjetividad que rodea al hombre, entre las que tienen cabida las sensaciones *evaluadoras de base* (7) como el gusto, el olfato, etc. de naturaleza fisiológica pero asimismo de influencia y origen cultural (Schaeffer, 2015).

Así pues, hay numerosos antecedentes que promueven catas ligando diferentes tipos de arte (pintura, grabado, especialmente música...) y enología, como es el proyecto de 2014 “Enocultura Tour Wine&Piano Music” dirigido por Beatriz de Pablo Martín con la colaboración del pianista argentino Julio Mazziotti organizado en Aranda de Duero. Asimismo, también en 2014, la bodega Barón de Ley (grupo Faustino) junto con la galería madrileña ArtePaso organizaron el evento “Mujeres con Arte y Vino”, inaugurando la nueva obra de la pintora Marta Chirino que junto con Mayte Calvo, enóloga de la bodega, combinaron los saberes artísticos de una y los vinícolas de la otra para abrir un espacio al debate donde el mundo del vino, de la pintura, escultura, interpretación, danza y gastronomía fueron el centro. Entre las asistentes hubo mujeres de renombre como Mayte García (diseñadora de moda ecológica y creadora de *Lifegist*), Isabel Moltó (diseñadora de joyas), Miriam Díaz Aroca (actriz), María José Huertas (sumiller de la Terraza del Casino), Ana Luzón (médico nutricionista y autora del libro “La Dieta Gourmet”), Paloma Gómez (coreógrafa y directora de *Flamenco & Spanish Dance Company*), Cristina Higuera (actriz) y Lucía H. Uranga (directora de la Galería Artepaso), entre muchas otras.

Del mismo modo, y tal vez los más interesantes, el grupo Hordago Ardoa, liderado por Mikel Garaizabal y acompañado por los artistas plásticos Peru Madalena, Gotzon y Ander Garaizabal han organizado numerosas catas artísticas donde trabajan en el análisis sensorial enológico dirigido por Mikel Garaizabal, mientras, en un artístico baile gestual, en un colorido y frenético ritmo, Peru y Ander pintan en lienzos de gran formato, traduciendo al lenguaje artístico lo que allí va naciendo.

En determinadas ocasiones, estos magos de la Enocultura y el deleite plástico incluyeron música (txalaparta sobre barricas), audiovisual, pequeñas obras teatrales (con Sonia Vilamor) o recitales de poesía terminando de completar este nuevo camino para conocer sobre enología, para disfrutar con todos los sentidos de la viticultura y las prácticas de Arte Contemporáneo.

Una espectacular simbiosis que entrelaza la excelencia en la degustación enológica y el placer artístico extasiado en una experiencia estética sin precedentes (8).

Del mismo, es interesante destacar el proyecto “*Sens du patrimoine*” que la Foundation Roi Baudouin, sita en Bruselas (Bélgica), desarrolla buscando una aproximación sensorial al patrimonio, educando la mirada, el oído, el tacto, etc. lo que a su vez favorece la transmisión de emociones y de conocimientos desde preguntas, fomentando la curiosidad y el pensamiento visual. Por tanto, podríamos hablar claramente de un aprendizaje basado en el conocimiento sensible, en procesos estéticos, críticos, reflexivos y creativos.

Aunque no de una manera tan artística, los últimos proyectos que Alzheimer y diferentes agentes (Escuela de Arte Dramático de Murcia, la Escuela de Hostelería o el museo de Bellas Artes de

la ciudad) y el Hospital Universitario Virgen de la Arrixaca de Murcia han desarrollado en los últimos años, es otro modo de acercarnos al patrimonio, el arte y la memoria. Especialmente destacable para nuestra acción es la propuesta Tarta Murcia que unió con delicadeza, pasión y mucho sabor los retazos de las vidas de los pacientes con el arte culinario, unas ricas conexiones emocionales que nutren sus memorias y recuerdos a base de recetas, ingredientes y el *savoir faire* culinario bajo la supervisión del afamado chef Paco Torreblanca.

Teniendo en cuenta estos antecedentes y en búsqueda de nuevos modos de acercarnos a nuestra realidad y en consecuencia, a nuestra identidad, surgió la idea de realizar una serie de acciones para trabajar la identidad desde el arte, el patrimonio (Fontal, 2003; Calaf, 2005) y especialmente desde la Enocultura, la cual hemos conocido en su vertiente más técnica. Ahora toca conocerla desde su cara más sugestiva, afable, la de *des travaux de l'esprit et des tableaux créés pour satisfaire notre plaisir et déclencher nos émotions* (Parasecoli, 2006: 31). Además, abordarla desde el conocimiento sensible narrando nuestras experiencias será muy efectivo ya que, *si un acontecimiento nos ha impactado emocionalmente lo recordaremos mejor que otro que nos haya hecho menos mella* (Antúnez Almagro, 2011: 14).

De este modo, nació la idea de la realización de catas artísticas y que ahora procedemos a describir.

3. INSTRUMENTOS TÉCNICOS, PARADIGMA DE INVESTIGACIÓN. METODOLOGÍA DE ACTUACIÓN

Así pues, y a pesar de que estos conocimientos son relevantes para poder afrontar de manera exitosa una degustación enológica,

nuestro interés no se cernía en volver a repetir o destacar estos aspectos de manera reiterada, puesto que esta opción se traduce cada fin de semana en la oferta enoturística de la región en las diferentes bodegas y en numerosos cursos de cata que organizan diferentes entidades, entre ellas destacamos los organizados por la D.O.Ca. Rioja en su sede de Logroño o el ya afamado concurso “La Nariz de Oro” para catadores no profesionales.

Por tanto, nuestro objetivo era, como investigadoras de Arts based Research y/o artographers, demostrar que el vino puede ser una fuente de conocimiento no sólo vitícola sino patrimonial, artístico y de un gran potencial educativo, preguntándonos *and then sets out to design experiments and situations that will further understanding of the phenomena* (McNiff, 2007: 33). De hecho, muchos de nuestros participantes eran ya entendidos en la materia y desplegar este nuevo formato podía constituir nuevas miradas a la enología, nuevas miradas hacia nuestro patrimonio.

3.1. OBJETIVOS

Los objetivos de dichas catas eran principalmente tres:

- Tomar conciencia de la particularidad del patrimonio cultural de nuestra comarca desde el reconocimiento del patrimonio personal. Es decir, *sabré lo que soy en la medida en que conozca y reconozca mi pasado y orígenes* (Fontal, 2013: 35). Para ello, era necesario conocer, analizar, valorar y tomar conciencia del vino, su historia y su cultura, ya que *l'analyse de ces réseaux signifiants est fondamentale pour comprendre comment la nourriture est reconnue et interprétée par différents acteurs dont les identités se construisent et s'expriment* (Parasecoli, 2006:

13).

- Aprender a identificar y transmitir sensaciones y emociones a través del arte y el patrimonio.
- Crear diálogos e historias colectivas a través de la experiencia sensible de la degustación del vino. Dado que, *el vino es una bebida compleja, plural, que proyecta en su proceso de elaboración una serie de imágenes, de oficios, de arquitecturas, de historias, de formas de ser... que terminan conformando un paisaje cultural de gran calado* (Herreros González, 2014: 3).

3.2. LLAMADA A LA ACCIÓN

Para llevar a cabo estas catas, nos basamos en diferentes metodologías y, por ello, debemos diferenciar dos tipos. Por un lado, las metodologías de investigación, como es la Investigación Artístico-Narrativa (Agra Pardiñas, 2005, 2012; Connelly y Clandinin, 1995; Goodson, 1991, 1992; Egan, 1998) que da cabida teórica a esta acción; y por otro lado, podríamos puntualizar la Educación Patrimonial (Arrieta Urtizberea, 2008; Calaf, 2003; Calaf y Fontal, 2006; Fontal, 2006, 2013; Gutiérrez Pérez, 2012; Huerta y De la Calle, 2013), las teorías de Bruno Munari (1968, 1973, 1977, 1981, 2002) y determinados conocimientos enológicos como las herramientas/metodologías más adecuadas para el desarrollo de estas catas. Sin duda, éstas son la mediación por excelencia para afrontar colectivamente esta ambigua y cambiante realidad posmoderna, son la resonancia del grupo y el propio placer de *être-ensemble* (Torregrosa, 2013), un microcosmos donde danzan juntos la embriaguez, los sentimientos y la colectividad (Chavassieux, 2013).

La vida está llena de momentos en los que se sienten intensas emociones y conexiones que, difícilmente pueden ser expresados o explicados por la razón, rituales de *passage* que acordes a nuestro imaginario analizamos en el devenir posmoderno (Maffesoli, 2013). De ahí que, otorgando voz a la riqueza patrimonial que cada individuo posee, buscásemos a través de estas catas artísticas (sensitivas, patrimoniales) nuevas formas narrativas de contar, expresar, describir ese compendio de sensaciones que escriben las principales líneas de nuestro ser, de nuestra identidad, los principales renglones de nuestra esencia arquetipal, de nuestra sociedad. Como explica Brouwers, actriz profesional que participó en el proyecto “Emociones en Silencio”, muchas veces *la emoción no debe necesariamente ser iniciada por la memoria* ya que *puede despertar gracias a una fragancia, un sentido, un movimiento, una expresión de otra persona, o por otra emoción etc.* (Antúnez Almagro y Arnordóttir, 2011: 38). O en nuestro caso, en el vino y en los vínculos que se dan cuando su disfrute entra en juego.

Se trataba, por tanto, de donar nuevas acepciones a palabras corrientes (Legros, 2013), o incluso de inventar nuevas palabras que llegaran a definir con exactitud la esencia comportamental de Rioja Alavesa como conjunto comunitario, social, afectivo, que se autoconstruye desde el patrimonio y la narrativa colectiva. Una ritualización de la palabra, de la imaginación e inspiración, de una festividad lozana y el conocimiento hedónico (9) (Gondard, 2013) gracias a la degustación del vino que adquiere, por tanto, un rol incontestable dentro de este sistema de re-formulación identitaria.

Así, la Investigación Artístico Narrativa ponía el acento en transmitir en breves narrativas o historias individuales resultantes de la acta, las bases para escribir nuestra historia colectiva sobre

nuestra identidad. La Educación Patrimonial, en esta búsqueda dentro del mundo enológico en el cual se despiertan procesos de identización, sensibles, afectivos, donde los sentidos y las emociones (Munari, 1968), juega un papel fundamental para comprendernos y comprender, por ende, Rioja Alavesa.

No obstante, el problema educativo de la falta de preparación para desarrollar satisfactoriamente una experiencia multisensorial y posteriormente, poder analizarla correctamente, implica que la educación debe basarse en la experiencia, pero en una experiencia basada en conocimientos previos que sustenten las vivencias venideras, esto es, actuar y producir conocimiento desde la base de lo ya aprendido e interiorizado como su acerbo cognoscitivo (Dewey, 1934, 1938; Munari, 2002).

Así, desde el despertar de la creatividad mediante objetos (artísticos, plásticos) y experiencias (estéticas, visuales) hacemos a nuestros catadores participar activamente en la construcción de la memoria perceptiva, involucrándose como si se tratara de un juego en el que se construye conocimiento, memoria y una red de significados que nos ayudarán a decodificar nuestra realidad.

En definitiva, cuando hablamos de mantener las actividades de la vida diaria y aumentar la calidad de vida, hablamos en parte de emociones, de mantener relaciones, de expresarnos con varios lenguajes, no sólo el de las palabras (Antúnez Almagro, 2011: 14).

Así,

The arts help us improve the way we interact with others by learning how to let go of negative attitudes and excessive needs for control, learning how to foster more open and original ways of perceiving situations and problems, gaining new insights and sensitivities toward

others, learning how the slipstream of group expression can carry us to places where we cannot go alone, learning how to create supportive environments that inspire creative thought, (McNiff, 2007: 32).

Respecto al mundo de la viticultura y enología, debíamos reinterpretar sus métodos y por ello, siguiendo estas pautas creamos un recurso didáctico: **las fichas artísticas**, las cuales fueron creadas a partir de las fichas de análisis sensorial utilizadas habitualmente en enología (Gallego y Cidón, 2005; Gutiérrez Blanco, 2008; Ortiz de Zárate, 2009; Remesal Villar, 2011; Suárez Sousa, 2009, 2013), ya que el hecho de analizar o estudiar los productos de nuestra cultura culinaria tiene ya tiempo antiguo, tanto que la Historia de la Cocina supone uno de los principales apartados en estudios de Historia. Igualmente, como decíamos, *le fait d'examiner séparément les divers réseaux signifiants peut aider à définir des produits, des plats ou des habitudes alimentaires « typiques », ainsi que les critères qui contribuent à élaborer une identité spécifique. On pourrait parler d' « eatymologies » (du mot anglais eat, « manger »)* (Parasecoli, 2006: 14). Con este neologismo Salman Rushdie (1999) trata de definir el origen y la evolución de determinados productos (al igual que sucede con la etimología que se preocupa de buscar el origen y seguir la evolución de las palabras) y cómo estos imprimen en una determinada comunidad un estilo de vida y una cultura concretas. Éste sería el caso de Rioja Alavesa y su relación con el vino y el viñedo.

De este modo, el vino se presenta como una eatymología donde *la ficha de cata tiene como objetivo analizar pormenorizadamente cada uno de los aspectos observables* (Gutiérrez Blanco, 2008: 21) en estos. Por este preciso motivo, nuestra versión se adecuó a los siguientes aspectos: la fase visual, la fase olfativa, la fase gustativa

y la armonía o balance, dado que la tipicidad en nuestro caso no era importante ya que todos los vinos catados procedían de la misma D.O.

Para la realización de una cata es imprescindible en primer lugar la acomodación del espacio para este fin, es decir, la comodidad del espacio, ya que *favorecerá la percepción señorial del producto a catar* (Gallego, 2005: 29). Para ello será necesario

un lugar con buena iluminación (a ser posible luz natural), bien aireado y con ausencia de cualquier tipo de olor, y un color blanco (o un crema) en paredes y mesas siempre actuará de forma favorable con el sentido de la vista. Agua corriente, una escupidera, servilletas, colines y fichas de cata pertenecen al material fungible que se precisa (Gallego, 2005: 29).

Siguiendo el esquema (habitual en un análisis vinícola) la enóloga Adriana Laucirica, presidenta de la Asociación de Enólogos de La Rioja, Navarra y País Vasco, al igual que el gran Mikel Garaizabal en el proyecto Hórdago, ayudaba a nuestros participantes a analizar el vino en cuestión desde su perspectiva: la de análisis sensorial enológico. Con esto se pretendía conocer desde una perspectiva “tradicional” los diferentes matices que un vino puede poseer y las principales características de un análisis de este tipo hablando sobre ellos. Esto es, por medio de las catas *expresamos cada una de las sensaciones con adjetivos (...)(10) con el fin de unificar los criterios de los catadores* (Gallego, 2005: 31). Y ahora también, a través del arte entendiendo el vino como patrimonio.

De la misma manera, es esencial la temperatura de servicio porque implicará una degustación que explota todo el potencial del vino o hace que pierda matices y notas relevantes. Generalmente,

los vinos con presencia de carbónico deben estar fríos –cavas, champagnes, vinos con aguja- (entre 4 y 6 grados), los vinos blancos deben estar frescos (entre 6 y 8 grados), los rosados refrescados (entre 8 y 10 grados), al igual que un maceración carbónica que deberá estar entre 10 y 12 grados. Por su parte, los tintos deben tener temperaturas medias, por ejemplo, un vino tinto joven deberá rondar los 12-14°C, un vino joven con roble –los conocidos como *semi-crianzas*- entre 14 y 16 grados; pero sin embargo un vino crianza o un reserva, deberán rondar entre los 16 y 20°C, dependiendo de las recomendaciones de cada bodeguero.

Sin embargo, es bien sabido que a la hora de realizar una cata habrá muchos otros factores determinantes: *simples instincts biologiques (...), la psychologie, le désir, les habitudes personnelles ou familiales, le dégoût*. Pero aún con todo, *le goût peut être sciemment éduqué* (Parasecoli, 2006: 21).

Así bien, una vez habiendo tenido en cuenta estos aspectos, procederemos al proceso de análisis enológico, el cual se divide en cuatro partes como señalamos anteriormente.

- ASPECTO Y COLOR.

La vista es el primer sentido implicado en la cata. Esta primera observación nos predispone a las sensaciones que están por llegar (Gutiérrez Blanco, 2008), por tanto, podemos decir que es el preludio de las sensaciones gustativas que vendrán a continuación. Entre otros factores, el color nos permite conocer el grado de envejecimiento de un vino, en qué estado se encuentra el vino (que se denotan en su viveza, evolución y limpieza) o percibir sus principales características.

La información respecto a la viveza que tiene un vino nos la da el color y el brillo. El color del vino se observa en el corazón de

la copa, que se obtiene al inclinarla ligeramente, creando una especie de círculo de mayor densidad que sería el *centro simétrico del volumen del vino (en el cuerpo o cáliz de la copa es donde más cantidad de vino hay)* (Gutiérrez Blanco, 2008: 34). Esto nos aportaría un análisis real del color del vino, ya que si nos fijamos en sus bordes, veremos una zona más clareada, como deslavada.

Por otro lado, según pasa el tiempo, el vino “madura”, y las flavonas y especialmente los taninos (sustancia responsable de dar color al vino) “evolucionan”, lo que hace que estos aspectos varíen cambiando con ellos la tonalidad y los niveles de brillantez. Además, otra sustancia muy relevante serán los antocianos que revelan la primera nota evolutiva (además de otros factores: tipo de toneles, el tratamiento de las barricas y el tipo de botellas empleados –formato, tipo de vidrio, color de éste, etc.-, por no citar ya el corcho, elemento primordial para su conservación y término de su evolución).

Estas diferencias sustancias se van polimerizando, es decir, formando moléculas de mayor tamaño y llegando a formar coloides, lo que se traduce en una ligera decantación en la botella y que produce sedimentos, enturbiando así la limpieza del vino.

La limpieza es una característica esencial para poder definir un vino de buena calidad o no. Si dichos sedimentos son pocos, puede ser algo incluso característico del vino (como es el caso de los maceración carbónica, el proceso de elaboración tradicional de Rioja como acabamos de ver) o en vinos de una añada vieja y en la que el vino lleva durmiendo largos años en botella. Para poder preservar su calidad y no estropear la degustación, se recurre a la técnica de la decantación, donde será muy importante manipular la botella con cuidado y sin agitaciones para no remover los sedimentos. Sin embargo, en cuantía y en el fondo de la botella

o incluso como partículas flotantes, es algo muy peyorativo, distorsionando todas las notas de degustación, lo que nos conllevará a señalarlo como un vino de baja calidad o estropeado.

De este modo hemos podido comprobar, que todos estos aspectos (color, brillo, viveza, limpieza...) están interrelacionados y cada característica es consecuencia de la anterior, y así, sucesivamente.

- AROMAS (OLFATO).

Esta fase es importantísima en la cata, ya que el vino es el alimento más variado que existe en este aspecto: se calculan en 800 los distintos olores conocidos que contiene. La lógica combinación entre ellos nos aporta una riqueza y complejidad extraordinarias (Gutiérrez Blanco, 2008: 44), que posteriormente serán potencias en el análisis artístico y patrimonial.

La sensación del olfato puede percibirse por vía nasal directa (mediante la inspiración de la nariz) o bien la que pasa por la rinofaringe, o en otras palabras, la que pasa por vía retranasal y corresponde con el aroma en boca (Gallego, 2005) o buqué (Gutiérrez Blanco, 2008; Ortiz de Zárate, 2009).

En los vinos en general podemos distinguir tres tipos de aromas según su procedencia (Gallego, 2005; Gutiérrez Blanco, 2008):

- en primer lugar los denominados aromas **primarios**. Son aquellos que nos recuerdan a la uva, a su variedad, y generalmente tiene un carácter más bien afrutado. Aquí se incluirían también los aromas florales (madreselva, jazmín, azahar, manzanilla, miel, acacia o tilo) o herbáceos (helecho, heno...) que generalmente están ligados a vinos blancos, la rosa o el geranio en rosados o algunos blancos como en las variedades de moscatel y

la Gewürztraminer; y por último flores malvas como la violeta, lila o lavanda para los tintos.

- A continuación distinguimos los aromas **secundarios** que se suceden debido al proceso de fermentación alcohólica y son señalados como ésteres (levadura, miga de pan, pan tostado...) o notas lácticas (yogur, requesón o mantequilla).
- Y por lo último, los aromas **terciarios** proceden de la crianza del vino. Vegetales: verduras, setas, trufa...; algunos herbáceos como el té; aromáticos –tomillo, romero, mirto, laurel, anís o incluso hinojo-; balsámicos: eucalipto, sándalo, incienso, regaliz o laurel; especiados: vainilla, pimienta, nuez moscada, azafrán o canela; empireumáticos: ahumado, tostado y torrefactos como el café, el cacao, el tabaco o moka, caramelo o incluso chocolate; o relacionados con la madera, obviamente debido al tiempo en bodega (principalmente roble –por ser el árbol empleado para la elaboración de barricas-, pero también pino o cedro). A veces, podemos hallar aportes u olores peyorativos, como oxidación, reducción propios de aromas químicos (alquitrán, azufrado, herrumbre o cetónico, por citar algunos) o animales como cuero, pelo mojado o incluso vísceras.

Asimismo, podemos percibir los aromas minerales (pizarra, yodo, sílex, ámbar o petróleo). No obstante, a pesar de que generalmente han sido asociados a aromas terciarios, siempre ha habido ciertas dudas para su clasificación, ya que no se acierta a definir si se trata de aromas o de buqué (Gutiérrez Blanco, 2008). Éstos dependen de los compuestos minerales del terreno

del que se nutre la viña o bien debido a su evolución en botella enmascarados en los denominados *dulces botritizados* que suelen aparecer con frecuencia en vinos de Alsacia o Borgoña (regiones que, como hemos visto anteriormente, hemos visitado para documentar nuestro estado de la cuestión).

Por último, hemos querido hacer una salvedad e incluir en un punto a parte los aromas frutales que por su complejidad y dependiendo del punto de maduración de la vendimia y de la evolución del vino en botella, se pueden hallar en diferentes estadios (Gutiérrez Blanco, 2008; Remesal Villar, 2011), pudiendo entonces aparecer en cualquiera de estas tres tipologías anteriormente mencionadas. Así pues, pasamos a citar algunos de los diferentes grupos de frutas y aromas que un vino puede contener:

- Frutas cítricas: limón, naranja, pomelo o mandarina. Muy propia de vinos blancos.
- Frutas exóticas: melón, plátano, piña, mango o incluso litchi.
- Frutas con pepitas: pera, manzana (Golden o Reineta) o membrillo.
- Frutas rojas: grosella, fresa o frambuesa.
- Frutas negras: Grosella negra, mora, arándanos... Estas dos últimas suelen ser muy habitual encontrarlas en vinos tintos.
- Frutas con hueso: cereza, melocotón, albaricoque o aceitunas (tanto negras como verdes).
- Frutas deshidratadas: Orejones, ciruela pasa, higo o uva pasa.

FICHA
CATA Y MARCAJE ARTÍSTICA

Esta cata está entendida como un laboratorio que, de acuerdo con el método Mumar, representa un lugar para la creatividad, la libertad, la experimentación, el descubrimiento y el aprendizaje a través del vino (entendido como parte esencial de la cultura de Rioja Alavesa). Pretendemos que, con esta actividad, se desarrolle la capacidad de observación y se aprenda a mirar la realidad que nos rodea con todos sus sentidos y así, llegar a conocerla mejor.

Edad.-
Sexo.-
Localidad.-
Intereses artísticos.- Sí NO
Cuáles:
Fotografía Pintura Escultura
Música Cine Costura
Otros.-

1. ASPECTO Y COLOR

Nuestra manera de "decir", "oir" o "leer" colores dice mucho acerca de nuestro modo de interpretar el mundo. Si cierras los ojos, ¿de qué color son las sensaciones que este vino te transmite? ¿Por qué este color?

2. AROMAS

Según Menena Cottin y Rosana Fariá, hay inmensidad de momentos o circunstancias en las que los olores nos provocan y hacen recordar algún lugar concreto, un momento puntual o sensaciones que vivimos en aquellos instantes. ¿A qué te huele este vino? ¿Te recuerda a algo en concreto? ¿Huele a alguno de tus recuerdos? Explicalo muy brevemente.

3. SABORES, PERSISTENCIA GUSTATIVA Y RETRO-OLFACION

Son ininidad los artistas que han utilizado las texturas para expresar ideas, sensaciones y/o emociones en sus obras. Desde Duchamp o Klee hasta Henry Moore o Chillida, pasando por Pollock, Nani Marquina o Tápies. ¿Qué textura adquiere este vino en tu boca? ¿Qué te provoca?

4. BALANCE

Decían los surrealistas que para poder expresar realmente sus emociones debían de dejar libre a la mano durante la ejecución, lo que conllevaba a una relajación de la razón, permitiendo así un marco para la creatividad, la libertad de expresión, el sentimiento y el subconsciente. De este modo, podemos afirmar que el arte, y más concretamente el dibujo, se convierte en la huella personal de cada uno, engendrada en un gesto.

Resume con una forma, gesto, grafismo o dibujo, el vino que acabas de catar en su conjunto (recuerda todas las partes anteriores: sabores, aromas, colores, sensaciones y notas que has notado o percibido).

- Frutos secos: almendra, avellana, nuez o algarroba. Suele ser habitual en vinos en los que se ha utilizado madera.

- SABORES, PERSISTENCIA GUSTATIVA Y RETRO-OLFACIÓN.

En cuanto al gusto, podemos describir cuatro sabores elementales ya por todos conocidos –a pesar de que se preconiza la existencia de un quinto sabor que se identifica como *umami*, (Gutiérrez Blanco, 2008)- y que se evidencian en las degustaciones de vino de la siguiente manera:

Sabor dulce: lo percibimos en la punta de la lengua en los primeros segundos de la cata. Lo aportan en los vinos secos los alcoholes, y en los dulces, además de los alcoholes, el azúcar (glucosa, fructosa, arabinosa y xilosa).

Sabor ácido: lo percibimos en los bordes de la lengua, debajo de ésta, incluso en los labios y los dientes (cítrico) en la segunda fracción de cata y lo aportan los ácidos del vino (principalmente el tartárico, láctico y cítrico).

Sabor salado: lo percibimos en dos carriles paralelos a lo largo de la lengua; lo aportan las sales de los ácidos como los carbonatos o fosfatos (siempre de forma más tenue).

Sabor amargo: lo percibimos al final de la lengua ya rozando la glotis en la última fracción de la cata cuando el vino desaparece de la boca. Lo aportan sustancias amargas como los polifenoles (taninos) y algunos aminoácidos (Gallego, 2005: 30).

Aún con todo, hay enólogos que estructuran también la percepción gustativa en “ataque o entrada en boca”, “evolución”,

“equilibrio”, “estructura”, “aromas o buqué en boca”, “impresión final y persistencia” y por último “el postgusto”, como es el caso del afamado *nariz de oro* Jesús Gutiérrez Blanco.

Asimismo es muy relevante el sentido del tacto, que percibimos a través del gusto (siendo por ejemplo esencial en catas organolépticas de aceite). *Los distintos tipos de sensaciones son las responsables de este tacto lingual, que van desde la térmica* (o temperatura de servicio), (...) *la presencia de taninos procedentes de los hollejos con carga negativa que coagulan (se adhieren) a nuestras proteínas* (lo que nos produce sequedad) (...) y que es *fruto de vinos muy alcohólicos o con algún tipo de desequilibrio* (Gallego, 2005: 31).

Es importante destacar aquí que, tanto el olfato como el gusto son los llamados sentidos químicos (Gutiérrez Blanco, 2008) porque reaccionan ante las diferentes sustancias químicas y por ello, son los dos sentidos que, muy a pesar de la creencia popular, mayor relevancia tienen por la gran cantidad de datos que nos aportan cuando, por ejemplo en nuestro caso, realizamos una cata de vino.

- Y por último, el **BALANCE**.

Básicamente supone la valoración de las sensaciones anteriores y *debería existir una interrelación entre ellas (ya sea la apreciación en positivo o en negativo* (Gallego, 2005: 31).

Así pues, teniendo claros estos aspectos y habiendo estudiado los antecedentes nos dispusimos a crear nuestras fichas artísticas, un recurso didáctico que debía dar las claves para que, posteriormente, nuestros participantes fueran capaces de analizar y preguntarse sobre los vinos catados, pero también de analizar y preguntarse por todas las sensaciones, emociones y conocimientos sensibles que surgen en este proceso; incluso ver de qué manera a través de reflexiones de artistas se introduce hacia una investigación

personal y social basada en la experiencia (McNiff, 2007).

4. ANÁLISIS DE DATOS Y DISCUSIÓN DE RESULTADOS

Hubo un total de 5 catas en diferentes localidades de Rioja Alavesa, concretamente en Oion, Elciego, Labastida y Lantziego entre los meses de marzo y abril, y una quinta cata en julio dentro del “*I. Curso-Taller de Arte y Enología. Los maridajes de Rioja Alavesa*”, celebrado en Laguardia con la coordinación de la Cuadrilla de Laguardia-Rioja Alavesa – Guardia- Arabako Errioxako Eskualdea y el Dpto. de Didáctica de Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad de Granada.

Esta distribución por diferentes localidades y el amplio abanico de ediciones (teniendo en cuenta el tamaño de la región) tenía el objetivo de acercar y facilitar la participación de la actividad al mayor público posible abarcando la geografía riojano-alavesa desde diferentes puntos claves, consiguiendo un número superior a los 100 participantes y un total de 25 bodegas colaboradoras de toda Rioja Alavesa.

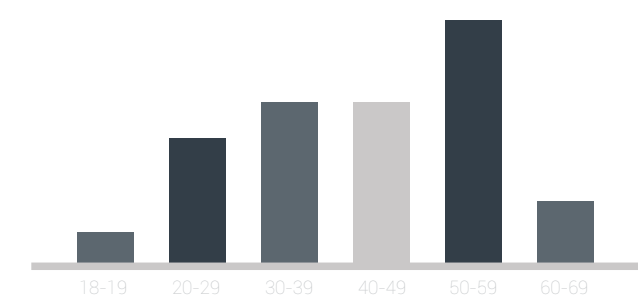


Figura 1. Gráfico Grupo de Edades de los participantes

Así, en nuestras catas tuvimos un total de 102 participantes de los cuales 57 fueron mujeres y 45 hombres. De todos ellos, 16 afirmaron no tener intereses artísticos mientras que los restantes 86 sí, subdividiéndose de la siguiente manera:

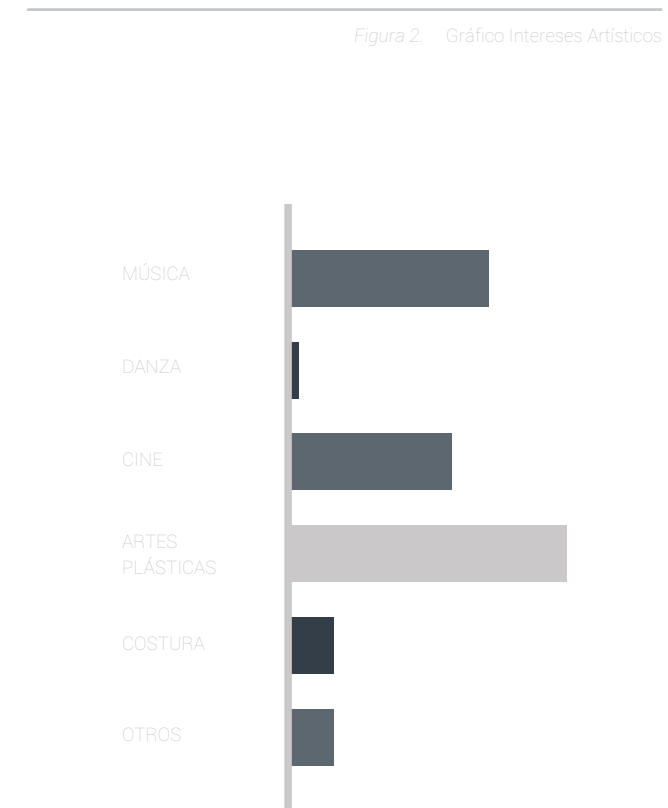


Figura 2. Gráfico Intereses Artísticos

De este modo, cada uno de nuestros participantes tomó asiento en los espacios habilitados, lugares que con tanto mimo y cuidado escogimos para el desarrollo de la catas: antiguos calados, txokos, casas de cultura... y donde nos dispusimos a realizar las degustaciones.

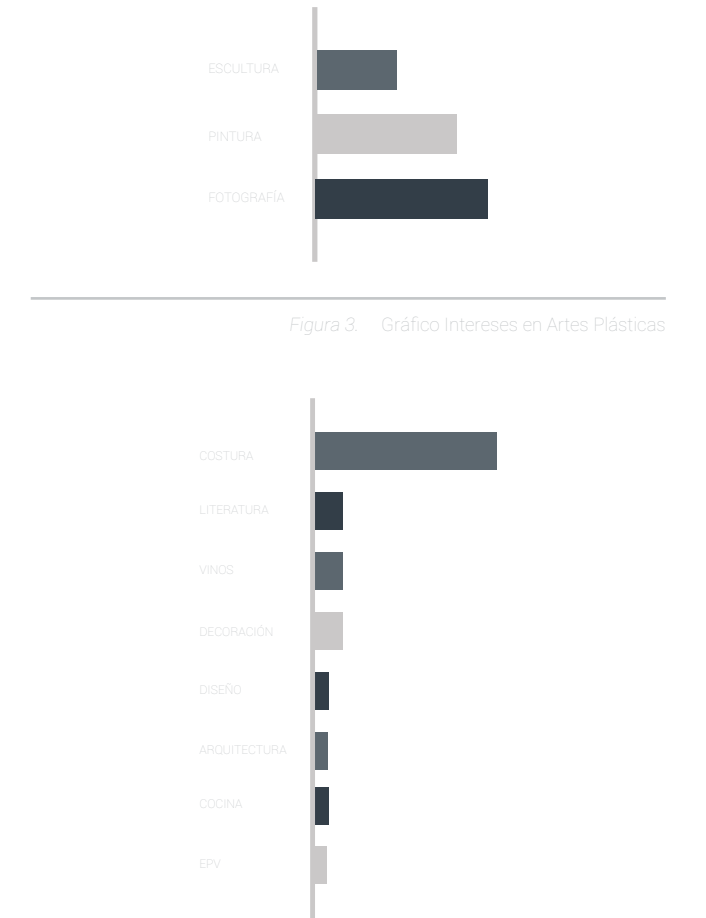


Figura 3. Gráfico Intereses en Artes Plásticas

Figura 4. Gráfico Intereses en otras artes

5. RESULTADOS

Si el hombre no cerrase soberanamente los ojos, acabaría por no ver lo que merece la pena de ser visto. René Char

Nuestras catas artísticas, como hemos ido viendo, buscan desde el patrimonio personal ahondar en procesos de identización y experiencia sensible nuevas formas de reconocer nuestra identidad, gracias a una narrativa artística colectiva que surge al catar un vino.

Para la experiencia estética, dice Abad Molina (2007: 43), *hace falta retroceder hasta experiencias humanas más fundamentales y reflexionar sobre la base antropológica de nuestra experiencia del arte.* Así, esta cata está entendida como un laboratorio que, de acuerdo con el método Munari, representa un lugar para la creatividad, la libertad, la experimentación, el descubrimiento y el aprendizaje a través del vino (entendido como parte esencial de la cultura de Rioja Alavesa); desarrollando la capacidad de observación y aprendiendo a mirar la realidad que nos rodea con todos sus sentidos (lo que se traduce en una experiencia sensible o conocimiento sensible) y así, llegar a conocerla mejor. En definitiva, son *essai de définition en termes généraux de valeur identitaires fusionnelles et générationnelles* (Hafaiedh, 1996 : 328).

Al fin y al cabo, son momentos todos ellos de compartir, de charla distendida en los *txikiteos*, de evasión, de concelebración, de crear nexos, lazos, de “festividad” o de ritual festivo (Eliade, 1957, 1967; Joron, 2012; Martínez Montoya, 2004), en cierta manera todos ellos se enmascaran en el vino, el avance de los siglos y la solera en una sola copa, que nos acerca a poder construir narrativas desde la conciencia sensible, desarrollando nuevos métodos de acercamiento (en nuestro caso de la revisión del Patrimonio

desde los patrimonios individuales y una perspectiva artística), y contribuyendo de manera notoria a una cierta desinhibición.

En otras palabras, el vino que nace en el seno de la bodega, es el *lien social et une ambiance esthétique qui est cause et effet de la prise d'importance de cette « culture du sentiment ».* En ce sens, las catas *sont un système de communication qui est le substrat de la culture du sentiment* (Tae Youn Kim, 2010 : 105).

Esto es, hablamos en numerosas ocasiones de diferentes tipos de patrimonio (etnográfico, antropológico, histórico, artístico, sensorial, científico, entre muchos otros) pero también son igualmente destacables aquellos que recuperan la comunicación entre las personas, entre esos bienes y las comunidades que los disfrutan, haciendo que surja una cultura del sentimiento (Tae Youn Kim, 2010), un conocimiento sensible de la realidad (Falcón Vignoli, 2015; Torregrosa, 2012a, 2015) o un mirada caleidoscópica que destaca los valores interpersonales (Fontal, 2013): lo *familiar, emotivo, identitario, evocador, estético, etc.* (Fontal, 2013: 16). En definitiva, que no existe comunidad sin otro objeto que la experiencia (Bataille, 1986; Dewey, 1936, 1938; Nietzsche, 1870/2012).

Hablaba Munari (2002) de que si en los procesos de experiencia multisensorial, por ejemplo, mostramos a nuestros participantes alimentos y les invitamos a comerlos, lograrán asociar sensaciones y las palabras, de forma que su mente se enriquecerá en significados. Esto es, configurarían el conocimiento en base a la experiencia sensible. Este pudiera ser perfectamente el caso de nuestras catas, donde desde el degustar pluri-dimensional de lo sensible, experimentamos, conocemos, nos emocionamos e interpretamos, construyendo un amplio diccionario de actuación.

Diccionario, narrativa o historia colectiva que puede ser hablada, escrita o artística, la cual *strive to communicate outcomes in ways that may not rely on descriptive language. Perhaps these inquiries will draw artists even closer to researchers in science who similarly seek alternatives to the verbal description of outcomes* (McNiff, 2007: 35).

Dentro de esta cultura de lo emotivo, de este patrimonio singular, de estas proyecciones estéticas en las cuales la Investigación Artística Narrativa así como la Investigación Basada en las Artes tienen claras influencias, y aunque ya es bien sabido la importancia de la alimentación (comida y bebida) en la constitución de identidades (bien sean locales, regionales, o ya a nivel nacional), se ha intentado evitar a toda costar eso que Parasecoli (2006) advierte como aspecto *pittoresque ou « folklorique »*, y que a veces implica la falta de una comprensión profunda de las tradiciones y sus enlaces con la historia de los que, por inri, determinados actores políticos y sociales se sirven a su antojo, distorsionando la realidad.

Así, evitando estos matices pictoricistas o folkloristas, nuestras catas se presentan precisamente como todo lo contrario, ya que mediante los análisis artísticos (en primera instancia de gran recogimiento), se abría un turno espontáneo de diálogo, de debate, en el que se hacían alusión directa, por medio de recuerdos y experiencias previas en las que basaban sus anotaciones (tradiciones, costumbres y “pequeños rituales” que se llevaban a cabo en sus casas, en sus bodegas, con sus familias o su círculo de amigos...) a aquellos puntos que, sin lugar a dudas, forman parte de nuestro actual imaginario colectivo pero que se ha mantenido generalmente oculto(11) y que, gracias a actividades como las catas, ahora se desvelan y salen a la luz, con gran trascendencia

arquetipal e identitaria.

Saber reconocer qué posos deja en mí esa experiencia, con sus sombras y sus luces, sus palabras y sus silencios. Es decir, lejos de patrones preestablecidos, buscábamos que el participante desde sus experiencias construyeran su propio mundo de significados, que van tejiéndose e interrelacionándose en medida que el ambiente de puesta en común facilita esos nexos.

Así, esta didáctica patrimonial conjuga el *sobre*, el *a través de* y el *para*, es decir, conjuga *la educación sensorial, perceptiva, corporal, espacial, emocional, expresiva y comunicativa, activa, comprensiva, estética, cognitiva, crítica, ambiental, multicultural, ética e inclusiva* (Calbó, Juanola y Vallés, 2011: 29).

Un ritual que consagra, valoriza y simboliza las actividades o acciones que como miembros de una misma comunidad se comparten entorno a un imaginario compartido (Mathé, 2013) y que trasgrede los valores trans-individuales generando sociedad desde el acto del *être-ensemble* gastronómico.

De esta manera, con estos sugestivos debates, con estos interesantes trenzados interpersonales, aprendemos a narrarnos a nosotros mismos a través del arte, a través del patrimonio, en una experiencia que en todo momento buscaba favorecer lazos de unión para resaltar la importancia de conocernos y de generar posibles oportunidades de trabajo colaborativo. Es decir, las catas *devient ainsi possible de satisfaire une quête d'identité culturelle et de s'assurer de sa propre existence ainsi que d'appartenir à quelque chose* (Tae Youn Kim, 2010 : 104).

En las efervescencias del sentir posmoderno societal, en la herencia de la colectividad como pueblo, nos vemos reflejados tras analizarnos, donde emergen nuestras raíces y nuestros patrones,

donde nos identificamos con ese patrimonio tras sentirnos parte inherente de él, al comprobar que, efectivamente, vivimos en el être-ensemble, en la importancia del *lieu* (lugar) que es quien *fait le lien* (Maffesoli, 2003a).

Así, hasta la fecha podemos hablar de un total de 30 vinos catados entre las cinco catas y alrededor de 600 fichas completadas, de las que obtuvimos los siguientes resultados:

5.1. VISTA-COLOR

Nuestra manera de "decir", "oír" o "leer" colores dice mucho acerca de nuestro modo de interpretar el mundo. Si cierras los ojos, ¿de qué color son las sensaciones que este vino te transmite? ¿Por qué este color?

En primer lugar, trabajamos con el sentido de la vista. Un sentido esencial al que se le atribuyen muchas características para un correcto análisis del contexto y la realidad desde tiempos antiguos. Así,

Cicerón, debatiendo sobre el poeta Simónides, a quien se le atribuía el invento del arte de la memoria, escribió: "Simónides ha percibido sagazmente, o bien lo ha descubierto otra persona, que en nuestras mentes se forman las imágenes más completas de las cosas transmitidas e impresas en el sentido de la vista, y que, consecuentemente, las percepciones recibidas a través de los oídos o por reflejo pueden ser retenidas muy fácilmente si también son transmitidas a nuestras mentes por mediación de los ojos (Berger y Mohr, 2007: 280).

MARAÑÓN (2014). Fotografía independiente. Catas artísticas. Photographie indépendante.



Así, la vista siempre ha sido uno de los puntos fuertes de nuestro análisis sensorial de la realidad. Sin embargo en esta ocasión, pedíamos que nuestros participantes cerraran los ojos y solamente a través de los aromas y sabores percibidos, pudieran perfilar un nuevo color para ese vino catado, un color que, tal y como afirma Cruz-Díez (2013) es específicamente afectivo y el cual varía según el contexto cultural, en la que se incluyen los mitos, los prejuicios, preferencias y referencias.

Ahora, nuestros participantes se centraban en reinterpretar la realidad y transmitir de manera analítica el color como un aspecto afectivo, de las emociones, de las sensaciones, *partagé avec les autres*, de vínculos afectivos. Así, el participante en la cata *peut découvrir en lui la capacité de créer et de détruire la couleur par ses propres moyens perceptifs, et également de rencontrer sa résonance affective* (Cruz-Díez, 2013 : 67) y así, ante lo visual se abren unos lindes de permeabilidad subpersonal (Schaeffer, 2015) que implican una percepción subordinada del individuo, su cultura y su realidad, que en nuestro caso se enmarca en Rioja Alavesa, desplegando la necesidad de otra dialéctica, otra relación, vínculo o narrativa de conocer. Además, el exceso de *d'informations visuelles et auditives des sociétés modernes nous a transformés en sourds visuels et en aveugles auditifs* (Cruz-Díez, 2013 : 63), lo cual suscita la necesidad de reinterpretar las sensaciones desde la sinestesia para acercar a todos los públicos esta realidad, incluidos aquí también los discapacitados o con necesidades especiales, pero especialmente todos aquellos que se cierran en banda a sentir y a experimentar.

A pesar de que inicialmente el color que un vino posee varía en los blancos entre los transparentes, blancos metálicos, verdosos, amarillos, pajizos, oros, ámbar o incluso caoba (en el caso de haber estado mucho tiempo en bodega), a los tonos cardenalicios

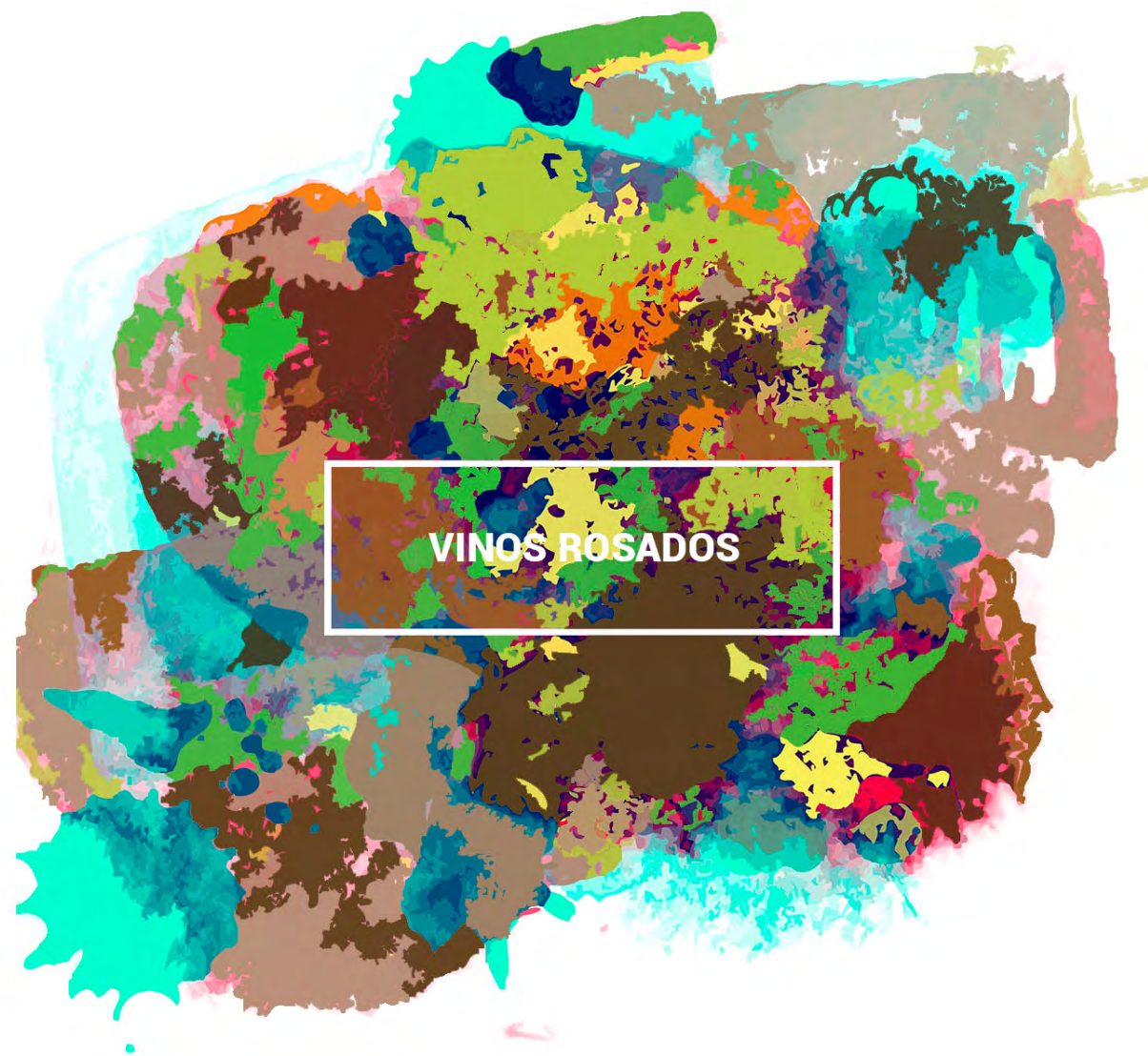
(picota, rubí, cereza, violeta, frambuesa, fresa, salmón, piel de cebolla) hasta azulados, violáceos, chocolateados, marrones, pardos, leonados, con menisco granate, atejado o amarrados (Gutiérrez Blanco, 2008) en los tintos según tengan o no crianza, nuestros participantes ampliaron la paleta cromática de los vinos catados, trazando un interesante lienzo de sensaciones que estallan en brillantes amarillos, verdes hierba o azules Klein, pero que asimismo se bañan en las tenues y dulces notas pastel o en los lúgubres y tenebrosos negros.

Sin embargo,

Le contact avec n'importe quelle couleur produit des sentiments de rejet ou d'attrance, tout comme les perceptions sonores, tactiles, olfactives ou gustatives. D'ailleurs, nous ne possédons pas de mémoire visuelle de la couleur. La seule chose que nous mémorisons est le bleu générique, le rouge générique. (...) Le conditionnement culturel fondé sur le culture de la forme et de l'image nous empêche d'appréhender les événements subtils qui se produisent dans l'espace et le temps (Cruz-Díez, 2013 : 63).

Una evocadora revisión de las sensaciones interpretadas desde el color, que nos sitúa ante una nueva forma de analizar los significados de la cromática y los mensajes que en ellos van intrínsecos. Este ejemplo de “re-pintar” el vino según lo que nos provoca posteriormente tras degustarlo, nos abre puertas a la sinestesia, al cruce de sensaciones, a despertar la imaginación y la creatividad; olvidándonos por unos instantes del “sentido” rey y dando más relevancia a otras emociones.





5.2. OLFATO

Según Menena Cottin y Rosana Faría, hay inmensidad de momentos o circunstancias en las que los olores nos provocan y hacen recordar algún lugar concreto, un momento puntual o sensaciones que vivimos en aquellos instantes. ¿A qué te huele este vino? ¿Te recuerda a algo en concreto? ¿Huele a alguno de tus recuerdos? Explícalo muy brevemente.

El olfato fue uno de los apartados que más gratamente nos sorprendió en el análisis de los datos obtenidos en las catas, ya que, a pesar de que creíamos más complicado inicialmente despertar los recuerdos, en general costó menos que el apartado dedicado al color, en principio, considerado más sencillo. Esto nos pareció muy importante ya que, al igual que con cada vino, *cada ciudad tiene su olor, cada espacio registra sus propias formas expresivas. El olfato es capaz de construir todo un mapa emocional en torno a un lugar* (Pérez Valencia, 2012: 78); y esto es precisamente lo que buscábamos: saber qué sensaciones nos transmite el patrimonio cultural del vino, de qué manera nuestra memoria despierta y nuestros recuerdos interaccionan, qué nos transmite en definitiva Rioja Alavesa y nuestra experiencia en este espacio-tiempo concretos y de qué manera nos identificamos con éste, nuestro contexto, devolviéndonos retazos de nuestro pasado decorado en un mundo de olores, texturas, sabores, recuerdos y emociones.

La investigación científica en sus últimas publicaciones ha confirmado que los recuerdos se asientan mejor en nuestra memoria si las experiencias vividas han pasado por el área de las emociones previamente (Antúñez Almagro y Arnardóttir, 2009). Así, en cierta medida, lo que estamos provocando es trabajar y fomentar el desarrollo de la memoria emocional, esto es, un

interesante instrumento de comunicación verbal/no verbal cuyo objetivo es el de entender a la persona, empatizando con ella y reconociendo su lenguaje (Arnardóttir, 2011), que, efectivamente puede incluir el lenguaje interior, el emotivo, el sensible.

De hecho, Scalli (1984) hablaba de la importancia de trabajar las nociones de recuerdos en nuestra memoria, y asimismo de la memoria colectiva de toda una generación. Esto nos lleva a pensar que las diferentes palabras, frases e historias que nos han contado nuestros participantes vehiculan un pensamiento-recuerdo-memoria fragmentado pero que, si se leen con atención, son como un pequeño gran puzzle que construye una narrativa colectiva.

Así, *esta forma viva de respuesta posibilita la implicación en el proceso holístico interactivo* (Calbó, Juanola y Vallés, 2011: 30), o dicho de otro modo, los objetos de análisis se interpretan dentro de un contexto, un contexto experiencial que según Proust marca la imagen de los lugares y los días condensada en la forma de afectos (Schaeffer, 2015), vivencias intramundanas de la infancia o adolescencia que se evidencian como re-presentaciones *aeffectivas* (Falcón Vignoli, 2010), rememoradas y re-activadas tras pasar por el diván de las experiencias interiores y vivencias personales (Bataille, 1986), por medio de las sensaciones de estas catas, de talante patrimonial y artístico. A través del análisis, pudimos concretar diferentes grupos en los que se coincidía en un interés común.

GRUPO 1.

Fue muy interesante la capacidad de un gran número de participantes de poder describir con una minuciosidad excepcional sus recuerdos, algunos de ellos realmente antiguos, procedentes de

su infancia e íntimamente relacionados con espacios, lugares o entornos que se ubicaban en Rioja Alavesa.

GRUPO 2.

Fue curioso observar como, mayoritariamente, enlazaban los vinos con situaciones o recuerdos placenteros, que además eran más notorios si las sensaciones aromáticas del vino eran positivas. Es más, los participantes valoraban mejor aquellos vinos en los que podían identificar mejor sus sensaciones y recuerdos, lo que nos hablaba de la importancia de sentir como propio y parte de nuestra identidad el patrimonio. Esto afirmó que lo que sentimos como cercano, familiar, propio, en este caso, el patrimonio de Rioja Alavesa, se respeta, valora, difunde y conserva en mayor medida.

GRUPO 3.

Se señalaron actividades en grupo, en comunidad, donde compartir. Lo cual es un síntoma de que ya no hay patrimonio sin personas (Fontal, 2013), no hay conocimiento sin una comunidad que se cuestione, se interrogue, *ni experiencia interior sin comunidad de los que la viven* (Bataille, 1986: 35), no hay comunidad que gire sin sociedad de sociedades, de tribus (Maffesoli, 1990), sin entramado social, sin cultura. El tejido interpersonal, social, se nutre acorde a compartir experiencias, sensaciones y participar en sensibilidades no necesariamente iguales, pero sí compartidas y reivindicadas desde el respeto a la otredad, la tolerancia a lo diferente y la reflexión crítica del contexto y situaciones que nuestra realidad concreta nos marca.

Rioja Alavesa, comarca de cruces, de caminos, de fronteras, también se ha caracterizado a lo largo de los siglos por ser una tierra dialogante, inclusora, y esto, como íbamos diciendo, es visible en las aportaciones de nuestros participantes: en el fulgor de la convivialidad, en lo festivo (en la alegría del estar juntos), en la mesa (12).

Limonas, verano, playa	Tierra mojada	Tarta, yogur de fresa
Vacaciones en la playa.	Lluvia	Napolitana, panadería
Verano	Madera mojada, humedad.	Panadería
Una palmera con cocos en una isla	Recoger caracoles en el campo después de que haya llovido y ha salido el sol.	recuerdo a pastelería
Fresco, primavera.	A la madera, tala de árboles cuando quedan secos	recuerdos a caja de puros
Campo en primavera.	Habitualidad, rutina	A un chicle de mi infancia (boomer)
Primavera	proceso de tueste. Empresa tostadora de café, se huele al bajar a la ciudad.	Dulce II, recuerdo a los yogures de vainilla, pastel.
Una mañana de verano	Mantequilla	Vainilla
Me huele a verano porque me recuerda a una piscina fresca	Gominola, postres	A vainilla, a mi hija pequeña. Su perfume siempre es vainilla.
Piscinas en verano.	recuerdo a un chupa-chups	Vainilla, dulces, galletas, ambientador.
una tarde en la piscina	petit-suis	Madera, coco, vainilla: me recuerda a la celebración, alegría.
Una tarde soleada.	Brisa de mar	Fruta confitada, Mora de fin de verano (agosto-spt negra)
Me recuerda a México	Dulzón	Lugar aislado en la montaña, el hogar
En invierno junto a la chimenea.	Caramelo	Agradable, limpio, cítricos y ligeras ralladuras de limón
Tranquilidad	Caramelo solano. A mí me recuerda a cuando de pequeña entraba al txoko de casa.	al olor que desprenden las cafeteras antiguas
Cena frente a la chimenea, tranquilo, me produce paz.	Flan de huevo	A las meriendas con yogur
A pasear por una ciudad tranquila de interior	Arroz con leche	Danonino de fresa y plátano
Calma. Tranquilidad.	Café	
Mar.	Chocolate suave	
Amanecer		

que desaparece y se convierte en zumo de frutas del bosque	Recuerdos a juerga, a ACDC
Papilla de frutas I (Sin galleta)	Asturias
Carretera por la tarde del pueblo.	Al valle del Jerte, porque lo vi lleno de cerezas.
Recuerdos de comidas y cenas en restaurantes Rioja.	Huele a oscuridad, huele a Berlín en Friedrechsein en el Ravo. Pon esa música.
Reunión familiar.	Al tufo de la bodega
Me recuerda a días especiales / boda.	Madera con frutas: Me recuerda a los calados de la bodega de un tío mío.
Momento feliz, intenso, satisfacción, por ahí viajando por algún país lejano.	Me recuerda cuando visitaba a mi padre en la bodega
A las celebraciones de amigos y familia.	El txoko de mi tío cuando estaba acabándolo y embotellaba vino
Al poleo del mediodía. A la plaza de Oion.	Me recuerda a cuando entro en una bodega.
Frutas cítricas, la toma de vinos en verano con la cuadrilla.	Me recuerda a cuando trabajé un verano en la bodega El Coto, al olor que había dentro de la bodega.
Cohete, peñas.	Pasear por la bodega mía.
Fiesta de la Vendimia	A la bodega de mi abuelo.
Los jarabes o medicinas de pequeña que daban arcadas: enfermedad, vejez, falta de vitalidad.	Olores como cuando fermentamos, olor en la bodega.
Un mercado abarrotado.	Frutas, flores, mojito, vendimia de mi Rueda en
Momentos felices	

Valladolid.	Despensa de la abuela	Telas viejas
Me huele a rancio. Huele como las paredes de una bodega antigua.	A casa de los abuelos	Campo
A bodega antigua, a rancio.	A óxido, a verjas oxidadas, al balcón de mi abuela.	campo, a manzana Golden, Momentos familiares en el campo
Cerrado, oscuridad, sitio cerrado	A una casa de pueblo.	Campo, floral, frutal... a la naturaleza, recuerdos de mi niñez, zona rural
Baúl cerrado	Casas viejas bien conservadas, todavía con vida, misteriosas, que han vivido muchos momentos, historias...	Bosque profundo I, donde la flora y fauna se mantienen conservadas
A sucio, habitación cerrada	A madera I recién cortada, sí: el momento de podar árboles.	Bosque de eucalipto (monte)
Habitación	Maderas I. El otoño: la tranquilidad, la mesa camilla.	Bosque, acampada
A casa vieja	Tarima joven fregada con jabón cítrico: Cítrico, mandarina	Olor afrutado, yo he pensado en manzanas verdes
Iglesia (incienso)	Maderita, cabaña de niños en el campo	A una finca de manzanos
Olor a ciprés	Al almacén de leña	Huele a manzana. Me recuerda a una tarde paseando por el campo rodeada de manzanas.
A vino pasado, madura, bodega poco limpia.	Madera: fábrica de palets	Manzana, al campo, a unos frutales.
Bodega Bombones con licor	Muebles antiguos	Manzanas muy maduras amarillas de las de mi padre.
Gente en la viña, cuando se vendimia	Recuerdos a betún	Humedad. Manzana pasada, me recuerda a humedad, un sitio cerrado.
Cuando cortamos la uva	Recogida de setas	Olor a fruta, hierba, a árbol... un aroma muy agradable.
A las bodegas cuando limpian las barricas	Me recuerda a dunas en un desierto por la sequedad y la sed que produce	
Cuando se trasiega en la bodega		
Cuando sale el mosto del lago		
Me recuerda al txoko de mi abuelo que se abría una vez cada mucho		

A flor. A las mañanas frías.	Monte (bajo)	Fragancia "roja". A un aroma dulzón y completo
Flores del campo, lavandas.	Mora que recogía de pequeña, unas tardes de paseo	Una cueva. Me cubre el sabor toda la boca y me hace sentir como rodeado.
A un tipo de flor, no sabría definirlo.	Recuerda al campo, a coger moras en verano	
romero, paseo por el monte.	Me recuerda a tardes de otoño de recoger moras	
A la sierra por su mezcla de aromas.	A moras, a campo, de niña cogiendo moras, pinchándonos.	
Hierbas, especias l.	Me recuerda a una morera (arbusto).	
Menta	A mora, a un zarzal, un paseo por los caminos cuando era niño.	
A plástica	Algodón, la seda.	
Pimientos rojos.	Fruta pasada, a la típica pieza de fruta que está fea.	
Un chuletón a la brasa	A fruta pasada.	
Comer carne. Igual es porque tengo hambre.	Animales y café (granjas de antaño)	
Me recuerda al acompañamiento del marisco: frío, fresco.	Estiércol. Noches de tormenta.	
A limón ácido (comiendo ciruelas verdes un domingo).	A carburante. Fuerte, me recuerda a suciedad.	
Me huele a regaliz, viajes en tren.	A serrín. A mi niñez.	
No me recuerda en nada en concreto salvo al césped.	Ahumado	
A hierba.		
campos de hierba		
Paseos por el monte. Muy agradable.		

5.3.GUSTO

Son ininidad los artistas que han utilizado las texturas para expresar ideas, sensaciones y/o emociones en sus obras. Desde Duchamp o Klee hasta Henry Moore o Chillida, pasando por Pollock, Nani Marquina o Tápies. ¿Qué textura adquiere este vino en tu boca? ¿Qué te provoca?

Le goût est –littéralement- une question de tirer le meilleur parti des choses. Le goût rend le monde plus riche. Mieux encore : le goûteur trouve et profite des différences et nuances qu’offre l’objet lui-même si on le laisse vraiment se dévoiler. Voilà pourquoi, il doit y avoir place pour le bouquet dans le verre de vin rouge et pourquoi nous arrangeons avec tout le nécessaire avant le bon film. Dans le bon goût, nous socialisons avec des objets justement en les laissant se dévoiler eux-mêmes. Mais nous nous oublions aussi nous-mêmes. Nous nous abandonnons en eux (Schiermer, 2012 : 120).

Sin lugar a dudas, ésta es la mejor definición que podemos hacer del gusto: un compendio de resonancias de la socialización a la que nos abandonamos a través de la experiencia sensible y/o estética; puesto que no nos cabe la menor duda de que el gusto está influenciado por formas culturales, sociales, educativas... propias de nuestro contexto. Esto es, el gusto “se educa” según nuestra realidad circundante. Es decir, a pesar de que con el tiempo varían los gustos, así como por razones geográficas, climáticas, religiosas, culturales o ideológicas, está comprobado que es especialmente durante la infancia cuando se experimenta con distintos sabores, texturas, sensaciones y mezclas, que posteriormente marcarán los recuerdos sensoriales o memoria gustativa para el resto de la

vida(13).

Dice Arnardóttir (2010: 24) que las sensaciones que conllevan los sabores responden a un mecanismo muy complejo. En ellas participan a la vez los sentidos del gusto, del olfato, de la vista, del tacto y del oído. Pero, además, al efecto de una percepción sensorial completa se le suman la memoria y la influencia social, cultural e incluso religiosa; que no obstante, *es constantemente actualizada dependiendo de nuestras experiencias cambiantes con los alimentos* (Miranda Saucedo, 2011: 3). Así, con el vino sucede algo similar que con cualquier otro alimento. Es decir, necesitamos educar el paladar para conseguir disfrutar, o al menos saber apreciar, las diferentes notas gustativas que los productos de nuestra gastronomía nos ofrecen. Éstos a su vez están ligados a la memoria, a los recuerdos, a las sensaciones, y por ese preciso motivo el gusto, en nuestro proyecto a través del vino (blanco, rosado o tinto, joven, crianza o reserva, elaborado de una manera u otra, con unas variedades u otras, monovarietal o no y criado con un tipo de bodega u otro) es muy recurrente en proyectos de demencias o Alzheimer (grupo AlzheimUr y su proyecto Tarta Murcia) ya que esta memoria puede convertirse en una herramienta propia, para estrechar lazos, fortalecer e incluso, ser admirados por nuestro círculo social.

Sin embargo, entendida como una herramienta patrimonial aún está siendo poco utilizada a pesar de poseer un gran potencial y un claro ejemplo de ello sucede con los catadores que recurren a la memoria gustativa frecuentemente para establecer comparaciones, acciones que permiten un mayor desarrollo del sentido de gusto. Antonio Damasio habla de que en la conjunción de memoria, emociones y lenguaje es lo que hace al organismo humano y el cerebro únicos y especiales.

En nuestro caso, no ha pasado desapercibido en las diferentes acciones llevadas a cabo a lo largo de la tesis, pero muy especialmente en los talleres Instálate y en las propias Catas Artísticas. De hecho, hemos procurado potenciar la memoria gustativa, esto es, en la que los recuerdos están directamente ligados a los sentidos, y que se basa en la relación de sabores y gustos, o dicho de otro modo, la sabiduría de saborear (Grillmayr, 2013) que es la apertura y acceso al mundo, una entrada en esa compleja *carta*.

Así, muchas veces cuando percibimos un sabor también éste puede inducirnos un estado afectivo o emocional, referido como un valor hedónico que puede ser positivo o placentero, o negativo si provoca disgusto o malestar (Miranda Saucedo, 2011: 11).

Por otro lado, es interesante destacar que muchas veces cuando hablamos de arte también hablamos de gusto, de *“gout”, taste, Geschmack*, de deleite estético (Agirre, 2008, 2011), por lo que una vez más cabría entender como indivisible las características patrimoniales, de legado y las diferentes variantes artísticas, que se presentan como las herramientas para decodificar esa realidad y contexto, como una meta-emoción (Schaeffer, 2015).

En el arte pero también en gastronomía aludimos a la creatividad, a la originalidad, y decimos que

tout l’art culinaire quotidien (...) s’inscrit dans cet enchantement du monde. Cuisiner est une activité imaginaire, au sens où elle fait certes appel à l’imagination, mais seulement si celle-ci est soucée à un réel communautaire ; elle invoque les goûts et les senteurs, les consistances et les sensations en mêlant passé, présent et futur. Elle s’inscrit dans un lieu et un temps pour (...) l’être ensemble (Strohl, 2014 : 301).

Pero, si estamos en un contexto posmoderno... ¿existe la originalidad? ¿Existe la copia? ¿Qué es entonces el apropiacionismo? ¿Una reivindicación desleal a la eterna Modernidad?

El gusto (o los gustos, si se prefiere) depende del contexto espacio-temporal en el que nos englobamos. Así, en el caso de Rioja Alavesa, nuestro paladar está más acostumbrado a las texturas, tanicidad y cuerpo de un vino de Rioja, que a la burbuja de un Lambrusco, la de un Prosecco italiano o a la acidez de un vino alsaciano (sin desmerecer ninguno de estos grandes caldos). Por lo que, *le mémoire du goût est une mémoire totale, parce qu’elle englobe celle de la convivialité* (Strohl, 2014 : 301).

Así, basados en explotar esta conexión de unión, pertenencia, convivencias, compartimos en el *“manger/boire ensemble”* recuerdos, sensaciones, experiencias que, en la comparativa social, se asientan en el tejido comunitario, conformando un legado patrimonial excepcional de fuertes raíces vivenciales, puesto que se ha conformado este legado desde el patrimonio personal que *nos ayudará a construir un imaginario donde tendrá también cabida el patrimonio colectivo* (Calbó, Juanola y Vallés, 2011: 22).

Una experimental forma de construir conocimiento desde el sentir colectivo que se expresa en primera instancia a través del disfrute de una copa de vino, y que posteriormente se planteará como una herramienta de acercamiento e interrelaciones, descubriendo que hay un amplio mundo patrimonial en lo social.

De este modo, entre los diferentes comentarios y reflexiones que anotaron nuestros participantes, destacan algunas de estas experiencias y recuerdos especialmente. Si traducimos sus palabras podríamos generar una especie de manual (de educación) de los gustos/paladares, una especie de juego de notas, esencias y texturas

que componen en el paladar social una pintura expresionista de la comarca de Rioja Alavesa: momentos de la niñez, momentos plácidos, agradables; paisaje y naturaleza; dibujando un curioso “mapa sensitivo” de diferentes sabores, notas, sensaciones que se exponen de manera comparativa, creando “recuerdos”, deseos e impresiones, ya que el gusto es el sentido de esta realidad arraigada y dinámica (Maffesoli, 2013; Strohl, 2014).

Chocolate	Terciopelo*
Son sabores más oscuros	Me recuerda a una puesta de sol, placidez, armonía
Agua y suavidad	Placentero**
A capa de ensalada, un segundo plato.	Como si fuera una tela suave
Gelatinosa	Suavidad
Caramelo de limón. Me recuerda a los caramelos que tenían pegado el papel y se quedaba la mitad allí	Suave a primera vista, y al primer tacto. Si se mantiene en la mano, se descubren más las diferentes texturas
Fruta pasa, es un poco dulzón amargo pero atractivo	Saquitos de esparto, cosquillas
Dulce, nata montada. A tarta de licor con nata: tarta de yema	Cosquilleo
Zumo de frutas del bosque	Textura pesada. Momentos claves (boda)
Recuerdo de niña en una morera	Me ha llevado a una boda que tuve
Me recuerda al sabor de la mora, recuerdos de juventud	Sobremesa
Algodón. Seda**	Te invita a tomar otro
Textura sedosa	Me recuerda a cuando salimos de poteo
Algodonosa*. Me provoca tranquilidad	Es un vino para disfrutar con los amigos
Tranquilidad. Tomarte el vino tranquilo en el sofá.	Una tarde de picnic, evidentemente con una copa de vino
El mar cuando te mece en una barca	Comidas con un buen chuletón y una copa de vino

Recuerdos al rancho junto al pinar.	del tiempo...	Un sabor agradable l, como estar en el campo	A echarte un echarpe de lana sobre los hombros cuando se va el sol de otoño: calidez
Recuerdos a un caserío	Gruesa, repugnancia	Me recuerda al campo	Calor
Recuerdos a una cueva, Una cueva	Fina	Recuerdos al campo, las montañas**...	La textura de un plátano muy muy verde
Me recuerda a la Navidad	Ligero e insípido-deslavado, sin cuerpo	Montaña**	Textura a cítricos
"Me hace sentir que vuelo"	Astringente*	montaña rusa	Deja muchas sensaciones
Gin-tonic con pepino (discoteca).	Sequedad, me produce sed	Sierra y árboles en invierno	Piedra pómez. Dentera.
El vino y su cultivo me recuerda a la niñez l, fue duro su trabajo pero ahora lo recuerdo con cariño	Me seca la boca, como después de tomar un té.	Me recuerda a almendras verdes, a los almendrucos	Paredes viejas, maderas viejas dejadas a la intemperie y podridas, casas viejas abandonadas y maltratadas por el tiempo
Escuchar música con un buen libro en las manos	Sequedad, me recuerda al raspón de una uva.	Higuera, la hoja... semana santa	Rasposa, uniforme, paredes de cemento, de naves industriales
Libros	Sequedad. Como cuando como mucho bizcocho jajaj	Me recuerda a un árbol fuerte, vigoroso,	Envolvente
Me lo tomaría solo mientras charlo con alguien en una terracita.	Áspero, se puede tocar con la lengua.	El banco de un parque, en mitad del bosque	IDEAL
Tapies*, tardes de verano en terrazas	Me recuerda al desorden.	Madera con grietas	
Me recuerda los dorados de Klee*	Picor	A una sala de barricas	
Pollock *	Pincha un poco, superficialmente, per	Como una barrica artística	
Chillida *	es como si dejase una suave huella de puntos que enseguida desaparece.	De hojas secas y arrugadas.	
Un recuerdo	Como esos puntitos que se producen en la orilla de la playa	Frescor, sensación de frescura, verano, vacaciones	
Muy complejo	Playa	Frescura, inocencia, niñez, candidez	
Lo efímero de la vida, el paso	Jardín	Frescura, me provoca sensación de frescor	
	Primavera	Punzadas y escalofrío	

5.4. BALANCE

Decían los surrealistas que para poder expresar realmente sus emociones debían de dejar libre a la mano durante la ejecución, lo que conllevaba a una relajación de la razón, permitiendo así un marco para la creatividad, la libertad de expresión, el sentimiento y el subconsciente. De este modo, podemos afirmar que el arte, y más concretamente el dibujo, se convierte en la huella personal de cada uno, engendrada en un gesto.

Resume con una forma, gesto, grafismo o dibujo, el vino que acabas de catar en su conjunto (recuerda todas las partes anteriores: sabores, aromas, colores, sensaciones y notas que has notado o percibido).

El balance forma parte del análisis de los momentos decisivos del proceso, un proceso de marcado carácter descriptivo y que podría describirse en términos visuales (Pinola-Gaudiello y Roldán, 2014). Así, las conclusiones a las que llegan nuestros participantes son el conjunto de los diferentes pasos dados a través de los recuerdos, los colores, "su" realidad, los aromas, el contexto, los sabores y las emociones; son una especie de historia sinestésica donde el conocimiento sensible explota y lo narrativo fluye; son el compendio de todas las sensaciones experimentadas.

Así, se trataba de, siendo conscientes de todo lo experimentado, sentido y vivido, perpetuar a través del recuerdo, o lo que es sinónimo: el patrimonio, aquellos aspectos que aportan una contribución excepcional a la historia, progreso e integridad de Rioja Alavesa como pueblo y comunidad (Mathy, 1985). Es decir, trabajar desde lo sensible para conformar un nuevo modelo de identidad colectiva, con arraigo en la sociedad que la comparte y (re)vive.

Celebrar la mesa es asimismo celebrar el vino, que en general lleva la firma popular del *être-ensemble* (Gondard, 2013), es celebrar la pertenencia a una comunidad (Martínez Montoya, 2004). Así, este brebaje vehicula las respuestas ante determinadas situaciones donde las dobles lecturas y las connotaciones sociales se entretrejen en una compleja red de relaciones, identidades y arquetipos que, finalmente, construyen un todo colectivo iniciado en los procesos de identidad comunitaria, esto es, en nuestras Catas Artísticas.

Así, al hacer balance de nuestras sensaciones somos conscientes de este pequeño viaje etnográfico y afectivo, un viaje por las emociones realizada a base de recuerdos, sentimientos, experiencias y sueños que se desvelan. Un compendio de riqueza inmaterial que zurce nuestra riqueza interior, personal y que se invierte en el colectivo cuando se comparte.

Así, en opinión de James Clifford, *la etnografía produce interpretaciones culturales a partir de intensas experiencias de participación, de la misma manera como revela la centralidad de la etnografía como un paradigma metodológico para el arte contemporáneo* (Guasch et al, 2006: 46). Esto lo podemos ver de manera fehaciente en esta parte de nuestra investigación, donde evaluar permite reflexionar, medir, calibrar, valorar, sugerir, mejorar, reorientar, superar..., todas ellas acciones necesarias en educación patrimonial (Fontal, 2013: 134).

Sin embargo, de cara a nuestra investigación, este apartado no obtuvo los resultados esperados. Así, tristemente, no podemos mostrar como vinculantes ni especialmente relevantes estos datos, siendo sin embargo algunos de ellos interesantes por la manera gestual, naif y descriptiva que han utilizado nuestros participantes. En estos balances, sus dibujos se caracterizaron por formas geométricas, dibujos de diferentes frutas, de paisajes, de trazo

simple, gestual y caracterizados por lo general por su sencillez.

Aún con todo, solo mostramos una pequeña muestra por varias razones, destacando especialmente que muchos de ellos, aferrados a la idea de no saber dibujar, no pusieron interés en este apartado, dejando muchos recuadros sin terminar y que, asimismo, algunos de ellos condicionaron sus respuestas dibujando diferentes variaciones del ejemplo inicial (14) dado por la guía-investigadora.

Por todo ello, para poder interpretar mejor este balance, recurrimos a comentarios, sugerencias y cuestiones que surgieron en el tiempo de debate posterior. En este caso y a pesar de los problemas acaecidos, vemos las catas en un balance general como un *monde des images réduit à une esthétisation culturaliste, mais dans son efficace ontologique* (Maffesoli, 2014: 28), esto es, una composición estética de carácter identitario, emotivo, cultural y social, por ello, podríamos definirlo, efectivamente, como una representación gráfica y ontológica de nuestras relaciones patrimoniales para con el mundo de la enocultura, ligadas directamente a nuestros recuerdos y vivencias previas. Así, en estos espacios sensoriales y patrimoniales, se construye desde la mesa compartida otra manera de estar juntos, más afectiva, más aleatoria, más sensible (Torregrosa, 2013) donde cristalizan los valores del ruidoso Dionysos (Maffesoli, 2010b, 2013), que a efectos del vino ofrece a los hombres lo perfectamente imprevisible de la convivialidad y la mutabilidad de una existencia dominada por el materialismo moderno.

6. CONCLUSIONES GENERALES

Llegados a este punto quisiéramos destacar tres comentarios que hicieron algunos de nuestros participantes por considerarlos muy

ilustrativos:

- *Trabajo en una bodega y nunca había analizado el vino desde este punto de vista. Ha sido muy especial.* Mujer, 35 años. Participante cata Lanciego.
- *Las explicaciones muy interesantes... esperemos que nuestras "obras de arte" te sirvan para la tesis.* Mujer, 30 años. Participante cata Lanciego.
- *Ha sido uno de los mejores días de mi vida.* Mujer, 52 años. Participante cata Labastida.

Es la primera persona quien guía la experiencia: del yo (...) al nosotros (López Pérez, 2013: 59).

Generalmente, cuando hablamos de catar un vino olvidamos que es algo muy diferente de simplemente beberlo. Cuando degustamos un vino, lo analizamos, *realizamos un esfuerzo de concentración con cuatro de nuestros cinco sentidos* (Gutiérrez Blanco, 2008: 14), y en consecuencia, en nuestro particular análisis también deberemos hacer un esfuerzo y examinar más en profundidad nuestra cultura, nuestras raíces y re-descubrirnos, de hecho decía August Macke que nuestros sentidos son nuestro puente entre lo incomprensible y comprensible.

Así, esta propuesta se enmarca en la Investigación Artístico Narrativa, traduciendo las experiencias y tendiendo puentes, ya que será a través de pequeñas (incluso diminutas) historias de vida, donde nuestros participantes narren desde una perspectiva artística sus vivencias y experiencias con el vino y la Enocultura. Es decir, *when people challenge the process of researching human*

experience through art, (...) he also reinforces the point that I make in Art-Based Research (McNiff, 1998a) about how fiction can take us even closer to experiences than verbatim descriptions (McNiff, 2007: 38).

Observando el color, los aromas, las texturas, lo sensible, construiremos significados en torno a nuestra identidad, nuestra conciencia colectiva, nuestro imaginario. Sus escritos, sus frases, pero así mismo sus dibujos, configuran una lectura artístico-narrativa, con matices de cierta estética, del patrimonio de la región, ese patrimonio que construyen las personas (Fontal, 2013), una especie de *reunión tribal en un tiempo intenso y sensible* (15) (Torregrosa, 2013: 127) entorno a una experiencia estética y sensible de la realidad.

Estas catas, al igual que la instalación, son herramientas polisensoriales que nos permiten construir conocimiento y edificar el pensamiento visual desde experiencias sensibles, patrimoniales y estéticas, donde *cada experiencia es una fuerza de movimiento* (Dewey, 1938: 81), donde el *boire-ensemble* es un hecho social total, un hecho que se revela como una antropología total de *combibendalité*(16) (Morin, 2013).

En esta dinámica donde las emociones son el motor de la experiencia estética y de los procesos de identización patrimonial e identitaria, el lugar y el contexto son claves en las consecuencias pragmáticas y cognitivas, traducidas como un reflejo en nuestra cotidianeidad (Schaeffer, 2015).

Una realidad sensible compuesta de multitud de tribus abiertas al mundo que, especialmente en el ritual de la cata de vinos o en la gastronomía en general, es muy representativa de ese oxímoron que supone la comida, la bebida, el disfrute colectivo

de degustarlas y la efervescencia festiva (Durand, 2005) que se desarrolla a su alrededor como nuestra posmodernidad naciente (Maffesoli, 2013).

Ahora, le mémoire est décomposée ; seul compte le sens. Peut être alors toucherons nous du doigt les ingrédients nécessaires à la construction de notre imaginaire et serons les observateurs de nos propres réactions narratives (Isoré, 2011 : 305).

En esta narrativa tan especial hemos ido viendo como se entrecruzan los recuerdos y las sensaciones, las vivencias y las emociones, engranadas en una gran historia colectiva que sustenta las raíces arquetipales de Rioja Alavesa desde el propio sentido de cultura: el patrimonio del vino (17). Ya que, al igual que existe un patrimonio personal, existe un patrimonio colectivo *que da identidad a un grupo y lo singulariza, lo hace comparable a otros, le atribuye rasgos de diversidad* (Calbó, Juanola y Vallés, 2011: 22), pero que además de sentido de cohesión social y cooperación.

Para ello, tras analizar el vino con la enóloga, cada uno se centraba en analizar sus sensaciones, una manera diferente de conocer(nos), de analizar(nos) y de buscar(nos) entre texturas, colores, sabores y aromas; una alusión directa a despertar los recuerdos, a provocar sensaciones, a generar emociones... a dibujar cómo es ese vino, a representar qué huella ha dejado en nosotros, etc. ya que *la confluencia de sensibilidades y experiencias genera nuevas identidades* (Pérez López, 2013: 58).

Así pues, hemos de hacer el esfuerzo de comprender y analizar la significación de lo que olemos, vemos, tocamos, degustamos... sentimos. Ya que, tal y como Vivancos Moreau (en Antúnez Almagro y Arnordóttir, 2011: 178) afirma, *una mejor gestión de nuestros sentimientos, motivaciones y relaciones nos ayuda a entender*

situaciones, a nosotros mismos y desarrolla la capacidad de comprender y valorar la perspectiva del otro. Así, esta significación será esencial cuando acudamos a experiencias pasadas para sustentar la experiencia actual. Es a través de ese conocimiento significativo desde donde podremos implementar juicios, reflexiones críticas y además, formando también la inteligencia social: el *être/vivre/ connaître ensemble*. Esto es, un *état émotif* que en realidad *est un état vécu par un individu e toute sa réalité réside dans la singularité de ce vécu qui implique la personne entière* (Schaeffer, 2015 : 117), construyendo una simbiosis de sinergias, vínculos y relaciones intra e interpersonales que se entretienen en lo emotivo, en lo sensible, en la constelación atencional sensorial.

Así, *boire-ensemble* es reencontrarse *ensemble*, es decir, beber juntos es parte de la convivialidad social, es redescubrirse en lo colectivo, en lo comunitario, en el saber vivir juntos en Rioja Alavesa. En definitiva, es el simbolismo del compartir en las eferescencias y resonancias colectiva y dionisiacas (Gondard, 2013).

En esta ocasión, la vista sea alejada de las copas flamantes de vino y se volcaba de nuevo en nuestras fichas, cargadas de determinación, repletas de señas que auspiciaban una educación artística que se entrelaza con la Educación Patrimonial, ya que como define Torregrosa,

revela así la importancia de considerar los momentos presentes como instancias formadoras, como oportunidad de estar atento a lo que nos rodea. Esta posición fomenta un aprendizaje que se realiza progresivamente, desde el trayecto, a partir de lo que se realiza cada día en el acompañamiento de lo colectivo. Cada aspecto se integra y participa de este presente, estimulando los procesos de cada persona y del grupo, donde los cuerpos, los espacios,

los intercambios se hacen más intensos (Torregrosa, 2015: 8).

Esta idea no difiere mucho del concepto que hemos rescatado de las teorías de Bruno Munari (1977) y su “*laboratorio liberatorio*” donde, al igual que él, pretendimos estimular todos los sentidos, ya que su pedagogía (ciertamente influenciada por la obra de Piaget) parte de la fantasía, la imaginación, la creatividad (tan propias del arte) estableciendo las relaciones con todo lo que cada uno porta en la memoria, en su mochila de experiencias, en su bagaje personal (Tanchis, 1987). De este modo, nos preocupamos de recrear sensaciones, recuerdos y/o combinar diferentes perspectivas que ayudaran a comprender nuestro contexto y nuestra sociedad; favoreciendo encuentros entre lo patrimonial (la composición, lo estético y lo sensible); intercambios entre lo individual y lo comunitario, en la magia del re-encantamiento social (Maffesoli, 1979, 1997, 2011).

En esos cruces donde nacen los centros hedónicos (Schaeffer, 2015), el vino tiene mucho que aportar, como renacer de relaciones estéticas que marcan semánticas y narrativas en torno a describir y sintetizar el conocimiento sensible de lo cotidiano, de lo plausiblemente vivencial y las sinergias identitarias.

Esto es, trabajar con el patrimonio de la comarca (la Enocultura) para llegar al patrimonio y conocimiento personal, o dicho de otra manera, trabajar *del patrimonio a las personas* (Fontal, 2013) y encontrar en las experiencias vividas, claves o vínculos para configurar nuestro patrimonio, tanto personal como social, o lo que es lo mismo: para configurar nuestra identidad.

El trabajo a través de educación patrimonial parte de vínculos sentimentales, es decir, de los subjetivo y particular

MARAÑÓN (2014). Fotografía independiente. Cata Lanciego. Photographie indépendante.



hacia lo compartido, de forma que la subjetividad individual puede sumarse a otras diferentes, aumentando el poder de asimilación y sensibilización hacia los objetos, a través de la creación de espacios de diálogo y aprendizaje de carácter sumamente enriquecedor (Pérez López, 2013: 59).

Grande Ibarra (2014) habla del imaginario colectivo como una *simbiosis fascinante*, donde convergen no sólo patrimonio material (lagares rupestres, arquitecturas del vino vanguardistas pero también dieciochescas) sino de tradiciones, danzas o la sabiduría popular que se concentra dando la mejor de las tonalidades, como si de una melosa tunicidad se tratara: el patrimonio inmaterial, aquel que escribe y conforma nuestras identidades en torno a un entramado tejido a la sombra de la sierra y a lo largo de los siglos.

Por lo tanto, no estamos hablando de la bebida asociada generalmente a lo largo de la historia con la ebriedad y con los excesos, siendo su máximo exponente Baco (o Dionisos en su versión romana) y sus conocidas “bacanales”; sino de un producto que es generador de paisaje, de territorio, de personalidad, pero asimismo de una profunda cultura fundamentada en la Historia, siendo incuestionable e inseparable tanto en lo divino como en lo profano (Gutiérrez Blanco, 2008).

Así, como hemos podido comprobar en los resultados de dichas catas, y tal y como dice Durand (2014), tenemos la necesidad arquetipal debido a nuestra historia europea de *l'aisthésis*, de tocar, oler, degustar, entender y ver una “realidad”, esto es *“objets”, “faits”, “données” des sens sont réels* (Durand, 2014: 104). Por ello, en nuestras catas, siguiendo esta estética de lo patrimonial, hemos trabajado desde el conocimiento sensible (sensorial, sensitivo, emotivo) nuestra realidad, trabajada desde la experiencia estética

del deleite, del placer, de los sentimientos, ya que sólo desde *la spécificité des émotions comme événements mentaux* (Schaeffer, 2015 : 119) construimos nuestra identidad, construimos nuestra Rioja Alavesa.

Con nuestras catas tratamos de despertar en el sujeto participante aquellos arquetipos dormidos en su memoria mediante el patrimonio de Rioja Alavesa, esto es, el vino. Dicho de otra manera, incentivar a que resurjan de la memoria experiencias ya vividas y que enlazamos con nuestro día a día o cotidianidad, esto es, *el presente nos invita a reincorporarnos en la educación desde la experiencia, donde el espacio, los cuerpos, los sentidos y los imaginarios se entrelazan para el despliegue de las personas* (Torregrosa, 2015: 1).

Esto es, la Educación Artística y el patrimonio son asimismo vínculos emocionales, uniones, la sensibilización que renacen de éstas, lo cual nos recuerda que, no necesariamente las cosas que presuponemos como únicamente válidas finalmente lo son. Debemos cuestionarnos, preguntarnos, romper con la estaticidad moderna y dejarnos llevar por los complejos procesos experienciales que la Posmodernidad rescata para escuelas, institutos, museos o centros culturales. Estas catas, por su carácter y transcendencia patrimonial, tienen un matiz arquetipal posmoderno, ya que se trata de una especie de *banquet rituel, auquel chaque affiliée doit contribuer avec du vin, des victuailles et de l'argent*, (y que) *a lieu une fois par an dans la maison d'une vieille* (Eliade, 1967 : 169).

Nuestras catas han tenido lugar en espacios sociales, de comunidad, de ritualidad social, esto es, han tenido lugar en calados de ayuntamientos (Oion), en Casas de Cultura (Labastida o Elciego), en txokos de reunión cercanos a antiguos silos y lagares de prensa (Lanciego) o directamente en centros que son un himno para la comunidad en la que su ubican (la Sede la Cuadrilla de

MARAÑÓN (2014). Fotografía independiente. Vista. Photographie indépendante.



Rioja Alavesa en Laguardia).

Las catas (y asimismo los talleres “Instálate” como veremos más adelante) se convierten por tanto en una especie de ritual donde despertar los arquetipos dormidos de nuestro imaginario común, es decir, se trata de despertar aquellos “rêveries”, aquellos mitos y sueños que viven en nuestros recuerdos y que, en definitiva, construyen nuestra identidad y construyen los pilares básicos como comunidad.

Así, un aspecto fascinante del imaginario de Rioja Alavesa que se perfila en nuestras catas es que no se rige por jerarquías, clases o relaciones de poder (Goodson, 2004; Calbó, Juanola y Vallés, 2011), sino que por el contrario, es la voluntad conservar y fijar las últimas “huellas” de esos imaginarios necesarios (los sensibles, los emotivos, los de los recuerdos, los de las experiencias vitales) que marcan lo intangible y metafísico, lo que hace a su vez que sean moldeables pero no “destructibles”.

En ese intersticio entre lo individual y lo colectivo, entre la *ipseidad* (18) (Bataille, 1986) y lo societal, el patrimonio genera imaginario, y el intangible o inmaterial destaca especialmente estos enlaces, estos nexos, estas relaciones donde la identidad (dentro de ese *vino*) es un camino, un objetivo, la base (Builly, 2013). Ya que se trata de

una visión inclusiva en la que contemplamos diferentes elementos como: los vegetales con los que cocinamos algunos platos en determinadas zonas geográficas, la gastronomía, los olores y los gustos, los colores y las formas; también es patrimonio la canción que nuestra madre nos cantaba y que ella aprendió de su abuela, así como una ópera o una danza popular. Y sin ninguna duda

otros espacios del patrimonio, como el valor espiritual, los valores comunitarios, el conocimiento, también se deberían apreciar (Calbó, Juanola y Vallés, 2011: 22-23)

Todos estos diferentes elementos componen precisamente el imaginario colectivo de Rioja Alavesa: los olores, sabores y texturas que componen nuestra gastronomía, entre ellas el vino y sus diversos maridajes, como constructor de paisaje –cultural y social-, como elemento educativo, didáctico, de conocimiento sensible, sensorial, emotivo, estético. Las danzas y festividades que vibran en el compartir y convivir social, los paseos entre moras, higueras y almendros, la tardes de verano y el sol acariciando nuestra espalda, las canciones populares que tarareábamos de pequeños o esa extraña añoranza de los espacios de antaño: las casonas de piedra, las calles oscuras y angostas de nuestras villas medievales, las verjas de forja que engalanaban nuestras ventanas y balcones, las viejas bodegas y sus antiguos calados, sus arcos abovedados y sus eternos viajes entre barricas.

Sensaciones y sentimientos traducidos en palabras que vehiculan las experiencias de nuestros participantes, que dirigen sus pensamientos y sus recuerdos, siendo compartidos en la efervescencia del être-ensemble y del devenir identitario-patrimonial; a pesar de los abismos culturales, a pesar de las diferencias sociales, de edad, de lengua, de miradas, de perspectivas, de ser-estar... que puedan darse. Una ritualización social (Maffesoli, 2013) que se construye desde el vino, donde se tejen las experiencias de unión colectiva.

Sin embargo, en estas acciones vamos construyendo una red variable de experiencias y personas, de sensibilidades y patrimonios, que implican cambios en las perspectivas del sentir comunitario, del compartir, de la integración, *generando nuevas e*

MARAÑÓN (2014). Fotografía independiente. Olfato. Photographie indépendante.



interesantes formas de comprender, sentir y vivir a los demás (Pérez López, 2013: 60), acciones donde nos re-aprendemos, nos re-identificamos, nos re-construimos como individuos pero también (e incluso más importante) como sociedad.

Maffesoli (2013) afirma que todas las sociedades se construyen en la convivialidad de beber o comer juntos, ya que es reencontrarse con las resurgencias de lo mítico, lo sensible, ecológico y especialmente, *une éthique de l'esthétique, un ciment de l'être ensemble* (2013: 28).

De este modo, a lo largo de estas catas artísticas hemos podido percibir como se repiten ciertos patrones (19), ciertas ideas y reminiscencias propias de la infancia, relacionadas con el paisaje, con las casas de piedra del pueblo, de las calles aún sin asfaltar, de aquella reunión familiar, de aquella despensa vieja y ruidosa donde la abuela guardaba los dulces... es decir, se repiten los arquetipos, aquellas construcciones identitarias que nos ligan como comunidad y que construyen un sentir común, proyectando una identidad a través de una patrimonialización (20) donde la educación juega un papel fundamental.

Pequeños matices e historias que van construyendo desde una experiencia sensible y estética, cercana incluso a la experiencia interior (21) (Bataille, 1954/1986), la historia colectiva de Rioja Alavesa, aquellas breves narrativas que construyen un texto más complejo y profundo, con el cual nos identificamos y el cual compartimos. Este no es otro que nuestro patrimonio común, nuestros procesos de historia de vida ligados a la tierra, a nuestras raíces culturales.

Con este análisis del patrimonio enocultural, y entendido como un foco estratégico que se desenvuelve en las artes visuales ante

una problemática y que utiliza el diálogo (igualitario y auto-regulado) para estimular las vivencias, se facilita que la ciudadanía adquiera las herramientas necesarias para que puedan decodificar la realidad, su realidad, a la par que *desarrollen fluidez, flexibilidad, elaboración y originalidad - los procesos básicos de la creatividad*, ya que, *la educación de la apreciación es fundamental para el desarrollo cultural de un país* (Barbosa: 2009).

Dice Ana Luengo (2013) que el patrimonio facilita la unión de los pueblos. Esto es, el patrimonio es una herramienta social que trabaja las sensaciones, las experiencias, la memoria, pero también el tejido comunitario. Y es que, *le « petit patrimoine » rural est le gardien de la mémoire paysanne au sens noble du terme* (Isler, 2011 : 3), y además esto hace que compartir un legado, recordar una situación, un evento, una experiencia, es *ritualizar* en colectivo (Maffesoli, 2013), es compartir, trabajar, conocer en lo social.

De este modo, la intersección de la Educación Artística y Educación Patrimonial como métodos de acción, sirvió para que nuestros participantes rompieran con lo previamente establecido como viticultura, abriendo el concepto de patrimonio-cultura de vino, y ligando a ésta experiencias o vivencias que han ido construyendo a nuestra sociedad. Es decir, re-escribiendo el concepto de patrimonio desde un análisis artístico y experiencial del vino, re-descubrirnos, redefiniéndonos.

Como ya hemos comentado, nuestras catas también se basaban en estos cuatro aspectos, pero reconvirtiéndolos, haciendo de ellos un proceso artístico y creativo, donde la imaginación obraba grandes retos y facilitaba a la par procesos de conocimiento sensible; eran, además, una fase más para seguir elaborando esta historia colectiva gracias a la mediación artística y al patrimonio, fundamentada en las fichas artísticas que nos permitían analizar esas sensaciones y

MARAÑÓN (2014). *Fotografía independiente. Color. Photographie indépendante.*



transformarlas en palabras, gestos y dibujos.

Todos estos datos tenían, a parte de los objetivos anteriormente expuestos, una clara finalidad y/u objetivo: analizar desde una perspectiva plenamente sensorial el patrimonio para después poder ‘traducirlo’ en una obra artística que después analizaremos en la serie Kolore.

De este modo, con esta actividad y su posterior muestra visual de resultados, hemos querido reflejar, explicar, dar *a conocer y transmitir la gran riqueza patrimonial que guarda esta tierra* (Velilla y Muntión, 2009: 99), sabedores de que el vino sirve de apoyo y especialmente de potenciador de estos recuerdos, de estas historias, de estas experiencias; sólo que ahora gracias a una nueva perspectiva: la estética, la artística, la de la experiencia vital. En consecuencia, durante nuestras catas intervinieron *factores de orden experiencial (...) si bien es cierto que las significaciones son culturales, todas ellas encuentran un acomodo particular en cada uno de los sujetos, al enredarse con sus propias contingencias* (Agirre Arriaga, 2011: 4). Esto es, al identificarse (o identizarse) cada sujeto con sus propias vivencias y posteriormente, las comparte, todas esas vivencias se entretajan en un gran *patchwork* cultural, arquetipal, comunitario e identitario.

En otras palabras, el fragmentar la realidad y el contexto por medio del patrimonio y reflexionando en términos artísticos, de experiencia estética, leyendo entre líneas lo que esos vinos nos sugieren, nos permite actuar y crear con mayor libertad. Y es que, inconscientemente, mientras hablamos en términos artísticos, se van afrontando problemáticas que de otro modo quedarían ocultas o que tal vez no lograrían ser dialogadas.

Les repas unissent et divisent. Ils rapprochent ceux qui les

partagent, renforcent leurs liens et confirment leur identité individuelle et collective. En même temps, ils excluent ceux qui n’y participent pas. La nourriture définit des groupes sociaux, dont les membres se reconnaissent entre eux par leur manière de manger, par les goûts et dégoûts qu’ils ont en commun (Parasecoli, 2006: 11).

Así, nuestras catas han buscado entender nuestras formas de vida, como sociedad, como individuos, como comarca, como Rioja Alavesa. Preservando esos nexos que permiten reconocernos como sociedad y que permiten compartir arquetipos, desarrollamos también la participación constructiva de la vida social. De hecho, *manger en compagnie peut être considéré aussi comme un progrès social (...) Pour les Espagnols, cependant, manger ensemble est l’une des plus hautes expressions de la confraternité* (Valverde Villena, 2006 : 435-436).

Esta acción también ha sido especialmente válida en nuestra comarca ya que *comme d’autres aspects de la vie, les traditions culinaires sont restées plus vivaces dans les petites villes que dans les grandes agglomérations* (Valverde Villena, 2006 : 437) y Rioja Alavesa, como pequeña región vasca pero de gran calado patrimonial, era el enclave perfecto para trabajar desde el vino (pero también de su maridaje) ya que a parte de ser la mayor tradición culinaria de la comarca, es la esencia de nuestra gastronomía.

Entre oleadas de cereal palpitante al ritmo del viento y choperas acompañando al devenir de las aguas del Ebro, las hojas de parras se dejan peinar por el tímido calor de otoño mientras esconden su fruto, esplendorosos racimos y con buen azúcar que nos traerán una añada capaz de dibujar las formas de nuestra memoria, de nuestra creatividad, de nuestra estiticidad, de nuestras sensaciones

MARAÑÓN (2014). Fotografía independiente. Aromas. Photographie indépendante.



y de los recuerdos ligados a la cultura del vino, en definitiva, una cultura *riche en saveurs et en significations* (Valverde Villena, 2006 : 437).

Resumiendo, con estas Catas Artísticas hemos propiciado el acercamiento entre arte, enología y patrimonio, trabajando desde lo individual para construir colectivamente nuestra historia, nuestras huellas, nuestros recuerdos... Por medio de sensaciones y recuperando vivencias, hemos favorecido que la sociedad de Rioja Alavesa tuviera una experiencia diferente entorno al vino y su cultura, nuestro patrimonio, permitiendo re-encontrarnos con nuestro pasado y redibujando nuestro futuro, definiendo los pilares de nuestra identidad, una identidad ligada a la tierra, a la Enocultura y a la historia: la que poco a poco, vamos re-escibiendo desde el arte y el patrimonio en Rioja Alavesa.

Microrrelatos en una copa de vino que desvelan vivencias, breves pero intensas, vivencias que describen un mosaico de caleidoscópicas sensaciones, un abanico amplio de emociones, recuerdos y nostalgia, un simbólico apropiacionismo del patrimonio (Fontal, 2013) como sinónimo de memoria, aprendizaje e identidad, como individuo y como parte del grupo, como parte de Rioja Alavesa. El vino como provocador de olores, texturas, sabores que ayudan a *evocar el recuerdo del lugar en el que se elaboró y con quién se disfrutó* (Antúnez Almagro y Arnardóttir, 2010: 44).

De este modo, tal vez deberíamos ver en las catas una forma de patrimonio de los vínculos, de los recuerdos, de las ideas y los pensamientos, de la memoria y de la experiencia vital, individual y social (Maldonado, 2015, Octubre 29 (22)), que en el fondo

no es sino una metodología que pretende acercarse de una forma más “real”, eficiente y adecuada a los problemas actuales de la sociedad y su contexto, ya que, pretende solucionar problemáticas concretas y reales. Es decir, una especie de acercamiento a la cultura y al conocimiento sensible de nuestra realidad por medio de una interacción consciente con el medio que reporta a nuestros recuerdos, sensaciones, disfrute y emociones.

Pensar en patrimonio como vínculo entre personas supone re-significar el concepto del que hacemos uso cuando nos referimos a un “ente patrimonial”. Con las catas pretendemos hacer procesos patrimoniales, esto es, procesos por los cuales transmitimos nuestra relación para con el mundo a través de sensaciones, sinestesias... a través de la identificación común con ese aspecto, recuerdo, elemento, que nos invita a sentirlo como parte de nuestro imaginario colectivo, que crece y surge desde lo personal y se modula en lo cultural y social.

Esto es posible en parte gracias a que las acciones de las catas despiertan ciertas emociones que son un componente de activación afectiva y sensible más intensa que otros procesos cognitivos; incluso, de un vino a otro hay ligeras diferencias que hacen que se experimenten y vivan de manera distinta. Todo ello a su vez guardará relación directa con determinadas activaciones sensibles variables según las personas y según sus culturas, balanceándose en una ponderación hedónica que es el vivo reflejo de nuestras relaciones sociales y con nosotros mismos (Schaeffer, 2015).

Cuando rompemos con el arcaico concepto patrimonial en torno a edificios solariegos, arquitecturas antiguas y/u obras de gran calado cultural propias de la antigüedad, (sin olvidar que obviamente también son patrimonio), recogemos un amplio vestigio de entidades etnográficas, antropológicas, paisajísticas, de

JIMÉNEZ BALDA (2014). Fotografía independiente. *Retales*. Photographie indépendante.



tradiciones vivas, de lenguas, etc.

En esa riqueza experiencial del patrimonio vivo, del patrimonio de las relaciones, de las historias, de las narrativas culturales y antropológicas, se desvela una riqueza igual o incluso mayor que el resto de elementos englobados en este eterno pretérito. El patrimonio que trabajamos a través de las catas (y en el resto de actividades como veremos más adelante) nos hacen vivenciarlo, sentirlo, mantener todos esos aspectos intangibles o inmateriales por seguir a la UNESCO, como parte intrínseca de ser en el mundo y de *être-ensemble*.

Esto es, descubrir

How talking is a way of thinking and knowing and how important insights emerge from the flow of conversation focused on a particular experience. The process of speaking with another person naturally evokes different perspectives, and there is a spontaneity that does not occur when I try to collect my thoughts about something in isolation (McNiff, 2007: 36).

Lo cual no es sino el reflejo de las resonancias comunitarias propias de la posmodernidad, luchando contra el ego moderno y favoreciendo el resurgimiento del nosotros colectivo posmoderno que teje la red social, donde la ipseidad sale al encuentro de sus semejantes (Bataille, 1986), al encuentro de los procesos de identidad comunitaria, para relacionarse y fundamentar la comunicación, y en consecuencia, los vínculos y las sinergias.

Así, los procesos experimentados en estas catas tienen mucho de ritual, de experiencia, de mito (Eliade, 1957, 1963, 1967), en el cual compartir la mesa, compartir la degustación, compartir los sentimientos, los conocimientos, las vivencias... *doit être aussi*

espace de partage, un lieu de rencontres fructueuses pour nos plats, nos traditions, nos émotions et –pourquoi pas– pour les nourritures de l'esprit (Parasecoli, 2006 : 36). Todo este conjunto englobado en la experiencia patrimonial del vino no hace sino construir a través de identificaciones, contribuyendo a re-definir la identidad de Rioja Alavesa a través de una historia plural, desde el patrimonio, el arte y la educación.

En los mágicos lindes entre la tradición y la posmodernidad habitan nuevas formas de interrelaciones elementales que se tornarán en experiencias, desarrollando lazos de sociabilidad y presentando formas diferentes o alternativas para las prácticas rituales donde se resguarda o manifiesta la realidad (Arpal, 1985).

Cuando nuestros patrones culturales o pilares sociales no se aferran a ningún punto en concreto, o realmente, en apariencia no lo hacen, nos vemos obligados a buscar dentro de nuestros arquetipos imaginarios y profundizar en aquellos aspectos que construyen nuestro imaginario (tanto individual como colectivo). Así, *se forment à partir du « sentir commun » ou du « sentir avec » reliant les individus. Dans ce cadre, ces cultures constituent une sorte de « culture de sentiment »* (Tae Youn Kim, 2010 : 104).

Munari (1968, 1993, 2002) enfrentaba la vida como una forma de arte en la cual el conocimiento crece a través de la experiencia y *toda experiencia humana es últimamente social: que representa contacto y comunicación* (Dewey, 1938: 81), que a su vez es un hecho que no sobrepasa nada a nuestra realidad humana, puesto que ella misma la constituye (Bataille, 1986). Así, en nuestras catas, este es el ítem a seguir. Una reflexión vital entorno a nuestra experiencia cotidiana, sobre nuestra cultura del sentimiento, con nuestro patrimonio más cercano, para así descubrir en él nuevos matices y nuevas maneras de re-interpretar la realidad y

MARAÑÓN (2014). Fotografía independiente. Ficha Artística. Photographie indépendante.



re-configurar nuestra identidad respecto a esta, envueltos en un marco social como es Rioja Alavesa.

Abrir espacios donde colorear las conversaciones y saborear los encuentros (Torregrosa, 2013), las sinergias, el *vivre-ensemble*. Degustar el patrimonio implica catar-analizar-estudiar nuestras experiencias, creando conocimiento a partir de ellas. Y esto es precisamente lo que defendía Dewey (1934, 1938) como un modo de educar totalmente enriquecedor y donde se dan procesos significativos, ya que nuestro sentir comunitario “actualizado” se ha conformado a partir de nuestros conocimientos previos, en un afianzamiento de nuestros arquetipos, y por ende, conscientes de los elementos que articulan nuestra identidad.

7. CONCLUSIONES ESPECÍFICAS

1.- Ahora sabemos que es posible analizar un vino desde el patrimonio y el arte, además de favorecer la constitución de un nuevo lenguaje enológico: el artístico; puesto que el vino *célèbre aussi à sa manière un pan extrêmement riche de notre patrimoine culturel, celui de la vie et de la culture quotidiennes* (Davis en Goldstein et Merkle, 2006 : 9). De este modo, la alimentación en general juega un papel fundamental en el desarrollo de identidades, que se liga a deseos, comportamientos y necesidades que tejen el universo mental y afectivo de cada uno (Parasecoli, 2006), y en este sentido, el vino no puede ser menos.

2.- El vino constituye un patrimonio cultural inmaterial excepcional ya que entrelaza pasado y futuro, pasando de generación en generación todos los saberes que en él convergen: técnicas, conocimientos, costumbres, modos de hacer, de trabajar,

7. CONCLUSIONS SPÉCIFIQUES

1.- Nous savons à présent qu’il est possible d’analyser un vin depuis l’art et le patrimoine, en plus de favoriser la constitution d’un nouveau langage œnologique : l’artistique; puisque le vin *célèbre aussi à sa manière un pan extrêmement riche de notre patrimoine culturel, celui de la vie et de la culture quotidiennes* (Davis en Goldstein et Merkle, 2006 : 9). C’est ainsi que l’alimentation en général joue un rôle fondamental dans la constitution d’identités, qui se relie à des désirs, des comportements et des besoins qui tissent l’univers mental et affectif de chacun (Parasecoli, 2006), et dans ce sens, le vin n’échappe pas à la règle.

2.- Le vin constitue un patrimoine culturel immatériel exceptionnel puisque il entrelace passé et avenir, transmettant de génération en génération tous les savoirs qui convergent en lui : techniques, connaissances, coutumes, façons de faire, de travailler, de vivre la terre, naviguant sur un présent dont il foment la vibration via le ressentir des traditions, de la capacité du contemporain et du vécu, s’intégrant dans ce contexte depuis des siècles. C’est ainsi que le vin est spécialement important dans notre contexte puisque il éveille autour de lui un sentiment d’unité, d’identité, faisant en sorte que les membres qui le partagent se sentent parties intégrantes d’une même communauté, dans notre étude, la Rioja Alavaise. De plus, comme d’autres produits gastronomiques dans d’autres contextes, en Rioja Alavaise, le vin a permis *aux convives de réactiver une identité collective* (Builly, 2013: 108).

3.- Ces dégustations ont conduit à une analyse bien au-delà des conventions : plonger dans nos sensations et nos souvenirs en les reliant au contexte et à l’environnement, ce qui implique

MARAÑÓN (2016). Serie compuesta por cuatro fotografías de la autora. *Déguster*. Série composée pour quatre photographies de l'auteur.



de vivir la tierra, navegando por un presente que fomenta vibrar con el sentir de las tradiciones, la capacidad de lo contemporáneo y lo vivencial, integrándose en el contexto desde siglos ha ya. Así, el vino es especialmente relevante en nuestro contexto porque despierta en torno a él un sentimiento de unidad, de identidad, haciendo que los miembros que lo comparten se sientan parte de una misma comunidad, en nuestro estudio, Rioja Alavesa. Es más, al igual que otros productos gastronómicos en otros contextos, en Rioja Alavesa el vino ha permitido *aux convives de réactiver une identité collective* (Builly, 2013: 108).

3.- Estas catas han supuesto un análisis más allá de lo establecido: bucear en nuestras sensaciones y recuerdos interrelacionándolas con el contexto y el entorno suponen interactuar con nuestro patrimonio personal, exportando nuestras sensaciones a un todo común; siendo todo esto posible a través de la reinterpretación artística del vino, entendido como patrimonio. Esto es, estas degustaciones *estéticas son un rituel collectif de première importance. Comme la religion, ils sont à la fois cérémoniels et syncrétistes* (Valverde Villena, 2006 : 437). Así, a través de estas “ceremonias” báquicas y artísticas también revive nuestro patrimonio más rico: el de las vivencias.

En resumen, las catas artísticas han sido una herramienta muy útil para decodificar los pequeños (grandes) patrimonios que poseemos en Rioja Alavesa, y compartirlos. Configurando el patrimonio cultural de Rioja Alavesa desde el reconocimiento del patrimonio personal.

4.- Igualmente descubrimos que, tal y como dice Gutiérrez Pérez (2012), el patrimonio (o Enocultura en nuestro caso) *tiene un*

d’interagir avec notre patrimoine personnel, exportant nos sensations vers un tout commun, le tout étant rendu possible à travers la réinterprétation artistique du vin compris comme patrimoine. Car ces dégustations esthétiques *sont un rituel collectif de première importance. Comme la religion, ils sont à la fois cérémoniels et syncrétistes* (Valverde Villena, 2006 : 437). C’est ainsi qu’à travers ces “cérémonies” báquicas et artistiques revit aussi notre patrimoine le plus riche : celui des choses vécues.

En résumé, les dégustations artistiques ont été un outil très utile pour décoder les petits (grands) patrimoines que nous possédons en Rioja Alavaise, et de les partager. En configurant le patrimoine culturel de la Rioja Alavaise depuis la reconnaissance du patrimoine personnel.

4.- Nous avons aussi découvert que, comme le dit Gutiérrez Pérez (2012), le patrimoine (ou Oenoculture dans notre cas) *tiene un valor educativo en la medida en que repercute en la construcción de la identidad individual y grupal, ayudando a las personas a reconocerse a sí mismas a través de una mayor comprensión del entorno que las rodea* (Gutiérrez Pérez, 2012: 283). C’est-à-dire qu’à travers l’art et le patrimoine, nous pouvons impliquer la société de la Rioja Alavaise pour reconstruire son identité puisque, sans conditionnements, nous sommes parvenus non seulement à des réflexions à propos du vin, mais aussi de chaque sujet dans ses relations avec la vie sociale.

5.- *Déguster le patrimoine* a impliqué une stimulation multisensorielle qui édifie des liens et tisse des relations entre le passé, le présent, et jette des ponts vers l’avenir en travaillant depuis le patrimoine personnel la mémoire autobiographique pour pouvoir reconstruire ainsi la narrative collective de notre comarque de

valor educativo en la medida en que repercute en la construcción de la identidad individual y grupal, ayudando a las personas a reconocerse a sí mismas a través de una mayor comprensión del entorno que las rodea (Gutiérrez Pérez, 2012: 283). Esto es, a través del arte y el patrimonio podemos implicar a la sociedad de Rioja Alavesa para reconstruir su identidad, ya que sin condicionamientos, lográbamos no sólo reflexiones en torno al vino, sino en torno a cada sujeto y sus relaciones con lo social.

5.- *Catar el patrimonio* ha supuesto una estimulación multisensorial que edifica vínculos y relaciones entre el pasado, el presente y tiende puentes hacia el futuro, trabajando desde el patrimonio personal la memoria autobiográfica, para así poder reconstruir la narrativa colectiva de nuestra comarca, de Rioja Alavesa. Además, el crecimiento personal que aportan este tipo de experiencias está sumamente respaldado por autores como Dewey (1936, 1938), Bataille (1954), entre otros, no obstante, hablaremos más detenidamente de este aspecto en el apartado dedicado a la instalación.

6.- Este tipo de acciones propician una participación activa, con una actitud muy positiva y predisposición, lo cual hizo más enriquecedor los diálogos e historias colectivas. Para nuestros participantes supuso conocer mejor el mundo del vino pero también conocerse un poquito mejor. Redescubrirse, recordar, añorar, anhelar... sonreír. En definitiva, contribuir a mejorar la calidad de vida de nuestra comarca desde el arte, la Enocultura y el patrimonio.

7.- Los espacios educativos donde se dan procesos afectivos, emotivos, sensibles, se traducen en procesos de conocimiento y de (auto)conocimiento más conscientes (Schaeffer, 2015) y más intensos. Así, es interesante destacar los núcleos de puesta en

Rioja Alavaise. De plus, la croissance personnelle qu’apporte ce type d’expériences est éminemment confirmé par des auteurs comme Dewey (1936, 1938), Bataille (1954), entre autres. Cependant, nous parlerons plus longuement de cet aspect dans la partie consacrée à l’installation.

6.- Ce type d’action favorise une participation active, avec une attitude et une prédisposition très positives, ce qui a rendu plus enrichissants les dialogues et les histoires collectives. Pour nos participants, cela a permis de mieux connaître le monde du vin, mais aussi de se connaître un peu mieux. Se redécouvrir, se souvenir, regretter, désirer ... sourire. En définitive, contribuer à améliorer la qualité de vie de notre comarque depuis l’art, l’Oenoculture et le patrimoine.

7.- Les espaces éducatifs ouverts à des processus affectifs, émotionnels et sensibles se traduisent par des processus de connaissances et d’(auto)connaissance plus conscientes (Schaeffer, 2015) et plus intenses. C’est ainsi qu’il est intéressant de souligner les noyaux de mise en commun qu’il y a eu dans ces espaces pédagogique-viticoles une fois la dégustation terminée, ce qui démontre que *el trabajo desde la educación patrimonial genera espacios de diálogo capaces de enriquecer a quienes participan de él* (Fontal, 2013: 58). De plus, cela a mis en évidence la nécessité d’expliquer notre expérience aux autres, le point de vue qu’ils avaient de leur vécu, en définitive de partager entre égaux, avec sa société, avec son peuple, ce qui nous unit, ce qui nous ‘identifie’, en produisant *relaciones entre los bienes y las personas en términos de conformación de identidad, propiedad, pertenencia, emoción... relaciones en definitiva* (Fontal, 2013: 14).

8.- Il faut enfin souligner que ces dégustations n’ont pas été une

común que hubo en estos espacios pedagógico-vitícolas una vez finalizada la cata, demostrando que *el trabajo desde la educación patrimonial genera espacios de diálogo capaces de enriquecer a quienes participan de él* (Fontal, 2013: 58). Esto, además, dejó patente la necesidad de explicar a los demás su experiencia, el punto de vista que tenían de lo vivido, en definitiva, de compartir con sus iguales, con su sociedad, con su pueblo, lo que los une, lo que los ‘identifica’, generando *relaciones entre los bienes y las personas en términos de conformación de identidad, propiedad, pertenencia, emoción... relaciones en definitiva* (Fontal, 2013: 14).

8.- Destacar también que estas catas no han sido sólo un fin sino un medio. Esto es, por medio de los resultados y datos obtenidos se han escrito las bases teóricas para la realización de una obra artística que sirvió posteriormente como herramienta conclusiva (obra que se compone de dos exposiciones: Kolore y Noir, las cuales pasaremos a describir más adelante) y que influyó en la elaboración de los talleres en la siguiente fase de la investigación.

fin, mais un moyen. En fait, grâce aux résultats et aux données obtenues, nous avons jeté les bases théoriques pour la réalisation d’une œuvre artistique qui a servi ensuite comme outil de conclusion (œuvre qui se compose de deux expositions : Kolore et Noir, que nous décrivons ci-après) et qui a eu une influence sur l’élaboration des ateliers lors de la phase suivante de recherche.

APÉNDICE

Cuisiner est une affaire d’âme, un art suprême et une découverte des secrets les plus profonds de la nature. Álvaro Cunqueiro, *Viaje por los montes y chimeneas de Galicia.*

En nuestras Catas Artísticas pretendimos que la experimentación sensorial llegara a su éxtasis complementando la degustación del vino con pequeños aperitivos, respetando siempre el equilibrio entre ambos (Cidón, 2005), esto es, abordando de la mejor manera sus posibles maridajes.

El maridaje entre el vino y la comida es el proceso de “casar” metafóricamente a un alimento con un determinado vino, con la intención de realzar el placer de degustarlos juntos. Así, *la cuisine locale (...) offrent aujourd’hui un plus grand raffinement gustatif, enraciné dans une conscience plus vive d’un certain art de vivre* (Metzger, 2006 : 55). De hecho, el previo de preparar determinados alimentos, el estar y compartir (23) una mesa con otros sujetos de tu comunidad (que bien puede ser la familia, amigos o simplemente un desconocido en un restaurante de un pueblo en mitad de la llanada alavesa), incluso el propio acto de comer, están cargados de una fuerte simbolismo étnico, de tradición y religiosidad, registrando unos valores intrínsecos a esos determinados alimentos y recreando un mito ideológico (Eliade, 1967; Gongard, 2013; Grillmayr, 2013 ; Maffesoli, 2011, 2013 ; Parasecoli, 2006) en torno a ese determinado producto que, en Rioja Alavesa, con su amplia gastronomía, versaría desde productos de la tierra como las patatas con chorizo, un asado (chuletillas, panceta o choricillo al sarmiento) o sartenada (guiso de cordero, patata, pimientos y tomate) hasta la degustación de

un buen vino.

Aquí podríamos también destacar la importancia de la técnica o el método de preparación de un determinado plato o producto (destacando los casos de productos artesanales –transmitidos de manera *codificada* de generación en generación)-, ya que determinadas formas en la elaboración pueden ser distintivas de una región a otra. *Citons, à titre de exemple, la production de foie gras dans le sud-ouest de la France, le vin de Xérès en Espagne ou le loukoum en Turquie* (Parasecoli, 2006: 16). En el caso de Rioja Alavesa, son numerosas las pequeñas bodegas familiares que motean la comarca de este a oeste y que siguen guardando el secreto de la elaboración del vino de manera artesanal o siguiendo pautas características de la zona, como la elaboración mediante maceración carbónica, así como la transmisión de la importancia del cuidado de las cepas a lo largo de todo el año con diferentes trabajos o actividades a realizar en las viñas. *Elles forment un patrimoine structuré et cohérent qui joue souvent un rôle important dans la définition identitaire d’une communauté locale* (Parasecoli, 2006: 16).

Respecto a determinados platos sucede de forma similar, donde el exquisito *savoir faire* culinario se interrelaciona entre diferentes productos, diferentes generaciones y costumbres, donde conviven *les rêveries et les émotions communes* (Strohl, 2014 : 301).

Para nuestras catas, los posibles maridajes abrían un amplio abanico que recoge esa tradición culinaria riojano-alavesa (Patatas con Chorizo, Mini Albóndigas con Salsa de Tomate, Tablas de Embutidos, Mousse de uva, etc.) pero que a su vez innova incluyendo recetas vanguardistas (Bocados de Hojaldre con Queso de Oveja, Pastel de Paté, Flan de Pimientos, Ensalada de endibias y salmón ahumado con vinagreta, Torrija Salada con Jamón y

Cherrys, Tosta de Crema de Cabrales y Manzana, Tortiglioni con Jamón Serrano y Salsa de Setas, Flan de Calabacín y Queso, etc.) que buscan explotar y resaltar las sensaciones que un vino u otro nos transmitían. Esto es, trabajar mediante las texturas que los diferentes platos ofrecían junto con su respectivo vino, ya que ayudaban a provocar determinadas sensaciones en nuestro paladar que a la vez podían despertar nuestra memoria.

Para ello tuvimos en cuenta que a veces,

el desequilibrio de un plato con un vino aporta sensaciones gustativas de auténtico placer. Por ejemplo, el queso azul, amargo, seco, potente, con mucho gusto en boca, combina muy bien con un vino dulce de Pedro Ximénez, que es gustativamente opuesto (...). Esta mezcla es de gran desequilibrio, pero hace que en nuestros sentidos resurja una explosión de placeres contradictorios muy interesantes (Cidón, 2005: 13).

Asimismo, tuvimos en cuenta “ciertos valores básicos” como conocer cómo se integran los cuatro sabores básicos, saber que los ácidos potencian mucho los demás sabores, que un punto de amargor en el conjunto del plato equilibra los demás sabores o que los tonos salinos repelen a los amargos, y especialmente, que lo adecuado es corregir los sabores nunca sustituir sus valores originales (Cidón, 2005).

De la misma manera, *el valor de cromático de los platos es vital. Con los colores armónicos abrimos el apetito, damos ese toque de atención a nuestro primer sentido, que es la vista, y ésta nos incitará a degustar con más placer* (Cidón, 2005: 14). Así pues, nos ayudaba también en la parte visual de la cata artística, despertando ya desde el primer momento la paleta de los recuerdos y emociones. Y es que

si la máxima de cualquier maridaje es crear sensaciones nuevas ¿por qué no crearlas también a través del arte?

Les odeurs accompagnent les saveurs (Troude, 2011 : 294), los colores a las texturas, las composiciones a los platos, buscando crear una experiencia integrada en el *estado emocional e interno de quien lo consume* (Miranda Saucedo, 2011: 13), potenciado el placer y evocando recuerdos, momentos, personas y lugares, singulares e inolvidables de la vida de cada sujeto, que, al final y al cabo, construyen nuestro imaginario y nuestra narrativa experiencial.

De este modo, quisimos completar el proceso sensible cocinando estos diversos manjares, maridando nuestros vinos y vibrando en el experimentar culinario que se degusta y pervive en la memoria colectiva, en el *être-ensemble* y en la pasión por el patrimonio.



La memoria es uno de mis objetivos conscientes.

Mi trabajo como cocinero se basa en tratar de recrear sensaciones que están en mi memoria.

Mi trabajo como catador trata de ampliar mi biblioteca organoléptica y memorizar olores y sabores para su identificación.

Memoria.

Recuerdo.

(...)

Los olores son recuerdo

Somos recuerdo, somos memoria y somos Divinos.

Para poder experimentar nuestro Ser debemos tener memoria de nuestras experiencias y a la vez, solo sentir el momento, realizar el momento, sin memoria, solo experiencia.

Namasté.

Firo Vázquez de Parga

Cocinero y propietario del restaurante *El Olivar de Moratalla* (Murcia)

8. CONCLUSIONES VISUALES. MARIDANDO ARTE Y VINO

L'affirmation et la formidable pérennité du patrimoine (...) trouvent leur source dans le fondement même de son identité : le sentiment partagé de vivre dans un terroir d'exception (Guilbaud, 2003 : 3).

Los meses de marzo, abril y julio de 2014 acogieron una de las acciones más relevantes en nuestra investigación, las Catas Artísticas, que con la colaboración de más de una veintena de diferentes bodegas de la zona, hicieron posible esta búsqueda identitaria: La de despertar recuerdos, provocar sensaciones, generar emociones, tejer relaciones, abrazar nuestro patrimonio desde lo sensible, desde el conocimiento artístico y la experiencia, en definitiva, reinterpretar nuestros sentimientos, rebuscar en nuestro interior, despertar arquetipos dormidos, arquetipos que generan confluencias, sinergias, vínculos, ya que *la confluencia de sensibilidades y experiencias genera nuevas identidades* (Pérez López, 2013: 58).

En ese proceso de búsqueda, de identización, surgieron unos resultados que ahora, de manera artística y visual, describimos. Retazos de los momentos que bordaron los registros emocionales, los sentimientos ligados a esta tierra y a este rico patrimonio, que suavemente pero con ahínco zurcen la plasticidad de los recuerdos, de los aromas, de las formas sinuosas del paisaje, de los cambios vertiginosos de colores... del vibrar colectivo de Rioja Alavesa.

Todo el legado patrimonial se ha ido describiendo en cada olor, en cada sorbo, en cada paladar, ahondando en nuestras sensaciones para estudiar y conocer de qué manera se ligan con nuestras

experiencias y saberes previos, de qué manera se tejen con nuestros recuerdos, con nuestras vivencias, configurando una enorme red de vínculos entre las personas, como lo es el esquema patrimonial, comprendiendo nuestro contexto y nuestra realidad.

Una red construida desde la complejidad de estimular todos los sentidos (Munari, 1977), de combinar enología, cultura e identidad, de trabajar con el patrimonio de la comarca (la Enocultura) para llegar al patrimonio personal, o dicho de otra manera, trabajar *del patrimonio a las personas* (Fontal, 2013).

Como tantas otras artistas (Lurçat, Olga de Amaral, Samper de Bermúdez, Janine Antoni, Aurelia Muñoz, Grau Garriga, Regina Frank, Judy Chicago(24), Hoffmann, Sheila Hictks, Yin Xiuzhen(25), Marta Viñals, Zeisler, Ghada Amer, Elena de Riverocuerpo, Cleve Jones(26), Jana Sterbak, Jean Shin, Mona Hatoum, Tania Bruguera(27), Claudia Hakim(28), la andaluza Pilar Albarraçín(29) o la tinerfeña Julia M^a Martín), trabajamos estas conclusiones artísticas desde el lenguaje textil puesto que nos ofrecía las posibilidades técnicas que necesitábamos para poder describir a nivel visual, artístico y plástico toda esa realidad sensible, envuelta en un halo mágico de presumida esteticidad.

Entre otros muchos factores y razones, no nos ha de extrañar recurrir al Arte Textil ya que se está colando cada vez con mayor fuerza entre las diferentes modalidades artísticas, recurriendo a ella como una forma de sensibilidad, necesidad y gusto (Guerrero, 1994). Ya se habían dado cuenta de tal importancia diferentes escuelas de arquitectura, que diseñaron diferentes programas con enfoques estéticos basados en talleres de costura y confección, como la precursora del medio Jessie Newbery que incluyó el bordado en los estudios de artes en Gran Bretaña a finales del XIX, la Bauhaus, la Vkhutemas (30) (versión rusa de esta escuela

alemana), las clases impartidas por el célebre Frank Lloyd Wright o las incursiones francesas en torno al mundo del tapiz, teniendo su máximo esplendor con la exposición de 1970 bajo el título de “Tapicería Francesa Contemporánea” rubricada por autores como Matisse, Henri-Georges Adam, Jean Arp, Joan Miró, Pablo Picasso o Josep Grau-Garriga (31), Braque, Alexander Calder, Sonia Delaunay (32), Hans Hartung, Le Corbusier, Fernand Léger, Jean Miró, de Stael o Victor Vasarely, entre otros (Guerrero, 1994; De la Colina Tejada y Chinchón Espino, 2012), aunque destacando para nuestro estudio la figura de Jean Lurçat que a partir de 1915 cambió los pinceles por el campo del tejido, lo que le dio fama internacional por obras como *Las Ilusiones de Ícaro*, *Las cuatro estaciones*, *Apocalipsis*, *Bosque*, o temáticas enológicas: *El vino*; y que además fue quien

fundó en Lausanne en 1962 la Primera Bienal Internacional de Tapicería Contemporánea. Sus novedosos planteamientos para la renovación del textil y su incorporación a la escena del arte, quedan patentes en dicha muestra al plantear tres directrices: «el tapiz sale del muro», «el tapiz vuelve al muro» y «el tapiz como instalación» (De la Colina Tejada y Chinchón Espino, 2012: 184) que tanto nos interesa en nuestro proyecto y marcará las pautas para nuestra serie *Kolore*.

En esa misma década de 1960, los movimientos contraculturales y la expansión del pensamiento feminista hacen que *la mujer* (y por ende la mujer artista) *empiece a tener una presencia más activa en la sociedad y reivindique el reconocimiento de esta labor como obra de arte* (De la Colina Tejada y Chinchón Espino, 2012: 183). Sin embargo, no será hasta finales de la década de los ochenta y principios de los noventa cuando *los términos Textile Art (Arte*

textil) o Fiber Art (Arte de Fibra) (33) estarán completamente asumidos como géneros dentro de las prácticas artísticas (ídem, 185), desarrollándose un gran número de proyectos y exposiciones (Manchester, 1988: “*La Puntada Subversiva*”, basada en el libro de Rozsika Parker *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, en el que la autora relaciona la historia social de las mujeres con la historia del bordado; C arte C, Madrid, 2012: la exposición “*The Nature Spirit. Arte Textil Contemporáneo Japonés*”; el Proyecto ARIADNA (realizado principalmente en Croacia) cuyo resultado se mostró en Derry/Londoderry, 2008, en “*The art of Survival*”; la iniciativa “Mujeres de un solo mundo” en Nuremberg; las bienales de arte textil celebradas en Miami en 2000 y 2002, Venezuela en 2004, Costa Rica en 2006, la de 2009 en Argentina y, la más reciente, Méjico 2011, todas ellas organizadas por la *World textil Art*; o el importante Centro Argentino de Arte Textil o *Fiberscene*, con sede en San Francisco) extendidos a lo largo y ancho del planeta que definitivamente asentaron las bases del Arte Textil como un lenguaje y/o tendencia artística más.

Actualmente, Colombia se ha erigido como una de las principales precursoras del arte contemporáneo textil, con propuestas educativas y artísticas en los talleres pioneros: Amaral, Xue o Hoffmann; así como formación y docencia en Universidades y Centros de Arte.

Todo un avance que décadas atrás ya habían presentado otras escuelas y que ahora se relanza como objeto de educación artística, lenguaje plástica y producto estético, de suma belleza además, cercano a las prácticas ecológicas, reivindicativas y, generalmente, de índole feminista (34). Entre esa marabunta de nuevas tendencias e ideologías dentro del ámbito textil y

buscando describir los resultados y conclusiones de nuestras catas, ofrecemos nuevamente un festín a los sentidos del que surge la serie *Kolore* compuesta por dos exposiciones que se intercalaron en febrero de 2015 y abril de 2016: *Kolore y Noir (Kolore II)*; trabajando la misma composición, formato y técnica.

CRUCES DE VIDAS

Al igual que en las catas se forman vínculos, en nuestras obras las cruces surgen como la metáfora artesanal de las sinergias, de las uniones (pero también consciente de los errores y fallos acometidos en el pasado) para la reintegración de los vínculos comunitarios, a través de la identización del/con el patrimonio de la comarca: el patrimonio cultural del vino. Ese rico legado cultural está representado en multitud de formas y motivos pero que a su vez dota a la artesanía tradicional vasca de una gran unidad (Bexindeña, 2006), que se nos presentan en *meubles en châtaigner, merisier ou chêne, et ces stèles, ces linteaux des etxe, ces dalles en grès ou granit ainsi que des toiles de lin brodées de coton* (ídem: 7).

Diferentes objetos a los que se les atribuye una determinada simbología, símbolos que en nuestro caso son reconstruidos desde la experiencia sensible, desde la evidencia de los pequeños patrimonios, de lo aprendido en la colectividad, de lo *aeffectivo* (Falcón Vignoli, 2010), del compartir, del respetar, del conocer y el estar juntos. Símbolos que incrementan su significado y fuerza empática a la par que enigmática, desde la semántica de la cromática, haciéndonos partícipes, haciéndonos vibrar al participar de emociones, sensaciones y mensajes comunes, una historia colectiva que se escribe a través de olores, aromas, sabores

y texturas, tal y como ha sucedido al catar los diferentes vinos.

“*Kolore*” es una metáfora de las tradiciones, de las raíces artesanales, de las prácticas rituales, simbólicas, de los recuerdos y especialmente del paisaje (Cixous, 1997; Rowley, 1999; Kind, 2006); pero es, sobre todo, una plasmación sensitiva y multisensorial, una instalación que muestra *las diferentes posibilidades alternativas de la identidad social y comunitaria* (Kind, 2006: 113) de Rioja Alavesa.

Les rencontres se co-tissent, adviennent et nous transportent dans ce voyage partagé. Ce tissu magique des relations formatives est une conjonction qui facilite l'épanouissement de chacun, une réalité qui engendre des ouvertures infinies, ou des apéritifs, selon Michel Maffesoli (Falcón Vignoli, 2012 : 51), una serie de instalaciones que a caballo entre las metáforas, los símbolos y la realidad, son la interpretación artística de los datos obtenidos acerca de lo vivido, sentido y experimentado por cada uno de los participantes de nuestras catas: sus recuerdos, sus apreciaciones, los colores de su paleta personal, una historia colectiva bordada desde lo personal.

Lo curioso e interesante de la técnica empleada es la manera en que desembocarán en el tapiz como instalación, el lienzo bordado como instalación; ya que al igual que

el pintor trabaja sobre la superficie existente (el lienzo) y el escultor, aunque cuenta con varias alternativas, siempre llega al espacio real, logrado por la construcción. Al tejedor le interesa el espacio por lo cambiante de la situación durante el proceso de elaboración. Debe partir del hilo, el elemento base y con él conseguir los resultados más variados, concluyendo con lo indispensable para la existencia del tejido como arte. La experimentación mayor

es cuando llega a dimensiones gigantescas, interpreta el espacio abierto o vacío y la obra permanece sobre el muro (Guerrero, 1994: 8).

Esto es, el textil, lo tejido, llega al concepto de instalación posmoderna, abarca el espacio, se integra en él y busca que el espectador necesite despertar su sensibilidad, suscitando la explosión del gusto estético subjetivo que se desarrollará, sin embargo, en las efervescencias cognitivas de la comunidad en la que vive. Supone, por tanto, la integración de las *prácticas fuertemente vinculadas con los ritos y los medios más primigenios* (De la Colina Tejada y Chinchón Espino, 2012: 192) con las efervescencias tribales posmodernas (Maffesoli, 1990), con la sociedad de Rioja Alavesa.

Por todo ello, en una simbiosis de texturas, composición, color y técnica, la repetición de esta cruz cosida con cuidado y esmero durante varios meses, es también un homenaje a la cultura del País Vasco, donde *les croix sont souvent associées à d'autres symboles qui suggèrent, à côté du symbole chrétien, la permanence de croyances plus anciennes* (Bexindeña, 2006 : 67). Así, se hace inmanente la perpetuación de una escena que se repite, persiste, se mantiene, como la tradición, como lo artesanal, como el duro trabajo de las mujeres de antaño de la zona; y que ahora nosotras retomamos con cuidado, esmero y primor, realizando *estructuras compositivas geométricas que (...) dialogan en la superficie de la obra* (Guerrero, 1994: 9), tejiendo experiencias y sensaciones *puntada a puntada* (Berger y Mohr, 2007).

Volviendo, de este modo, a ese proceso iniciático ritual de las sociedades matriarcales (Eliade, 1957, 1963, 1967), a esos ritos asentados como procesos de revelación, como procesos tradicionales de respeto y guarda de lo propio y lo familiar, la

serie Kolore trabaja con el elemento textil; y así con esta idea de entretejer tejidos, objetos y en parte también fragmentos de memorias, recuerdos, sensaciones, vamos recogiendo el ovillo que nos lleva a construir el imaginario de Rioja Alavesa mientras crecemos en el presente predisponiéndonos hacia el futuro.

BORDADOS DE COLOR, SIERRA Y... UNIÓN

Patio Central de La Gota de Leche de Logroño

La serie 'Kolore' y, por tanto también esta primera pieza con el mismo nombre, es el reflejo sensorial de lo que supone el vino y su cultura para el ámbito de Rioja Alavesa y sus habitantes. Estas reflexiones en torno a la Enocultura, como seña de identidad de la comarca, se han plasmado gracias a las aportaciones de los diferentes participantes de estas catas y mediante distintos materiales, distintos recursos, distintos *lenguajes*, aunque primando uno de ellos especialmente: la tela (donde podemos encontrar las últimas tradiciones de trabajo y las prácticas innovadoras de Arte Contemporáneo –Rowley, 1999-).

Kolore se podría dividir en dos partes que generan juntas el corpus de la instalación. Por un lado, los lienzos bordados a punto de cruz o *crochet*, tejiendo el horizonte en la pared; y por otro lado, una segunda parte complementa a la anterior en el suelo de la sala compuesta por cuatro cuerpos contruidos a base de diferentes texturas, telas y materiales, hileras que imitan las estaciones en el viñado.

Así, la representación de las hileras de viñas *suggèrent le renouveau cyclique des végétaux, et probablement la promesse d'une vie après la*

mort (Bexindeña, 2006 : 15). Ya que esto no es sino la resurrección que cada año tiene luz en el viñado riojano-alavés, el cual revive en primavera tras el aletargo del invierno, retornando a la vida mediante el color y la luz de sus brotes, hojas y parras.

Estas “montañas” de telas juegan en el espacio con su enorme variedad de colores, texturas, formas... todas ellas para representar la variedad del paisaje del viñado, su apariencia cambiante del gélido invierno al muticolor otoño, pero asimismo como metáfora de la variedad en las opiniones, en los discursos, en cómo y cuánto son de diferentes las experiencias en una misma situación, en un mismo contexto, en un mismo lugar: Rioja Alavesa. Las telas se convierten aquí en referentes de conexión y de comunidad, de recuerdos reconfortantes, que evocan deseos de pertenencia pero también de seguridad. Esta apertura de lecturas, de interacción, es factible gracias a este material ya que

en los ‘textil works’ los tejidos y las fibras se nos acercan (Gustafson, 2002), nos invitan a acercarnos, pidiendo que toquemos e interactuar a través de nuestros sentidos. Esto contradice la noción del aislamiento del artista individual y representa la naturaleza social y relacional de estar juntos (Kind, 2006: 114).

Así pues, tal y como dice Kind (2006), como toda instalación, ésta nos invita a interactuar, se completa con la lectura de todos, los espectadores, que cierran el sentido de la misma y dotan a la obra realmente de sentido, de legibilidad y de visibilidad.

○ **BORDADOS DE COLOR**

Por medio de elementos que juegan a construir formas, por medio de texturas que nos provocan una sensación u otra, por medio de líneas y “cruces” que nos hacen pararnos, meditar,

reflexionar, en definitiva por medio de ese sinfín de elementos, se inunda de color (*kolore* en euskera) esta sala de la capital logroñesa, *elemento que puede ser una forma de discurso, una afirmación de la identidad* (Whiston Spirn, 2012: 87) o incluso un *événement en continue mutation*, comme une *circonstance dans le temps et dans l'espace* (Cruz-Díez, 2013 : 13), y en esta primera instalación el color ha resultado determinante.

De hecho, la influencia del color y la luz en diferentes artistas a lo largo de la Historia del Arte ha cambiado su quehacer artístico; por ejemplo después de que Paul Klee fuese enviado como soldado de Alemania a Marruecos en la Primera Guerra Mundial, la luz, el color y el paisaje del norte de África transformaron su pintura, llegando a ser más colorida, más brillante, incluso más abstracta; o en el caso de Matisse, en el que la luz salpicó igualmente su pintura y ésta cambió desde que pasó una larga estancia en Granada y Sevilla, sumada a sus viajes a Marruecos y, especialmente a Tahití.

Asimismo, Van Gogh (1853-1890) veía en el color la verdadera expresión del alma, Delacroix (1798-1863) la fuerza más misteriosa y más poderosa, para Rouault (1871-1958) era la razón de estar, vivir, pensar y sentir, o para Cézanne (1839-1906) la lógica de las sensaciones organizadas en medida de armonía y plenitud natural. Por su parte Gasquet (1873-1921) veía el color como el punto de reunión del cerebro y el universo, Delaunay (1885-1941) o Klee como una poesía dinámica de resonancias plásticas, parte integrante de un lirismo combinatorio de colores sin excesivas anécdotas descriptivas (Cruz-Díez, 2013), así como otros grandes como Tzara, Apollinaire, Malevitch, Metzinger, Gabo, Mondrian (y su concepción mística de la sabiduría), Breton, Kant, Descartes, Newton o Goethe. Multitud de ejemplos de artistas, filósofos y teóricos que decidieron investigar y tratar sobre el color, como

modo de reflexión, en sus obras.

En nuestras catas, sin lugar a dudas, no sólo enológico sino como una metáfora y sinestesia de las sensaciones vividas, el color ha supuesto un aspecto muy importante, integrado en nuestras experiencias estéticas y/o sensibles y en las que posteriormente tendrá el espectador al participar de la instalación artística *Kolore*: un juego enigmático de percepción, donde el color cambia radicalmente dependiendo de los colores adyacentes; variando la apreciación de esos *tejidos* paisajísticos y culturales.

Así, a medida que el color *aparece y desaparece*, se producen unos diálogos respecto al espacio y al tiempo (Cruz-Díez, 2013), donde tomamos conciencia de nuestros vínculos, del contexto, de lo social, de los procesos de identidad, et ergo, de nuestra identidad. Esto es,

il est possible d'ailleurs, grâce à la couleur et en prenant conscience de la vision élémentaire dépourvue de signification préétablie, que nous puissions réveiller d'autres mécanismes d'appréhension sensible, plus subtils et plus complexes que ceux qu'imposent le conditionnement culturel et l'information massive des sociétés contemporaines (Cruz-Díez, 2013 : 67).

La explosión de colores de Rioja Alavesa crece y aumenta según cambian y varían las estaciones, los meses del año, pero también cambian por el calor que aportan las personas a su entorno: las hogueras doradas de enero, las danzas fogosas de invierno, el rugir de los tambores en abril, los trajes regionales de julio y agosto, las tradiciones en pleno otoño, o el eterno tinte immaculado del azul de la sierra; al igual que la sala se inundó de color del *vivre-ensemble* de Rioja Alavesa que surgió de este proceso de

reconocimiento patrimonial, de encuentro sensible, de búsqueda de vínculos, de enlaces, de nexos, que configuran nuestra comarca y nuestra identidad.

La experiencia estética renace como lo hace una vid en pleno marzo cuando sus retoños verdes y primaverales empiezan a hacer despertar una tierra aletargada, que duerme para esperar un nuevo resurgir. Las vivencias se intensifican, se transmiten mediante texturas, olores, sabores... estallan en nuestro paladar, en nuestro recuerdo, en nuestra memoria.

Así, independientemente del simbolismo de ciertos colores para las diferentes culturas (Whiston Spirn, 2012), lo interesante es la predominancia de ciertos colores en las labores artesanales, arquitectónicas y artísticas propias de País Vasco y que han visto especialmente su reflejo en *les broderies au point de croix d'Alava* (Bexindeña, 2006 : 9), y que ahora nosotras retomamos como parte de esa herencia cultural, artística y en cierta medida, ritual.

En definitiva, esta obra, configurada como un reflejo sensorial y estético juega con la cromática como formas de identidad, y a la par, como portadora de mensajes y discursos, narrativas estéticas, artísticas y culturales; pero siempre favoreciendo esta historia colectiva que nace desde el patrimonio en un proceso artístico y de pensamiento visual.

○ BORDADOS DE LA SIERRA

Se dice que hace miles de años, tanto que no podemos definir con exactitud, las murallas suntuosas que suponen la Sierra de Cantabria y la riojana Sierra de la Demanda, contenían un lago (Velilla, 1982). Un acaudalado espacio en el que ahora brotan los campos agrícolas, los bosques de olivos, almendros e higueras, pinares, encinas y hayas, matorrales de tomillo y romero; un

fructífero territorio moteado por pueblecitos y villas de piedra de sillería, de lagares y bodegas, de guardaviñas y dólmenes, de cuevas y trujales. En la actualidad, un espacio contenido al sur por el eterno río Ebro y al norte por la infatigable sierra.

Es la Sierra de Cantabria, una Sierra que, con arrogancia, detiene con sus amplias espaldas los vientos fríos del Norte y con su pecho atlético, ancho pecho de unos cuarenta kilómetros, recibe los rayos solares que reenvía hacia el Ebro, dando luz, color y riqueza a este trozo de tierra bendecido por la Naturaleza, amparado por la Sierra (Velilla, 1982: 48).

De ese amparo y esa guarda se hace eco la población de Rioja Alavesa, para la que adquiere una gran importancia, de ahí que hayamos querido representar explícitamente la Sierra de Cantabria y Toloño en nuestra serie, bordando con paciencia y primor las puntadas de este muro de vida y paz, de naturaleza y misticismo, describiendo con sutileza y tesón esa reiteración citada por los diferentes participantes de nuestras catas, así como de otras acciones que posteriormente se desarrollaron para la elaboración de la parte empírica de la presente tesis doctoral.

L'image de la montagne est faite de « rudesse », de « primitivité », de « verticalité » et de « centralité ». Et pourtant, chacune de ces composantes réclame sa contrepartie dynamique : rudesse qui tend à composer avec l'image de la douceur ; primordialité qui sollicite le rectificatif de l'immédiat ou du spontané ; verticalité, redressement, envol qui suggèrent la descente ou la chute ; centralité qui requiert le décentrage ou l'ex-centricité. Car il est dans la nature même des symboles de supporter l'ambivalence du sacré et du maudit, du diurne et du

nocturne, de l'inclusion et de l'exclusion. Ainsi animée de toutes ces images ambiguës, la montagne se présente comme l'un des paysages majeurs d'une géosymbolique (Bureau, 1991) (Sauvé, Berryman et Villemagne, 2005: 197).

Por lo que la Sierra supone la unión de los regímenes diurnos y nocturnos (Maffesoli, Eliade), la paz, el sosiego, la calma, y a la vez la festividad, el ritual comunitario de la sociabilidad, los excesos; ya que da quietud y da energía, abraza ruda y suavemente al mismo tiempo, es lo primitivo y lo central, el centro, la vida. Es un espacio de reunión ya que no en vano ha sido siempre lugar de peregrinaje y en ocasiones también de enterramiento.

La Sierra es nuestra casa, nuestro cobijo, nuestra protectora. Es como Mari y a la vez como la diosa que defiende a sus retoños. Es un núcleo fuerte, duro, imponente, pero a la vez suave, dulce y amable. Sus riscos, sus caminos, sus diferentes ermitas, sus pasos, sus altos, su fauna y su flora, sus cuevas y altozanos; toda ella se ha enriquecido y nos ha enriquecido por el trajín de gentes, pueblos y culturas. Anidando en ellas un gran tesoro patrimonial.

El cariño, el respeto y sumamente la gratitud que sentimos en general toda la población de Rioja Alavesa por esta sierra queda reflejada en los múltiples comentarios y aportaciones tanto en las catas, como en los posteriores talleres Instálate y de una manera particular en el Curso Taller. Esta gratitud se refleja, igualmente, en la delicada manera en la cual hemos trabajado su perfil, buscando una metáfora que dibuja suavemente sus líneas.

Unas líneas que perfilan sus abruptos filos, sus rocosos picos, sus escarpadas cimas, pero que a la vez nos guarda y protege suavemente de los fríos del norte y hace de nuestra comarca un

refugio, suave, dulce, cálido. Por ello, el trabajar con dos telas de diferente textura y color resaltan esa diversidad.

La rafia, dura, seca, cortante, áspera, contrasta con la suavidad y sedosidad del hilo del punto de cruz, bordados en nuestra experiencia, que forma y transforma la cotidianeidad, de elevación (Barbe-Gall, 2011) y enraizamiento, una experiencia de pertenencia (Sauvé, Berryman et Villemagne, 2005).

En esta representación del entramado de la serranía, en el lienzo más occidental destaca la figura de la Sierra de Toloño (*Tullonis*, dios de las aguas) en la cual, si subimos hasta sus cumbres podremos visitar las ruinas de la ermita de Nuestra Señora de los Ángeles de Toloño, un bello ejemplo de arquitectura bajomedieval la cual estuvo habitada hasta 1422 por monjes jerónimos. Actualmente su estado ruinoso y decadente (muy debido en parte al incendio que sufrió durante la I Guerra Carlista) ha hecho surgir una interesante iniciativa ciudadana para exigir su mantenimiento y conservación, como parte integrante de nuestra memoria y patrimonio colectivos.

El siguiente lienzo abre los abismos fronterizos al representar la zona de muga, la zona en la que Rioja Alavesa se parte, o mejor dicho, se abre conciliadora y receptiva, la zona de Santa María de la Piscina, San Vicente de la Sonsierra, Samaniego y Villabuena. Un área donde, reinando Cervera y Recilla en lo alto, podemos destacar la presencia de lagares, generalmente cercanos a la zona de la sierra para proceder al pisado de la uva y así simplemente acarrear el mosto que siempre era menos voluminoso y menos pesado para transportar desde los viñedos hasta las pequeñas villas dispersas por este enjambre de campos de cultivo de infinitas tonalidades.

La siguiente composición retoma el tramo de San Tirso y riscos aldeaños: Larrasa, Cruz del Castillo, Peña León... donde a sus pies la vida se abría camino ya en pleno Neolítico, con construcciones como el dolmen de Layaza o el de Los Llanos que, por encontrarse a pie de sierra, dan testimonio de la importancia y fuerte dependencia de los pueblos que poblaron nuestra comarca respecto de la sierra (Velilla y Muntión, 2009).

Y ahí, al extremo derecho, la amplitud de los campos de cereal tiñen las faldas de la última representación, el León Dormido o Peña Alta, que con su peculiar figura es rápidamente identificable, lugar de nieves y sombrías dumas que albergan y reúnen fauna, flora y antiguos caminos de paso entre merindades.

Al contrario de como sucede con la realidad, la sierra que nosotros representamos es pequeña, de formato disminuido, queriendo acercarla a nuestra altura, rompiendo con las escalas y las fuerzas; una representación de “pequeñas” montañas que manifiestan el profundo sentir de hombre-naturaleza, el el latir del mundo (Barbe-Gall, 2011), del calor humano de Rioja Alavesa.

Así, trenzadas en hilo, las cimas de la sierra rezuman como si quisieran deshacerse entre murmullos del viento, abatidas por la erosión, y ahí, donde la sierra dibuja irónicas líneas de puntiagudas garras, como congeladas cenizas del recuerdo, casi extinguidas por la pasión de sus pobladores, la labor textil se desenvuelve y emana destacando como una de las aún más relevantes tradiciones artesanales de País Vasco que

se caractérise par sa simplicité et la prédominance des formes géométriques, qui s'expliquent essentiellement par le choix des techniques de son exécution : gravure sur pierre ou sur bois, broderie au point de croix. Cette

apparente simplicité procure néanmoins à certains de ces motifs une puissance qui suggère inmanquablement une certaine énergie, voire une propriété protectrice, associée à ces signes (Bexindeña, 2006 : 7).

Símbolos que estallan en la fuerza de la experiencia comunitaria que la defensa de la sierra da a Rioja Alavesa, un *espacio compartido por vascos, navarros y riojanos, de gran personalidad y diversidad, poseedor de un extraordinario patrimonio material e inmaterial* (Velilla y Muntión, 2009: 7). Una fuerza que explota en texturas, color, composición y la incesante costura de un imaginario que está inscrito en nuestras raíces, en las del viñedo, en las del cuidado y entrega a una tierra que no por menos tiene por nombre al mismísimo vino. Una comarca en la que todo gira *autour de la montagne, avec ses quartiers multicolores, véritables mosaïques d'espaces et de cultures : un autre contexte pour d'autres aspects du rapport à la terre...* (Sauvé, Berryman et Villemagne, 2005: 198), ya que Rioja Alavesa (y nuestros participantes lo destacaron con ahínco) es lo que es gracias a la Sierra, *éducatif et civilisant* (Olmsted, 1881 : 63), de pensamiento infinito (Barbe-Gall, 2011), y facilitadora de la riqueza patrimonial, cultural y paisajística de toda la comarca.

Así, la representación en punto de cruz de ésta, la Sierra de Cantabria, nuestra sierra, no hace sino alusión a la importancia de esta frontera natural para Rioja Alavesa, aspecto que ya había sido resaltado por multitud de autores pero también especialmente por la sabiduría popular de los agricultores y viticultores que pueblan y enriquecen la historia de nuestra región. Ya que, en definitiva, *l'expérience de la montagne favorise un rapprochement avec les éléments fondamentaux de la vie* (Sauvé, Berryman et Villemagne, 2005: 197).

BORDADOS DE NEGRO, RÍO Y... UNIÓN

Vinoteca DiVino (Leza, Rioja Alavesa)

Llegó abril de 2016 y con él Noir, que complementa la anterior instalación y cierra el significado de la serie, apuntando los últimos detalles de las conclusiones de tan rico legado sensible, esto es, el narrado en las catas.

Esta obra se compuso, al igual que Kolore, de dos secciones. La primera de ellas volvía a ser la composición de cuatro lienzos que tenía bordado en esta ocasión, en monocromo negro, los meandros del río Ebro a su paso por Rioja Alavesa. Un recorrido realizado a base de telas de diversas texturas y procedencias (lino, algodón, arpillera y cuero) e hilo de punto de cruz, que con mucha dedicación y esfuerzo fueron delineando estas onduladas formas del caudal del Ebro. Así, nuevamente la tela y la costura son las protagonistas, para precisamente dotar de mayor relevancia a los procesos tradicionales (como es el punto de cruz o *crochet*), a los procesos de conocimiento sensible que supeditan las sensaciones y las experiencias a un razonamiento ilustrado, aproximando al espectador a una experiencia estética.

La segunda parte de esta instalación y situada en frente de los cuatro lienzos, “enmarca” algunas de las principales ideas (tanto gráficas como visuales) que los participantes aportaron y que terminan de ilustrar sus reflexiones y aportaciones; una avanzadilla de fotografías y textos de frases y/o comentarios literales de nuestros participantes (igualmente bajo el dominio del negro sobre negro) que trazan un discurso paralelo que narra las vivencias y experiencias de esta acción de las catas artísticas: imágenes de los eventos y de aquellos aspectos que fueron

más destacados, bien sean costumbres, tradiciones o el propio paisaje.

A pesar de que las dispusimos de una manera concreta, el espectador podía reconstruir el discurso haciendo nuevas composiciones y uniones de texto e imagen. Un banquete de sensaciones y experiencias que combinan en la elegancia del negro sobre negro enmarcados en un blanco inmaculado y el peculiar espacio de esta vinoteca cargada de patrimonio y material sensible que convive en la agitación del *boire-ensemble*, generando espacios de reflexión colectiva y de lugar para la memoria (Bachelard, 1957).

○ BORDADOS DE NEGRO

En contraposición y buscando precisamente los contrastes, como la diversidad de opiniones, de retazos de vivencias personales, de posturas, de sabores, de olores, de texturas, en definitiva, de sensaciones, decidimos complementar esta serie con la ausencia de color, o tal vez, vibrar en la eclosión absoluta del color: el negro; ya que una vez más, esta historia colectiva puede ser leída desde las más diversas ópticas.

Lecturas necesarias ante una obra que *elogia o condena, pero comenta el mundo y nos hace sentir algo frente al objeto que representa, a condición de que hayamos aprendido a “leer su mensaje”* (Eisner, 2005: 10), un discurso de tinta azabache y envuelto en el re-encantamiento social.

El negro, a parte de ser un color al que se le asocian mil y un significados, es la nocturnidad (Durand, 2005), la oscuridad, la noche. Como lo es Dionysos (35) en la sociología del *être-ensemble* maffesoliano, un dios arbustivo que genera las efervescencias del sentir comunitario (Maffesoli, 2010b) y que salpica las emociones

y el conocimiento de la realidad desde prácticas sensibles. Como nuestras catas. Como nuestras vivencias en estos espacios para la enología y la cultura. Para los sentimientos y los recuerdos. Para nuestros pequeños patrimonios, ocultos, místicos, que ahora desvelemos y narramos en formas de redes de imaginarios colectivos.

Buceando en el mundo de las sensaciones colectivas, nos vimos pronto en la necesidad de albergar sensaciones renegando de nuestro principal sentido, la vista, haciendo partícipes al resto: olfato, gusto, tacto... generando otra manera de interactuar con la instalación así como habíamos trabajado distintamente con el vino. *Noir* plagó el espacio del monocromo (36) en la Vinoteca DiVino, explorando el espacio desde la humildad de ser un espejo en la oscuridad, un espejo de las sensaciones del aprendizaje de la realidad y el contexto azabaches que ahora empiezan a brillar con otra luz, la del arte y el conocimiento basado en la experiencia estética, de la vivencia de procesos de identización patrimonial que generan nuevas identidades, nuevas narrativas sociales y nuevas formas de colectividad.

Este recurso (es decir, negro sobre negro) se apropia de la tendencia que Malévich abrió con el *Suprematismo*, ya que para la abstracción de esas sensaciones y reflexiones, necesitábamos “limpiar” la obra, desposeerla de artificios y expresar desde la más pura sensibilidad y la más pura sencillez, creando una obra nunca vacía sino por el contrario repleta de presencia, cargada de sentido (Guasch et al, 2006).

En esta línea del monocromo que tanto ha influido en esta segunda instalación, además del genio Malévich con su incipiente *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de 1913 y el posterior *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* de 1917, podríamos destacar igualmente

el tríptico de 1921 de Aleksandr Rodchenko (*Tablas Rasas* en el Museo Pushkin de Moscú), las *White Paintings* de Robert Rauscheberg de 1951 que protagonizaron todo un *impasse* en la pintura del momento; el grupo Zero, pocos años más tarde, nacido en Düsseldorf en 1957 y que aglutinó a renombrados artistas alemanes como Otto Piene, Uecker o Mack (que crearon interesantes nexos internacionales recuperando una tendencia “pseudopictórica” dadaísta) con otros artistas tales como Tinguely, Manzoni (con un fuerte espíritu dadaísta), Klein (llegando incluso a patentar el color IKB, irónicamente International Klein Blue), Castellani o Fontana (archiconocido por sus estudios sobre el vacío y el espacio en el estadio pictórico).

Así, tejiendo desde la austeridad (en cuanto a materiales y herramientas plásticas: tela, hilo, madera, papel), pero sí expresando las sensaciones y emociones que componen el grueso del conocimiento sensible que se ha descrito en nuestras catas desde esta instalación, se necesitaba de una interacción sensitiva: tocar, sentir, acariciar la obra y sorprenderse ante sus masas de cruceta y sus cambiantes texturas. Al fin y al cabo, ser parte activa del devenir de la obra, como lo somos del devenir de Rioja Alavesa.

○ BORDADOS DEL RÍO

Esta instalación recorre las sinuosas curvas de los meandros que el río Ebro genera a su paso por la comarca de Rioja Alavesa, la cual, en muchas zonas supone no sólo la frontera geográfica sino también política de País Vasco con La Rioja. Así, el Ebro es ese espejo donde la población ve la representación de su historia: El *Oleum flumen* fenicio, el *Hiberus flumen* romano, la cuenca de numerosos afluentes y la senda de profundos valles donde habita el viñedo, donde habitan los sueños de viticultores y bodegueros.

Regadío natural y fuente de un desarrollo cultural y patrimonial excepcional, Rioja Alavesa supo aprovechar desde tiempos antiguos uno de los ríos más caudalosos de España, poblando aquellos puntos donde se construía un puente para unir sus márgenes, germinando al tiempo grandes villas y a su alrededor, aldeas y pedanías aldeañas: Baños de Ebro, Mantible, Assa o Lapuebla son algunos ejemplos en nuestra comarca.

Bello y peligroso a la par, el Ebro fue otro de los puntos que con más fuerza destacaron nuestros participantes de las catas, el cual discurre sin descanso entre febriles remolinos y profundas hondonadas, presas y balsas naturales donde chapoteaban los niños de hace décadas a modo de piscinas, viejos puentes romanos de piedra y troteados viaductos del XIX por los que viajaban mercaderes, peregrinos y agricultores, sede de vetustos balnearios y fructuosos acueductos ya desaparecidos que dormían entre las frondosas escoltas de chopos y zarzales que verdean el cauce en primavera o lo pintan de mil colores al caer el otoño.

Así, en el primer lienzo a mano izquierda veremos el tramo del Ebro que comprende una vertiginosa cadencia y que se corresponde con el área de Labastida y Salinillas, antes de entrar en territorio riojano. Parte a la que corresponden las altas curvas del segundo lienzo, en el que éstas van descendiendo hacia el sur, haciendo pequeños surcos a su paso ya por las tierras vascas de Elciego.

A continuación, en el tercer lienzo se puede observar las masas de cruceta más estrechas, coincidiendo con algunos de los puntos más relevantes del paso del Ebro por nuestra comarca, esto es, los históricos pasos de Baños y Lapuebla de Labarca, que desde el crepúsculo medieval defienden desde sendos cerros los márgenes alaveses del Ebro, unas orillas que vibran en historias de romanos,

carabineros y comerciantes de vino, la joya de nuestra Rioja Alavesa.

Por último, una fina lengua salpica el extremo izquierdo del lienzo que hacia la derecha borda con esmero una amplia curva, cercano al puente de Mantible, hasta desvanecerse al acercarse a Oion, un fuerte contraste de cuero y algodón que frena ante la frontera navarra, despidiéndose el río Ebro de nosotros mientras dibujamos en nuestra memoria una extensa línea que nos llevaría ya a tierras más occidentales destino al Mediterráneo.

De este modo representamos este temperamental torrente que humildemente baña los viñedos, los campos y los trigales, que quita la sed de nuestros pueblos y nuestras tierras, un bravo flujo al que se atañen mil historias, cuentos y leyendas, que nutren nuestro patrimonio inmaterial, nuestro legado intangible, que ahora intentamos con cariño y respeto rescatar y presentar a golpe de ovillo y dedal.

Así, como sucede en el caso de Carneiro y su exposición *La sabiduría del bosque* (2001) en el CGAC, para nuestra serie *Kolore*, y muy especialmente con *Noir*, utilizamos la naturaleza apropiándonos de ella como memoria, como reencuentro, como esencia. Como construcción de identidad, como un elemento que hace clave nuestro paisaje y nuestra cultura.

De hecho, de manera metafórica, quisimos que nuestra aguja y nuestro hilván nos llevara a viajar por sus meandros, por sus curvas psicodélicas, por sus suaves balsas y sus frenéticas bajadas, puntadas en las que *tejer era una actividad curiosamente similar al acto de navegar* (Psychoulis, 2011: 181); donde *le sens du voyage ne réside pas dans sa direction, il réside certainement dans ses méandres* (Gondard, 2013: 351).

Así, entre pacientes crucetas y suntuosos lienzos de carnosas formas, desvelamos por fin lo oculto en nuestros patrimonios personales y mostramos ese imaginario compartido, el que se disfruta en la colectividad, en lo social, en la aparente y fatigosa calma de nuestra cotidianidad, en la magia del *être-ensemble* que brilló al degustar aquellos sabrosos vinos en nuestras Catas Artísticas y que ahora se presentan como reflexión artística.

BORDADOS DE UNIÓN

Entre texturas, aromas, sabores y colores vamos zurciendo nuestra historia, la de una tierra de multitud de sensaciones, de un mar intenso de paleta variable, de nubes de algodón y de aguas cristalinas, un paraje sin igual efervescente en emociones, en recuerdos de paseos entre almendros verdes, del recoger el grano de cereal vigoroso y de amarillo intenso, del rojo febril de la hojarasca, de malvas y granas moras, del humo de las chimeneas y el crepitar de las hogueras, del manto esponjoso de las primeras nieves; la cotidianidad va tejiendo un contexto a base de experiencias con el entorno: un paisaje cultural (también social) de mil matices que lleva por nombre al vino.

Rioja Alavesa es paisaje, un fuerte enraizamiento con la naturaleza, como nos recuerda la pujante tradición mitológica vasca donde

la mystérieuse et puissante Mari, qui commande aux forces et esprits de la nature, le terrifiant Sugaar, son époux, le serpent mâle qui habite les régions souterrains, Baxajaun seigneur des forêts, Odei, le tonnerre, ou Ekhi, le soleil, enfanté tous les jours par Lur, la terre... Les classifications récentes ont permis reconnaître, dans cette profusion, les origines très anciennes de certains

archétypes (Bexindeïa, 2006 : 5).

Este ligamento a la naturaleza ha construido en nuestra cultura ciertos arquetipos que siguen presentes en nuestra cotidianidad y que se expresan mediante diferentes fórmulas, siendo entre ellas el arte una de las más eficientes al implicarse como un espejo, reflejo espontáneo de nuestra realidad y nuestro pensamiento como pueblo y como sociedad.

Así, en el mestizaje del camino, el que nos lleva de viña en viña, degustando sus vinos y sus diferentes sabores, se hace un alto. Un alto para contemplar la belleza de la imponente sierra, del caudaloso Ebro y de las maravillosas parras que se elevan de los pardos y arcillosos terrones. Tramas y urdimbres trazadas a ritmo de ovillo y dedal, a golpe de aguja y sedal. Un viaje a las entrañas del sentir colectivo, de nuestra esencia social, un camino que se zurce con cada puntada, en un proceso rizomático de identización.

El empleo de la tela, un material dice Barbe-Gall (2011) frágil, ligero, liviano, delicado, capaz de transformar o rediseñar lugares y objetos, es el encargado de mostrar la riqueza sensorial y sensible de nuestra comarca, una Rioja Alavesa que despierta envuelta en recuerdos, texturas, aromas, emociones, y sabores; una labor artesanal, femenina, alavesa y muy sensible que abren de nuevo la puerta a experimentar, a sentir, a vivir.

En las relaciones de aproximación, cargadas de plasticidad, lo sensible implica un aprendizaje individual que después se intensifica en las experiencias de permeabilidad social; donde el artista, como generador de emociones, como generador de experiencias, se ve envuelto en la *narratividad* de una obra que presente dicha constelación emotiva.

Como conocedor de la mecánica, no sólo del lenguaje estético

sino del funcionamiento de los sentimientos humanos, tiene la responsabilidad de hacer nacer esas emociones nuevamente y producir *émotions, c'est-à-dire pour autant qu'elle fait partie de l'expérience de la vie vécue du récepteur* (Schaeffer, 2015: 148). Por ello, nuestras conclusiones visuales de esta acción, de esta experiencia, buscan volcar ese conjunto de sensaciones y convertirlos en una voluntad de iniciar procesos mentales, sensibles, patrimoniales, identitarios y afectivos; ya que no podemos olvidar que *este tipo de obras tienen una fuerte carga social y su efectividad radica en su relación con escenarios de la vida «real»* (De la Colina Tejada y Chinchón Espino, 2012: 189).

Así, gracias a las catas y ahora con la serie *Kolore*, abrimos paso a procesos emotivos, afectivos, de sentimientos, abrimos también la puerta a estados de felicidad, de angustia, de tristeza, nostalgia... que a su vez suponen estar o *encontrarse* “bien o mal”, bailando en un mar de sentimientos difusos (Schaeffer, 2015) y que han despertado nuevas maneras de sentir, estar y relacionarse desde el patrimonio. Esas nuevas maneras de vibrar en lo sensible colorean nuestras relaciones, tanto colectivas como personales, identizándonos con los objetos que nos han hecho capaces de implicarnos de manera vivencial y vital en nuestro contexto (de vida, de aprendizaje, de ser) (Gómez Redondo, 2013; Torregrasa et Falcón, 2012).

De esta forma,

el hecho de tejer se torna como un medio en el que (al igual que en las catas) se generan colectivos, un medio de coligar a personas que (...) pueden crear vínculos afectivos por empatía, así como crear redes sociales más extensas con las que poder crear tácticas más efectivas (De la Colina Tejada y Chinchón Espino, 2012: 188).

Así, estas obras son *la mémoire de l'observé* (Cruz-Díez, 2013 : 14), el espacio como un lugar para la memoria (Bachelard, 1957), la seña de identidad del paisaje cuya mayor fuerza distintiva son el Ebro y sus meandros, la Sierra de Cantabria y el paisaje de ribazo. Aspectos que, por cierto, ya habían anticipado los participantes del Curso-Taller en sus trabajos.

Así, la suma de Kolore y Noir es la de las fronteras naturales de nuestra región, encarnadas en la Sierra de Cantabria y Toloño y el río Ebro que generan *una transitoriedad y discontinuidad de lo histórico: estéticas del fragmento, de frontera, estética de costura, intercambio* (Calbó, Juanola y Vallés, 2011: 14). Una lectura artística de carácter textil y emocional de ésta, nuestra historia colectiva, la cual nos permite acercarnos, anexionando a todos los implicados, a toda Rioja Alavesa. Una lectura estética, sensible y universal, de donde radica su intensa finalidad social. Esto es, un meta-discurso que *se teje* desde las sensaciones, el vino, el color y lo textil, desarrollando un contexto reflexivo en claves artísticas, patrimoniales e “*instalativas*”, nuevas formas de expresar, de contar, de hablar de identidad, en definitiva, de narrar Rioja Alavesa.

Un compendio de micro-relatos basados en el conocimiento sensible y que describen en líneas artísticas, patrimoniales y enológicas, los vínculos y sinergias de una historia colectiva en un contexto de verdugos ocres que reinterpretan los verdes campos, rojos carmín que pigmentan los mares vitícolas, blancos gélidos que escarchan la tierra, tejiendo nuevas cruces en el mapa de la región, molduras arquetipales, de imaginario colectivo envuelto en emociones, recuerdos, sensaciones, la felicidad del *être-ensemble*, del *vivre-ensemble*, del vibrar juntos, del proponer un nuevo modo de relacionarnos, de aprender, de ser, de ESTAR.

Una narrativa colectiva que nos habla, en definitiva, de la identidad social de Rioja Alavesa.

1 Los caminos de Santiago que cruzan País Vasco (tanto el del Norte o Ruta de la Costa como el Francés) son aún sentidos como las principales arterias o flujos de la cultura cristiana, de fuertes raíces en la civilización europea pero que, sin embargo, en el pueblo de los Vascones (origen del actual pueblo vasco) tardó en imponerse.

2 Web Rioja Wine. <http://es.riojawine.com/es/8-variedades-de-vid.html>

3 Cambio de color de los hollejos de la uva en la maduración.

4 <http://www.mivino.es/index.php/reportajes/reportaje/item/18612-rioja-alavesa-los-caminos-del-vino> (Consultado el 1 de abril de 2014)

5 Sin embargo y curiosamente, los primeros toneleros en Rioja fueron fundamentalmente vascos, ya que en el puerto de Pasajes había una importante escuela. Por este motivo numerosas tonelerías llevan apellidos vascos, creando auténticas sagas o dinastías perdurando durante décadas (Gangutia Frías, 2014).

6 Que responde a la secreción de dopamina: una sustancia natural que segrega nuestro cerebro y que trabaja como neurotransmisor responsable de las sensaciones placenteras.

7 Schaeffer (2015) describe como sensaciones evaluadoras de base a aquellas que son provocadas por objetos específicos tales como texturas, gustos, olores y de manera más general, ciertas características físicas. Estas notas son sin duda las promotoras de una experiencia estética que se rinde a la emotividad y al despliegue de sensaciones en nuestras catas artísticas.

8 Sus cuantiosos eventos y actividades pueden conocerse más a fondo en el siguiente enlace: <http://hordagoardoa.com>

9 Plaisir d'un banquet, d'un bon repas, d'un bon vin, plaisir de convivialité et partagé (Gondard, 2013: 350).

10 (...) = o bien de forma numérica como se hace con las fichas de cata de los comités de calificación o fichas homologadas por la O.I.V. (Organización Internacional de la Viña y el Vino). (Gallego, 2005: 31).

11 Y el conocimiento no es sino *el acceso de lo desconocido* (Bataille, 1986: 109).

12 A la que se alude destacando la existencia de los *txokos* en la cultura vasca. El caso del *txoko* también será muy recurrente en el apartado del gusto, ese lugar donde nos reunimos, donde te juntas con amigos y familia, donde se funden los lazos, donde crecer la unión, donde se vive de verdad *el sentir de esta tierra* y en lo comunitario (dentro de ese mar de tribus posmodernas que viajan por conquistar el presente –Maffesoli, 1979, 1990). Un espacio donde los alimentos recuperan su valor como vehiculadores de lazos de encuentro y comunidad (Martínez Montoya, 2004).

13 Las neuronas de la corteza gustativa son altamente “plásticas” (...). Gracias a esta plasticidad, somos capaces de reconocer inicialmente que algo es amargo pero aprender que no es dañino y, posteriormente, este sabor ahora familiar puede resultar agradable con un valor altamente placentero; ejemplos clásicos son la cerveza, los vinos y algunos quesos fuertes (Miranda Saucedo, 2011: 12).

14 Al hablar en enología del balance de un vino, cuando está bien proporcionado entre sus diferentes partes, se dice que es redondo. Así pues, les pusimos de ejemplo hacer un círculo como forma que concretaría aquellos vinos que fueran correctos.

15 *C'est une réunion tribale dans un temps intense et sensible* (Torregrosa, 2013: 127).

16 Il y a l'idée de cum, de communion, de commensalité ; autour d'une même table, on « communie ». Au

cours de l'une de mes recherches sociologiques, je me suis permis le mot de « combibendalité », c'est-à-dire « boire ensemble ». le boire ensemble accroît les vertus de la commensalité : communiquer, s'ouvrir les uns aux autres et pratiquer ce qui est devenu un terme sociologique et même politique noble, à savoir la convivialité. (...) Ce qui est en jeu dans un beau repas, dans le « commensal » et le « combibendal », c'est notre bien-être et notre bien-vivre (Morin, 2013 : 80).

17 El patrimonio es el *elemento que articula la identidad y el propio sentido de cultura* (Estepa Jiménez y López Cuenca, 2006: 56).

18 La mismidad, la condición de ser uno mismo, aquello por lo cual se es uno mismo, aquello que construye una identidad personal.

19 A pesar de que, obviamente, también se ven claras diferencias entre unas personas u otras. Pero, precisamente este aspecto es destacable porque no debemos olvidar nunca que la diferencia nos enriquece y supone desarrollar la integración y adaptación al entorno (cultural, social, físico) así como la tolerancia y el respeto a la otredad.

20 Según Mateos (2008: 102) la patrimonialización consiste en hacer que algo sea entendido y sentido en términos identitarios como patrimonio propio o ajeno.

21 Entendida como una experiencia cuando *menos de emoción meditada, (...) una experiencia desnuda, libre de ligaduras, incluso de origen* (Bataille, 1986: 13).

22 <http://ubuntucultural.com/el-patrimonio-personal-como-herramienta-de-accion-profesional/>

23 No en vano procede del latín cum pane: comer el pan con (Valverde Villena, 2006).

24 Aunque ella no se ha considerado nunca artista textil sí que ha trabajado con este material como por ejemplo en su obra *The Dinner Party*.

25 Que denuncia las precarias condiciones en las que, a día de hoy, sigue inserto el sector textil en muchos países. Por ejemplo, en la obra *Commune* expuesta en Matadero Madrid en 2010 englobada en la exposición *Beijing Time. La hora de China*.

26 *Un ejemplo paradigmático será la iniciativa de este artista, quien en 1985 en EE.UU. encarga a amantes, amigos o familiares de fallecidos a causa del sida, paneles textiles de 91x182cm, con los que realiza The names, edredón exhibido por primera vez en Washington durante la Marcha Nacional por los Derechos de Gays y Lesbianas de 1987. «La colcha», en la actualidad, está compuesta de unos 45.000 fragmentos de tela que sirve de soporte a todo tipo de mensajes, convirtiéndose en una pieza de carácter monumental* (De la Colina Tejada y Chinchón Espino, 2012: 188).

27 Especialmente destacable su obra *El peso de la culpa*, fabrica una bandera de Cuba mediante lana y pelo humano como forma de denuncia y reivindicación.

28 Cuyos trabajos de punto de cruz o croché oscilan entre los medios tradicionales y el mantenimiento de modulación, de la fibra como medio creativo (Guerrero, 1994).

29 Aunque esta artista ha utilizado numerosas veces el textil encarnando aspectos de la cultura andaluza – como por ejemplo en *Techo de Ofrendas* (2004), su performance *Lunares* (2004) y sus numerosos bordados como las series *Mujer Jarrón*, *Flamencas* o *Mantilla* (todas de 2009)-, también se ha servido de la costura para trabajar las más diversas temáticas como la serie *Pañuelos para llorar* (1997), la de *Fuegos Artificiales* (2015) o su performance de 2012

Le duende volé.

30 Fundada un año más tarde que la Bauhaus en Alemania, fruto de la fusión dos escuelas anteriores, cuyo departamento de textiles se puso en marcha bajo la dirección de Varvara Stepanova con el apoyo de Lyubov Popova, dejó tras diez años de existencia un gran legado de trabajos textiles.

31 Entre otros se dedicaron al patronaje de tapices en la sede histórica de la Escola Catalana del Tapís, lo que hoy es la Casa Aymat, situada en Sant Cugat del Vallès (De la Colina Tejada y Chinchón Espino, 2012).

32 Que junto a Anni Albers (alumna de los talleres de costura de la Bauhaus) y Sophie Taeuber-Arp (quien trabaja dentro del entorno estético del dadá) reivindicaron lo textil como categoría del arte, que no será ampliamente difundido y reconocido hasta principios del siglo XX.

33 Destacando el Fiber art por sus reflexiones sobre ecologismo.

34 *A pesar de que no es extraño encontrar múltiples culturas indígenas en las que los trabajos textiles eran, y son, llevados a cabo indistintamente del género, al igual que sucedía en diversas órdenes religiosas, o incluso eran realizados únicamente por varones, (...) cabe destacar cómo el trabajo textil o labor de aguja, es un medio claramente emparentado con el género femenino* (De la Colina Tejada y Chinchón Espino, 2012: 180-181), tal y como se hace referencia en *La Iliada* vs el *De rerum natura* de Lucrecio donde esta actividad era propia del género masculino. Esto aleja aún más si cabe las teorías de quienes criticaban en el Medievo a las hilanderas, a las que se les vinculaba con la brujería y la prostitución (Rucquoi, 1985; De la Colina Tejada y Chinchón Espino, 2012).

35 Ahora más que nunca relevante al exponer la obra en una vinoteca.

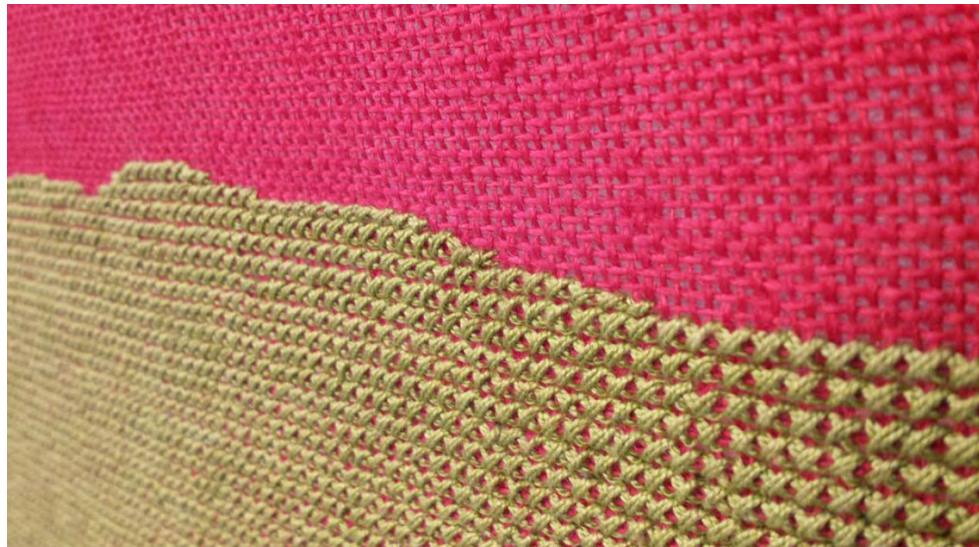
36 Tendencia que bajo el nombre de "Suprematismo" enunciada en los años diez, adquirió su máxima pujanza en la segunda posguerra, entre los años cincuenta y sesenta, en ámbitos estéticos y estilísticos muy diferenciados (Guasch et al, 2006: 241).

MARAÑÓN (2015). *Fotografía independiente. Koloré*
Photographie indépendante.



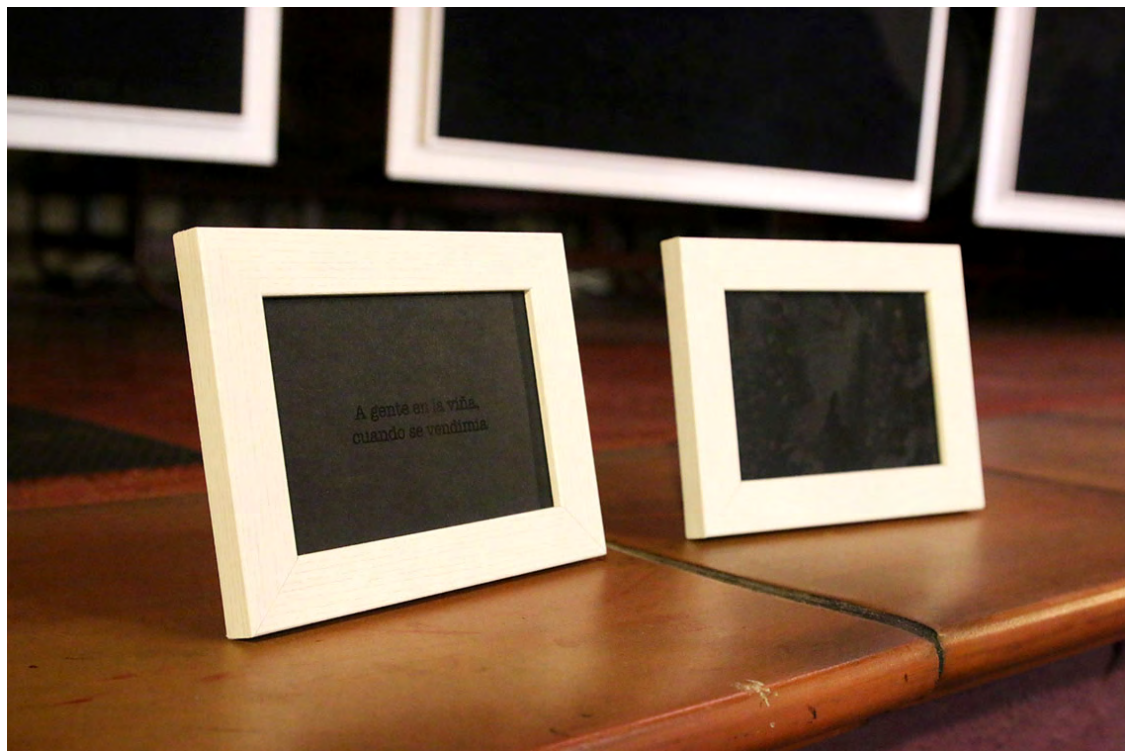


MARAÑÓN (2016). Foto-Ensayo compuesto por tres fotografías de la autora. Serie *Kolore*. Photo-Essai composée pour trois photographies de l'auteur.





MARAÑÓN (2016). *Fotografía independiente. Entrada.*
Photographie indépendante.

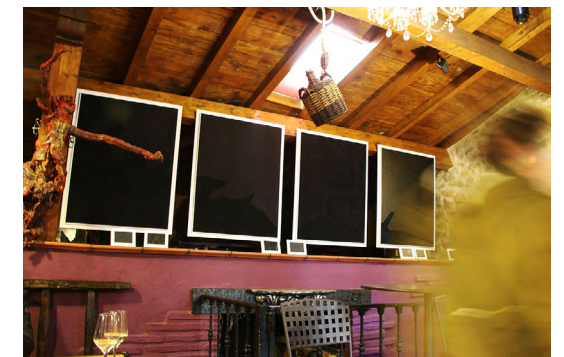


MARAÑÓN (2016). **Fotografía independiente.** *Detalle Noir.*
Photographie indépendante.

MARAÑÓN (2016). *Fotografía independiente. Punto de Cruz.*
Photographie indépendante.



MARAÑÓN (2016). Serie compuesta por tres fotografías de la autora. *Noir*. Série composée pour trois photographies de l'auteur.



talleres Instálate

Pagos de Leza, Bodegas Ondalán y Solagüen

1. INTRODUCCIÓN

El arte puede cambiar la manera en la que la gente percibe el mundo. Un cambio de paradigma (Eisner, 2009: 21).

A pesar de que los estudios, investigaciones y acciones llevadas a cabo en torno al mundo de la instalación artística son aún escasos (especialmente en el caso estatal y a excepción de algunos interesantes casos que hemos ido citando a lo largo de la tesis), sí si empieza a ver en diferentes congresos, cursos y encuentros un interés creciente respecto a esta disciplina y sus múltiples posibilidades tanto plásticas, como artísticas así como didácticas.

La instalación y los significados que logra generar dependen de su forma de debatir y discutir con el mismo proyecto de investigación (García-Huidobro, 2015: 233), y por ello, la metodología empleada (tanto de investigación como de actuación) han sido determinantes en este proyecto.

Asimismo, la experiencia estética y el conocimiento artístico siempre han ido ligados en muchos puntos con la educación patrimonial (Fontal, 2013; Gutiérrez Pérez, 2012; Huerta y De la Calle, 2013) dada la gran relevancia que suponen en espacios educativos, generalmente no formales, la unión de ambas de cara a procesos pedagógicos enriquecedores.

En 2014 iniciamos nuestra serie de talleres “Instálate” en diferentes bodegas de la comarca abarcando una temporalidad que llega hasta el presente 2016. Pagos de Leza en noviembre de 2014, Bodegas Ondalán en marzo de 2015 y Solagüen en febrero de 2016 fueron los centros vitícolas reconvertidos en espacios educativos gracias a la instalación y su didáctica. Un espacio para el patrimonio, lo lúdico, y ¿por qué no? también lo festivo ya que *la fiesta es el*

momento en que es posible descargarse de tensiones destructoras de lo social que aparecen en la vida cotidiana (Martínez Montoya, 2004: 357). Así, la bodega con sus talleres se reconvierte en una fiesta del *être-ensemble*.

En consecuencia, vemos la instalación como una fiesta del conocimiento sensible, como una experiencia estética donde la cotidianeidad se reconvierte en un proceso de unión, de identización, de sinergia, ya que la fiesta refuerza la solidaridad grupal e integra las bases para una regeneración social, una especie de *performance* de trasgresión ritual, de fraternidad, de identización donde la conciencia colectiva fluye y es reguladora de vida y colectividad (Martínez Montoya, 2004).

Así, en las bodegas citadas nuestros diferentes participantes han ido describiendo pequeñas historias colectivas que no son sino relatos de la memoria de la comunidad, construyendo un entramado simbólico de lo social que se asocia al paisaje entendido como forma cultural.

Pero asimismo, previo a la fiesta, se inaugura un tiempo de iniciación que va a convertir espacios de vida y trabajo en espacios de rito y celebración. Algo similar sucede en nuestros talleres, donde la bodega se prepara para el corpus festivo de la educación, el patrimonio y la experiencia artística. Esos espacios privados, de trabajo y mucho compromiso, abren sus puertas y ofrecen un nuevo *tempus* colectivo, ejemplos de ello bien pudieran ser la Jornada de Puertas Abiertas en Labastida, el Uztaberri en Lapuebla o la fiesta del aceite en Moreda, Lanciego y Oyón donde se abren los trujales.

Así, uno de los rasgos definitorios de una comunidad, especialmente las rurales, es el de *la no distinción entre espacio público y privado*.

Esta es una dicotomía moderna. En las comunidades tradicionales podemos hablar de diferenciación entre doméstico y comunitario, el doble nivel de expresión de la vida colectiva, regidos por una misma lógica cultural, en este caso, la circular (Martínez Montoya, 2004: 350) y que en Rioja Alavesa alcanza su máxima cosmológica o arquetipo en la bodega.

Así, con *la intervención de espacios comunes* (en nuestro caso, la bodega) *se establecen conexiones entre la comunidad educativa y el arte contemporáneo así como, la integración de la educación artística y visual en la sociedad* (Palau-Pellicer, 2015: 728).

La Enocultura se vislumbra al pasear por cualquier rincón de Rioja Alavesa: entre sus eternas hileras de vid, entre sus campos rebosantes de bodegas, en los lagares rupestres de la Edad Media cercanos a la Sierra de Cantabria y Toloño que da cobijo y abrigo a nuestra comarca, entre la variedad de la decoración y colorido de los trajes tradicionales, de sus múltiples costumbres y en su exquisita gastronomía, donde, obviamente, el vino juega un papel muy relevante.

La sociedad de Rioja Alavesa sabe de esta imponente fuerza, de este incuestionable motor, sin embargo, ha olvidado (salvo interesantes excepciones) que este conjunto patrimonial ligado directamente a nuestra identidad necesita de un conocimiento, respeto y salvaguarda que aún no son totales.

Por este motivo, se lanzaron diferentes propuestas educativas (en forma de talleres de carácter eminentemente práctico) según la edad (niños y niñas, jóvenes y adultos) en diferentes bodegas de la zona: Bodega Pagos de Leza (en Leza), Ondalán (en Oion) y finalmente Bodegas Solagüen (en Labastida), llegando así al conjunto del territorio riojano-alavés.

Instalación, patrimonio y educación no formal. Puntos de encuentro

Para nuestra investigación era esencial trabajar desde la experiencia, vivenciar los procesos educativos, creativos y plásticos. Así, vimos en la instalación (de carácter efímero « *comme une conversation* », Barbe-Gall, 2011) multitud de opciones para desarrollar procesos significativos que por sus características ninguna otra disciplina podía ofrecernos. Así, en este intersticio identitario, decimos aunar patrimonio, educación artística y la propia instalación como herramientas para la re-definición identitaria de la comarca, ya que:

En primer lugar **el patrimonio**, latente en Rioja Alavesa a través de la Cultura del Vino, *tiene un valor educativo en la medida en que repercute en la construcción de la identidad individual y grupal, ayudando a las personas a reconocerse a sí mismas a través de una mayor comprensión del entorno que las rodea* (Gutiérrez Pérez, 2012: 283).

Esta idea, liga con el otro punto esencial, **la instalación**, ya que, tal y como dice Díaz-Obregón *con las instalaciones podemos aprender a valorar el espacio, comprender su naturaleza y componentes, la realidad que constituye y los factores que determinan nuestra percepción del mismo* (Díaz- Obregón, 2003: 388). Esta reinterpretación del espacio, nos hace asimismo repensarnos a nosotros mismos, el lugar que ocupamos dentro de una sociedad y las relaciones que se dan tanto con el espacio, región, comarca concretas como con el resto de habitantes que la cohabitamos, puesto que, además, una instalación es diálogo, *es una actividad que necesita de la colaboración de muchos* (Palau-Pellicer, 2015: 723).

Sensible al clima de ideas en el que surge, la instalación se nutre de los grandes discursos críticos del momento (Sánchez Argilés, 2009b: 2). Esto nos induce a la amplia gama de discursos, debates y diálogos que surgen tras analizar y participar del proceso creativo de la instalación. En nuestros talleres, a raíz de trabajar con la instalación fundiéndose con el patrimonio, conseguimos que los discursos, las narrativas, las historias colectivas se entrelacen y entrecruzan para dar un nuevo significado a nuestra comarca, a modo de procesos de identización/ identificación(1).

En esta línea y si tenemos en cuenta la versatilidad en cuanto a materiales y recursos plásticos y visuales de los que la instalación hace uso, es una interesante aportación en procesos patrimoniales (Santacana i Mestre y Llonch Molina, 2012) y de **educación artística** ya que *demandamos del espectador la experiencia artística del “aquí y ahora”* (Sánchez Argilés, 2009b: 2).

Rioja Alavesa ha bebido de diferentes aspectos culturales y pueblos que han determinado su patrimonio y su legado actual (por ejemplo, celtíberos, berones o romanos). Así, su relación con el contexto, con la naturaleza y con el lugar no es sino fruto del respeto, del amor y el cuidado de una tierra: la del vino y el viñedo, tal y como hemos ido viendo. Respecto a la Enocultura, han nacido una serie de conocimientos que no sólo podemos englobar dentro del *razonamiento ilustrado* (que por supuesto también, modulado en saberes tradicionales, conocimientos que pasan de generación en generación, tales como el trabajo de la viña, de la poda, del tiempo de siega, o por ejemplo, los pasos a dar para elaborar tal guiso o un excelente asado). Pero asimismo, todos estos saberes pueden ser transmitidos por medio del conocimiento sensible de esa misma realidad compartida. Esto es, en palabras

de Maffesoli, *réal où les passions, les émotions communes jouent un rôle indéniable (...), l'ensemble de la vie sociale* (Maffesoli, 2011 : 2). En definitiva, la transmisión de saberes y conocimientos a través de la realidad sensible, a través de aquellas emociones y sentimientos que también construyen identidad y patrimonio. Y es precisamente aquí dónde la experiencia estética y especialmente el rol de la instalación artística son primordiales.

Para poder trabajar precisamente mediante estos pilares, creamos los talleres “Instálate”, cuyos objetivos citaremos más adelante y en los que defendíamos una nueva metodología de acercamiento al conocimiento sensible de la realidad en este peculiar contexto vasco.

Como su propio nombre indica, en “Instálate” la instalación es la herramienta principal ya que *it offered a multidimensional view (...), expressing aesthetic, psychological, social and political concerns* (Barzel, 1988: 15), siendo además excepcional su capacidad de crear experiencias estéticas, experiencias que contribuyen a fundir arte y vida, tal y como proponían diversos artistas, entre ellos Joseph Beuys, donde el espacio educativo se reconvierte así en espacio de creatividad artística y patrimonial, donde conjugar nuestra realidad y nuestras relaciones personales. Esto es, favorecer el intercambio, favorecer procesos pedagógicos más significativos desde lo sensible, desde el estar juntos, puesto que *il peut favoriser la culture et l'être ensemble* (Maffesoli, 2003a: 97).

Así, decidimos separar “Instálate” en dos partes:

1. La visita a la bodega en cuestión para conocer todo el proceso de la elaboración del vino, lo que podríamos calificar como la parte más ‘técnica’ de los talleres.

2. Y posteriormente, una visita e interacción con la instalación artística allí expuesta, que esperaba a ser “terminada” y que completaba los conocimientos entorno al patrimonio cultural del vino y arte contemporáneo.

Siguiendo este proceso, poco a poco se iban introduciendo mediante el diálogo y la experiencia las principales nociones a transmitir. Las narrativas que de estos diálogos y estos discursos iban surgiendo, entrelazaban arte y cotidianeidad continuamente, viéndose claros reflejos a través del arte y la educación patrimonial y artística de esa fusión con la vida, con la realidad, transformándose la bodega en un espacio completamente nuevo. Ya que, para nosotras, *l'important (...) est d'effacer le dualisme entre ce qui relève de l'art et ce qui s'expérimente dans la vie quotidienne* (Saint-Jacques, 2010 : 14), buscar los nexos que marcan nuestra identidad y descubrir qué procesos son los más idóneos para la transmisión del patrimonio cultural de la comarca a través de la educación artística.

Valga pues nuestra última acción pedagógica para este proyecto como una muestra de la relevancia educativa de la instalación y sus múltiples conexiones con el patrimonio, la cultura y desarrollar posturas críticas y reflexivas en ámbitos educativos no formales, concretamente en la bodega como nuevo espacio musealizado.

2. ANTECEDENTES. Una revisión desde el patrimonio y la Educación Artística

2.1.- LA POSMODERNIDAD. LA APERTURA A NUEVOS LENGUAJES

La idea del arte como una forma de investigación surgió en los años sesenta, a partir del arte conceptual. En esta época los artistas se opusieron a la visión del arte como una producción aislada de la historia, la política y el mundo social, y desde estos cuestionamientos proponen al arte y las experiencias artísticas como una forma de pensar y un saber cognitivo (García-Huidobro, 2015: 231).

Con la llegada de la Posmodernidad, especialmente en la década de los ochenta, estas características se acentúan y reflexión e investigación suponen la base de toda creación artística. Este movimiento cultural, social y artístico reniega de todo lo que la vanguardia había enfatizado y *prefiere expresarse en términos de “citacionismo”* (Guasch et al, 2006: 215), *de apropiación, intuición y replegamiento en la subjetividad.*

En esta época de múltiples cambios sociales se genera lo que Gutiérrez Gómez (2009: 145) define como *una atmósfera posmoderna de tolerancia y pluralismo* donde los artistas reivindican una vuelta a lo local, a las raíces de la cultura regional, apostando por los patrimonios comunitarios que dan identidad a los diferentes pueblos, ya que a través de la obra de arte se comunica su experiencia íntima al público en una forma, de una manera culturalmente sublimada y socialmente útil.

Por tanto, el artista ahora ya como investigador, como buscador incesante, se preocupa por su contexto y el reconocimiento de la relevancia de la historia, la cultura y el arte (Gutiérrez Gómez,

2009). Un cambio de paradigma que implica no sólo nuevas formas de expresión, nuevos lenguajes, sino nuevos métodos didácticos y/o pedagógicos que implicarán cambios en los diferentes sistemas.

En los inicios de la ilustración los artistas y científicos compartían como objetivo el intentar comprender cómo funciona el mundo (García-Huidobro, 2015). Pasadas unas cuantas décadas y con la llegada del pensamiento posmoderno, se demandó que el artista contemporáneo actuara como *un teórico, performer, productor, instalador, escritor, animador y chamán* (Sullivan, 2005: 4). Lo cual implica que el papel del artista es ahora más complejo que nunca y que encontrara en las instalaciones (entre todas las artes plásticas) una de las mejores opciones expresivas.

En consecuencia y aún hoy en día, estamos ante una posmodernidad crítica, en tanto en cuanto

la creación artística ya no puede permanecer aislada sino en continua interrelación con lo social, lo político y lo cultural. Atrás ha quedado el espacio discursivo de la modernidad y su defensa del concepto autónomo y autorreferencial del arte, con dos grandes protagonistas, la obra y la historia, en favor de los defensores de un concepto ampliado e inclusivo de la cultura que deriva de un proyecto interdisciplinar, fruto de interconexión el arte con otros desarrollos teóricos provenientes de disciplinas diversas, entre ellas la literatura, la historia social, la teoría fílmica, el feminismo, el psicoanálisis y, sobre todo, la antropología, y con un renovado interés por el ser humano y sus relaciones con el espacio y las cosas, y ello dentro de recorridos sincrónicos, espaciales y específicos (Guasch et al, 2006: 47).

Así, estas prácticas contemplativas y creativas se movían en los paradigmas sociales, culturales y transfronterizos del tejido comunitario. Investigar y educar en artes visuales ya no es un proceso únicamente artístico o plástico, es también una práctica reflexiva (García-Huidobro, 2015; Sullivan, 2005) que implica abordar los fenómenos sociales como reflejo del contexto, desvelando problemáticas desde la praxis visual y desarrollando sujetos críticos desde el pensamiento visual y sensible.

Se trata por tanto de hacer comunidad (Sullivan, 2005) desde la capacidad comunicativa de las artes visuales, es decir, ser un mediador cultural que conecta ideas y públicos, personas y pensamientos en una nueva práctica social, que demanda radicalmente nuevas formas de ser y estar, valorando la instalación como una forma pionera de “construcción” identitaria desde la experiencia estética y sensible de nuestro contexto y nuestra sociedad.

Anteriormente habíamos hablado de entender el patrimonio y el arte como vínculo cultural (Calbó, Juanola y Vallés, 2011), y Rioja Alavesa y nuestros talleres son una forma de acercarnos a la cultura e identidad, una mediación artística si se prefiere, una herramienta pedagógica sin precedentes que permite ampliar nuestros conocimientos desde lo estético y lo visual, pero asimismo desde lo corporal, lo emotivo, lo sensorial.

Con la crisis del arte moderno y gracias a la Posmodernidad estos planteamientos son posibles. Esta crisis afectó a la institución y movimientos de índole social, especialmente en la educación, lo que amplió desde nuevas perspectivas otra configuración de la práctica y didáctica de la artes, implementando nuevas maneras de pensamientos visual y comprensión del corpus social. Así,

Las artes visuales cumplen un rol importante en los contextos socioculturales y educativos, ya que las formas de saber artísticas nos ayudan a comprender el mundo en que vivimos. Desde aquí propone a la práctica artística no sólo como una forma de interpretar y representar, también como una manera que nos permite comprender aspectos, situaciones o experiencias de la vida cotidiana de una forma que otras tradiciones o disciplinas de investigación no pueden (García-Huidobro, 2015: 231).

En este re-pensar nuestras formas de representación, nuestras formas de sociabilidad, los arquetipos juegan un papel relevante tal y como veremos a continuación, siendo una de las bases de evocación objetual, práctica y reflexiva (Ramos Delgado y del Río Fernández, 2008; Santacana i Mestre y Llonch Molina, 2012). Una ritualización del espacio en aras de los procesos estéticos, sensibles y experienciales que permitan promover un cambio en lo artístico, en lo social, en lo educativo y cultural, e incluso en lo político.

Ainsi, sans jamais abandonner son droit à l'expérimentation formelle et à l'inventivité subjective, l'art peut – et doit même – contribuer au développement de visions alternatives, aptes à résister aux idéologies dominantes (Kac, 2011 : 188).

2.1.1. LA INSTALACIÓN

Como ya vimos en el apartado de metodologías, no hay ninguna evidencia excesivamente clarividente de los inicios de la instalación(2). Sí algunas obras provenientes de diferentes disciplinas, sí numerosos artistas que empiezan a involucrarse con este lenguaje y sí algunos ensayos teóricos de autores como

Rosalind Krauss y Thomas McEvelley y sus libros *Passages of the Modern Sculpture* (1977) y *Sculpture in the Age of Doubt* (1999), respectivamente, en los que defienden la lógica creación de la instalación como resultado de una necesidad artística de expandir los límites escultóricos y reunir diferentes formas de narrar lo artístico.

Ambos escritos asentaron algunas de las principales bases de esta nueva disciplina que tiene como eje vertebrador el espacio(3). Así, podemos hablar de diferentes influencias que se organizan del siguiente modo:



Figura 5. Marco Conceptual Instalación

En consecuencia, la instalación puede ser entendida desde dos perspectivas. Por un lado como espacio vivido, es decir, como un espacio significativo (Valencia, 2003; Marchán Fiz, 1994) en el que se transita y vive una experiencia. Esto implica un tiempo y

espacios vagados, concurridos, andados; un eje vertebrado por el espectador que ahora deviene actor protagonista de la acción.

Así mismo, la instalación como espacio representado re-define el lugar modificándolo estética y comunicativamente (bien sea un museo, una galería o en nuestro caso una bodega) y en el que se instaura una nueva realidad *visual tridimensional que afecta con una intensidad compleja la actividad sensorial del espectador, (...) quien se ve envuelto en un movimiento de participación e impulsado a un comportamiento exploratorio respecto al espacio que le rodea* (Marchán Fiz, 1994: 173).

Esto nos lleva a afirmar que en la instalación el espacio representado nos lleva a un espacio vivido, ya que sea como fuere esta apropiación del lugar hace de esta disciplina *un "ente expresivo" que demanda de los espectadores una actitud más participativa* (ídem).

Así, la manera en que los objetos se disponen en él y la función que cumplirán supone también un interesante engranaje patrimonial, de múltiples lecturas y significados que pueden ser muy útiles como herramienta pedagógica(4), siendo además una premisa clave para entender la ontología de la instalación. Así,

Las interpretaciones de los objetos son raramente unívocas y varían de acuerdo con el lugar, el tiempo, el contexto, el punto de vista y el grado de conocimiento del intérprete. Para Hooper-Greenhill, los objetos son necesarios para verificar conceptos abstractos en todos los estadios de desarrollo del conocimiento (Calbó, Juanola y Vallés, 2011: 30).

Igualmente, conceptos espaciales como los empleados en el taller de trabajo de Mondrian, la obra de arte "total" de Schwitters *Merzbau*, las teorías de Duchamp o la propuesta de O'Doherty

con su interesante libro "El cubo blanco", terminan de construir la relación de instalación-espacio como un binomio difícilmente separable. Es decir, el espacio revierte en zona, lugar, encuentro no sólo experimental sino esencial en la génesis de la obra, esto es, es imposible concebir la propuesta artística sin conocer, estudiar y entender el espacio donde irá ubicada.

En este lenguaje híbrido y ecléctico el apropiacionismo posmoderno juega un papel relevante, aunando medios, disciplinas y formas de narrativa que nos llevan a afirmar como Sánchez Argilés (2009b: 2) que *no existe ninguna idea de pureza implícita en el arte de la instalación* y que únicamente el espacio será el elemento que aúna las diferentes propuestas y creaciones.

Es claro entonces que, cuando hablamos de instalaciones, estamos ubicados en un concepto abierto de arte (...), en la cual el espacio que contiene la obra tiene un papel protagónico (Gutiérrez Gómez, 2009: 132). En nuestro caso ese espacio es la bodega, la cual se convierte en nuestra investigación en un espacio único y excepcional para el desarrollo de unas u otras ideas y que, además, abre el camino a esta disciplina que, sin lugar a dudas, es la que mejor se adapta a estas necesidades artísticas, estéticas y educativas.

Así, la instalación tiene un gran interés en el espacio concreto de la bodega debido a que crea en ella una re-significación del espacio (Limido-Heulot, 2015), se trata de una reapropiación, dotándolo de nuevos significados que a la par son reconstruidos con las lecturas que el espectador hace a través de la experiencia, que en verdad, ya no lo es como tal porque ahora tiene un papel activo en la "narratividad" de la obra.

Un antecedente muy ilustrador sería el caso concreto de la bodega Pommery (Francia). Cuestionándose en torno a la noción de

“espacio”, diferentes artistas trabajaron en las diferentes salas y pasillos de la antigua bodega, dotando a la *cave* de una nueva lectura del lugar, de sus rincones, revalorizando determinados aspectos de ésta y ofreciendo nuevos significados de lo que supone una empresa sensible de este tipo.

Así, los diferentes artistas fueron reviviendo la bodega con diversos materiales, tejidos, metacrilatos, madera, metales, espejos... colores y luces, diferentes lenguajes y opciones para re-configurar el espacio, re-convertir a la bodega en espacio artístico, re-significar la bodega en espacio *musealizado*, ávido de experiencias estéticas y una amplia posibilidad de reconocer la realidad mediante el conocimiento sensible.

A pesar de antecedentes como el de esta bodega francesa, Dinastía Vivanco o especialmente Mas Blanch i Jové en Lleida a nivel estatal e iniciativas con exposiciones en espacios vitícolas como el caso de la Noche Blanca de Montevideo, Uruguay, no será hasta nuestro proyecto cuando la instalación con un carácter educativo entre en el espacio bodeguero y lo re-signifique.

Por tanto, ya no se trata de espectadores pasivos en un espacio intrascendente. Ahora el espacio articula la obra, ahora son ellos los protagonistas que recorren la instalación, que están en la obra no frente a ella (Marchán Fiz, 1994), socializando la obra de arte como un nuevo mensaje de encuentros y vínculos, de experiencias y afectos que se especifican en la razón sensible.

Por tanto,

el pensamiento artístico no busca participar de ningún nuevo orden mundial o ningún progreso social, de ninguna acción política para inclinar los jóvenes, de ninguna revolución silenciosa; sino simplemente,

acompaña la manifestación lenta de las potencias personales. Inmersos en esta dimensión, la formación y la investigación artística, la inteligencia sensible, celebran experiencias que nutren tanto el que las vive como el que las ofrece. Este acto natural tiene en cuenta la interacción entre las experiencias interiores y exteriores de la personas, así como sus vivencias anteriores y posteriores a la misma (Falcón, 2015: 8).

En definitiva, con esta acción hemos tratado de tejer los entresijos de una nueva modalidad de Educación Artística basada en la instalación, las experiencias significativas y el convivir *afectivo* social (Falcón Vignoli, 2010), donde se ofrezcan nuevos modos de aprender y valorar nuestra relación con otras personas y otros mundos (sensibles y cognoscitivos).

2.2.- FUNDIENDO ARTE Y VIDA. LA NECESIDAD DE UNA NUEVA EDUCACIÓN ARTÍSTICA.

Con las nuevas disciplinas artísticas que surgen en la década de los 60, envueltas entre revoluciones no sólo artísticas sino también sociales y políticas, surge la necesidad de romper con los espacios calificados como artísticos, véase museos, galerías o otras instituciones de esta índole. Es un periodo cargado de matices simbólicos que abren la puerta a la posmodernidad y a los nuevos criterios que predica.

Esta ruptura fue esencial para poder repensar así mismo los conceptos y bases en los que se fundamentaba la educación artística y el papel del museo como espacio pedagógico, lo que supuso un enorme avance tanto en la museología social como en la Educación Artística, abriendo nuevos caminos para intentar

crecer profesional, académica y personalmente ya que *la educación prepara para la vida. Si tienen algún sentido todos los aprendizajes que hacen los alumnos y las alumnas, es porque los preparan para su incorporación a la sociedad en el sentido más amplio del término* (Domènech y Guerrero, 2005: 22). Así pues la educación (pero igualmente el arte) siguen siendo la herramienta más útil para forjar identidades y para ayudar a los individuos en su formación para con lo social.

Al igual que para Warhol “*todo puede ser arte*”, para Beuys, “*todo ser humano es un artista*” (Mattéi, 2009), y cada acción una obra de arte, por lo que desde su perspectiva las obras de arte eran tan efímeras como la vida. Por ello nunca quiso crear obras para la eternidad, sino dar impulsos para la reflexión, y precisamente eso es lo que pretendemos con la conformación de nuevas herramientas en Educación Artística.

En este sentido, la instalación permite ampliar los límites educativos habituales y extenderlos como eco de nuestro contexto, conociendo nuestra realidad a medida que ahondamos también en conocimientos artísticos, plásticos y creativos. De hecho, *la cotidianeidad de la formación artística es una circulación afectiva que ligando opuestos, ofrece experiencias que amplifican lo real* (Falcón, 2015: 8).

Este proceso de pensar y repensar es lo que nos permite generar un tipo de conocimiento que nos ayuda a entender el mundo en que vivimos, nos permite aprender cómo le damos sentido y generar nuevos significados sobre aquello que no sabemos para develar nuevas verdades (Sullivan, 2010) (García-Huidobro, 2015: 232).

El visual thinking del que habíamos hablado al realizar el ejercicio

colaborativo del Foto-Diálogo se explicita de nuevo en esta acción de la tesis doctoral, un proceso abierto donde el pensamiento artístico y visual debe desarrollarse e implicar asimismo a la emotividad y lo sensible.

Por tanto, uno de nuestros pilares será el fomento de una razón sensible como defienden Torregrosa (2012a, 2015) y Falcón Vignoli (2015). Es decir, una Educación Artística sensible en la que *el presente toma toda su relevancia en el aprendizaje, donde podemos acentuar los momentos cotidianos como parte de la formación, favoreciendo las interacciones entre las personas* (Torregrosa, 2015: 7). O en palabras de Torres de Eça (2012: 81) la Educación Artística posmoderna sirve para desarrollar *leurs sens, les émotions, les interactions sociales et les procédés cognitifs*.

Así, el arte como la vida, necesitan de espacios de vínculo, de unión, de enlace. Y estos movimientos artísticos y esta perspectiva en Educación Artística plantearon precisamente esa noción de lugar como enlace del que habla Maffesoli (2003a), o de ese lugar para experiencias, experiencias estéticas, experiencias artísticas, experiencias en definitiva vitales porque fundamentan nuestras vidas.

Así pues, el artista ha elegido asumir nuevas funciones más próximas al mediador –e igualmente comunicador- (aspecto fuertemente relacionado con las nuevas políticas pedagógicas en los museos) que al creador y se ha encargado de anunciar propuestas de entorno no concluyentes, abiertas.

Por ende, en este proceso de enseñanza no cabe la posibilidad de la representación absoluta de la verdad, puesto que la enseñanza implica tantos niveles de interpretación, comunicación y variedad de circunstancias que sugerir otra cosa sería irracional (Efland,

Kerry y Stuhr, 1996). De este modo, *los contenidos sociales adquieren una gran importancia debido al momento histórico, político y económico que se vive* (Díaz-Obregón Cruzado, 2003: 140) y del cual el espectador de la obra de arte se hará consciente.

En tanto en cuanto hablamos de Educación Artística en estos términos, estamos haciendo también un estudio de la sociabilidad(5), lo que Cucó i Giner (1990) relacionan como parte integrante del cambio social. Es decir, la Educación Artística se transforma en un medio que vincula, genera y destaca lo social.

De hecho, dice Machado da Silva (2009: 166) que *la médiation présupposait une relation*, y la mediación artística presupone un contacto no sólo con lo estético, sino con la experiencia estética, que supone un conocimiento más significativo y profundo.

En esta línea podemos destacar diferentes autores. Por un lado, Dewey (1934) entiende el hecho artístico como una experiencia del artista y el espectador de arte. De hecho, la concepción del arte como experiencia es una de las bases más estables para la orientación disciplinar de la educación artística. El arte constituye una estructura ordenada que debe ser articulada coherentemente en distintos ámbitos de estudio. El aprendizaje es activo y basado en la experiencia, por lo que el proceso y el producto son sinónimos y poseen el mismo valor (Efland, 2002). Por ello, la instalación se entiende como discurso pedagógico, ya que la narrativa artística utilizada revela simbolismos que pueden producir intercambios, diálogos y trasmisión de conocimientos partiendo de una experiencia estética directa; y donde el museo-bodega se presenta como un espacio educativo no formal.

Por otro lado, el profesor Imanol Agirre (2011) invita a una modalidad de Educación Artística que desarrolle el juicio estético,

únicamente posible en el encuentro de las narrativas de la obra con las resultantes de la experiencia del espectador, desvelando lo oculto, recobrando su sentido y su valor. Acorde a estos criterios, el método de Instálate y la instalación permiten trabajar de una manera más natural y ahondar de manera más profunda en el imaginario y en la experiencia que éstos suscitan, creando a la par una conciencia de juicio estético (además de crítica y/o reflexión social, cultural e identitaria). *De ahí que resulte importante reseñar este múltiple vínculo en el juicio estético, que afecta tanto a las pretensiones del artista, a los contextos de producción y uso de las obras y a la experiencia personal de sus usuarios* (Agirre Arriaga, 2011: 14).

Otro ejemplo en sinergia con estos fundamentos son las teorías del maestro Herbert Read (1949/1970) que defendió la eficacia de la educación basada en la experiencia artística y que la interconexión de obras de arte y prácticas o acciones artísticas articulan el desarrollo del pensamiento visual más profundamente. Además consideraba *l'éducation a travers l'art comme un outil éducatif, aidant le jeune public à mieux connaître et comprendre la société dans laquelle il vit* (Torres de Eça, 2012: 80), de ahí que nosotras trabajemos con arte para re-definir Rioja Alavesa.

Entre sus fundamentos teóricos destacaba que había que trabajar mediante la percepción y la sensación, *l'expression des sentiments dans les formes de communication* (Torres de Eça, 2012: 80) o la representación de las diferentes formas de la expresión del pensamiento o experiencia mental.

Asimismo, según Beuys(6), el papel del espectador como agente activo (parte necesaria de la instalación) no es sino el concepto de autonomía del individuo, es decir, la capacidad de decidir y de ser creativo, o en otras palabras, la relación entre libertad y arte.

De hecho, *la imagen es una forma de expresión que no entiende de normas ortográficas o de lenguas de distinta raíz. Es un símbolo que posee unas armas tan fuertes de unión entre los hombres...* (Ramos Delgado y del Río Fernández, 2008: 133).

En su voluntad de hacer del arte una experiencia en una línea similar a la apuntada por John Dewey y de aproximar el arte a la vida, como arduamente defendió Beuys, Allan Kaprow respaldó una nueva tipología de arte que fuera un verdadero *environment*, prolongándose más allá del muro y experimentándose como un diálogo entre el espacio y el espectador. Su interés y preocupaciones por captar todo el espacio, interrelacionándose tanto con la obra como con el espectador implica actores que re-descubran como una auto-narrativa nuestras formas de ser y estar-en-el-mundo, experimentando, comprendiendo el entorno, ampliando los medios y sorprendiéndonos (Torres de Eça, 2012).

Así bien, esta tarea del espectador activo entra en una fortísima relación con la noción de Educación Artística posmoderna, la cual apoya el pluralismo, las pequeñas narraciones, la práctica democrática, lo interdisciplinar, las diferentes perspectivas sociológicas, el cambio social y la integración del individuo con el entorno(7).

Rioja Alavesa, sus bodegas, las instalaciones que en su interior aguardan, sus gentes que interactuarán con ellas y por supuesto, las narrativas que de estos nuevos procesos de Educación Artística y Patrimonial surgen, generan todas ellas nuevas formas de sociabilidad pero asimismo de identización, de identidad. Por todo ello, *l'éducation artistique est aussi un troisième espace où éducateurs et étudiants créent des lieux habitables, établissant des relations à travers l'expression de sentiments, la représentation d'idées et la création de projets* (Torres de Eça, 2012: 84).

Así, el arte y más concretamente la instalación se convierte en un vehículo de valores, de sentimientos en torno a lo afectivo y lo social, construyendo comunidad (Torres de Eça, 2012) y desarrollando el intelecto, desde la empatía, lo sensible e igualmente desde la experiencia y el conocimiento.

En resumen, para nuestro proyecto defendemos una educación artística o educación mediante/a través del arte en la línea de lo expuesto, como un medio natural de aprendizaje durante todos los periodos de desarrollo del individuo, como una apuesta segura que se construye en el plano individual y colectivo y que genera nuevas sensibilidades pero también un aprendizaje profundo y crítico.

Por consiguiente, en opuesto a la educación tradicional, la educación artística trata de favorecer una formación desde una unión sensible que despliegue el ser en su totalidad; y desde un movimiento orgánico, donde cada persona se une al otro facilitando su comprensión y su relación al mundo. Nos encontramos así, frente a una realidad significativa (...) para un nuevo modo de estar juntos (Torregrosa, 2015: 6-7).

2.3.- ALCANZANDO LOS PATRIMONIOS. UNA CUESTIÓN DE IDENTIDAD

La adecuación de la realidad a las masas y de las masas a la realidad es un proceso de enorme alcance, que afecta tanto al pensamiento como a la percepción (Benjamin, 1936: 19-20). Esto significa que la sociedad influye en la realidad de la misma manera que la realidad influye de manera categórica en la sociedad que la concierne. Es por ello que, la obra de arte contemporánea, en tanto

en cuanto patrimonio actual de esta realidad que nos ha tocado vivir y experimentar, es en cierta medida el reflejo de esos rasgos ambientales y situacionales. Es, por tanto, nuestro patrimonio.

A través de nuestros talleres Instálate, ahora en la bodega se reúnen los patrimonios artísticos, culturales e inmateriales, tanto los que la propia bodega posee –por ejemplo, el patrimonio cultural del vino- como los añadidos con la instalación como reflejo del contexto y herramienta educativa. Aquellos que en unión generan identidad y construyen nuestro imaginario.

Así, nuestros diferentes participantes han codificado estos pequeños patrimonios, buscando en *costumbres y tradiciones que ayuden a la construcción de la identidad cultural de las comunidades* (Cuenca et al, 2013: 14), reforzándolas como comunidad (Pitte, 2006). Es decir, se trabaja en una interconexión colectiva y artística que alcanza los patrimonios de Rioja Alavesa para interrogarnos sobre la identidad.

Sin duda esto es consecuencia de que, tal y como afirman Cuenca, Estepa Giménez y Martín Cáceres (2013: 112), la finalidad del proceso de comunicación patrimonial ha procurado desarrollar una perspectiva siempre crítica para con su entorno, ya que éste el *modus operandi* idóneo para *la formación de ciudadanos (...) que valoren y respeten los elementos patrimoniales con alto valor simbólico constitutivos de identidades*(8).

Históricamente, se ha intentado racionalizar a menudo la instalación como si de un sistema arquitectónico se tratase y tal vez, en cierta medida, contemple aspectos propios de esta disciplina, ya que, al igual que *el edificio es objeto de una doble recepción: de uso y de percepción o, más exactamente, táctil y visual* (Benjamin, 1936: 54), la instalación resurge el conocimiento de los sentidos en toda

su globalidad, no sólo lo visual, sino lo táctil, lo auditivo, incluso lo olfativo o el gusto, creando exposiciones sensitivas (Pérez Valencia, 2012). Es decir, se revela como una fuente inaudita e inacabable de conocimiento sensible de la realidad.

Esto facilita que el participante de nuestros talleres disponga de un abanico más amplio para leer la obra de arte, lo que a su vez implica una mayor diversidad de narrativas, tanto artísticas como verbales que reinterpreten Rioja Alavesa y son testimonio fiel del rico entramado identitario, cultural y patrimonial de la región.

Así, el sujeto juega un rol en el sentido que todo su patrimonio (material pero especialmente el inmaterial) construyen la forma en la que vehiculan su experiencia. Esta forma de estar en el contexto determina un proceso relacional que implica en mayor medida al sujeto y subraya, por tanto, la duración y trasmisión de esos valores, configurando una red de experiencias significativas de conocimiento sensible que, a su vez, generan identidad.

Rioja Alavesa sigue arraigada a su cultura (la del vino), a sus antiguas tradiciones, sigue vistiendo sus trajes regionales y sigue bailando sus danzas a ritmo de txistu y tamboril. Nuestra comarca continúa festejando sus ceremonias, costumbres y fiestas patronales con familia, vecinos y visitantes; guisando con primor y paciencia sus platos manteniendo una gastronomía como las de antaño, rica en saberes y sabores; viviendo entre dólmenes en altozanos, ermitas a la falda de la sierra y una orografía repleta de viñedos.

Por todo ello, en este acercamiento sensible de la realidad a través de la instalación,

en ese construir que ellas y ellos están realizando, están presentes esos atributos particularizantes y de pertenencia

social de los que habla Giménez (2004b), están re-significando lo que conforman sus identidades. En esta constante re-configuración están conscientes de que la cultura no es estática, que sus identidades se han permeado por los cambios generados como resultados de sus diversas interacciones socioculturales, los choques culturales, sus vivencias (López Suárez, 2012: 205).

Así, se trata de acercarse desde la pluralidad de narrativas, desde la pluralidad de patrimonios, desde la pluralidad de identidades a focos de sociabilidad (Cucó i Giner, 1990), de solidaridad e identidad (Pérez Días, 1987 en Cucó i Giner, 1990), de comunidad, de empatía, de integración, de lo colectivo (del Valle, Apaolaza y Ramos, 1990).

El patrimonio tiene esa capacidad de unir, de vincular, de mediar, de ser identidad. Tiene la virtud de estar presente en la esencia de los arquetipos, de describirse sin palabras a partir de sentimientos, de vivencias, del fluir afectivo (Falcón Vignoli, 2010). Tiene la facultad de acentuar elementos y atributos que conforman la pertenencia identitaria (López Suárez, 2012) y social. En definitiva, tiene la cualidad de responder y corresponder (Viscardi, 2010) como parte nodal de las diferentes colectividades y sociedades, de las diferentes tribus posmodernas (Maffesoli, 2004), de Rioja Alavesa.

Por tanto nuestros talleres viajan entre la Educación Artística y el patrimonio como formas de entender el estar juntos colectivo, como formas de ser socialmente, como formas sensibles y afectivas de construir identidad. Una apertura al lenguaje de la instalación, pero también al lenguaje artístico-narrativo de las diferentes historias que cada participante escribe a base de vivencias, emociones y recuerdos.

Historias, obras, narrativas... que surgen en las experiencias estéticas en el corazón de la bodega. Espacios posmodernos donde crear(se) y recrear(se). Espacios privados que se tornan colectivos y que poseen la magia del être-ensemble, *la magia de los lugares*(9). Pasemos pues, la puerta está abierta.

3. INSTRUMENTOS TÉCNICOS- PARADIGMA DE INVESTIGACIÓN (SOLUCIÓN TÉCNICA)

Ni la materia ni el espacio ni el tiempo son, de veinte años a esta parte, lo que siempre habían sido. Hay que esperar que innovaciones tan grandes transformen toda la técnica de las artes, actuando allá sobre la invención misma, quizás llegando hasta modificar maravillosamente la noción misma del Arte (Paul Válerly, 1934: 103-104).

Así hablaba Paul Válerly en 1934 en su libro *“Pièces sur l’art”* profetizando cuál iba a ser el destino de las artes visuales y, de hecho, acertó.

Las nuevas disciplinas artísticas que nacen en la década de los 60, como la instalación, la performance o el videoarte, envueltas entre revoluciones no sólo artísticas sino también de índole social y política, empiezan su andadura de mano de artistas que sienten la necesidad de romper con los espacios calificados como artísticos: museos, galerías u otras instituciones de esta naturaleza. Se trata sin lugar a dudas de un periodo cargado de matices simbólicos, de cambio, de renovación, que abren la puerta a la Posmodernidad y a los nuevos criterios que predica. Así, *la postmodernité est le lien s’établissant entre l’éthique et l’esthétique, c’est-à-dire le nouveau*

lien social fondé sur l'émotion partagée, ou le sentiment collectif (Maffesoli, 2003a: 101).

Este cambio es un *chance* (en toda la amplitud plurilingüe de la palabra) para todo el sistema educativo, influenciado también por esta permuta, pero especialmente notable en el campo de las artes plásticas y su pedagogía. Y es que, *si las prácticas artísticas están cambiando en sus fundamentos y en sus prácticas, parece adecuado que también se modifiquen el enfoque y las prácticas de su enseñanza* (Hernández, 2002: 53) en los ámbitos educativos, cualquiera que sea su modalidad.

Así bien, estas nuevas tendencias (instalación, *performance*...) rompen fronteras, afirmando la necesidad de repensar los espacios artísticos, la relación arte-espectador y las consecuencias de estar ingresadas en un espacio cerrado y asfixiado como eran los museos clásicos. Precisamente, aquí reside una de sus principales características: su tendencia crítica a las políticas llevadas a cabo por los diferentes directores de museo y gerentes que habían convertido el arte en un estadio mercantil y únicamente respaldado con un valor económico.

Siguiendo sus nuevos códigos y creencias, estos artistas (que podríamos calificar como posmodernos) decidieron sacar el arte de los museos y acercarlo a la cotidianeidad, intentado esbozar una nueva realidad del lugar artístico y sus posibilidades, borrando la imagen *aurática* que se tenía de la obra de arte o dicho de otro modo, cambiando la relación entre obra y receptor que como ya advertía Benjamin (1936: 16) hasta entonces se trataba de *la aparición irreplicable de una lejanía por cercana que ésta pueda hallarse*.

Estas disciplinas, y en concreto si nos centraremos en la instalación,

buscan especialmente que el espectador se funda con la obra, que el artista y el espectador sean uno, que se rompan los límites de propiedad pero también los límites identitarios. Algo así como decía Joseph Beuys en 1969 en una entrevista con W. Sharp: *una implicación del arte en todos los reinos de la vida ya que, el hombre está sólo realmente vivo cuando se da cuenta de que es un ser creativo y artístico* (10).

Esta idea de que todo hombre puede ser artista se ve reflejada asimismo en “*La deshumanización del arte*” del filósofo español Ortega y Gasset:

Esta nueva sensibilidad no se da sólo en los creadores de arte, sino también en gente que es sólo público. Cuando he dicho que el arte nuevo es un arte para artistas, entendía por tales, no sólo los que producen este arte, sino los que tienen la capacidad de percibir valores puramente artísticos (Ortega y Gasset, 1925: 364).

De este modo, el artista posmoderno quería modificar ese distanciamiento y crear nuevas relaciones y sinergias entre el artista y el espectador, entre la vida y el arte, entre la cotidianeidad y el culto de las imágenes, *l'idée de passer à travers, de passer les frontières, le contraire exact d'une fidélité enclose et identitaire. Il s'agit, au contraire, de multiplier les appartenances, intellectuelles, sociales, imaginaires* (Maffesoli, 2003 : 12). Esto es, modificar los patrones preestablecidos en el *templo de musas* o en definitiva, desacralizar el museo (Fontal, 2003).

Esta ruptura de la que venimos hablando (museos vs arte, arte-museos, arte-pedagogía-museos) fue esencial para poder repensar así mismo los conceptos y bases en los que se fundamentaba la educación artística y el papel del museo como espacio pedagógico.

Precisamente, estas nuevas disciplinas y la ruptura que generaron supusieron un enorme avance tanto en la museología como en la Educación Artística, abriendo nuevos caminos para intentar crecer hacia una cultura (artística y para la sociedad) compartida.

3.1. OBJETIVOS

De este modo, nuestra investigación se hace eco de esta nueva realidad artística que se inició en los años 60 con estas nuevas disciplinas y sus postulados, cuyo principal objetivo es lograr re-definir desde una perspectiva artística y pedagógica la identidad de Rioja Alavesa, una de las siete comarcas que engloban la provincia de Álava (País Vasco).

Teniendo en cuenta que nuestro punto de partida era conseguir una fórmula pedagógica que aunara patrimonio, arte y viticultura, decidimos crear los talleres “Instálate” donde trabajamos a través del arte y en concreto de la instalación nociones que ayudaran a construir o reconstruyeran la noción de identidad-identificación en Rioja Alavesa, a través de una experiencia multisensorial (Gutiérrez Gómez, 2009), una redefinición acorde a los nuevos tiempos y/o circunstancias sociopolíticas.

Para este fin, como hemos visto ya, en nuestra investigación también hubo esa búsqueda de un espacio adecuado para trabajar experiencias en torno al arte y el patrimonio. La bodega es ese lugar, un espacio de celebración (*espace de célébration*) del que habla Maffesoli (1979, 1998, 2003a), ese espacio donde se crea lo común, la sociedad. Donde se construye desde el arte una formación integral y en valores: ciudadanía, respeto a la otredad, intercambio, diálogo, experiencias...

Además, la instalación supone una nueva interpretación de este espacio concreto, fundiéndonos con él (Limido-Heulot, 2015;

Rosenthal, 2003; Sánchez Argilés, 2009a). Una vez más, el arte está al servicio de la construcción de nociones y conceptos útiles en lo vivencial, unidos a la propia vida a través de narrativas colectivas. Sin duda, *c'est le meilleur d'une vie, que d'ouvrir sur une infinité d'appartenances...* (Maffesoli, 2003a: 12).

Así, podemos definir exactamente cuatro objetivos:

- Crear las bases para una nueva herramienta educativa: la instalación; estudiando sus posibilidades didácticas y de aplicación en contextos educativos no formales.
- Integrar arte, patrimonio y experiencia estética para crear nuevas metodologías de actuación en Educación Artística y Patrimonial.
- Aprender a explorar nuestro contexto y nuestra realidad a través de todos nuestros sentidos, siguiendo las pautas del conocimiento sensible.
- Contribuir a una re-definición de la identidad de la comarca de Rioja Alavesa desde una narrativa artística, desde la Investigación Basada en las Artes y una experiencia estética y sensible; buscando *expresiones dinámicas donde la gente y la vida son el factor fundamental* (Gutiérrez Gómez, 2009: 139).

3.2. LLAMADA A LA ACCIÓN. RECURSO EMPLEADO.

La bodega ha abierto sus puertas para generar en su interior una fiesta de la comunidad, una fiesta artística y experiencial donde encontrarse con los pequeños patrimonios que nos vinculan como sociedad y como comarca.

La instalación, con sus múltiples y caleidoscópicas características, integra como ninguna otra disciplina artística un amplio abanico de posibilidades pedagógicas, tal y como pretendemos demostrar en este apartado. Por esta razón, se conforma como el recurso o instrumento técnico a emplear en nuestro paradigma de investigación.

La nueva relación con el espacio (de la que hablamos anteriormente), que problematiza tanto a la definición de la obra de arte como a las categorías tradicionales que posibilitan su recepción y su valoración, produce una nueva situación perceptiva para el espectador. Gracias a la instalación, la separación entre el espacio de la obra y el espacio del espectador queda anulada y así aparece una nueva interdependencia en la que este debe tener una posición más activa y participativa (Oliveira en Agra Pardiñas, 1999: 58).

Por todo esto, decidimos incorporar en el devenir de la bodega como nuevo espacio pedagógico una serie de propuestas englobadas en los talleres “Instálate”, donde la instalación es una nueva herramienta de Educación Artística que nos permitía cumplir esta finalidad didáctica basada en la experiencia, ya que solo así somos conscientes de los significados y nociones que fundamentan nuestra sociedad.

Por añadidura, estas construcciones experienciales *posibilitan una nueva relación vida-espacio-arte* (Gutiérrez Gómez, 2009: 138) más interesantes al haberse llevado a cabo en un lugar donde no se espera arte ni se hacen habitualmente actividades educativas, pero que sin embargo para la inmensa mayoría es un lugar conocido, cercano, familiar, y para aquellos que no, tras la visita-taller a la bodega(11), ven más claro el reflejo de éste en sus vidas.

O dicho de otra manera, *el autoconocimiento de las personas en un espacio limitado, refleja la dependencia mutua entre los habitantes, acentúa las diferencias y la especialización, y aumenta la complejidad y el dinamismo de la estructura social* (Rojas Marcos, 1993: 234).

Esto nos lleva de nuevo a la importancia del espectador-participante(12) tanto dentro del nuevo espacio museístico: bodega, como de la disciplina utilizada para albergarse en su interior (entre otras): la instalación; como constructor de significados y significantes.

Por lo tanto, *se comprende ya que en el ámbito de la cultura contemporánea el arte ya no debe limitarse a la búsqueda de los valores estéticos o puramente formales, pues lo fundamental es que la obra logre provocar reflexiones y cuestionamientos* (Gutiérrez Gómez, 2009: 147).

Acorde a este espacio (la bodega) y a las características que la definen, haremos uso de la instalación desde diferentes perspectivas, tal y como enunciaremos a continuación, creando tres obras que dieran respuesta visual, estética y plástica a éstas.

Todas ellas sirven como herramienta didáctica y en su epistemología dan respuesta a las funciones que citamos sin más dilación, una amplia gama de materiales, conjunción de lenguajes y formas para responder de manera artística al pensamiento visual, a la imaginación y a despertar en el participante de estas acciones una postura crítica, dialogante y de búsqueda. Además, como instrumento específico utilizaremos también un maletín didáctico para los niños y niñas (Mahatsa Kit) y un sobre didáctico en el caso de jóvenes y adultos que igualmente describiremos al final de este apartado.

Así, la instalación como el instrumento técnico de esta acción

nos es útil desde diferentes perspectivas tal y como veremos en el análisis de resultados. Por ello, enunciaremos las principales características de esta técnica de observación en las que nos basamos para accionar esta nueva herramienta en Educación Artística, complementando así la información aportada en el bloque 1 “Metodologías”.

3.2.1. LA INSTALACIÓN COMO INSTRUMENTO ARTÍSTICO

El arteeducación es un vehículo que puede propiciar la relación con estos contextos, cercanos y lejanos de una manera lúdica y de fácil interacción con otras áreas (Noguera Ricardo, 2008: 205). Así, lo artístico es una interesante herramienta para desarrollar intelectual y socialmente a cada persona (Abad Tejerina, 2002).

Por tanto, la obra de arte supone atender a un nuevo código de lectura, a una nueva narración que espera ser leída y decodificada. Así pues, debemos dotar a cada participante de las competencias y herramientas necesarias para poder acondicionar esa lectura al discurso que la obra puede poseer acorde a las implicaciones éticas, sociales, políticas, culturales, religiosas, etc. (Parini, 2002).

Así, interrelacionando prácticas dinámicas y significativas, intentamos poner el acento en las formas de identidad colectiva que se tejen desde la *vivacidad* (Giguère, 2010) de la transmisión cultural, patrimonial, que la experiencia estética ofrece.

Sin embargo, los mensajes visuales tienen la opción de ser interpretados y analizados desde perspectivas sensoriales que lo estudien de manera más completa, no moderna, sino múltiple,

sensible y experiencialmente.

La instalación como instrumento artístico ofrece todo esto en un solo golpe. Educativamente se propone como una herramienta capaz de despertar el cuerpo (su expresividad, su sensibilidad, su predisposición o movilidad) para construir un conocimiento que absorbe la realidad y se mimetiza con el ambiente, proponiendo nuevas maneras de interceder en nuestro contexto de estudio.

Además, se presenta como una manera de reflexionar, del hacer, expresar y experimentar artístico, pero asimismo como un modelo para relacionar los mundos de cada participante (Noguera, 2008). Por tanto, todas estas características hacen de la instalación una herramienta educativa de valor comunicativo artístico y social.

Es decir, reflexionamos entorno a la obra de arte mediante diferentes materiales y tendencias artísticas; con la instalación expresamos nuestras ideas y experimentamos al trabajar y confeccionar lo que es para nosotros la noción de identidad en Rioja Alavesa y contextualizamos en ese espacio precisamente nuestra identidad, nuestra forma de ser y estar en esta comarca vasca, en el *être-ensemble* riojano-alavés.

El valor de la obra vive en la comunicación, en la capacidad de diálogo que suscita, abriendo nuevas relaciones y reciprocidad entre el espectador (que ya no es un sujeto pasivo sino un agente productor posmoderno de conocimiento) y el artista que ha producido la obra. En ese preciso acto de comunicación (del que hacíamos alusión en la primera acción, en la cual el espectador es lector) desarrollamos la experiencia intelectual y sensitiva, donde, *parafraseando un viejo libro (...) “Para saber ver” de Marangoni, podríamos decir saber ver, pero también saber sentir, saber entender, en un proceso que involucre no sólo a una parte de los sentidos, sino a*

toda la experiencia sensorial (Belli, 2002: 253-254).

Rioja Alavesa, en su viaje posmoderno de re-identificación, se traslada en los confines de la nueva pedagogía y la base de la experiencia como clave de reencantamiento social y comunitario. Viaja por los valles de la razón sensible para asentarse como un nuevo modelo de actuación educativa y sociológica. Se abre a las narrativas artísticas y a la lectura de las diferentes instalaciones que como un reflejo del contexto coexisten en el ámbito bodeguero.

Por todo ello, la instalación es una nueva forma de entender los procesos en Educación Artística, expandiendo los campos de lectura y experimentación del mundo visual, interrelacionándose con éste y aportándose mutuamente teniendo como sello distintivo a la experiencia estética(13) que, según Eisner (2002), no es sino el resultado de toda experiencia humana. *En cuatro palabras, la educación artística trata del 'enriquecimiento de la vida'* (ídem, 54).

Pero el papel artístico de la instalación como solución técnica al paradigma de investigación (e incluso del propio instalador) va más allá al conformarse como “tallerista”(14), como *agente activo en la transformación de la escuela (y por tanto de la sociedad)* (Abad Molina, 2008: 181), idea que enlaza con Santos Guerra (2001, 2010). Es creador de ideas, representador de valores a menudo socialmente compartidos, buscador e indagador. Es el que establece además procesos dialógicos entre múltiples sujetos y objetos, artísticos, patrimoniales, sociales... (Maldonado, 2008), fomenta la comunicación y dinamiza las experiencias y acciones artístico-pedagógicas en las que residen *las relaciones, acciones y comportamientos que promueven el conocimiento y la reflexión* (Abad Molina, 2008: 182).

Así, el valor de lo artístico en la instalación como nueva herramienta educativa ayuda a vibrar en el *tempus* de la experiencia, re-significando una manera de vivir estéticamente y desarrollando de manera más sensible tanto el pensamiento como la acción; generando así, estrategias de construcción de identidad, de conexión social y puesta en valor de actitudes sensibles y polisensoriales, eco de la realidad y contexto estudiados: Rioja Alavesa.

3.2.2. LA INSTALACIÓN COMO HERRAMIENTA POLISENSORIAL

Con la propuesta de Instálate somos muy conscientes de que *el arte se puede percibir con todos los sentidos, y en esta reflexión abogamos por poner en marcha procesos sensoriales y perceptivos para conseguir una mayor asimilación, identificación y apropiación del arte contemporáneo* (Maldonado, 2008: 163).

Esta asimilación sensorial y el consiguiente conocimiento sensible que surge de esta interacción es especialmente posible por medio de algunas de las disciplinas artísticas más actuales (por ejemplo la *performance* o el net.art) y, concretamente es factible gracias a las características que envuelven a la instalación.

Ahora se abre un camino mucho más llano, más diverso, más social, para llegar a una recepción del arte (...) más crítica, interrogativa, dialogante con la persona en sí misma, con los que le rodean, y con el entorno que habita, estableciendo un coloquio multilateral (Maldonado, 2008: 163).

Vivir en la imaginación cotidiana con los elementos es hacer aflorar las experiencias sensibles acompañando el descubrimiento

del medio, desde la *errance* (Teixiera, 1995), el vagabundeo, el caminar por los avatares de la incertidumbre y lo desconocido, en definitiva, caminar por nuestra tierra como si el conjunto de la región fuese un contexto enigmático (Moneyron et Blouet, 2005) donde poder encontrar sentido y sensibilidad a nuestra realidad, identificándonos en ésta desde la efervescencia del re-conocer, del re-crear, del re-definir nuestra identidad como comunidad.

La metodología de análisis utilizada responde a la necesidad de otro tipo de conocimiento sensible y sensorial para interpretar la obra artística pero asimismo la realidad como referente de ésta. De hecho, *todos los sentidos, incluyendo la emoción, han de activarse para poder sondear en todas direcciones, sin excluir ninguna posibilidad* (Pérez Valencia, 2012: 26).

Como veremos más adelante, una de esas formas de acercamiento más interesante es sin duda la capacidad olfativa (ya trabajada en las catas artísticas) y que ahora reaparece con fuerza. *Según la visión del creador de esencias y coleccionista Ernesto Ventós: el olor, que es química, se construye a partir de una realidad física lumínica, el color* (LABoral, 2014).

Así, interrelacionamos vista, color, luz, con el olfato, el gusto, las texturas, con las sinestesias(15).

Los procesos sensibles que se dan en el espacio abierto por la instalación ofrecen nuevas vías de conocimiento, de índole artística y patrimonial, revisando desde una experiencia estética los principales aspectos que sujetan nuestros pilares identitarios como individuos pero asimismo como sociedad, como comunidad.

Las redes que se entretejen en los talleres abren a los diferentes participantes nuevas maneras de entender su contexto, a través de los reflejos artísticos que van encontrando en las instalaciones,

recrean en su mente vivencias y experiencias anteriores que nutren la actual, haciendo, tal y como proponía Dewey (1934) de éstas un conocimiento significativo y un proceso de autoconciencia y vivencial enriquecedor.

Tanto la metodología creada y empleada, así como las propias instalaciones como herramienta de mediación educativa y por coyuntura, también artística, generan experiencias estéticas, artísticas y sensoriales.

Todo esto nos lleva al fomento del conocimiento sensible de la realidad. El conocimiento sensible contribuye a crear vínculos con el entorno, con el contexto, y por ende, facilita el entendimiento o dicho de otro modo, la identidad (Gómez Redondo, 2013) con el tejido social, que despierta y coexiste en el *être ensemble* posmoderno, en la imperiosa necesidad del *être ensemble* del individuo posmoderno.

Estos vínculos, tan importantes y tan propios de los procesos de re-configuración o re-construcción social, son el punto clave ya que *no sólo se aprende mirando, sino también sintiendo* (Maldonado, 2008: 167). Así, el conocimiento sensible(16) potencia el pensamiento artístico y visual desplegándose como una prolongación del ser que crea conocimiento a partir de una experiencia colectiva y sensible (Falcón Vignoli, 2015).

De este modo,

L'expérience sensible directe avec le milieu se déroule sans médiateur humain. Elle est identifiée comme temps et moyen de passage d'une logique d'intervention vers une logique d'attention. Cette expérience intime et sensible du milieu ouvre à l'immédiateté (Varela, 1996 : 56) qui est en même temps une *expérience* et un parcours d'*apprentissage*

incorporés (Moneyron et Blouet, 2005 : 174).

Una experiencia estética genera experiencia sensible y por tanto, conocimiento sensible donde realmente reside el valor del conocer, del ser, del vivir, en definitiva, la crudeza y la belleza de la realidad, de la identidad. Y es que *los sentidos son vías de acceso a la comprensión del medio y de uno mismo* (Maldonado, 2008: 164), esto es, la identidad; un mecanismo que nos acerca a la experiencia estética (ídem).

Vivimos, nos relacionamos, crecemos y aprendemos a través de estímulos, generalmente de carácter sensorial, lo que nos lleva a defender esta postura como uno de los mejores canales para profundizar e interiorizar la comprensión del mundo en el que nos desarrollamos tanto intelectual como afectivamente (Gimeno, Rico y Vicente, 1986).

La formación sensible es una experiencia pluridimensional vinculatoria, que deformando, agrietando o modelando lo dogmático, circula por todas las capilaridades de lo infranqueable (Falcón, 2015: 3). Por ello, consideremos esencial favorecer la creación de un mundo sensible en el que nuestro contexto se pueda analizar a través del arte, de la vista, de las narrativas, de lo olfativo, que se pueda tocar, escuchar, percibir desde una polisensorialidad (Abad Molina, 2008; Maldonado, 2008).

Así, los talleres Instálate y su medio, la instalación, facilitan un conocimiento sensible del contexto, es decir, de la bodega y de Rioja Alavesa.

Las características de la instalación nos permiten poder analizarla de un sinfín de formas, y por ese motivo, en una búsqueda del conocimiento integral y completo, la decisión fue afrontar su interpretación de forma sensitiva: vista, olfato, tacto...

y jugar con sus aromas, sus texturas, sus sensaciones, y los recuerdos y conocimiento sensible que de ellas podemos extraer, interrelacionándolas con nuestras vidas y nuestras experiencias anteriores, haciendo de esta experiencia artística una experiencia significativa. En definitiva, abogamos por

la formación artística (...) como formación más sensible, que se emplaza en la construcción de identidad de la persona. Esta «construcción de identidad»(17) fue impulsada por la revolución cognitiva de Howard Gardner y la importancia que fue dada a la educación artística a través de las inteligencias múltiples (Torregrosa, 2015: 5).

Según Gimeno et al (1986) la educación sensorial o educación sensible favorece la Educación Artística. Es una estrategia inteligente de fomentar nuevos modos de ser y de estar, de relacionarse e interpretar, de narrar y de expresar, *construyendo experiencias enriquecedoras que nos hagan disfrutar del arte y de las creaciones del hombre y, por extensión, de la vida* (Maldonado, 2008: 165).

Consecuentemente, la instalación facilita esta amplitud multisensorial, polisensorial, a través de la cual desarrollar aprendizajes más innovadores y donde el participante tiene un papel más activo, explora y es consciente de sus capacidades, mejorándolas tanto en el plano intelectual como en el físico (Maldonado, 2008). Es decir, mejorando las posibilidades del individuo de manera integral se le vincula asimismo con el contexto y con su cotidianidad, abordándola de manera más satisfactoria y enriquecedora.

3.2.3. LA INSTALACIÓN COMO INSTRUMENTO PATRIMONIAL

La bodega como espacio que ubica la instalación y sus diferentes elementos nos habla de cómo han sido las actividades agrícolas en esta comarca a lo largo de los siglos, qué tipo de cultivos se han desarrollado (primando la relevancia de la vid); nos hablan de la vendimia, de las fiestas en torno a ella, de la elaboración de los vinos... Lo cual aparte de interesante es de gran potencial educativo.

Entendida como patrimonio tanto la bodega como las diferentes instalaciones que alberga, tienen la misión de concienciar a la sociedad riojano-alavesa de sus tradiciones, de su contexto, de su cultura y, especialmente y en consecuencia a ésta, de su identidad. Mediante procesos artísticos vamos respondiendo a la vez a la construcción de competencias artísticas, culturales, patrimoniales, y cómo no, sociales.

El arte contemporáneo es también patrimonio y atendido desde la educación es un punto de encuentro entre las personas y el espacio (evidentemente, el espacio construido, el espacio habitado, funcional, físico y perceptible), pero además, y de forma muy remarcable, también con el tiempo. A nuestro entender, el patrimonio no tendría sentido si no uniera pasado, presente y futuro (Calbó, Juanola y Vallés, 2011: 26).

Por ello, la instalación remarca el arte como un agente de reconstrucción social, armonizando la separación social generada por el arte moderno y siguiendo los patrones típicamente posmodernos. Además tiene en cuenta el contexto sociocultural, los patrimonios en él presentes, y se relaciona con ellos, hablando

acerca de su entorno cultural por medio de materiales dotados de una nueva significación, redefiniendo así, el contexto por medio del lenguaje artístico.

Fiestas patronales de verano; viejos trajes y atuendos de colores brillantes que impregnan la memoria colectiva; música, canciones y tarareos que modestamente reviven el sentir comunitario (Guilbaud, 2003); paisajes otoñales que se integran con pueblos y tradiciones, costumbres rurales y agrícolas que destacan el papel de bodegas y viticultores.

Cada sociedad produce territorios, espacios marcados por la práctica, por las representaciones de la vida humana (Bailly y Beguin, 1998: 16), *saberes tácitos y patentes, pegados a las experiencias concretas locales* (Fiori, 2009: 53). Así, tanto la reconstrucción identitaria como los procesos educativos que resultan en su búsqueda, deben ser experiencias cercanas, próximas al alumnado, en un ambiente que propicie esta interacción y que dé lugar a procesos significativos.

Esto es, necesita de un espacio local dentro de la propia comunidad. Por esta razón, por su enorme relación con la Eno-cultura y como espacio neutral de entre todos los espacios de Rioja Alavesa, la bodega supone el ámbito idóneo para este tipo de prácticas. Supone una prolongación del paisaje humano y social, tejiendo formas patrimoniales a través del arte y la instalación, el recuerdo y la razón sensible, a través de vivir estéticamente la bodega y Rioja Alavesa.

Así, la bodega junto con la instalación abren una nueva manera de entender la educación artística y patrimonial. Fomentan la identización a través de vivencias, experiencias artísticas, de la rutina diaria, ya que *il y a dans l'expérience quotidienne de l'espace*

vécu une forme de jointure, d'ajustement à l'autre du groupe et à cet « autre » qu'est la nature (Maffesoli, 2010b: 55).

Una profunda red de pequeños patrimonios que se tejen desde el estar juntos y la cotidianidad del contexto de esta cálida comarca al sur de Álava.

3.2.4. LA INSTALACIÓN COMO INSTRUMENTO DE CONSTRUCCIÓN SOCIAL E IDENTITARIA

Decía Eisner (2002: 53) que *no deberíamos pasar por alto el poder que tiene la comunidad en la práctica para informar e iluminar, para guiar e influir sobre el proceso de aprendizaje en las artes visuales*. Así, nosotras vimos en la disciplina artística de la instalación un instrumento pedagógico para fomentar otro tipo de procesos de enseñanza-aprendizaje en Educación Artística.

Hablar de las características de la instalación es hablar también de historia, de crítica, de reflexividad, de espacio y vacío, de creatividad y de identidad, tanto estética como personal, en ese juego que rompe la delgada línea que diferencia el rol del espectador al del artista. Y muy especialmente en nuestra investigación supone hablar de la bodega.

Esta construcción del nuevo espacio del arte es a su vez la incesante búsqueda de la Educación Artística como construcción de identidades. En la búsqueda de lugar se producen construcciones del corpus social a partir de pensamientos que se ponen en común, en definitiva, que son compartidos, dialogados. Ya que, *concebir el arte en un sistema cultural supone (...) conectar con aquella sensibilidad de la que son producto (...) haciendo con ello de la experiencia estética un asunto de tipo comunitario* (Agirre Arriaga, 2011: 16).

La fuerte crítica social y epistemológica de la instalación son dos aspectos claves a tener en cuenta como características inherente de esta disciplina y que convergen en nuestra investigación al trazar las líneas que dibujan nuestra identidad desde una perspectiva crítica, reflexiva y de fuerte calado social. Además, en esta búsqueda incesante de una nueva definición para Rioja Alavesa, la instalación dota al participante de las armas estéticas, visuales pero también emocionales y sensoriales de profundizar en estos conceptos(18) tan abstractos.

Además, este tipo de disciplina abre las puertas a la participación activa del espectador, donde el debate, el diálogo y la confluencia de ideas, reconstruyen la noción de identidad.

Les identités établies sont menacées par de nouveaux éléments qui apportent toutes sortes de changements (Pitte, 2006: 31), y esto no es algo peyorativo, solamente que estos cambios son necesarios y son intrínsecos a la naturaleza social, a los diferentes sistemas sociales y a la realidad.

Evolucionar es natural, de ahí que estemos buscando sin cesar una nueva forma de identidad, o tal vez, sería más correcto afirmar la idea de búsqueda de sistemas de identización, de identificación en los cuales nos vemos reflejados como pueblo, como comunidad, como Rioja Alavesa.

En los largos períodos históricos, junto con las modalidades generales de existencia de las colectividades humanas, cambian también los modos de percepción. La manera en que opera la percepción, el medio en el que se produce, dependen no sólo de la naturaleza humana sino de los condicionantes históricos (Benjamin, 1936: 17).

Por ello, nuestra actitud frente a la obra y también frente a la

realidad es tan cambiante como son las circunstancias político-sociales, entre muchos otros matices, que gestionan nuestro contexto histórico y cultural.

Así pues, la manera de enfrentarnos a la obra de arte en Rioja Alavesa será diferente a otro contexto del globo terráqueo, o será diferente incluso para según que habitante de nuestra comarca, dependiendo de su bagaje cultural así como su procedencia y creencias.

Esto influirá de una manera determinante a la hora de abordar la instalación y se verá reflejado en sus posturas corporales, en sus gestos, en su interacción con las otras personas que se encuentran cerca y en la manera en que se relacionan con el espacio en el que están ubicadas.

Así, lo realmente interesante de la instalación es que potencia especialmente lo que otras artes hacían, al reunir diferentes disciplinas y lenguajes artísticos, esto es, *transformer le chaos en cosmos. La fonction de l'intuition et de la présentation artistiques elle aussi est dominée par cette force fondamentale* (Cassirer, 2012 : 308).

Esto a su vez implica que, el arte y especialmente la instalación, generan una narrativa que es capaz de sostener los vínculos sociales a través de las vivencias estéticas, esto es, la instalación transforma el espacio, las formas, los lugares, pero asimismo los vínculos, las relaciones sociales mediante el arte, mediante el lenguaje artístico. Es decir, *toute forme de configuration artistique (...) divise la série de l'événement toujours (...) dans le flux en vivifiant* (Cassirer, 2012 : 308).

Por lo que, *si esto es así, la narrativa(19) se convierte entonces en el vehículo más adecuado tanto para el autoconocimiento como*

para solicitarles que transmitan su sentido personal organizando su experiencia a lo largo de una dimensión temporal (Haberman en McEwan y Egan, 1998: 187) y la instalación es una vuelta a reflexionar sobre la vida, sobre lo cotidiano, sobre la realidad.

Podríamos afirmar que la instalación, ubicada en las diferentes zonas de las bodegas donde se reúne la población riojano-alavesa, donde ha enraizado su cultura y su historia, supone un espacio enlazado a la festividad, al disfrute y el gozo del estar juntos, compartiendo precisamente eso: la cultura, la historia, nuestro patrimonio (material e inmaterial), supone la apertura de un nuevo espacio para el disfrute, para reinventarse, para estar juntos.

Y es que, *enfin, les rites, les fêtes et les croyances au Pays basque sont autant de voyages vers les origines de la pensée mythique de cette région* (Bexindeia, 2006 : 5), y la bodega, generadora de tradición, de mitos, de cuentos, de refranes, de la cultura popular, recrea ese pensamiento mítico en Rioja Alavesa y la instalación es la herramienta que nos permite adentrarnos en ese juego –educativo, patrimonial, cultural e identitario–.

Como una fuerza motivadora de aprendizaje lúdico (Abad Tejerina, 2002), salvaguardando la idea de transferencia (Eisner, 2002), la instalación como herramienta pedagógica de reconstrucción social sirve para *analizar actividades sociales, anhelos políticos o proyectos morales (en relación con el sistema simbólico del arte) que sería también una manera de tratar sobre arte, aunque a primera vista estos discursos pudieran parecer ajenos al ámbito de la estética* (Agirre Arriaga, 2011: 12).

Pero además sirve como una experiencia limítrofe y contigua de la unión (Goethe, 2012), de los vínculos, revelando los conocimientos históricos de nuestro paradigma de estudio,

reconstruyendo los límites de los ritos de *passage*(20) (Eliade, 1957, 1967), en los que *la tradition et l'authenticité, bien qu'ayant des fondements culturels, jouent un rôle essentiel dans la formation du sujet* (Pitte, 2006: 28-29).

Dans toute forme de transition (de passage), qu'elle soit personnelle, sociale ou historique, les identités constituées traversent un douloureux processus d'interpolation, quand ce n'est pas de dissolution. Ces moments terrifiants son néanmoins indispensables pour adopter et développer des identités nouvelles ou adultes (Pitte, 2006: 30).

Una especie de re-nacer desde el cambio, el miedo, el terror. Es retornar en esa idea que Eliade (1963, 1967) defiende del mito y los procesos rituales como los procesos que subyacen en el imaginario y el corpus de las sociedades y que la identifican y proyectan sus tradiciones y costumbres. Unos pilares que retumban en nosotros de manera inconsciente y que construyen al fin y al cabo la comunidad, al compartir y *pasar* por esas tradiciones rituales. De hecho, *chaque passage contient intrinsèquement des facteurs de peur et d'instabilité* (Pitte, 2006: 31).

En definitiva, la re-definición de identidades se basa en el ritual de la identización colectiva, ya que *el grupo, visto como una comunidad, puede convertirse en un poderoso medio para la promoción del desarrollo individual* (Eisner, 2002: 52) y por ende la instalación debe responder a la narrativa de estas identidades individuales que se proyectan en colectividad. Sólo que ahora falta preguntarse, ¿es realmente una identidad individual lo que estamos buscando o se trata más bien de una identización colectiva en este cosmos de tribus posmodernas?

3.2.5. LA INSTALACIÓN COMO CORPUS PEDAGÓGICO

Llegados a este punto debemos destacar la importancia de este recurso como el medio para involucrar activamente y de manera total al espectador. Ahora ya se traduce como un corpus que genera la acción educativa y decide cómo se produce. De hecho, según Acconci (en Guasch et al, 2006) el cuerpo tiene la especial característica de que no podemos pensar en éste como un objeto más de la obra, como algo escultural, sino como una forma relacional con el espacio y especialmente con la memoria, esto es, con cualquier clase de procesos de aprendizaje, interconexión y connotación.

Así pues, el corpus del espectador se re-sitúa en un nuevo espacio que hace que se interroge y cuestione de manera incesante. En este sentido, Grillet (1985 en Labate, 2014) se cuestionaba si el cuerpo es ideológico. Así, la relación cuerpo-diálogo-identidad es muy interesante puesto que la instalación necesita de una interacción que le da el cuerpo del espectador, que la analiza e interpreta relacionándose corpóreamente con ella. Esta relación, intensa, sensorial, incluso vivencial, también es dialógica. Esto es, *le corps (...) est également un instrument dialogique* (Labate, 2014: 227), lo que presupone que el cuerpo es esencial para participar de una experiencia completa, real, vivencial (Dewey, 1934, 1958).

El cuerpo se convierte así, en un elemento esencial en el ámbito de la experiencia estética que surge o renace en la instalación. Esto guarda una relación directa con las ideas de Duchamp o Man Ray (1913) que redefinieron la experiencia visual y que más tarde otros artistas se encargarían de recomponer completamente. Idea que enlaza asimismo con la Educación Artística sensible que estamos defendiendo mediante la instalación.

El cuerpo se convierte así en un elemento esencial en el ámbito de la experiencia estética que surge o renace únicamente con el ambiente provocado por la instalación, una disciplina que subvierte el sentido de espacio y los significados que primariamente tenía se invierten a favor de nuevas formas visuales, narrativas y contextuales.

Como si se tratase de una especie de “*ready-made*”, las diferentes partes de nuestro cuerpo se re-significan en el espacio artístico, ya que la instalación supone la apertura a todos los sentidos (tacto, olfato, oído, gusto...). Por ello, todas las sensaciones captadas a través de ellos son importantes dentro de este género, lo que a su vez contribuye a conformar un género pedagógico de gran intensidad.

Es decir la instalación, gracias a su naturaleza relacional y corpórea, exige a aquél que participa de ella involucrarse sensorial pero asimismo cognoscitivamente. Este conocimiento sensible (que engloba precisamente lo racional y lo sensitivo (Falcón, 2010, 2012, 2015; Maffesoli, 1997, 2010a; Torregrosa, 2012, 2015) supone un acercamiento a la realidad mucho más rica y compleja, facilitando en el participante procesos de formación experienciales.

Por todo ello, en esta relación física y emocional con la obra artística, estaremos comprendiendo estéticamente nuestra realidad y por ende, nos estaremos re-descubriendo a nosotros mismos como producto social y comunitario. En resumen, la comprensión del arte contribuye al desarrollo de la identidad (Agirre Arriaga, 2004).

Por ello, el artista-investigador-profesor (el artógrafo) debe contribuir también artísticamente a que se dé este proceso de

desarrollo integral en sus alumnos y alumnas, en el desarrollo de nuestra sociedad, en el desarrollo de todos aquellos que participen del ámbito plural de la bodega como ámbito museístico.

En consecuencia, el cuerpo del espectador es un aspecto clave para interactuar para con el espacio; es un aspecto esencial para terminar de construir tanto la narrativa artística como la historia colectiva identitaria de Rioja Alavesa.

Narrativas de las que surgen puntos de encuentro, vínculos, saberes colectivos, que *sont généralement partagées par un groupe social, dont elles renforcent l'identité et le sentiment d'appartenance* (Pitte, 2006: 28), y que describiremos más adelante con más detenimiento.

3.2.6. LA INSTALACIÓN COMO HERRAMIENTA METAFÓRICA

La metáfora es probablemente la potencia más fértil que el hombre posee (Ortega y Gasset, 1925: 372). No es, por tanto, una mera casualidad el uso continuo de metáforas en la creación no sólo de las instalaciones que engloban las reflexiones y medios artísticos de esta tesis doctoral, sino de la creación artística y estética en general, ya que *la metáfora es una cuestión esencial desde el punto de vista artístico, creativo y educativo. El arte tiene un componente esencial de poiesis, y utiliza la metáfora como auxiliar connotativo para aludir a otra significación más allá de la mera apariencia* (Pérez, Romero y Sanz, 2008: 144).

Así, la epistemología de la instalación permite que sea, por tanto, un lugar simbólico para todos, *un signe de l'unité reconstruite* (Barbe-Gall, 2011), un lugar ávido de metáforas, sinestesias y diferentes formas del discurso plástico y visual.

Además, la diversidad de materiales empleados en el género de la instalación hacen que las diferentes características que éstos poseen se asocien y fundan. Esta particularidad hace posible experimentar los objetos y en base a ellos construir conocimiento, construir significados, pensando sensible y creativamente (Munari, 2002) generalmente apropiándonos de ellos metafóricamente.

Esta característica del arte en general pero de especial relevancia en la instalación facilita la creación de narrativas e historias colectivas como manera alternativa a la expresión de identidad, buscando y generando nuevas ideas y nuevas relaciones (Pérez, Romero y Sanz, 2008) que predisponen un actor más creativo, más crítico y más poético.

3.2.7. INSTALACIONES ESPECÍFICAS.

Como ya explicamos anteriormente, creamos para cada una de las bodegas en las que se llevaron a cabo los talleres instalaciones específicas que, además de responder a los criterios anteriormente descritos, analizaran en mayor profundidad otras nociones artísticas, patrimoniales e identitarias.

Cada una de estas exposiciones responde de manera concreta al espacio en el que se ubican, dialogan con cada bodega y su arquitectura de manera particular, y asimismo destacan sus señas corporativas.

Conozcamos a continuación estas tres propuestas artísticas.

3.2.7.1. PAGOS DE LEZA: "Reflejos y raíces"

Pagos de Leza, con sus líneas elegantes y su juego de luces,

que abarca un ambicioso proyecto de experimentación en viñedo, celebración de eventos y repoblación de árboles autóctonos que antiguamente se encontraban en las lindes de los viñedos y durante la floración aportaban sus aromas a las uvas (Checa, 2014: 43)...

... ahora abre también sus puertas a nuestra propuesta educativa.

En su sala inferior, cercana a un mar de barricas, un coqueto botellero labrado en madera da cabida a nuestra primera obra para los talleres Instálate, vistiendo un bello espacio.

Reflejos y raíces es una obra que habla en términos de color y material, en términos de libertad y expresividad. Es una obra viva, cambiante, en la que el participante juega un papel fundamental ya que sin su intervención, esta instalación nunca estaría acabada.

Ocupando el centro de la sala un mapa de Rioja Alavesa teje una red de sarmientos sin colorear, mientras al fondo, escondidos en cuatro montones, unos espejos acompañan a unos tapetes repletos de estas ramas vinícolas de las más dispares tonalidades que esperan a ser intercambiadas. Una cartografía que aguarda en silencio la acción del "espectador".

- **El sarmiento. La metáfora de la tierra y el patrimonio.**

Los sarmientos se amontonan, como se amontonan en las viñas tras la poda, como se amontonan en cualquier celebración bajo los fogones y la gastronomía de Rioja Alavesa, los sarmientos se hacen hueco dentro de la bodega, dentro de su botellero, extendiendo los límites de la bodega y así mismo preguntándose por otros límites, los políticos.

Así, la forma que adoptan, es decir, su composición juega a perfilar

MARAÑÓN (2014). *Fotografía independiente. Pagos de Leza. Detalle. Photographie indépendante.*





MARAÑÓN (2015). Fotografía independiente. Fuego. Photographie indépendante. Feu

los límites geográficos de la comarca. Unos límites que presenta una topografía curiosa, fragmentada, dividida, partida. Unos límites (físicos, geográficos, pero también políticos e identitarios) que suponen un elemento de ruptura tanto en Rioja Alavesa como en la obra, marcando su ámbito, delimitando su área (lo que nos delimita también como sociedad). Límites que podemos presuponer, pero tal vez no sentir.

Sin embargo, hay veces que estos límites se rompen, se rasgan, los difuminamos y los dotamos de color: el que hace la unión de sentirse juntos. De sentirse unidos, de sentirse comunidad, del *être-ensemble* posmoderno. Por tanto, son unos límites que arremolinan susurros entre tierra y alma, susurros entre el cuidado y el cariño a una tierra, olores a rosa, fresa, a vainilla, a regaliz...

Los sarmientos serpentean en la sala tal y como serpentea el Ebro a lo largo de todo el límite sur de nuestra comarca, se mezclan, se unen, se trenzan... tal y como se han trenzado las tradiciones y la cultura de Rioja Alavesa a lo largo de los siglos en torno al ámbito enológico.

El arte ahora hace reflejo de esta realidad a través del color y la materia orgánica, aquella que ha sido recogida una y otra vez al llegar noviembre, y que ahora retomamos como material susceptible o apto en educación patrimonial, porque el sarmiento se mantiene como un elemento recurrente y símbolo perpetuo de la Enocultura en esta investigación. Se vuelve a hacer alusión a él, pero reformado, del cielo a la tierra... Desde "*Septiembre*" a las *racines*(21) tradicionales y las costumbres vitícolas más arraigadas.

Los sarmientos forman parte esencial de la cultura de Rioja Alavesa, entendidos como parte sustancial de la Enocultura, bien a través de la agricultura, de elementos paisajísticos, notas gastronómicas

o trenzados en la parra. En definitiva, como patrimonio material e inmaterial por todo lo que ellos representan.

- **El cromatismo. La metáfora de lo social.**

La paleta de colores de Rioja Alavesa es muy amplia y de eso toma buena cuenta el sarmiento que luce diferentes vestidos según el mes en el que nos encontremos; que se envuelve entre los verdes brillantes primaverales; que se entorna cuando lleva el envero y las notas moradas nos deslumbran; y que se deja sonrojar por los granates y naranjas más intensos que la naturaleza puede ofrecer.

Así pues, de este cromatismo nos hacemos eco para *Reflejos y raíces*, colores saturados y vivos que pueden interpretarse desde diferentes perspectivas y narrativas, pero lo que no podemos negar es que, como dice la profesora Anne Whiston, el color es otra forma de identidad (Whiston Spirn, 2012). Por lo que borrar el color es eliminar, en cuantiosas ocasiones, la información.

Por este motivo, la obra pasará del neutro de la madera a la saturación del cromatismo según avanza las sesiones. Según avanzan los talleres. Según las acciones de nuestros participantes completan su significado y devienen como actor protagonista del devenir regional de Rioja Alavesa.

- **Los espejos. La metáfora del yo.**

Los espejos suponen la metáfora del reflejo, la metáfora del *self*. Colocados semi escondidos tras las montañas de sarmientos, como si de una sorpresa se tratase, los espejos entran en acción al interactuar con la obra. Al recoger uno de los sarmientos, uno se ve reflejado, ve su imagen, se ve retratado, siendo protagonista absoluto. A través del espejo uno se ve a sí mismo realizando la acción, haciéndose consciente del papel tan importante que juega no sólo en la construcción artística o estética de la obra, sino

haciéndole partícipe del devenir de la comarca, mostrándole lo importante que es para la (re)construcción de Rioja Alavesa.

Por tanto, en esta primera instalación utilizaremos 3 materiales como recurso pedagógico:

1.- El sarmiento como emblema patrimonial que va variando la cromática de manera metafórica del paisaje de Rioja Alavesa y las relaciones sociales de las que nuestros participantes son actores principales. 2.- El color como metáfora del cambio social, del calor de las relaciones humanas, de la importancia de lo afectivo, lo sensible, de tejer vínculos y sinergias. 3.- El espejo como símbolo del ser, de la importancia del papel individual que después se sumerge en la colectividad, de la relevancia del cosmos personal que interviene en el devenir plural comunitario.

En definitiva, *Reflejos y raíces* se construye desde la narrativa elaborada a través de la metáfora (Efland, 2000), esa a la que tantas veces hemos recurrido para crear nuestras instalaciones, una serie de creaciones metafóricas, de pensamiento y reflexión sobre el propio sentido del arte (Butler-Kisber, Yi Li, Clandinin & Markus, 2007) y de Rioja Alavesa. Hincando las raíces en la tierra, tierra que nos y los(22) ve crecer, dar frutos y adornar nuestros campos de primavera a otoño, cuando los colores inundan el paisaje y nos hacen soñar, nos invitan al deleite, al disfrute, en definitiva, nos invitan a un canto a la vida. Reflejándonos al intercambiar el color del invierno por el calor de la sociabilidad.

Los montones de sarmientos se amontonan como colinas en la lejanía del paisaje. Cuentan historias, subyacen susurros... los que la viña guarda en su abrigo durante todo un año, a través del viento, el frío o la nieve en invierno; el calor del sol al amanecer y los primeros brotes de la primavera; el hastío y las sombras del

abrumador verano y el estallido de los colores en la vendimia otoñal.

La viña guarda los secretos de sus agricultores, de aquellos que disfrutan paseando entre las vides, entre las renques, acariciando los zarcillos y dejándose impregnar por los olores del paisaje. Guarda los colores, brillantes pero tenues, saturados pero livianos, que abren una paleta infinita que decora Rioja Alavesa como si de un vasto cuadro se tratara. Un "lienzo" pendiente de colorear, de re-dibujar, de re-significar que ahora de mano de la instalación como herramienta educativa está listo para comenzar.

3.2.7.2. ONDALÁN: "Presentes"

La exposición realizada en Bodegas Ondalán surge de la reflexión de los diferentes participantes de los talleres Instálate en la anterior bodega: Pagos de Leza. Sus reflexiones supusieron un acercamiento a lo que para ellos es Rioja Alavesa.

- **Un espacio especial en el corazón de la bodega.**

La importancia del olivo y el aceite de Rioja Alavesa va *in crecento* en los últimos años, dando testimonio de que en nuestra comarca todo no es vino. Y que por tanto hay una riqueza agrícola, y por ende, paisajística y cultural mucho más amplia.

Reflejo de esta realidad y nuestra siguiente sede, Bodegas Ondalán viene trabajando desde hace ya varias décadas como parte de su filosofía no sólo con el vino, sino que incluye una gran labor oleícola de gran antigüedad.

Por ello, la bodega está rodeada no sólo de viñas, sino de olivos centenarios(23) que alimentan las cocinas y los paladares, los olores inundan la bodega cuando llega la fiesta del Aceite y se



degustan las *pringadas* o el rancho de trujal.

Por esta razón, consideramos muy interesante ubicar la instalación en este preciso espacio: entre olivos, en el corazón del olivar. Tejiendo una maraña de ideas y de contrapuntos que hacían más interesante y fructífero el diálogo y el debate, un debate alimentado por la pluralidad de ideas, por la pluralidad de cultivos, de productos, de tierras, de pueblos, de gentes... de ideologías.

Una mezcla de aromas, de sabores y de sensaciones, de texturas y amalgamas, de dulzor para los sentidos y de espuma rebosante para la vista: colores, formas, líneas... se amontonan rodeando y uniendo los olivos, enfrentando posturas, haciéndonos viajar a través de la razón sensible acariciando las particularidades de esta variedad de oliva única en la península llamada Arróniz mientras aromas y mirada se funden con la pasión del mundo bodeguero.

- **Arte y cotidianidad.**

Desde que Marcel Duchamp creara su famosa obra *Fontaine* en 1917, la cotidianidad y sus objetos corrientes se catapultaron al pedestal de arte. Esta ruptura supone un importante cambio en las creencias y postulados de lo que debía ser arte, lo que favoreció el surgimiento de movimientos como el Arte Minimal, el Pop Art o el Arte Póvera entre muchos otros.

Este cierto *apropiacionismo* nos inspiró para crear una instalación basada en estas premisas:

1.- **Sillones y sofás(24).**

Dos butacones miran impenetrables al sofá biplaza que permanece ante ellos. Una amplia cortina de bolsas transparentes guarda micro-historias. Unas pinzas de madera mojada sujetan estas cápsulas. Sólo la mirada y la experiencia estética dotarán a todas

ellas de una significación artística.

Así, el espacio queda organizado por dos butacas de color blanco, con lingotes de color dorado y bronce, colores metalizados de veladuras suaves y brillantes, señal de antigüedad, de lo clásico, de elegancia, de riqueza. Ribetes, cordones, botones... ornamentan unos sillones que desde lejos parecen desnudos.

En el asiento, en el cojín, escondidas, dos caras se perfilan dibujadas con carboncillo (ese elemento de la tierra), dos caras conocidas, dos caras del Clasicismo: Baco y Dionisos, Dionisos y Baco. Esos dioses semi-celestiales semi-terrenales que se encargan de unir vida y vino, de unir fiesta y lujuria con lo ruidoso de la razón. Una imagen del más puro *citacionismo* (Guasch et al, 2006; Martín Prada, 2001) basándonos en Caravaggio y Velázquez, violenta y dulce a la par de este dios arbustivo, un dios ligado (para griegos y romanos) al pueblo, a la realidad, a la lujuria... a la cotidianidad de los días(25).

El clasicismo se opone a las líneas (¿impenetrables?) del Arte Contemporáneo, del expresionismo, del pincel extasiado, de los colores sugerentes, de las texturas, de las formas, de los sueños, de las fracturas, de las rupturas, de las grietas... de la unión, de la suavidad, de la magia de las emociones. Un gesto inquieto y veloz.

Los sofás y butacones son una metáfora del lugar donde se "asientan" nuestras tradiciones, nuestra cultura, nuestra forma de ser y estar, en definitiva, de nuestras identidades (individuales pero especialmente como grupo, como colectivo).

Así, el sofá, los sillones o *la chaise vide, symbole d'attente et de disponibilité* (Barbe-Gall, 2011 : 105). Son objetos que ahora son símbolo, metáfora donde se asientan las ideas, donde se asientan las culturas, donde se asientan nuestros sueños y donde duermen

MARAÑÓN (2015). *Fotografía independiente. Presentes. Detalle. Photographie indépendante.*



MARAÑÓN (2016). Par compuesto por dos fotografías de la autora. *Detalles Sofás*. Paire composée pour deux photographies de l'auteur.



nuestras identidades. Nuestra identidad como colectivo, nuestra identidad como comarca, nuestra identidad como red.

¿No es esto acaso una identificación? ¿No se trata de un juego perverso y ruidoso como decía Maffesoli? Un ruptura ante lo moderno, una reacción innata posmoderna... una constelación de caracteres que se preguntan coherentemente sobre su realidad, contexto y cotidianeidad (Ripert *et al*, 1974).

Se enfrentan los unos a los otros pero en realidad no están sino complementándose, como sucede en la realidad de País Vasco, como sucede en la realidad de Rioja Alavesa, pero bien pudiera ser la realidad de muchos contextos en los que reside algún conflicto identitario.

Por esa razón, al igual que en historia del arte, la contemporaneidad se enfrenta a la cultura clásica, no es tanto una lucha de fuerzas sino una lucha de complementarios, de donde una bebe, de donde una se nutre. Se miran desde la distancia, sí, pero se miran. Se necesitan. Se integran. Se hablan... en resumen, se narran de manera inter-conexionada y recíproca.

2.- Cápsulas de narrativas.

Entre los olivos, danzando al retortero del viento (que más de una vez durante el tiempo de la exposición los ha derribado) se encontraban diferentes bolsas, bien con imágenes o bien vacías. Las imágenes ya dadas suponían la visión conjunta de la investigadora, así como de los pequeños-grandes detalles, notas o comentarios que los anteriores participantes de los talleres Instálate y las diferentes actividades realizadas durante la tesis han ido aportando. Su particular visión de lo que es y en lo que se fundamenta Rioja Alavesa, o en otras palabras, lo que conforma nuestra identidad en este contexto.

Así, los espacios (bolsas, cápsulas...) en blanco, vacías, son el lugar, los silencios... aquellas partes que aún no han sido escuchadas y que, poco a poco, se irán rellenando, se irán completando, con el paso de la gente, con el paso de los días, con el devenir del tiempo y de la investigación... Es sin duda, una narrativa por completar, tanto escrita como visual, tanto vivencial como experiencial... es una narrativa colectiva, pero que surge de lo individual, de lo más profundo de cada uno, de los sentimientos y reflexiones que cada uno como particular construye, al igual que construye su vida su identidad, a partir de vivencias.

Esas cápsulas del tiempo permiten dibujar un nuevo perfil, dibujar porque será por medio de trazos, dibujos, pinturas... collages, cómo se completarán esos párrafos visuales, esas citas del imaginario común que poseemos y que ahora nos encargamos de delimitar.

Decían los griegos que había que guardar fidelidad a toda tierra que dé pan, aceite y vino. Y Rioja Alavesa tiene cereal, olivos y un gran patrimonio vitícola, como sucede con gran parte de la cultura mediterránea, basada en esta triada (Valverde Villena, 2006).

En homenaje a esta comarca que enlaza la producción de diferentes cultivos con el amor y respeto a la tierra, nuestra instalación "Presentes" se ofrece como un regalo para los sentidos donde combinan color, texturas y micro-narrativas.

Por ello, en la suma de muebles, telas e imágenes, "Presentes" *c'est tout simplement un assemblage. (...) Il en a composé à partir d'objets et de matériaux de toutes sortes. (...) Ces pièces habitent l'espace d'une manière autre, qui n'est plus celle de la peinture ni celle de la sculpture* (Barbe-Gall, 2011 : 105). Una ruptura con las habituales concepciones de lo que debe ser arte, rompiendo con los espacios,

MARAÑÓN (2015). *Fotografía independiente. Cápsulas narrativas. Photographie indépendante.*



las técnicas y los materiales empleados.

Un recurso pedagógico que viaja desde los pequeños patrimonios del mundo oleícola y vitícola, las bases del Arte Clásico hasta llegar al Arte Contemporáneo apropiándonos de objetos cotidianos y nuevas pedagogías que incluyen una visión crítica, sensible y fundamentada en el pensamiento visual.

3.2.7.3. SOLAGÜEN: "Vestigio"

La exposición que hemos realizado en bodegas Solagüen ha tenido lugar en un espacio muy especial: el largo pasillo que une a través de unas amplias cristaleras, la sala de depósitos donde se elabora la gran parte de vinos de esta cooperativa (el resto se hace en las instalaciones de la bodega vieja fechada en 1964), la sala donde residen los jaulones de botellas y el dormitorio de la sala de barricas, donde el vino termina de madurar y hacerse.

Este cruce de transparencias, ventanales abiertos y amplios espacios dedicados a la enología y viticultura, hacían de ese enclave un espacio necesariamente delicado y que había que mimar.

Así, las veladuras de los vidrios de las casi 300 botellas de las que está compuesta la obra, juegan con las luces y los entramados de las salas colindantes, buscando reflejos de sombras y luces, leves espejos de la realidad de la bodega y su día a día; ocupando el centro del espacio longitudinalmente.

Dentro de estas masas de botellas se diluyen gramos de sal tintada con diferentes vinos, las cuales han adquirido diferentes colores y gamas, tornando del suave color crema a los intensos rojos, morados y rosados, para cerrar en tonalidades más pardas y taciturnas: los marrones de las claves en madera.

Así pues, cada uno de los círculos alude a un tipo de vino: blanco, rosado, vino tinto joven y vino tinto reserva. No obstante, en primera instancia nos encontramos con un círculo donde la ausencia es la masa que completa las botellas no-vacías, sino repletas de significados e información: la virginidad de la naturaleza del viñedo, del paisaje riojano-alavés, del cuidado tradicional de la elaboración del vino, de las tradiciones que tejen desde antaño nuestra cultura que sin ellos se mostraría vacía e insulsa.

He aquí la fórmula para repensar los futuros tiempos, los futuros vinos, los futuros grupos sociales que habitarán esta región de tierras calizas y frondosos riachuelos que descienden desde Toloño al Ebro.

Estas transparencias también nos hablan de la pureza, la nitidez, la claridad, con que los diferentes agentes se están mostrando a lo largo de toda la investigación, hablando desde el interior sobre una tierra, una comarca y una forma de vivir y sentir.

Esta ligereza, esos brillos y pequeñas sombras tenues perfilan con suavidad aquellas bases en las que la sociedad se ha ido apoyando como hemos ido pudiendo comprobar a lo largo del recorrido de esta tesis doctoral.

No es sólo un amplio resumen de los resultados obtenidos hasta la fecha, sino también una metodología y un recurso didáctico para que nuestros participantes sigan aportando de una manera sencilla, natural y sensible sus conocimientos y experiencias.

La instalación conjuga por tanto todo aquello que las Arts Based Research tanto defienden, no sólo un método sino el proceso y los resultados artísticos.

"Vestigio" mezcla estas manchas cristalinas con lienzos de diferentes génesis: fotografía, dibujo y pintura. En estas piezas representa

MARAÑÓN (2016). Fotografía independiente. Vestigio. Photographie indépendante.





aquellos aspectos patrimoniales de los que con más frecuencia se han ido apropiando nuestros participantes: el viñedo, las danzas de los diferentes pueblos de la región y un último lienzo en “blanco”, intentando abrir nuevas líneas a los nuevos grupos que participarán de los talleres Instálate.

Por todo ello, en esta última instalación que cierra el ciclo de talleres convergen diferentes instrumentos técnicos y pedagógicos:

1.- La unión de diferentes disciplinas y técnicas (tan propio de la instalación): pintura, fotografía(26), dibujo... donde la variedad de materiales no puede ser sino una metáfora de la propia realidad de Rioja Alavesa, ya que *cada cultura es un diálogo abierto de subculturas* (Reboredo, 2009: 105). ¿Por qué no en el entramado de la diversidad material puede residir el debate o diálogo sobre nuestra propia pluralidad social y cultural?

2.- El empleo de diferentes objetos (sal, botellas, vino... etc.) como elementos patrimoniales cercanos y familiares a los conocimientos previos del grueso de nuestros participantes. Por ejemplo con el empleo de la sal y la cercana localidad de Salinillas de Buradón, vecina de Labastida, que cuenta con *el caudaloso manantial del Pilagar, una fuente salina y otra sulfurosa, sin olvidar que también tuvo un balneario no lejos del río Ebro* (Velilla y Muntión, 2009: 33). De hecho, *el lugar para la nueva villa había sido elegido por la existencia de un pozo de sal, el pozo Muera, que, de pertenencia real primero y luego vecinal, ha venido explotando el pueblo hasta nuestros días* (Velilla y Muntión, 2009: 153). Un guiño, por tanto, a esta larga tradición salinera y que tiene incluso un valor de ofrenda (Barbe-Gall, 2011).

Y asimismo, se conectó con el patrimonio inmaterial de la zona oeste de Rioja Alavesa a través de las leyendas (las cuales *dévoilent*

les récits inscrits sur un territoire (...) *Les lieux qui parlent* (Bello Marcano, 2012 : 211). Leyendas que proceden de época medieval y que en el caso de nuestros talleres rescatamos la de la princesa Zoraya que reza así:

Por aquel entonces había continuas luchas por el territorio. Una de estas sucedió entre el noble Fernán de Oñate y el rey moro Ben-Alkor en las tierras que unen el Ebro y Toloño. La hija del rey moro, la bellísima Zoraya, se encontraba con Fernán de Oñate, su amado, cuando éste le dijo: “Tu padre me ha ordenado vuestra entrega o la guerra ordenará sin dilación”. La joven, loca de amor, decidió no apartarse de su amado pero con una condición: “Si esta guerra va a empezar, que no se le haga ningún mal a mi padre”.

Así, los dos hombres a la guerra marcharon, batiéndose en duelo. Muriendo ambos en la batalla entre los riscos de la sierra... Poco después, la noticia llegó de mano del noble Nuño, amigo de Fernán de Oñate, a los oídos de la princesa.

Cuenta la leyenda que ella, triste y desolada, comenzó a llorar tanto que sus lágrimas empaparon poco a poco el suelo y allí donde ella tanto sollozó, brotó una fuente de sal que dio nombre a esta tierra, la que hoy llamamos Salinillas.

Por ello,

"Lector, si algún día pasas
junto a las Conchas de Haro,
donde se yerguen, sombríos,
de Buradón los picachos,
siguiendo la carretera
que da acceso al País Vasco
(...)
en cuyos flancos se doran
al sol, los frutos de Baco,
y los áticos olivos
ponen sus verdos pálidos
(...)
y, andando, andando, llegares
a Salinillas, tus pasos
detén, piadoso, un momento,
cabe el aljibe salado
(...)
y, si no como turista,
como poeta... soñando...
moja en sus aguas tus dedos...
santiguete muy despacio,
y una plegaria murmura
por la que allí murió amando..."

Original de Bernardino Tosantos Lasheras (Euskal Herriaren Alde, año 1927).

Así, nuestras obras participan del espacio de la bodega y comunican diversos significados como elemento pedagógico, ya que sirve a Rioja Alavesa como un recurso didáctico para aprender y comprender su sociedad, su identidad, algunas nociones artísticas y también referencias patrimoniales mediante la Eno-cultura como ámbito de contención; y en consecuencia, hacer surgir las narrativas y los diálogos.

Las diferentes referencias(27) se mezclan entre sí, se proyectan unas sobre otras y forman así nuevas narrativas, auténticas y desconcertantes, que desvelan realidades psicológicas, históricas, políticas y morales actuales. La provocadora superposición de los diferentes niveles de referencias significa también que las cuestiones estética, históricas, (*culturales, educativas*), políticas y morales se confrontan y mezclan entre sí (Hegyí et al, 2002: 9).

Todas estas exposiciones en conjunto son la síntesis de todos estos caracteres, confrontándose entre sí y dando lugar a multitud de reflejos, pensamientos y reflexiones en aquél que la percibe, que la disfruta pero que también la analiza, como debe autoanalizarse para comprender su entorno, y por tanto, comprenderse.

De este modo, nuestras instalaciones necesitan de un espectador consciente de la vida real (Barbe-Gall, 2011), y nosotras como artistas tenemos el deber de ofrecer las herramientas y recursos para decodificar *what might be discovered or of what is needed, and in some cases even a conviction, but the defining aspect of knowing through art (...) is the emanation of meaning through the process of creative expression* (McNiff, 2007: 40).

Con la técnica de la deconstrucción (Hegyí et al, 2002), por ejemplo utilizada por el artista Txomin Badiola, se trasladan

contingentes de significado a otras situaciones histórico-culturales no vinculadas a contextos mentales, sino a contextos originales o contextos políticos, ideológicos y sociológicos, proceso en el cual se revisa y se reinterpretan de una manera radical la validez y la relevancia de los contenidos originales. Así, con esta metodología, se han concebido y realizado *Reflejos y raíces, Presentes y Vestigio*.

Como en un bucle de instalaciones, unas van sustentando a las otras a lo largo de todas las acciones llevadas a cabo y de manera más clara en esta cuarta acción: los talleres Instáláte.

A lo largo de todas estas exposiciones inscritas en el programa de talleres Instáláte, los objetos que para su creación utilizábamos son objetos que han sido sacralizados, esto es, a través de la donación de una nueva significación, se hacen parte del “religare” (Maffesoli, 1990; Le Quéau, 2011), de la unión de las almas, y así dichos objetos tiene usos más profundos. Aquello que Santacana i Mestre (2012) intentaba transmitir respecto a la importancia el objeto en la construcción de narrativas en el museo.

Le prototype d'une image se “distribue” en effet toujours dans une pluralité de représentations, plus ou moins durables, unies entre elles par un réseau complexe de correspondances que seul l'initié peut percevoir et faire apparaître: “Chaque pièce, motif, ligne ou mouvement répond aux autres, écrit A. Gell (Le Quéau, 2011 : 43).

Esto guarda una correspondencia entre imágenes y objetos, guardando asimismo una lógica en la experiencia ; o dicho de otro modo, *la production d'image est une activité qui (...) vise la maîtrise d'une force au profit de l'être social* (Le Quéau, 2011 : 43).

Así, por todo ello, nuestras diferentes instalaciones contienen datos, comparten significados y apoyan el discurso investigador

para promulgar espacios artísticos repletos de narrativas y diálogo. Una herramienta plástica y estética que aviva recuerdos y genera experiencias.

3.2.8. RECURSOS DIDÁCTICOS

En muchos proyectos de referencia sobre programas educativos, debidamente contextualizados, las fuentes de las propuesta en su mayoría son materiales didácticos. Así, aparte de las diferentes instalaciones creadas y elaboradas para los espacios seleccionados en Pagos de Leza, Ondalán y Solagüen(28), decidimos crear un maletín didáctico en el caso de los grupos escolares y un sobre didáctico en el caso de jóvenes y adultos.

Aunque ambos comparten la instalación como herramienta y metodología educativa, el conocimiento sensible y el patrimonio como ejes vertebradores, ambos se diferencian en los recursos empleados.

3.2.8.1. MAHATSA KIT.

Mahats en euskera significa uva. Partiendo de esta simple premisa ya introducíamos a nuestros participantes más pequeños al patrimonio cultural del vino, anticipándoles en cierta medida de qué íbamos a hablar durante las dos horas de taller.

En el interior del maletín podían encontrar una pegatina donde poner su nombre y colocarla en su pecho, bien visible; un folleto con la dinámica que íbamos a seguir (a modo de recuerdo y para compartir con sus padres, amigos y familiares la acción pedagógica en la que habían participado); la ficha artística y una piruleta.

De entre todos los objetos que guardaba dicho kit, la ficha suponía la más relevante de todas. En ella, cada participante debía anotar sus impresiones, sus sensaciones, sus vivencias. A modo de guía, este pequeño material nos sirvió como recurso que articulaba la experiencia estética y vivencial que nuestros pequeños estaban disfrutando en el corazón de la bodega.

Un recurso para conocer todo el proceso que gira en torno a ésta, la uva (*mahatsa*), desde su cuidado en la viña a su paso por la bodega para elaborar vino. Pero para nosotros, ‘*mahats*’ es aún algo más... es otra manera de entender qué es patrimonio y por ende qué es Rioja Alavesa.

3.8.2.2. SOBRE DIDÁCTICO.

El caso del material didáctico empleado para los grupos adultos y de jóvenes era más sencillo. Un sobre con el folleto de la dinámica de los talleres, un bolígrafo a modo de recuerdo y la ficha artística. Nuevamente la razón sensible se imponía al tener que interpretar la obra desde los diferentes sentidos, los cuales coincidían con los que habitualmente utilizamos en un análisis enológico.

Estas fichas fueron muy útiles para guiar a nuestros participantes en su particular narrativa respecto a la relación que mantenían con el resto de compañeros/as y con Rioja Alavesa en su conjunto.

3.8.2.3. FICHA ARTÍSTICA

Como ya hemos citado, en ambas casos se hacía uso de un material específico creado para analizar las diferentes instalaciones que se ubican en el espacio bodeguero. Se trata de una breve guía para estudiar la obra tal y como se hace de manera genérica en las fichas

de todo análisis enológico.

Como ya vimos con las catas, éstas se basan en cuatro pilares. Recordemos: vista, olfato, gusto y un balance final de todas las sensaciones. En nuestro caso, este último se hacía sin mediar palabras, únicamente trasladando sus ideas y conclusiones de manera artística en el soporte que se les daba para ello y utilizando los diferentes materiales plásticos que se les ofrecían: acrílicos, pinceles, lápices de colores, tijeras...

Así, siguiendo la metodología de nuestro proyecto de investigación (Investigación Basada en las Artes, Artografía y Artístico-Narrativa), se construían como una narrativa artística nuestras reflexiones, conclusiones y argumentos para definir lo que es para cada uno de nuestros participantes Rioja Alavesa. Es decir, el propio arte y expresión plástica definían y mostraban los resultados finales a los que cada uno había llegado tras su proceso.

Un análisis de este tipo (siguiendo la ficha artística) ante una obra de arte contemporáneo y en el espacio de la bodega nos ofrecía la posibilidad de entrar en contacto directo con la obra rompiendo las barreras obra-espectador, investigando nuestro contexto de una manera más directa y activa y, además, hacerlo desde el conocimiento sensible que, como veremos más adelante, comprobamos que se trata de una herramienta de Educación Artística y Patrimonial más significativa y que facilita procesos más enriquecedores que otras desarrolladas hasta la fecha.

3.3. A GRANDES RASGOS

Como hemos ido viendo en este último tomo dedicado a la parte empírica, propusimos diferentes acciones didácticas, entre ellas esta cuarta en bodegas para trabajar, a través del arte y en concreto

de la instalación, nociones que construyeran o (mejor dicho) reconstruyeran identidad en Rioja Alavesa, una redefinición de la comarca acorde a los nuevos tiempos y/o circunstancias sociopolíticas.

Así, la instalación no es sino una demostración más de que este trabajo de investigación es plenamente consciente de su carácter *alr/tográfico* y de la Investigación Basada en las Artes, involucrándose con el contexto físico y sociocultural (Gutiérrez Gómez, 2009), y asumiendo como esenciales la experimentación, reflexión y búsqueda artísticas e identitarias.

De este modo, *el lenguaje de lo visual permite un diálogo académico y no sólo expresivo, inteligente y no sólo emocional, estéticamente informativo y no sólo divulgativo, argumental y concluyente, no sólo decorativo* (Roldán y Marín Viadel, 2010: 63).

Como hemos ido comentando, estas diferentes instalaciones, a grandes rasgos, independientemente de ser conclusiones del proyecto de investigación son asimismo un recurso pedagógico que permite múltiples lecturas, lo que favorece que *el observador proponga su mirada concreta según su personalidad y formación; el momento y el espacio de contemplación* (Calaf, 2006: 47).

El aprendizaje basado en la realidad, nos dicen Santacana i Mestre y Llonch Molina (2012), en la *objetualidad*, es muy importante, más ahora incluso que en el pasado. Por ello, la bodega con sus objetos (botellas de vino, prensas, lagares, calados... y ahora, recursos didácticos como obras de arte), se transforma especialmente para ser útil y afrontar los retos de la sociedad actual, y más aún la de Rioja Alavesa, con sus interesantes cualidades.

La apertura de la bodega al campo de la educación no es sino la demostración de que el arte forma parte del entramado social y

que invita de una manera más natural a un acercamiento, a la construcción de nuevos espacios donde pueden emerger nuevas relaciones en torno a lo social y colectivo, a lo comunitario.

Durante el tiempo que duran nuestras exposiciones, la bodega se reconvierte en un espacio diferente y completamente nuevo, *il a vécu une autre vie* (Barbe-Gall, 2011), incluso, *cela fera partie de son histoire et de celle de la ville* (Barbe-Gall, 2011), en nuestro caso, de nuestra comarca, Rioja Alavesa.

Lo que sucede al reinventar el espacio de mano de estos talleres y especialmente gracias a las vivencias que genera la instalación, hace que nuestros participantes *ont vécu une expérience unique* (Barbe-Gall, 2011) sin duda, gracias a esta reinterpretación espacial, cultural y estética.

El espacio de la bodega debido a su epistemología (continua actividad y uso de las diferentes salas de producción y elaboración del vino, conservación, embotellado, etc.) requiere de una obra efímera, requiere de una obra viva, dispuesta a modificarse, a vivirse y a borrarse en un momento dado.

La bodega posee una gran variedad de espacios diferenciados, ya que de hecho es cada vez más habitual en las bodegas la amplitud de zonas y salas: desde calados antiguos, espacios modernos o incluso los propios viñedos; y la instalación es de los pocos lenguajes artísticos puede permitir interactuar con todos estos espacios.

Además, la dinámica de la instalación es muy interesante para este contexto ya que dependiendo del periodo y/o espacio temporal puede variar o modificarse, y eso es una ventaja de la instalación respecto a otras disciplinas.

Nuestra investigación es como una pintura que incluye

palabras o textos; además de portar significado, permite una entrada a aquellas cuestiones internas de la obra. Son parte sustancial en cuanto a estética, y a la vez, ofrecen un tipo de lectura determinado por su semántica. Son a la vez, imagen y palabra (García Roldán, 2012: 46).

Esta conjunción, imagen y palabra, nos ha permitido elaborar todo un complejo cultural que permitirá o, al menos, posibilitará, llegar a la finalidad de este trabajo de investigación: definir la identidad en Rioja Alavesa a través de nuevas herramientas en Educación Artística.

Tal versatilidad en el campo de la instalación llevó a la idea que defiende Huertas (2004) en la cual *toda obra plástica es susceptible de derivar hacia la instalación: eso sucede cuando no se limita a situarse en un lugar sino que lo problematiza, recuperando su visibilidad o alterándolo de tal manera que revela fuerzas espaciales insospechadas* (Huertas, 2004: 124).

Así, los talleres Instálate han facilitado el desarrollo de una nueva metodología de interpretación de nuestra realidad, *dando lugar a un aprendizaje cognitivo en el que los participantes reorganicen los conocimientos existentes en cada uno de ellos mediante una estimulación sensorial y emocional* (Sánchez, 2013: 328), en otras palabras, el conocimiento sensible defendido desde el GREAS-CEAQ (Sorbonne- Paris V).

Esto a su vez es una manera sensible y afectiva (Falcón Vignoli, 2010) de valorar nuestro patrimonio para así poder repensar nuestra identidad individual para después contrastarla con la de los demás. Basados en esta experiencia somos conscientes de los significados y preceptos que fundamentan nuestra sociedad.

Por medio de estas diferentes obras (la instalación junto con la

bodega) se consigue desarrollar elementos pedagógicos (Díaz-Obregón, 2003) que la hacen ser muy útil; y además articular en perfecta consonancia tres puntos educativos de alto potencial en ámbitos educativos no formales e informales: Educación Artística, Educación Patrimonial y Eno-cultura (como agente mediador entre las diversas partes a modo de nexo cultural).

De este modo, nos ponemos *ante una obra de arte esperando a que le ayude a uno a querer algo diferente, algo que le impulse a cambiar, ampliar o diversificar los propósitos y así la propia vida* (Agirre, 2000: 301), y esto significa, por tanto, que las obras artísticas sirven para crear, relacionar, responder, reconstruir significados, conocimientos y mundos (Calbó, 2006).

Por esta misma afirmación, es necesaria una colaboración interdisciplinar entre los diferentes campos que en el contexto de Rioja Alavesa intervienen, para así fomentar a una recuperación identitaria real. Por ello, debemos conjugar tanto la Educación Patrimonial y la Artística como la Cultura del Vino, y todo recluso en el recinto más idóneo para ello: la bodega.

Así, tanto desde los presupuestos de la Educación Artística o estética, como desde los de la cultura visual, existen buenas razones para desarrollar una alfabetización visual. *Vygotski también creyó que las imágenes y las artes en general son y producen artefactos mediadores de la construcción de conocimiento, de la construcción de la cultura* (Calbó, 2006: 77).

Por consiguiente, la didáctica, como disciplina, desde sus comienzos se basó en las imágenes y en los objetos (Montessori, 1917, con su *Método avanzado Montessori*), y de ello se hace eco estas obras, donde se conjugan ambos aspectos para tratar sobre la identidad, por medio de la Educación Artística pero también la

patrimonial, debido a su interesante relación con el ámbito donde haya ubicada (la bodega) y la Eno-cultura.

Sin embargo, Giroux (1990) ya nos advertía de la necesidad de la alfabetización total, es decir, no solamente el dominio de determinadas técnicas (de lectura, de información, etc.) sino de la capacidad crítica, con respecto de las experiencias propias y ajenas, y con fuerza conceptual.

Así,

lo que realmente importa es enseñar los métodos para generar un pensamiento crítico entre los ciudadanos. Y esta es una tarea educadora de la escuela y del museo; los ciudadanos, en las sociedades democráticas y avanzadas de nuestro mundo, tomamos decisiones libremente sobre lo que nos afecta, pero la libertad de decisión de poco sirve si no se desarrolla previamente el pensamiento crítico (Santacana i Mestre y Llonch Molina, 2012: 120).

Y esta es una de las funciones de la didáctica del arte, el patrimonio y la Eno-cultura en Rioja Alavesa.

Eisner (2005) decía que habiendo visto lo oculto a través del arte, conseguimos hacernos mejores. Consideramos que desde esta perspectiva y gracias a estas obras y especialmente a su ubicación, la bodega como nuevo ámbito museístico (y por ende, educativo), fomentamos el espíritu crítico y la tolerancia, pero también inculcamos cultura, saberes y conocimiento; hacemos de nuestros alumnos seres conscientes de su contexto y de su entorno, y en consecuencia, una vez conocedores de su realidad, éstos podrán configurar su identidad, podrán, en definitiva, ser libres.

Así, nuestro interés ha sido, y continúa siendo, ofrecer una investigación que no se detiene, que continúa, una investigación

‘viva’, donde todas *las interpretaciones se basan en una postura reflexiva y reflectante para el análisis*, donde todas las voces construyen el discurso e intervienen para la reestructuración de Rioja Alavesa. Así, este proyecto de investigación no acaba aquí, ya que, como en casi todo trabajo en A/r/tografía, *la interpretación a menudo genera “historias sin terminar” que están en curso y requieren de su continuidad por parte del investigador* (Sinner et al, 2006: 1251).

Estaremos, por tanto, siempre narrándonos y re-escribiéndonos individual y colectivamente. Por ello, si narrarse es una forma de comprenderse y *en detrimento de discursos evidentes y articulados, predominarán las narrativas visuales fragmentadas, contradictorias, de funcionamiento abierto y múltiples combinatorias* (Sánchez Argilés, 2009: 109), esto supone algo lógico en este proyecto de investigación. Al igual que sucede con las identidades (Hernández, 2002), y que las narrativas que surjan de ellas estarán fragmentadas, porque la realidad en sí misma está fragmentada y requiere esa reunificación para hacer palpable la cohesión social en Rioja Alavesa.

De este modo y con miras al futuro, podemos seguir trabajando en la línea, ya que gracias a los diferentes instrumentos técnicos se propician los discursos identitarios, tan necesarios y relevantes en Rioja Alavesa, dentro de este nuevo espacio de ‘re-creación’ cultural, patrimonial y educativo como es la bodega.

Así, nos invita a que el discurso artístico, narrativo y/o visual, sea abierto y predisponga a toda la sociedad a ser partícipe, haciendo de la bodega un espacio para las formas sociales polimorfos posmodernas y la definición identitaria más plural y tolerante.

4. ANÁLISIS DE DATOS Y RESULTADOS (DISCUSIÓN DE RESULTADOS)

Who are we, who is each of us, if not a combinatorial of experiences, information, books we have read, things imagined? Each life is an encyclopaedia, a library, an inventory of objects, a series of styles, and everything can be constantly shuffled and reordered in every way conceivable (Italo Calvino, 1995: 124 en Leggo, 2012: xix)

Llegó noviembre del año 2014 y con él, la primera de nuestras ediciones de los talleres Instálate. Estas acciones pedagógicas se alargaron en el tiempo hasta febrero de 2016, habiendo pasado por Leza, Oion y Labastida.

La distribución de nuestros talleres respondían al objetivo de llegar al mayor público posible, especialmente el escolar, dado que hasta la fecha las diferentes acciones propuestas (ejercicio colaborativo del Foto-Diálogo, el Curso-Taller o las catas) habían estado dirigidas a un público adulto. Por ello, además de por sus numerosas cualidades (que ahora pasaremos a describir), propusimos las siguientes bodegas por su ubicación.

Debemos tener en cuenta que en Rioja Alavesa los centros escolares de Educación Primaria, Secundaria y Bachillerato se concentran en los núcleos de mayor población, quedando reducido el ámbito escolar únicamente a cuatro localidades: Laguardia, Labastida, Lapuebla de Labarca y Oion. El asunto cambia si nos referimos al sector de Guarderías y Educación Infantil dado que prácticamente en todas las localidades de la comarca cuentan con las conocidas *Haurreskolas*. Sin embargo, con el interés de que se adecuaran mejor a la dinámica propuesta y por que además es precisamente en esta etapa escolar donde más estudios hay respecto a la instalación (por

ejemplo la excelente investigación de Abad Molina (2009) o el proyecto de Gómez Pintado, Lekue Rodríguez, Tresserras Angulo y Mendiguren Goienola con la Red de Escuelas Municipales de Educación Infantil de Vitoria-Gasteiz junto con la Escuela de Artes y Oficios vinculando Educación Infantil e instalación), optamos por grupos de acción más mayores.

Así, el Colegio Público Ramiro de Maeztu de Oion, San Bizente Ikastola también de Oion, el Instituto La Laboral de Lardero (en la comunidad vecina de La Rioja), Bastida Eskola y Bastida Ikastola ambas en Labastida, fueron los centros que participaron aglutinando un alumnado procedente también de localidades cercanas: Yécora, Meano (Navarra), Labraza, Moreda, Barriobusto, Kripan, Lanciego, Villabuena, Samaniego, Salinillas, Haro (La Rioja), Briñas (La Rioja) o procedentes de la misma capital de La Rioja, Logroño.

Así, decidimos organizar estos meses de actuación dedicando el horario de lunes a viernes a grupos de centros educativos y diferentes asociaciones que desearan participar de este encuentro de arte, patrimonio y enocultura. Por su parte, un fin de semana concreto del mes escogido (noviembre de 2014 en Pagos de Leza, marzo de 2015 en Ondalán y febrero de 2016 en Solagüen) se dedicaba en un formato especial a grupos de adultos.

Tuvimos casi quinientos participantes entre jóvenes, adultos y niños y niñas del primer, segundo y especialmente tercer ciclo de Educación Primaria. Generalmente los grupos fueron pequeños (máximo de veinte alumnos/as y en el caso concreto de Labastida alcanzando este número al unir las clases de cada ciclo), destacando una especial diversidad de razas y procedencias: Pakistán, Marruecos, Argelia, Nigeria o Rumanía, por citar algunas.

Como habíamos adelantando previamente, el espacio de la bodega y su filosofía debían guardar una paridad y sintonía con la obra que allí se instalaría, lo que nos llevó a estudiar cada bodega y analizar brevemente sus características; obteniendo como resultado las exposiciones que hemos descrito en el apartado anterior de instrumentos técnicos.

PAGOS DE LEZA

A camino entre Laguardia y las faldas del puerto de Herrera, esta bodega a pesar de edificarse hace escasos años, guarda con respeto y cariño la labor vitícola de una familia que se ha dedicado con pasión y entrega durante cuatro generaciones a la elaboración de vinos.

Su peculiar arquitectura mira atenta a la Sierra de Cantabria, como si de un particular mirador se tratase, protegiéndola de los fríos y abrigando a sus cercanos viñedos, de entre los que se cuenta con uno experimental del que se hace un riguroso estudio para una investigación que se emprendió en 2012.

Sus bellas formas nos recuerdan a la silueta escalonada de la cordillera pero asimismo a los denominados como carasoles (un tipo de viñado en pendiente orientado al sur-suroeste). Su interior guarda con criterio y armonía las diferentes espacios, aunando belleza y funcionalidad y atendiendo a líneas minimalistas en acero, madera y hormigón.

Así, Pagos de Leza es una bodega que haciéndose eco del gran patrimonio cultural que le rodea (dólmenes como el del Sotillo, ermitas medievales como la de Berberana o pueblos de recias murallas y bellas casas de piedra de pleno medievo como Laguardia o Leza), gestiona una calendario repleto de actividades,

seminarios, visitas y eventos, tal y como citamos en el Estado de la Cuestión: Pintura, Poesía, Congresos de Enología, Moda y artesanía se aúnan para abarcar un amplio legado que revive en el sentir de esta tierra.

Hoy, Pagos de Leza supone una de las bodegas pioneras del Enoturismo en Rioja Alavesa, al que además de su restaurante, se añadirá en el futuro un hotel que terminará de dotar a esta bodega de este carácter que la ha hecho tan peculiar: un centro Multidisciplinar en el que se integran tradición, innovación y el respeto a la tierra (participando con la repoblación de árboles autóctonos y la ya citada plantación de un viñado experimental de casi dos hectáreas).

En definitiva, una bodega que con sus amplias cristaleras mira agradecida a la Sierra, cuida con cariño su entorno y vigila con alegría y esfuerzo que la tradición de toda una familia siga adelante.

ONDALÁN

Desde 1889 esta familia está vinculada a los vinos y viñedos de Rioja Alavesa, asentando así una larga tradición que en 1976 dará lugar a la fundación de Bodegas Ondalán. Don Julio Martínez-Bujanda, preocupado por poder elaborar sus propios vinos, decide dar un paso adelante y edificar los pilares en los que se asienta la actual bodega: una pequeña empresa familiar en la que todos sus vinos son elaborados exclusivamente con uvas de sus propios viñedos, lo que dota a sus vinos de un carácter singular y único.

Con el paso del tiempo, serán sus hijos (Fernando y Enrique) los que mantendrán vivo este legado, mimando con respeto y esfuerzo esta sólida tradición ligada a esta tierra teñida por mares de viñado y manteniendo el nombre que en origen se eligió. El

cual es una oda a los valores que sustentan esta bodega: *onda* (*onda*, “está bien”, “bien hecho” en euskera, hace alusión a elaborar un buen vino, es decir, la pasión por el trabajo bien hecho) + *lan* (en euskera trabajo). Es decir, el trabajo y esfuerzo para que el vino sea completo, redondo... perfecto.

Afamosos viticultores y amantes del buen vino, en Bodegas Ondalán son conscientes de la importancia de humanizar sus vinos, por lo que prima en su filosofía un trato cercano, familiar y de gran complicidad que ha tenido resonancia en el actual proyecto Enoturístico llevado a cabo por Onkata. Compañeros de viaje que tanto nos han aportado a lo largo de las sesiones de nuestros talleres en sus instalaciones.

Un espacio arquitectónico en el que conviven con humildad viejos depósitos de hormigón (típicos de la década de los setenta) y los más novedosos sistemas, una pequeña sala de barricas inundada de barriles y un entorno muy peculiar en el que duermen olivos centenarios. El otro alma de esta bodega que, con fidelidad y compromiso, también elabora aceites de excelente calidad, participando de manera activa en la Fiesta del Aceite de Rioja Alavesa.

Una simbiosis que dota de mayor personalidad aún a esta pequeña bodega que en las afueras de la villa de Oion sigue mimando a viñedos y olivares como hace más de un siglo ya hicieron sus antepasados. Una historia que se torna leyenda y patrimonio vivo del mundo del vino.

SOLAGÜEN

Hace ahora medio siglo, un grupo de viticultores de Labastida se embarcan en un nuevo proyecto bodeguero. Todos ellos

poseían viñedos propios en la zona que popularmente llamaban “Solagüen”, un topónimo vasco muy antiguo que significa “*en la parte de arriba o más allá del prado o pastizal*” y hace alusión a las tierras que antaño, por su situación, no se cultivaban ni utilizaban para ganado y en los que se empezó a plantar vid. Este área tenía gran reputación y prestigio entre los habitantes de la zona por lo que deciden tomar este nombre como marca para sus vinos.

Así, a modo de cooperativa, esta bodega en el corazón de Labastida (uno de los principales núcleos de la comarca) fue creciendo y hace escasos años se decidió a hacer una nueva sede que fue la que acogió nuestros talleres.

La antigua sede, de grandes depósitos de hormigón y grandes espacios de una arquitectura funcional, proyecta a la nueva arquitectura parte de este legado. De este modo, las formas de la actual bodega son espacios amplios, diáfanos y muy utilitarios, combinando por medio de grandes paredones de hormigón en el exterior y enormes cristaleras en el interior, una espacio que juega con el acero, la madera de las barricas y el traqueteo de máquinas y botellas.

Un lugar donde tímidamente se empiezan a realizar algunas visitas y donde desde el candor de la colectividad, el mundo del vino sigue creciendo y valorando el trabajo del viticultor y la pasión por la elaboración de buenos caldos.

Así, emprendimos nuestros talleres instalando en primer lugar las exposiciones (*Reflejos y raíces*, *Presentes* y *Vestigio*, respectivamente) y acondicionando, posteriormente, el espacio para días más tarde desarrollar todo el entramado de “Instálate” en el interior de estos templos vitícolas que no son sino una oda al patrimonio cultural.

Construyendo entre todos nuevos significados sobre qué es Rioja Alavesa, el espacio de la bodega se abrió para generar un sinfín de emociones sólo descriptibles en claves plásticas, visuales y sensitivas. Una fiesta de Enocultura, arte y educación que, tras visita a la bodega para conocer los procesos de elaboración del vino, iniciaba un viaje por el conocimiento sensible y una conciencia artística de nuestra cotidianeidad.

De este modo, nos incorporamos a este legado inmaterial del respeto por el espacio bodeguero, el entorno y la tradición, generando una propuesta que se asienta en el cariño a esta tierra donde el vino tiene nombre y apellidos.

5. RESULTADOS

Los talleres “Instálate” tenían una doble línea de acción. Por un lado, demostrar la valía de la instalación como nueva herramienta educativa en espacios no formales y por otro, hacer conscientes a los diferentes participantes de su identidad re-definiéndola desde el arte, el patrimonio y la experiencia sensible.

La instalación, como ya comentamos anteriormente, se analizaba en los talleres siguiendo la ficha artística que se encontraba en los diferentes materiales didácticos creados para la ocasión. Así, cada una de nuestras exposiciones se estudió siguiendo las pautas de todo análisis enológico, es decir, vista, olfato, gusto y hacer un balance de todas esas sensaciones.

A través de este particular análisis, de lo que se trataba era de fomentar diálogos abiertos que estimularan a los participantes a explorar la obra artística, pero, en el proceso, poder explorarse, narrarse a sí mismos, conociendo y sintiendo de nuevas y

gratificantes maneras (Amy Silva, 2009).

De hecho, si buscamos respuestas mediante el arte nos encontraremos con que los métodos que debemos usar no se hallan en los actuales currículum y raramente en los fundamentos educativos de centros de educación no formal. Así, caminando hacia una armonía del interior y exterior, de lo personal y lo colectivo, de lo individual al entorno, la nueva experimentación estética o la nueva Educación Artística exige involucrar a los sentidos, a la conciencia, a la inteligencia pero asimismo el juicio crítico y la reflexión (Dewey, 1934; Read, 1940; Juanola, 2002).

Desde esta perspectiva, *el arte es una manera de enriquecer las habilidades cognitivas que un individuo ya ha desarrollado y seguirá desarrollando gracias a un programa educativo. (...) Es un vehículo que fortalece la manera en la que la gente piensa* (Eisner, 2009: 19).

Así, la instalación al igual que las catas son herramientas polisensoriales (Díaz-Obregón, 2003) que nos permiten construir conocimiento, edificar el pensamiento visual y patrimonial, desde experiencias afectivas, plásticas y estéticas.

Una vuelta a lo natural, a lo sensible, la vuelta a Dionisos que decía Maffesoli (2010b), ya que en el culto dionisiaco se desvela el sentido de lo natural, de la propia naturaleza, de lo espiritual, de lo que subyace y da cuerpo a una sociedad, a una comunidad. Así, Nietzsche (1870) también veía en esta figura una gran revolución que afectará a todas las formas de vida, infiltrándose en todas partes (incluido por supuesto el arte) como una regeneración social. Dionisos será por tanto una nueva forma social que nos reinventa.

Por ello,

la fuerza dionisiaca de la transformación mágica continúa

acreditándose aquí en la cumbre más elevada de esta visión del mundo: (...)¿De qué manera se comunica el sentimiento? Parcialmente, pero muy parcialmente, se lo puede trocar en pensamientos, es decir, en representaciones conscientes (Nietzsche, 1870: 7).

Hay que vivir los espacios, hay que sentir nuestro alrededor, y nuestros talleres están sujetos a prácticas artísticas para reflexionar y/o proyectar vivencias y subrayar *les expériences de manipulation et de construction d'objets* (Denauw, 2012: 94) poéticos, artísticos, patrimoniales, especialmente perceptibles gracias a la instalación y su metodología. Se trata de dotar a nuestros participantes de las competencias necesarias para poder interpretar nuestra realidad y afrontar sus diferentes problemáticas exitosamente.

Como podremos comprobar más adelante, la instalación crea grupo, hace compartir la vivencia-experiencia y los diferentes ritos de “*passage*” en una especie de acto solidario donde se refuerzan los lazos comunitarios (Arpal, 1985). Es decir, la instalación supone *la definición específica de los comportamientos socialmente admitidos y de elemento en la construcción de un código de identidad colectiva* (Arpal, 1985: 136) que se integran en el vivir colectivamente (Maffesoli, 1979, 2003a, 2007, 2011), en el estar juntos.

Sin embargo, muchas veces *les apprentissages informels ne sont le plus souvent ni visibles, ni conscients* (Denauw, 2012: 94), pero no por ello menos valiosos, ya que se produce un conocimiento natural que fluye hacia lo sensible. Esto hace que cuando analicemos nuestras experiencias lo hagamos desde la perspectiva de la pertenencia a un tiempo, espacio y grupo social concretos, en cuya síntesis tendrá sentido pleno cada una de las experiencias que nuestros participantes han tenido, han disfrutado, han sentido cuando se ponen en relación con la otredad, en comunidad, con

lo social.

Converger experiencias, contemporaneidad y sociedad es el resultado de la sucesión de experiencias repletas de significados y valor. O lo que es sinónimo, aprender y crecer en el reto, en el desafío, en una apuesta por la razón sensible que legitima la sensibilidad y la empatía como la forma más próxima a los fenómenos sociales, educativos, artísticos y por tanto también los identitarios (Maffesoli, 2001).

Teniendo en cuenta los valores de esta herramienta educativa propia de la Educación Artística posmoderna,

debería haber breves intervalos de tiempo para la reflexión serena de cada alumno. Pero éstos son periodos de auténtica reflexión sólo cuando siguen a etapas de acción más franca y cuando se utilizan para organizar lo que se ha adquirido en periodos de actividad en que se han usado las manos y otras partes del cuerpo a más del cerebro. La libertad de movimientos es también importante como medio para mantener la salud física y mental. Hemos de aprender aún de los griegos, los cuales vieron claramente la relación de un cuerpo sano y un espíritu sano. Pero en todos los respectos mencionados, la libertad de acción externa es un medio para la libertad de juicio y de poder para realizar fines deliberadamente escogidos (Dewey, 1938: 103).

Así, entrelazando diferentes sentidos, el cuerpo, el movimiento y la acción, los talleres *Instálate* dibujan una nueva realidad educativa que viene refutada por la experiencia que nace de la interacción con la instalación.

Se trata por tanto de un tarea colaborativa, una acción donde

cada participante a través de esta disciplina desarrolla experiencias desde todos los procesos del aprender: visual, sensible, crítico, gustativo, estético, olfativo, emotivo...

Una amplitud metodológica que hace que cada grupo genere su propia dinámica en función de sus experiencias previas, tejiendo así un entramado social y educativo moldeable(29) y dialogante (Rasse, 2010). Esta herramienta educativa invita a pensar, sentir y actuar (Abad Molina, 2007) al propiciar el aprendizaje significativo y autónomo, y expresarse creativamente sobre lo percibido y vivido (Díaz-Obregón, 2003); de-construyendo aquello que se les presenta y construyendo desde la cotidianeidad, desde lo próximo, desde lo familiar.

Esta de-construcción de las metáforas y significados de la instalación se acentúan en la bodega. Si empezamos por acercar el lugar de trabajo, tal como la bodega permite, aproximándonos a un patrimonio muy rico y cercano, logramos a continuación con los materiales diversos de las instalaciones, crear lenguajes diferentes al habitual empleado en clase.

El cuerpo se traduce ahora en una herramienta indispensable para crear conocimiento, para interpretar la realidad y para sentir, viviendo y experimentando en lo cotidiano, en lo vivido, en lo banal incluso. Se trata de hacer trascendente aquello que en nuestra historias particulares construyen nuestra personalidad, que, al ser compartidas y narradas, inician otro proceso, el de identificación, sirviendo las instalaciones como espejos de nuestra realidad y contexto, dibujando identidades colectivas, historias colectivas, territorios compartidos.

Los procesos de re-construcción que se magnifican dentro de la bodega y a través de la propuesta de nuestros talleres, operan

gracias a las asociaciones, a los vínculos, a las sinergias que surgen en el desvelo experiencial de la instalación. Un manera particular de expresar el contexto y la especificidad social y cultural (Goikoetxea, 1985).

Se trataría del “*experiencing*” del que habla Courtois (1989) o la “*formation expérientielle*” de Moneyron et Blouet (2005), donde la importancia de

« *produire du sens sur son vécu* », ainsi la formation expérientielle permet de réfléchir, non seulement les situations explicitement instituées, mais également tous les temps de la vie qui forment et qui transforment. La formation expérientielle (...) adjoint les transformations intimes de la personne (Moneyron et Blouet, 2005 : 167-168).

De este modo, no es casualidad que hablemos de la recuperación, de la re-definición, de la *ré-creation* (Goikoetxea, 1985) de la identidad cultural (o identidad colectiva) que se inscribe en un proyecto de reglas sobre cotidianeidad y la consolidación de la comarca en constante formación acorde a la realidad contextual (Moneyron et Blouet, 2005).

Los diferentes sistemas que auspician los lugares autónomos de significación aportan a la acción colectiva una nueva referencia y simbolismo. Dentro de las diferentes dinámicas y estrategias, la bodega se nos presenta como el nuevo espacio de vino y cultura donde nos reencontramos con la más pura expresión de vida comunitaria.

Para ello es necesario dejarse llevar por la experimentación, por la significación de nuestros actos y decisiones, que se traducen en la urgente necesidad de modelar una nueva Educación Artística

posmoderna que *nos invita a un aprendizaje dónde lo distante puede confluír, como la experiencia estética y la reflexión de la práctica o los procesos colectivos y los trayectos individuales* (Torregrosa, 2015: 2).

Por ello, nuestros talleres no dudaron en proponer otra manera de conocer, de ser y de estar. De aprender, desde el patrimonio y la razón sensible, a reconocer y moldear los arquetipos que sustentan nuestro imaginario y nuestra identidad.

Conozcamos pues los detalles de este estudio que tantos datos y gratos momentos nos ha dado.

5.1. VISTA

La primera de las partes que guiaban nuestro análisis era la vista. A través de ella debíamos profundizar en el conjunto de mensajes que la obra de arte nos trasmitía e iniciar especialmente una búsqueda personal de aquellos aspectos de Rioja Alavesa que podíamos identificar.

De esta manera, comenzaba un particular juego sensorial en el que tanto niños como adultos se acercaban a fijarse más pormenorizadamente en los diferentes detalles de las obras. Generalmente, en el caso de los grupos escolares comprobamos una participación más activa, más despreocupada incluso que en el caso de los participantes más mayores. De hecho, observamos que este primer periodo visual curiosamente les mantenía más distantes de la instalación que el resto de partes del análisis.

Las formas plásticas, materiales y resto de medios empleados eran, como hemos comentando anteriormente, recursos que hacían de la instalación no *seulement connaissance, découverte, invention, mais communication* (Cruz-Díez, 2013 : 11).

Una comunicación que depende de nuestra mirada, subjetivada culturalmente y a la que respondemos de una manera determinada porque pertenecemos a un contexto concreto,

porque aunque nuestra mirada y percepción se nos antoje exclusiva y única, descubrimos el mundo al albur de un determinado contexto histórico, social y cultural que moldea nuestro enfoque y perspectiva, traducándose en selección de estampas y símbolos, reflejo también de la imagen que una sociedad tiene de sí misma (Cano, 2012: 131).

No en vano, nuestra mirada focaliza y decanta las experiencias visuales como una contemplación inaudita, nueva y múltiple, lo que implica adentrarnos en analizar este paisaje identitario como si de algo nuevo se tratase pero que, en realidad, converge en nuestra cultura y en nuestra narrativa visual diaria.

Por tanto, estas primeras interpretaciones visuales tornaban en colores afectivos y colectivos cuando se ponían en común, en interacción con el conjunto, observando criterios comunes, aspectos con los que se identizaban, coincidencias, referentes similares y una *visión* común compartida de lo que es Rioja Alavesa. Miradas que se construyen desde la sociabilidad y lo sinérgico. Entre ellas son especialmente destacables los aspectos relacionados con lo cotidiano, con la vida diaria y sus contextos, y en consecuencia, con el latir comunitario de los patrimonios inmateriales de la ritualidad festiva.

Durkheim (2005, 2013) decía que era muy relevante tratar los hechos sociales como cosas y sobre todo tener en cuenta la importancia de las emociones y los sentimientos comunes en este acto de cosificar. Así, con el análisis de nuestros participantes

podemos acercarnos a un calendario afectivo, festivo y cotidiano que recorre las diferentes estaciones de colectividad de la región: damborrada, los Pastores, Santa Ageda, Aquelarre, Fiesta de la Vendimia, San Prudencio...

Ces interactions sont propres aux relations sociales et déterminent leurs correspondances tout comme les possibilités d'unir des personnes dans un processus naturel qui implique aussi des répulsions ou des affinités électives selon Goethe (Torregrosa et Falcón, 2012 : 261).

Así, pudimos ir comprobando cómo a través de la vista iban identificando aspectos de Rioja Alavesa, propios de su identidad, de su patrimonio, de su cultura, de su día a día, lo que nos lleva a afirmar que la instalación recrea formas de identidad. Además, aquí es importante destacar que el patrimonio, especialmente el inmaterial, es una experiencia de la cotidianidad (Giguère, 2010), y en este sentido debemos dejar que el gusto, el olfato o incluso la vista resuenen en el sentir vitícola, asistiendo al espectáculo que guardan las bodegas, construyendo los ejes de lo real.

En éstas, nuestros talleres adquieren gran importancia ya que desde estos *nuevos medios en la forma de entender y plantear la educación artística y estética, orientada a la formación de la identidad y la autonomía del sujeto* (Mora Muñoz y Osses, 2012: 321), conseguimos que se trabaje con una metodología integradora, en ciertos puntos artográfica, en la línea de reconfiguración identitaria que tan relevante consideramos en el contexto de Rioja Alavesa.

Nuestros participantes analizaron cada imagen subjetivando sus mensajes, se apropiaron de la instalación, recorriendo el espacio donde se ubicaba, como si de un juego se tratase donde ellos y ellas eran los protagonistas, vertebrando un análisis visual que se

basaba básicamente en aspectos festivos, tradiciones, paisaje del viñedo y de manera muy destacable el vino. Imágenes, frases, reflexiones, que narran la esencia de Rioja Alavesa.

Así, no es extraño que todas ellas podamos entenderlas como un acercamiento a los elementos que tejen nuestra cotidianidad. De hecho, esta primera revisión y/o reflexión visual nos lleva a entender la instalación como lo hacía Baudrillard (1978) con la imagen, es decir, como un reflejo de la realidad elemental que es producto de su análisis histórico y formal y que, en ocasiones, la reconvierten en puro simulacro.

Para ello es esencial el proceso, la experiencia como forma de conocimiento, el acercamiento sensible al medio, lo que respalda una vez más la idea que llevamos defendiendo en este apartado: la revalorización del conocimiento a través de la experiencia, de las vivencias, de la interrelación con el espacio y el mundo sensible además del racional.

Así, en el proceso de nuestros talleres abogamos por un matri-patrimonio que se desvela en el mundo bodeguero como una estetización de la cultura, *una vitrinification del mundo* (Amselle, 2005), priorizando el conocimiento a través de los sentidos y las experiencias que suponen el *ser* humano.

Debemos despertar la necesidad de entrar en relación con los otros por medio del universo social que cada uno posee y que, tras interactuar, podemos compartir y vivenciar juntos. Un conocimiento que penetra, organiza y estructura desde la experiencia estética y sensible de la realidad, una manera de interrelacionar las esferas privadas e íntimas de lo subjetivo con lo colectivo, relacional y el placer de habitar y compartir juntos.

Desde el folklore, a las más cálidas tradiciones, un viaje por

pueblos y elementos de la cultura de Rioja Alavesa como lagares, viñedos, dólmenes, guardaviñas o viejas ermitas, entre otros, nuestros participantes van dibujando un particular mapa visual donde se circunscriben los primeros patrones que compartimos y en los que nos identizamos.

Un mapa muy creativo (30) donde la experiencia es primordial, *donde se atiende naturalmente al presente y a los momentos cotidianos* (Torregrosa, 2015: 7) y donde fomentamos una Educación Artística más sensible, más posmoderna y orientada a formar a las personas afectivamente.

Así, son muy interesantes las relaciones que se hacen, por ejemplo, entre la danza de los Pastores y sus atuendos con otra tradición instaurada en febrero: Santa Águeda (*Santa Ageda* en euskera); las múltiples lecturas de la misma obra reuniendo aspectos vitícolas; los enlaces entre historia y la plasticidad empleada (muy notable en el análisis de los sofás); o sensaciones que se entremezclan creando una rica narrativa que destaca lo emotivo del participar del estar juntos.

Así, esta primera interpretación de la instalación, esta primera conexión artística nos revela que como

toda acción ritual, para que sea efectiva identitariamente hablando, debe compartir un corpus de valores con la comunidad a la que representa. No es suficiente con que haya proximidad espacial –proxemia– entre los miembros del grupo para que se produzca esa afectividad que provoca la identificación mutua y ésta con la propia acción (González Abrisketa, 2004: 743-744).

Por tanto, este primer acercamiento nos ha permitido corroborar que hay unos patrones que se repiten de manera incesante y que

vinculan personas con otras personas, es decir, arquetipos que generan colectividad especialmente enlazados al ámbito festivo, al paisajístico a través del viñedo y el vino, y la profundidad de los sentimientos como punto anexionador.

En consecuencia, nuestros participantes presentan una Rioja Alavesa, en tanto en cuanto territorio donde se extienden los paisajes modelados por la cultura y la historia (Sauvé, Berryman et Villemagne, 2005), donde se ancla nuestra cotidianeidad, y que va describiendo un conjunto patrimonial que tanto los chavales y adultos como los más pequeños desglosaron con esmero tal y como podremos comprobar a continuación.

Rioja Alavesa	Danzas, Dantzaris	Religioso	Vino
Mapa, delimitaciones, demarcación, acotación	Bailarines de Oion	Gente	Vino de Oyón
Comarca	Dantzaris de Laguardia	Niños	Vino manchado
"Un entorno de cultura diferente"	Aurreku	Un señor	Gran Reserva
"Espacio concreto, una región"	Jota	Una chica	Cata
Identidad	Chico bailando una jota	Abuela	Extracto seco de vinos blancos, rosados y tintos como esencia de la tierra y costumbres de Rioja Alavesa
Tomatada	Un chico bailando, gente bailando	Casa/familia	
Definición	Un señor con castañuelas	Unión	
Tradición	A los pastores, los pastores bailando	Recuerdos	Las fases del vino
Folklore	Personas cantando	Un campo de aceituna que cojo con mi padre y luego los meto en un bote.	"Cuando descargan la uva los remolques"
Cuna (de donde todo nace)	Fiestas San Prudencio	"Me recuerda a la Ikastola"	Pisada de la uva-La recolecta de las viñas
Damborrada	"Danzas de San Vicente y San Anastasio"	Viejo, antigüedad	Máquinas
Santa Ageda	Me recuerda a una estatua	"Fotografía de Nochevieja" (Uvas, fiesta...)	Depósitos de vino
Batalla del Vino	Pueblos	"Tiempo para pensar que se dispone"	Barrica de vino
Patrimonio	Labraza	Juventud	Sal de vino
Dolmen	Me recuerda a LABASTIDA	Infancia	Lagares
Hechicera	Haro	Infantil, payasos, libros de colorear	Guardaviñas, chozos
Aquelarre	Festak- Fiesta	Pasos	"Los txozos para refugiarse"
Historia de Rioja Alavesa	Fiesta, celebración	Cultura de vino	Txozos con cielo azul
Historia de Oion	Fiesta de la Vendimia	Historia del vino	Bodegas
Tradiciones de Oyón	"Fiesta- Chamizos de fiestas (el sofá)"	D.O.	Bodegas Ondalán
Iglesia de Oion	Txamizo de Txaro		Uva
Plaza			Botellas de vino (porque

tienen diferentes cosas)
 Racimos
 viñas- viñas con nieve,
 cepas-
 (Viñas milenarias)
 Viñas con nieve-Viñedo
 nevado Viñas de los chozos
 Viñas de Rioja Alavesa
 Viñas de Oion
 Diferentes viñas y cepas de
 uva blanca y tinta "Que tiene
 toda viña"
 Me recuerda a las viñas que
 tengo en Villabuena
 Me recuerda a las viñas de
 Labastida
 vendimia
 Hojas (hojas de vino)
 Hojas/sarmiento
 Sangre
 Huerta
 Huerto lleno de uvas
 Calendario de la uva
 Estaciones
 Otoño
 Primavera

Invierno,
 Nieve, mucha nieve
 Invierno: nieve blanca en la
 viña
 Frialdad, frío: entornar
 Invierno: nieve blanca en la
 viña. Botellas transparentes
 vacías.
 Primavera: comienza el
 proceso de maduración,
 cambia el color en la botella,
 la viña va dando su fruto.
 Verano: fiestas en Oyón.
 Maduración.
 Otoño: recogida de la uva.
 Último cuadro: el vino
 Naturaleza (ecología)
 La tierra
 Cultura
 Paisajes de Rioja Alavesa
 Paisaje-territorio-entorno
 Meandros del Ebro
 Olivos, paisaje de olivos,
 jardín de olivos
 Olivas
 Aceite

Piedras
 Animal (pájaro, dragón)
 Tierra, campo
 Sol
 Cielo
 Arco Iris
 Lago
 Brasas
 Fuego
 Ceniza
 Especias (puesto de)
 Olivos
 "Artificial, imaginario"
 El colorido de todo, Color
 Colores bonitos
 Me recuerda a los colores
 blanco y rosa
 Rojo San Fermín
 Violáceo
 El tono de vinos
 color del paisaje
 Colores de otoño
 Colores relacionados con la
 viña y el vino
 El rojo granate me recuerda
 al vino

Colores cálidos de la uva
 madura
 Colores en las viñas
 Marrones
 (Fluor)escente
 Color-vida
 Compañía grupo
 Triste
 Nostalgia
 Pasión
 Dolor
 Resaca
 Originalidad
 Creatividad
 Fantasía
 Ciclo vital
 Tiempo de cambio,
 transición, transformación,
 evolución
 Representación de algo
 concreto que el artista siente
 o ve
 Libertad
 Esfuerzo
 Trabajo
 Simple

Siluetas
 Luminosidad
 Claridad
 Sol
 Oscuridad
 Frío
 Frescura
 Calidez
 Cercanía
 Acogedor
 Agradable
 Intensidad
 Sinceridad
 Entendible
 Insalvable
 Elegante
 Distinción
 Trágico
 Lucha
 Locura
 Caos
 Psicodélico
 Relieve
 Contraste
 Actualidad

Antigüedad
 Clásico
 Reposo, Espera
 Tranquilidad
 Paz
 Descanso
 Relajación
 "Sofá para tomar el sol"
 Normal
 Pureza
 Limpio
 Pintura
 Espectáculo
 Belleza
 Estético, bonito
 Sillones
 sofá de vino
 Un sofá hecho de pintura y
 dos sofás con caras
 Dos caras
 Cara de los sofás
 Un señor en un sillón
 Fotos
 imagen
 Dibujos, Dibujos de niños

Cuadros;
 Arte
 Una escultura
 Me recuerda a una estatua
 Una fábrica
 Cromos
 Cuerda
 Cables, Rayas
 Herramientas
 Tijeras
 Carboncillo
 Proporción, geometría
 Perspectiva
 Amplitud
 Profundidad
 Formas
 Dinamismo
 Diversidad, variedad
 Contraste
 Coordinación
 Movimiento-Equilibrio
 Vacío

5.2. OLFATO

Al pasar al apartado del olfato, la diversión, el juego, pero sobre todo la imaginación y los recuerdos fueron decisivos; construyendo incluso una síntesis muy potente que hizo que, nuevamente, sea una de las partes analíticas más interesantes, como ya había sucedido en las catas, solo que esta vez no nos pilló tan de sorpresa.

Así, el olfato nos llevó a indagar en la parte más espiritual, emotiva y afectiva de los talleres(31), rebasando las fronteras íntimas de las personas y comprendiendo desde otra perspectiva la importancia de la convivialidad, *de comvience qui devient une nouvelle logique objective du cœur* (Torregrosa et Falcón, 2012 : 261).

Dados los resultados obtenidos, observamos que nuestros participantes hicieron nexos y relaciones muy interesantes a partir de una imagen, de una sensación, a través de analogías y sinestias, de metáforas y paralelismos, que nos llevan a repensar la manera en que sentimos y rescatamos nuestras vivencias y experiencias previas para crear nuevos significados. De hecho, *si utilizamos nuestros sentidos como mecanismos para recepcionar sensaciones exteriores e interiores estimularemos nuestra intuición, y por ende, nuestro conocimiento* (Maldonado, 2008: 166).

En numerosas ocasiones la preparación perceptiva que se hace para reconocer e identificar nuestros arquetipos, infundados en el uso de la instalación como medio de representación de la experiencia sensible, sirven precisamente para comprenderlos, para interponer la recuperación comunitaria, el respeto, la tolerancia o la re-definición de la identidad social que poseíamos de manera velada en lo profundo del imaginario colectivo.

El olfato, el sentido más desarrollado en las personas, cargados de valores y recuerdos que se activan con detalles y esencias

minúsculas, permite esas identificaciones pero además construye historias (Pérez Valencia, 2012). Construye afectos. Construye sensaciones. Construye experiencias y sinergias. Construye memoria. Y *pone en juego identidades colectivas, ritos de paso, tramas de sociabilidad, comensalismo, ideas y creencias en una compleja interacción* (Homobono, 2006: 617).

Estas dimensiones sensoriales nos llevan a comprender la naturaleza de la experiencia olfativa como un pliegue de lo real en el imaginario (Moneyron et Blouet, 2005), *un entrelacement d'une expérience attentionnelle et d'une expérience émotionnelle* (qui) *joue un rôle définitoire dans la spécificité de l'expérience esthétique, alors une mécompréhension de ce qu'est une expérience émotive nous interdit de comprendre la nature de l'expérience esthétique* (Schaeffer, 2015: 150).

El olfato es capaz de trasgredir los mundos individuales y construir, como un elocuente espacio sensible, nuevas formas de sociabilidad que respaldan contenidos compartidos y una interacción real con lo cotidiano, el contexto y la realidad que nos envuelve.

Así, el análisis obtenido a través de este sentido destaca la experiencia que viaja hasta nuestro interior, donde según Pérez Valencia (2012) se multiplican imágenes, situaciones, sensaciones y recuerdos que se esconden en el albor de nuestras vivencias, iniciando un proceso imparables de revivir, resurgir y re-sentir, sólo que ahora en colectividad.

La construcción de esos sentimientos comunes se dinamizan de manera más notoria con el olfato, los niños y niñas se involucran especialmente, llegando a analizar tan profundamente este espacio, sus vivencias y experiencias, que se articula como catalizador de formas claramente intrínsecas a la noción de identidad.

Lo que al principio era una maraña de pensamientos sin enlazar, en la puesta en común se tradujo en una red de sensaciones y recuerdos, mensajes afectivos testimonio de nuestras relaciones para con los otros y con nuestro contexto, haciéndonos más conscientes de nuestras formas de relación.

Sonrisas pillas, cejas arqueadas, ojos desorbitados, fruncimiento de ceño, cara de circunstancia, risas entrecortadas y algún que otro gesto más subrayaban estas acciones olfativas dibujando un recorrido no solamente emocional e intensamente patrimonial (32), sino una vinculación corporal, empática y comunicacional.

Por lo tanto, podemos entender que las anotaciones que a continuación se detallan son micro-dosis de vidas, de recuerdos, de la magia del pasado y el fulgor del presente, de las reminiscencias de las experiencias cotidianas, de la magia de los patrimonios. Un tejido elástico, dócil, carismático y muy personal que construye nuestra comarca desde aromas primarios hasta la naturaleza, hasta espacios vitícolas, momentos de fiesta, gozo y albedrío, hasta nuestra gastronomía. Un recorrido aromático que nos hace viajar en el tiempo, construyendo espacios de vida y encuentros identitarios.

Así, la instalación a través del olfato hace resurgir aquello que Cruz-Díez (2013: 47) define como la sociedad del instante, *de l'événement, de la mutation et de l'éphémère*, pero que se sustenta en diálogo con un espacio-tiempo real y presente, eco de una estética de tradiciones, patrimonios, recuerdos y formas estéticas de colectividad.

Análisis y reflexión que, sea como fuere, han ratificado la expresión del sentimiento profundo, del valor de lo sensible y la intensidad de construir conocimiento en base a vivencias previas, facilitando encuentros y creando experiencias educativas más significativas.

He olido a que aquí hay distintos tipos de vino como vino blanco, vino tinto...	Huele a tarta Crema Turrón, almendras
Vino blanco	Cacao
Tinto Vino	Café. La botella que hay puntitos blancos huele a café.
Vino con casera	Fruta
Vino rosado, vino "rosacio"	Regaliz
Reserva	Mora
Vino, uvas	Levaduras
Uva, uva fermentada	Pipas
Mosto,	Mar, Salitre, Salmuera
Mosto negro, Salobreña ("Salogruña")	Nada
Viña	Pintura, témpera, óleo
Caracoles	Papel, papel higiénico.
Azúcar	Madera
Miel. Los carteles huelen a miel.	Barniz
Vainilla	Gasolina
Caramelo	El vino tinto huele mal
a snacks	Las botellas vacías me recuerdan a botellas normales
Las botellas huelen a arroz	-Huele a sal mojada. A perro mojado-
Canela	Sangre -Sudor
Piruleta	
Dulce	
Chocolate, Chocolate Negro	

Sal, sal con vino	"Los campos en las diferentes etapas de las cepas"	Hojas de otoño	Aire
A pies, apestoso, a basura		Hierba	Efímero
En general huelen raro	Al tinte de mi madre	Plantas	Frescura, fresco
Alpiste	Recuerdo lejano	Frutales	Frío
Vino-Vino picado	Recuerdos de mi abuela	Olivos	Calor, fuego (el cuadro de la nevada)
Vinagre	Abuela	Flor de olivo	Arte puro
Huele muy fuerte	Ropa nueva	Campo	
Rancio, podrido, cerrado, Rechazo	Paseo	Piedra	
Viejo, guardado	Recuerdos de la sopa de ajo y pan	Humo	
Tufo	Coquetes de fiestas (pólvora)	Romero	
"Olor a las bodegas (barricas, cerrado...)"	A pueblo	Lavanda	
La uva de la vendimia	Txamizos	Naturaleza	
Cosas Viejas	Fiestas	Tierra	
"Oler el vino: una experiencia única"	"Después de una noche de copas"	Tierra mojada , humedad	
"Rememora sitios antiguos y lugares a los que no he estado nunca. Pienso en naranjas "	Vejez	Tierra húmeda	
"Olor a vendimia"	Madurez	Humedad en el aire	
"Familiar (vendimia)"	Progresión de suavidad a intensidad	Humedad	
"El olor al campo"	profundidad	Frutos	
"Olor a Rioja Alavesa"	Ácido	Cosechas	
"El olor de los trujales"	Estación	A quemado	
	Primavera	Leña	
	Otoño	Madera	
		Sarmiento	
		Pureza, limpieza, a algo virgen	

5.3. GUSTO

Las diferentes referencias a las que aluden nuestros participantes al analizar gustativamente la obra destacan de manera intensa como formas sinestésicas: recuerdos a la familia, amigos, pasado y presente, a la vida... en definitiva, a los vínculos, al compartir momentos, lugares y vivencias.

Recuerdos que nuevamente re-significan elementos naturales y escenas agrícolas como la de recoger la oliva y de manera muy significativa la vendimia. No obstante, es muy interesante ver cómo de manera directa nuestros participantes han esbozado en este apartado todo un alarde de los principales platos gastronómicos que componen nuestro particular recetario riojano-alavés.

Es decir, podemos ver cómo los lazos primordiales surgen en el desarrollo de las acciones, destacando algunos ejemplos que ratifican la importancia que se da entorno a la mesa, entorno al hogar, entorno a una sociedad gastronómica que comparte la revalorización de determinados productos que se conforman como parte esencial del être-ensemble y que gestionan la sociabilidad. De hecho, *le rapport à la terre nourricière se manifeste aussi au cœur des villes, en particulier dans les choix de consommation alimentaire quotidienne* (Sauvé, Berryman et Villemagne, 2005: 206). Un claro ejemplo de ello podemos verlo en la continua alusión al "asau" (chuletillas al sarmiento) en el primer bloque de talleres. Instálate, auspiciado por la sugerencia del material empleado en la instalación (el sarmiento).

Por tanto, este análisis se acerca en cierta medida a un patrimonio sensorial muy profundo, donde se entremezclan el *savoir faire*, el cuidado de los frutos que se convertirán en los ingredientes fundamentales de algunos guisos y lo que simbolizan muchos de

estos platos: un encuentro festivo en colectividad y de celebración.

Así, podemos definir una cierta conciencia de tradición culinaria y que identificamos en tanto en cuanto "*mangeur*" (Parasecoli, 2006). Esto incluso podríamos decir que supone una determinada

hégémonie ou une idéologie dans la mesure où les réseaux signifiants deviennent les lieux de l'affirmation et de la fixation d'un sens par des acteurs différents et en concurrence. On assiste donc à l'introduction d'une forme « politique » dans la communication et les pratiques liées à la nourriture (Parasecoli, 2006: 21).

Junto con estas experiencias que denotan identidad entorno al "*manger ensemble*" (33), un grueso de sensaciones van describiendo físicamente su interrelación para con la obra. Un abordaje sensorial igualmente basado en lo táctil y en las reminiscencias de lo que cada uno entiende por gusto estético. Así, *la notion de goût en tant que forme de sensibilité nous permettant de réagir de façon spontanée et appropriée par rapport à des contextes ou des situations complexes* (Schiermer, 2012 : 117).

Por tanto, cuando analizamos las diferentes instalaciones en nuestros talleres también utilizamos la sensación de gusto, pero el gusto entendido como textura, como formas, como tacto. En terminología enológica hablamos de que *el tacto lo apreciamos con la lengua y lo dan los taninos. Por el tacto apreciamos el equilibrio del vino, su acidez, su astringencia, sequedad, densidad, efervescencia; su cuerpo, suave o grueso, y su persistencia* (Ortiz de Zárate, 2009: 8). En la instalación es un poco complicado descubrir la esencia tánica, pero sí podemos buscar esas texturas, esas formas, esas líneas que nos hablan de sensaciones. Si tocamos la obra, posible

gracias al talante interactivo de la instalación, podremos descubrir la suavidad, si es rígido y denso, si da sensación de sequedad... etc.

Pero además, podemos profundizar en los valores y juicios estéticos que realizamos respecto a la obra y cómo éstos repercuten de una manera u otra en nuestra experiencia. Sin embargo, *selon Bourdieu, le goût est uniquement lié à des processus de distinctions sociologiques par lesquels nous délimitons notre position vis-à-vis des autres dans l'espace social en fonction de nos préférences culturelles* (Schiermer, 2012 : 118). De hecho, el “buen gusto” estaba generalmente asociado a la expresión elitista de la clase dominante y el resto quedaba marginado como formas lascivas o sin ningún criterio.

De acuerdo a estas teorías, Instálate rechaza en cierta medida la visión *bourdieuana* del gusto y se basa en Maffesoli (2007) y Schiermer (2012), ya que *dans une telle perspective, le concept bourdieusien du goût, focalisé sur des préférences culturelles rigidifiées constitue un obstacle direct à l'élaboration d'un concept de goût autonome et spontané* (Schiermer, 2012 : 120).

Mientras sin embargo, la noción de goût « maffesolienne » se refiere al *goût conçu comme une forme de « raison sensible » et entendu comme une capacité à saisir spontanément des ensembles complexes et par conséquent à agir adéquatement dans chaque situation* (Schiermer, 2012 : 119).

Así pues, nuestros participantes (muchos de ellos/as de manera inconsciente) se dejaron llevar por su visión personal, por su experiencia particular, por su forma de interactuar con la obra y leer desde una perspectiva determinada su variedad de lenguajes y posibles interpretaciones. Por ello, los resultados obtenidos nos

muestran esa complejidad de la que hablaban Maffesoli (2007) y Schiermer (2012), puesto que es su bagaje previo el que guía su búsqueda y el que compromete que la experiencia educativa, patrimonial e identitaria, sea de una manera concreta u otra.

La espontaneidad, la búsqueda, el encuentro con recuerdos y vivencias previas, despiertan en nuestros participantes al encontrar vínculos con la obra. La instalación se abre, así, como un tomo gustativo que se acerca al espíritu creador, a lo hedónico y a la sensibilidad.

Por lo tanto, los datos obtenidos confirman que no se trata tanto de emitir juicios estéticos (34) sino de un análisis sensible que se advierte como hecho relevante en las situaciones sociales (Schiermer, 2012), es más, *des fascinations et identifications collectives peuvent décisivement altérer les capacités gustatives du sujet* (ídem: 124).

Por lo que, en un paseo entre sabores, texturas y algún que otro recuerdo que se liga al acto de convivialidad de compartir la mesa, nuestros participantes arrojan un análisis en el que destacan un legado patrimonial gastronómico de interés desbordante que se traduce como parte esencial del imaginario riojano-alavés.

Además, referencias directas a la propia comarca, a los pueblos donde crecemos, donde vivimos, donde sentimos, no hacen sino destacar la importancia de esos momentos de compartir, de unión, de concelebración: la Candelaria, San Blas, San Blas el pequeño y Santa Ageda que están ligados a la sopa con chorizo, hojaldre y vino, a danzas y degustaciones (por ejemplo San Vicente y San Anastasio y su posterior degustación popular de choricillo asado), la Tamborrada de San Prudencio y la gran cazuela de caracoles que el ayuntamiento cocina para todo el pueblo, y un largo etc.

que podríamos seguir citando y en el que está presente de manera destacada y como no podía ser de otra manera, el vino.

Por todo ello, este apartado nos ha ofrecido un análisis en el que gastronomía, recuerdos y gratas vivencias se entrelazan gestando un mundo colectivo de *préférences partagées, de concepts, de formes d'expérience et de sensibilités*, un encuentro donde el gusto *ne se réduit pas non plus au simple besoin d'affirmation de l'individu. Il écoute l'objet, ce qui est à faire, ce qui est à peindre, le rôle qui doit être joué ou (...) ce qu'est le phénomène social lui-même* (Schiermer, 2012 : 124).

Zurracapote	Pica-pica,
Chuletillas,	Sal
panceta, asado	Sal de vino-Azúcar de vino
Choricillo-Chorizo asado (por los redondeles)	Galletas con sal
Potaje	Mar (sal con vino y la sal)
Caracoles	Queso, queso fuerte
Bacalao	Cereza
A sabores de tradición	Me ha sabido a un bollo que tengo en el almuerzo
Recogida de uva, frutos, degustación	Pastel (harina)
"La garnacha de la vendimia"	Levadura
Uva recién cogida	Pan
Vino	Caramelo
Aceite	Vainilla
Mosto	Regaliz negro
Agua-vida (las botellas vacías)	Rojo uva
Kalimotxo	"El sofá rojo = sabor a una copa de vino tinto"
Cerveza	Nieve, frío, a chirriar de dientes
Gin-tonic	Relax
Afrutado	Equilibrio
Almendra	Paz
Frutos secos	Tranquilidad,
Chocolate y chucherías con azúcar.	Comodidad
	Espacio abierto

Orden	Dulce	Tierra
Experiencia	Salado	Lanciego
Generación	Agrio	Amistad
Preservación	Fresco	Familia
Divertido, animado	Áspero	Buen rollo
Modernidad	Refinado	Pueblo
Evolución	Nauseas	Nortasuna
Total	Me gusta muchísimo	Cultura
Reflexión	Muy bonito	Patrimonio
Arte	Muy bien	Rioja Alavesa
Trabajo	Sanope	Cuero
Caos	Metal	Escamas
Original	Nada	Oxígeno
"Mezcla varios estilos, sugestionado por las fotos"	Plastilina	Densidad
Estrambótico	Joven	
Extraño	Recuerdos	
sabor intenso, Intensidad	Tarde de paseo	"Las fotografías transmisión de cultura, pero no me ha gustado la separación = incomodidad"
Tradición, costumbres	Aromas	
Fiesta	Otoñal	
Hambre	"El vino en la infancia, recuerdo infantil que perdura"	
Sed	"Diferentes sabores de la uva después de los proceso (vino, vinagre)".	
Sal muy fuerte	"Me gusta pero no la llevo a comprender".	
Ácido		
Amargo		

5.4. BALANCE

To begin a story, someone in some way must break a particular silence. (Wiebe & Johnson, 1998, p. 3) en (Leggo, 2012: XIII).

Como ya habíamos comentado anteriormente, los balances se hicieron de manera artística, únicamente reflexionando a través de lo visual y la plasticidad del material pictórico después de repensar su experiencia con la instalación y la bodega; rebuscando en el grueso de sus recuerdos para definir ¿qué es para ti Rioja Alavesa?

En el caso de los niños y niñas se hizo de manera individual mientras que para jóvenes y adultos se utilizó una dinámica en grupo de un número aproximado de 5 o 6 integrantes en la que la técnica empleada debía ser necesariamente la abstracción.

Consideramos importante hacerlo de este modo para centrarnos en el valor de la idea y la importancia de lo sensible que va unida a ella. Una manera de, asimismo, relativizar el hecho "de no saber pintar" para destacar la importancia del hecho artístico y lo que él representa. Además pudimos comprobar que indagar desde esta perspectiva desinhibía a los participantes más mayores (tal vez con más prejuicios) y lo convertían en una especie de juego donde color, pintura y grafismo se apoderaban de la bodega.

Interesados en contar historias que nos ayuden a vivir *more creative, ethical, and political conviction* (Leggo, 2012: xviii-xix) y con el foco puesto en comprender la experiencia humana respecto al contexto, la narrativa fue fundamental para describir las impresiones de cada uno de nuestros participantes.

Así, a lo largo de los diferentes discursos visuales que elaboraron vemos una constante: la aparición del paisaje como elemento circundante. De ahí que, tal y como veía DeNardi (2010), *el paisaje es considerado como un punto de referencia identitario* (Morón Monge, 2013: 243), a través del cual se construye el propio sentido de cultura y de sociedad riojano-alavesa.

La valorización del paisaje por un grupo social, por una cultura, la identificación con un territorio dado, el sentido del lugar (Nogué, 2010), supone la transformación del paisaje en símbolo y código que resume y sintetiza los valores y los modos de vida de una comunidad. Este hecho indica que han patrimonializado su entorno, su paisaje, ya que valoran su legado, entendiendo que éste es clave para entender su presente y construir su futuro. Los distingue respecto de otras comunidades, de otros grupos sociales y de otras culturas, el paisaje puede ser el arquetipo de una sociedad, reflejando la personalidad de la misma (Morón Monge, 2013: 243).

De este modo, estos dibujos (entendidos como una narrativa colectiva) armonizan y representan a través de pinceladas, collage y colores vivos la esencia de nuestros arquetipos: viñedos, la Sierra de Cantabria, el Ebro, el respeto y el cariño a la tierra, una copa repleta de vino, los racimos cargados de mosto, la gente que cultiva los campos, los pueblos de la zona con sus altas murallas y toda una serie de herramientas y objetos ligadas a la Cultura del Vino: barriles, tractores, horquillos, tolvas...

A través de estas narrativas se puede entrever la importancia del pasado para entender el sentido que cobra el presente en el devenir de nuestra región y también, en consecuencia, de nuestras vidas.

Estos dibujos podrían responder incluso a un estudio de la experiencia humana concreta (*in-the world*) o “existencia” en todas sus posibles formas, encuadrándolos dentro del marco de una especie de cartografía de historias de vida visuales (Bolle de Bal, 2012; Gutiérrez Pérez, 2005) ya que *nuestro patrón biográfico busca señalar modos de resolución de conflictos personales o estéticos que pueden ser actualizados o repensados* (López Fdz. Cao, 2006: 56).

Incluso podríamos hablar del balance como el resultado artístico de la fiesta dionisiaca en la que vive Rioja Alavesa. Dionisos como dios arbustivo (Maffesoli, 2010b; Torregrosa et Falcón, 2012), en su aspecto sociológico, no es sino una forma de explorar el ser social, el estado comunitario que comparte, en el rito de lo societal, sus vivencias y sus experiencias, generando situaciones desinhibidas y de un fuerte carácter ritual.

Como si de esta danza ancestral se tratara, nuestros participantes danzan en la bodega y la instalación como zambulléndose en un mundo donde reina la “armonía”, *la “armonía de los mundos”: cantando y bailando manifestase el ser humano como miembro de una comunidad* (Nietzsche, 1870:1).

Así, lo que Nietzsche (1870) denomina como *vida panhetérica* nos sorprende en el devenir de nuestros talleres como si se tratara de una idealización de la orgía, no en el sentido sexual, sino en el del *être-ensemble* social (Maffesoli, 1998, 2007, 2010b), que no son si un *profundo efecto del nuevo culto sobre los procesos sociales de regeneración* (Nietzsche, 1870: 2).

Por ello, nuestros dibujos dan reflejo de este cosmos vitícola en el que se teje nuestra cotidianeidad, un alarde de conquistar el presente y sentir como identitarios esos mundos, esas escenas, esos

momentos, ese legado patrimonial que late en cada rincón de la comarca.

Como tal lo han representando, alzando la voz y contando cuales eran sus experiencias, sus vivencias, de dónde procedían esos rostros cuartados por el sol del verano, de los aires fríos del invierno, de esos caminos enjambrados de vides y olivos, de las hileras apiladas de botellas en cuevas frías. *Aquí se respira vino. Se bebe vino. Se siente el vino. No se podría entender la historia de esta tierra sin saborear ese trago divino* (35).

Con la bodega como nuevo centro dedicado a la cultura del vino y a los cinco sentidos de telón de fondo, nuestros participantes señalaron en sus diferentes dibujos una Rioja Alavesa particular, una Rioja Alavesa definida por un *elemento que le imprime un carácter diferenciador: el paisaje* (Carrau Carbonell, 2015: 427), un elemento que denota el aspecto que con reiteración destaca como un proceso de identización-patrimonialización que delimita nuestras señas identitarias.

Así, el paisaje y la cultura vitivinícola (que se evidencia como mayor fuerza en éste), serán las claves de la identización (Gómez, 2013) social y colectiva de Rioja Alavesa, repensando los caminos que nos llevan a las viñas, la piedra sobre la que se edifica nuestra cultura, de la materialidad natural y del paisaje como identidad comunitaria.

Por ello, esta historia artística colectiva *más que representar y confirmar una realidad son un modo de provocar y desafiar, para mostrar desde imágenes visuales y escritas otras formas de ser en el mundo* (García-Huidobro, 2015: 242); porque como afirma Leggo (2012: XIX) *narrative inquiry is a way of knowing and being*.

Así bien, estas diferentes obras son la estética del paisaje, de las

prácticas rituales, del reconocimiento de la memoria; *proponen ideas, procesos de pensamiento e intuiciones que pueden sostener a nivel conceptual, teórico y metodológico un estudio basado en ellas* (Pérez y Roldán, 2012: 4). Son esquemas narrativos que ponen el acento en la narrativa de lo cotidiano y de la vida, haciendo del arte de vivir un arte más (Bordieu, 1992), entendiendo Rioja Alavesa como un conjunto *imaginal* que se describe poética y estéticamente.

UN VIAJE ARTÍSTICO AL CORAZÓN DEL IMAGINARIO (36). EL PAISAJE COMO HILO CONSTRUCTOR

Los talleres Instálate, a través de la instalación, abrieron una nueva puerta a la imaginación, a la creatividad, desarrollando una labor plástica interesante a pesar de que muchos de ellos sentían gran recelo por tener que dibujar, excusándose con el ya reiterado “yo no sé pintar”.

A pesar de ello, conseguimos que todos los participantes realizaran su propia obra y, en la medida de sus posibilidades, intentaran transmitir aquello que para cada uno/a de ellos y ellas era Rioja Alavesa.

Fueron un gran número de dibujos los que nos dieron las conclusiones visuales y/o balance de la actividad. Para poder analizar esta amplia muestra utilizamos dos recursos de manera contrastada, por un lado la Tabla Visual de Resultados y asimismo la Serie Muestra (Marín-Viadel & Roldán, 2014).

Estos dibujos se disponen como micro-relatos, una especie de servicio “objetual”, de los que desprendemos información relevante entorno a los diferentes enlaces que hacemos con el patrimonio y nuestras diversas formas culturales (Santacana i Mestre y Llonch

Molina, 2012). Estas formas plásticas son representaciones de aquellos elementos en los que nuestros participantes se han visto identificados, esto es, se han identizado, convirtiendo la unión de todos ellos (en la instalación *Cartografías* y las conclusiones de *Haiek*) en un interesante mapa identitario, viajando de la identidad colectiva de Rioja Alavesa(37) al corazón de nuestro imaginario, que supone un ejercicio aún de mayor calado y mayor responsabilidad social y en cierta medida, también política.

En este particular balance de la experiencia en Instálate y respondiendo a la pregunta de qué es para ti Rioja Alavesa, las narrativas empiezan a perfilar de manera artística los patrones por los que se rige la comunidad de nuestra comarca.

Este « *progrès narratif* » est directement lié à une conception de la *narrativité qui se trouve sous le signe du devenir* (Alonso Aldama, 1995 : 150-151), de la cotidianeidad (38), del rugir del presente y del latir del pasado. Rioja Alavesa se dibuja entre sutiles pinceladas, entre líneas fervientes de grafito y recortes que se unen creando reflexiones visuales destacando la excepcionalidad cultural del paisaje que ha conformado desde un punto de vista histórico, geográfico y cultural nuestra identidad.

Dice Leggo (2012) que debemos considerar preguntarnos quienes somos y cómo nos relacionamos en el mundo y sobre las diferentes versiones de identidad que surgen de componer y narrar nuestras historias desde una perspectiva creativa. Para ello consideramos necesario movilizarnos individualmente y colectivamente, expresando los valores presentes en nuestro imaginario (Maffesoli, 2010c) y dignificando las identificaciones que surgen al narrar poéticamente.

Por ello, al igual que el Gobierno Vasco al declarar este paisaje

cultural del vino como Conjunto Monumental destacaba la necesidad de proteger lo que ellos consideran de “especial relevancia”, nuestros participantes hablaban de las tradiciones y algunas construcciones ligadas al paisaje a lo largo de los talleres y así se describe en sus escritos pero también en sus dibujos, quedando patentes algunos de estos elementos: chozos, casillas y guardaviñas; lagares rupestres, aterrazamientos y bancos de cultivo; y elementos de patrimonio inmaterial como la Quema de Judas, Los Marchos, El Cachimorro (de Laguardia) y los Pastores de Labastida, que en tantas ocasiones han citado nuestros niños y adultos.

De este modo, esta gran narrativa artística afirma que *el paisaje cultural es creado por un grupo cultural a partir de un paisaje natural. La cultura es el agente, el área natural es el medio, el paisaje cultural es el resultado* (Sauer, 1925: 16). Así, Rioja Alavesa es ese paisaje tejido por diferentes actores sociales que lo dotan de un significado especial para el devenir de esa cultura y ese espacio natural.

El análisis de las diferentes obras nos permite interpretar su contenido como una vista heurística de las interacciones sociales (Alonso Aldama, 1995), del ritmo de la vida, de las efervescencias(39) colectivas donde nace y renace la comunidad, donde revive Rioja Alavesa auto-identificándose, auto-definiéndose.

A través de estos diferentes dibujos se va construyendo una historia colectiva visual, *related to the construction of a 'common culture'* (Del Puy Ciriza, 2007: 8). Una cultura común que se perfila y vetea acorde al paisaje, a los mares de viñedos, a la importancia del color, tonalidad, gamas dependiendo de las estaciones, haciendo del entorno un lugar cambiante y mágico. Acorde a un *Patrimonio*

Cultural caracterizado como hecho social, como necesidad identitaria y de intercambio (Lasgabaster en Landa Esparza y Plata Montero, 2007: 11). En definitiva, una identidad común que se dibuja y se delimita en ligazón al entorno, al territorio y al paisaje.

Esto sin duda es resultado de que *landscapes speak. They declare origin and assert identity. They proclaim beliefs, affirm and refute ideas. They allude to art, literature, and science* (Whiston Spirn, 2012: 41), y nuestros participantes han evidenciado esos diferentes matices, los diversos cambios, el reconocimiento de los múltiples detalles y formas del paisaje de Rioja Alavesa, aquellas formas que han configurado la escena, el carácter de sus gentes, de sus tradiciones y sus construcciones culturales.

Cada investigación sobre el paisaje constituye un problema específico que abordar, define Tosco (2009), teniendo en cuenta todas las particularidades del contexto local, y de vez en vez será útil identificar las contribuciones científicas más adecuadas.

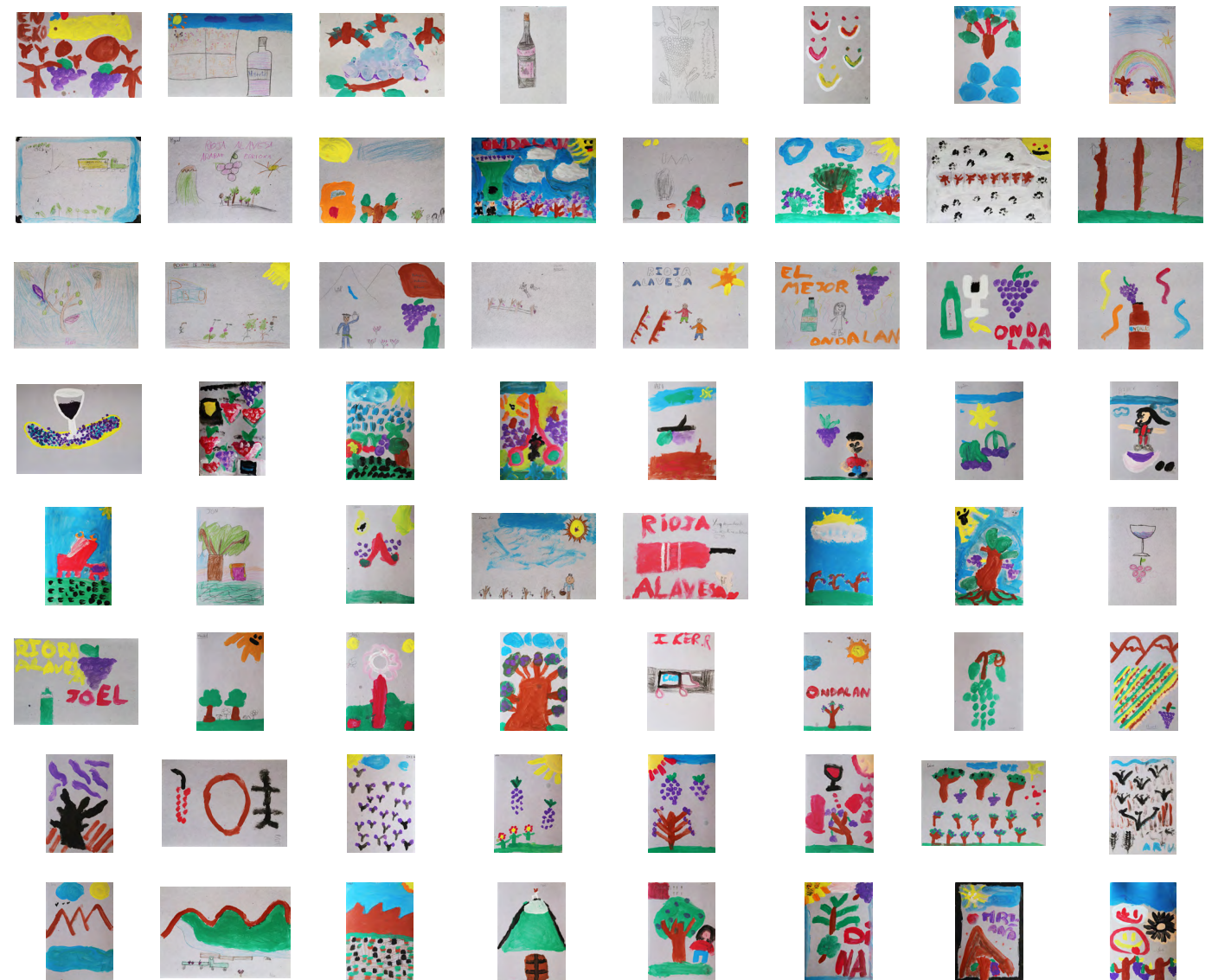
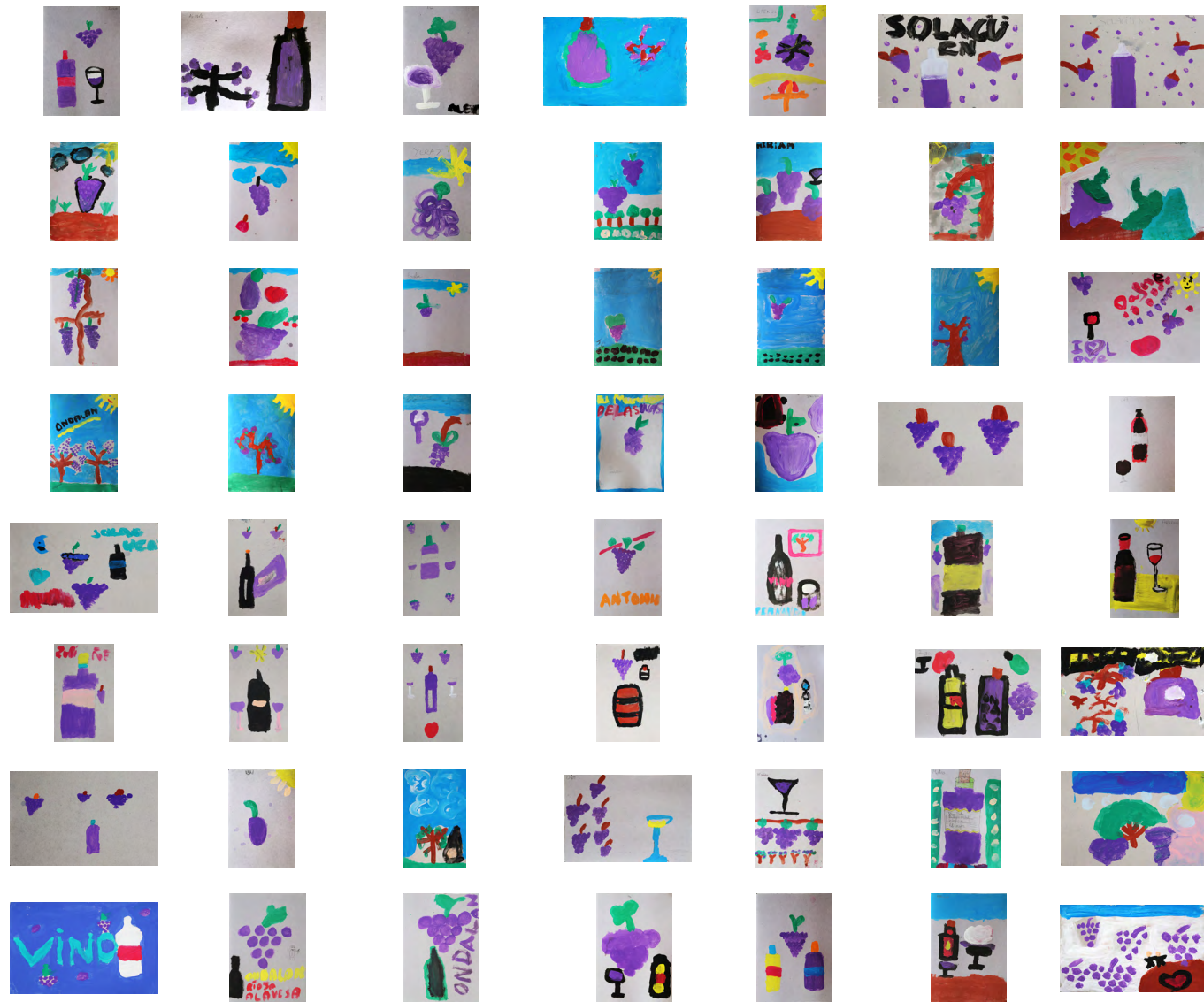
En esta interpretación poética del contexto, el paisaje se confirma como una parte esencial, ya que fue y seguirá siendo el que nos da las pautas para reconocer, no sólo en su fisicidad, sino en su relación con la sociedad riojano-alavesa, los fuertes nexos que unen la enología y la cultura.

Así, estas obras nos hacen aún más *conscientes de que el paisaje coopera en la elaboración de las culturas locales y que representa un componente fundamental del patrimonio cultural y natural* (40).

Envueltos en la festividad báquica, en el color de la experiencia estética y del patrimonio cultural del vino, estas narrativas visuales ofrecen un estudio del paisaje y sus características. Un estudio para entender mejor este contexto regido por mares de vides, regido por hileras infinitas de sarmiento y vid, regido por mantos

MARAÑÓN (2016). Tabla Visual de Resultados. Obras talleres. Table visuelle de résultats.







de parras que van tiñendo sus hojas de mil colores según se acerca el otoño.

Un viaje entre montañas, ríos, vegetación, algún tímido olivo o campo de cereal... pero que siempre nos lleva al mismo lugar: al viñedo, al paseo entre cepas, a los racimos que se convierten en vino y llenan botellas, barricas y copas. Mitigan la sed del sediento y alegran el alma al gentío. La Enocultura se abre camino.

Todo este terreno está repleto de viñedos. Viñedos en las laderas de las lomas, viñedos en terrazas, viñedos en los exiguos llanos... (Checa, 2014: 40); un terruño (41) que expresan nuestro participantes como *an ideal vehicle for honing the skill of visual thinking; landscape is always at hand, whether in city, suburb, or countryside, and its meanings are not just metaphorical, but real, their messages practical as well as poetic* (Whiston Spirn, 2012: 13).

Así podemos definir nuestro balance visual del siguiente modo:

- Como una narrativa que intensifica las particularidades y da nuevos significados a la dimensión de lo real, de lo social, de lo empático. Una historia que ofrece experiencias (42) (Leggo, 2012) y es una trama de sinergias, vínculos y paralelismos donde nos renovamos de manera estética y donde los diferentes participantes aprenden a hacer, a ser, a saber, a vivir juntos (el *Lifelongeducation* (Morón Monge, 2013) o aprendizaje holístico (43) que Delors (1996) defiende).
- La tendencia seguida por nuestros participantes es la de una concepción del paisaje como lugar, esto es, el lugar en el sentido de "lugar antropológico" definido por Augé (2005) como entidad histórica, relacional e

identitaria. Un lugar patrimonial, cultural y social.

Por tanto, el paisaje se entiende como una dimensión afectiva, de relaciones, un « jeu évolutif » (Alonso Aldama, 1995) que subraya la vuelta a *mettant l'accent sur le vécu, l'expérience, l'épanouissement, etc.* (Maffesoli, 2010c : 19), es decir, sobre la cotidianidad de la vida social y los vínculos comunitarios.

Nuestros participantes han entendido que *a partir de la contemplación y la comprensión del paisaje se concibe el devenir como un complejo en el que se procesa la experiencia vital en constante evolución y transformación* (Carapinha, 2009: 115-116). En definitiva, sus narrativas artísticas hablan del paisaje como patrón del imaginario de Rioja Alavesa.

- El paisaje implica una determinada postura de ser y estar en el mundo, un escenario no sólo para ser visto y disfrutado visualmente, sino *para ser tocado, olfateado o sentido de cerca* (Cano, 2012: 120). Por tanto el paisaje se traduce como una prolongación de la experiencia sensible, en la que es necesaria una interacción multisensorial y corporal, la exploración y la búsqueda. O dicho con otras palabras, nuestros participantes han elaborado un mapa cognitivo (Calbó, Juanola y Vallés, 2011) del entorno que describe *afectivamente* nuestro contexto, aquello que Rousseau (2012/1782) definía como las pasiones terrestres que engendran el tumulto de lo social.

Por todo lo expuesto, tal y como nuestros participantes han

destacado, al igual que sucedió con los viñedos de Saint-Émilion en Francia (Patrimonio de la Humanidad en 1999) en el caso de Rioja Alavesa, el paisaje es mucho más que una simple composición de segmentos de tierras, vides cargadas de dulce vino y piedras calizas. Nuestro paisaje es historia, es cultura, es patrimonio y *la historia del paisaje es una historia útil, un trabajo al servicio de las poblaciones, el medio ambiente y el patrimonio cultural* (Tosco, 2009: 95).

Así, los diferentes paisajes que nuestros participantes han representado son los arquetipos que nutren nuestro imaginario, son la verdadera seña de identidad de la comunidad. Aquella que se asienta en el lugar como una historia que se escribe, se narra y se experimenta a través de lo sensible, de lo vivencial. Una experiencia del territorio a través de la diversidad, pluralidad y patrimonios.

Por consiguiente, Rioja Alavesa cumple los cinco requisitos que según Berque (1994 en Cano, 2012) convierten a una sociedad en paisajista, especialmente los relativos a la reflexión explícita del paisaje y la existencia de narrativas así como representaciones pictóricas que describan paisajes y hagan alarde de su belleza.

En resumen, nuestro participantes han creado un tejido poético, social y paisajístico donde se van enumerando los diferentes componentes patrimoniales como valores del pasado, de los arquetipos del presente y de la riqueza del futuro imaginario que estamos construyendo desde las sinergias y el diálogo artístico.

Así, de este último apartado surgen obras que resumen sus experiencias, aquellas que como hemos podido comprobar hacen alusión al patrimonio, historia y cultura a través del paisaje y el territorio. Hablan de una tierra acogedora, de buen vivir pero con

carácter.

Una historia en la que

las narrativas visuales que se han ido conformando, no sólo actúan como un modo de representar la realidad, (...) sino sobre todo son una manera visual y creativa de interpretar experiencias de la vida cotidiana que de la misma manera, otras tradiciones o disciplinas de investigación no pueden. (...) En este sentido, estas (...) narrativas visuales (...) más que representar y confirmar una realidad son un modo de provocar y desafiar, para mostrar desde imágenes visuales y escritas otras formas de ser en el mundo (García-Huidobro, 2015: 242).

De este modo, estas narrativas artísticas son una forma fundamental de conocimiento, una estructura retórica (Culler, 1997 en Leggo, 2012) y metafórica que desvela tantas realidades como posibles dibujos. En esta forma experimental de aprendizaje, como muy bien destaca Cano (2012: 122) *es justo reivindicar (...) el papel no sólo perceptivo y emocional de los demás sentidos, sino también como fuente de conocimiento para el ser humano*. Lo cual no es sino la síntesis de nuestras experiencias empíricas en los talleres, nuestras acciones rizomáticas y sensibles. Nuestras vivencias. Nuestra forma de ser y estar en Rioja Alavesa.

Nuevos modos de percibir y 'narrar la identidad' (Barbero 2002: 4 en Mora Muñoz y Osses, 2012: 333). Algo muy propio de la Investigación Artístico-Narrativa (44) y que queda reflejado de manera directa en las diferentes conclusiones visuales aportadas por nuestros participantes. Reflexiones artísticas que demuestran que es posible otra forma de narrar la realidad, de narrar nuestro contexto, nuestra región, en definitiva, de plasmar de otra manera

aquellos puntos clave que inician los procesos de identificación. En definitiva, *narrarnos*, narrar Rioja Alavesa.

Decían Berger y Mohr (2007: 133) que *lo visual es asombroso y la memoria, basada en lo visual, es más libre que la razón*, así pues, pasemos a ver ya nuestro particular balance. Un resumen artístico, una gran historia colectiva, una obra puramente visual donde Rioja Alavesa se muestra sin tapujos como una reflexión poética del estar juntos.

5.5. ACTITUDINALES

A pesar de que nuestros participantes no tuvieran que hacer un análisis de su actitud durante los talleres, sí que nos pareció relevante como investigadoras estudiarla para poder llegar a conclusiones más concretas respecto a la validez de la instalación como nueva herramienta educativa tanto en Educación Artística como en Educación Patrimonial.

Según algunos de sus comentarios y las diferentes anotaciones que tomamos de las acciones llevadas a cabo, nuestros participantes consideran la instalación como algo sencillo, no artificioso, efímero pero a la vez atractivo, innovador, original... diferente.

Esto activó una predisposición abierta a investigar y afrontar esta acción pedagógica, ya que les suscitó un interés especial al no considerarlo como algo habitual del proceso de enseñanza-aprendizaje del aula. Así, borrábamos las viejas concepciones de los espacios educativos e interponíamos nuevas posibilidades en centros de educación no formal.

Todo ello hizo que, en general, tanto jóvenes como adultos y muy especialmente niños y niñas hicieran muchas preguntas.

Además, hubo un interés (incluso a veces desmedido con alguna riña por ser los primeros en participar) al poner las reflexiones y anotaciones hechas en común.

Encantados de compartir sus opiniones, cruzaban toda la obra, surcándola de arriba abajo, donde ver, oler, tocar y “saborear” se convertía en una acción que nacía de lo individual trenzándose con lo social. A pesar del frío, la lluvia e incluso la nieve en el caso de bodegas Ondalán (al ser una obra al aire libre) y del frescor propio de las salas donde se expuso la instalación y realizó el taller en Solagüen y Pagos de Leza, todos los participantes vibraron en el calor de lo comunitario. Debates encendidos, puestas en común, interrogantes, silencios, susurros bulliciosos y miradas pensantes circundaron el espacio de la bodega, re-significándola como espacio educativo.

Así, descubrimos que al poner en común los resultados obtenidos se procesan mejor nuestros pensamientos, generando a la par un espacio de diálogo y discusión que interacciona con el grupo, caracterizándose por integrar posturas diferentes, consenso, tolerancia y respeto. *Ce sont ces interactions, ces réversibilités, témoins d'une solidarité organique (...) un dialogue dialoguante entre l'un et l'autre de la tribu qui permet de comprendre qu'en notre époque postmoderne, on se perd dans la communauté et qu'on retrouve, dans cette perte, un surcroît d'existence* (Maffesoli, 2014: 25).

Por tanto, el valor del resultado de las interacciones entre nuestros participantes no reside únicamente en sus apreciaciones personales, sino en el nuevo estado, pensamiento, nexos y vínculos que surgen del diálogo, del debate. El desencadenamiento de una nueva historia colectiva narrada desde la participación y el potencial social de la experiencia estética (Dewey, 1934, 1938; Schaeffer, 2015; Torregrosa, 2015) y sensible, que va tejiendo las formas de

un imaginario que talla identizaciones y/o identificaciones con el sello de Rioja Alavesa.

Bachelard (2000) decía que somos responsables de nuestro prójimo. Esto es sin lugar a dudas una declaración de la importancia de la comunidad, del compartir y vivir, de ser y estar en el mismo sitio y con tolerancia, respeto, igualdad. Por lo que su actitud comunicativa aportó mucho para generar ese ámbito de efervescencias colectivas donde se enaltece lo sinérgico.

Correos en cuanto se les daban las pautas, galopadas a investigar, buscar, indagar, a tocar, oler, pensar y comentar entre ellos, compartiendo espacios, diálogos, ideas (incluso llamándose entre ellos cuando alguna cosa llamaba especialmente su atención), definieron las máximas altamente participativas de nuestros talleres. Este interactuar con la obra pero asimismo con la colectividad nos pareció uno de los puntos más didácticos que la instalación nos ofrecía, ya que destaca las uniones entre el alumnado, el compañerismo y la construcción de una identidad social y comunitaria. En definitiva, un aprendizaje más natural y menos forzoso que nos permite abordar de forma más cercana conceptos más abstractos como la propia identidad o el patrimonio.

Pero sin lugar a dudas, lo más destacable en su actitud fue que entendieron esta propuesta como algo “festivo” y por tanto, como una experiencia lúdica. En este respecto, podemos entonces afirmar que la instalación se convierte en un juego pedagógico sin antecedentes.

UN JUEGO PEDAGÓGICO

Al igual que Abad Molina (2009) consideró el Arte Contemporáneo

y de manera muy significativa la instalación como un lenguaje y disciplina idónea para desarrollar las capacidades del alumnado de Educación Infantil, en nuestra investigación podemos afirmar asimismo esta característica pero enfocada en públicos de alumnado de Educación Primaria, en jóvenes de Formación Profesional y Bachillerato, así como en el caso de adultos y grupos de Necesidades Especiales.

Así, teniendo en cuenta que *el juego es una tendencia innata del hombre* (Abad Molina, 2007: 39), la instalación hace que los procesos cognoscitivos conecten de manera empática, lúdica y natural, fomentando el desarrollo de competencias sociales, artísticas, comunicativas, de aprendizaje, *la coordinación, la memoria, el respeto, el diálogo, la libertad, la voluntad, la negociación y el consenso, etc.* (Abad Molina, 2007: 40).

Sin embargo, en nuestros talleres sus posturas/actitudes nos llevan a entender que no se trata de un juego cualquiera, sino un sinónimo de indagación, de búsqueda, de conocimiento. Es más, de un conocimiento sensible. Se trata de entender el juego como *re-creación* (aspecto que señalábamos en la bodega, como precursora de experiencias estéticas, lúdicas, afectivas y cognoscitivas significativas).

Así, la intensidad de una experiencia estética y su componente atencional implican que ésta sea siempre compartible, es decir, pre-construida por representaciones socialmente compartidas (Schaeffer, 2015). En esta vivencia el valor de lo lúdico, lo entrañable, lo afectivo, suavizarán las asperezas y facilitarán la aparición de aprendizajes que perdurarán en la memoria y convergerán en una nueva manera de afrontar las próximas experiencias –educativas, sociales, de vida- compartidas en comunidad.

MARAÑÓN (2014). Fotografía independiente. Pagos de Leza. Photographie indépendante.



La exploración y la transformación de la instalación ofrece innumerables ambientes y situaciones de aprendizaje favoreciendo los procesos cognitivos, el desarrollo afectivo y emocional, las relaciones entre iguales, la elaboración de significados y las actitudes sensibles a partir del juego simbólico y sensorio motriz (Abad, 2008). Permite además la “resolución de sus deseos y conflictos” y la “apropiación de reglas y valores sociales” (Aizencang, 2005: 64).

Así, en el proceso de aprendizaje es imprescindible trabajar la parte emocional, favoreciendo así la inteligencia emocional: la instalación es un espacio para ser, estar y emocionarse. Dice Vivancos Moreau (2009), psicóloga de la Unidad de Demencias del Hospital Virgen de la Arrixaca en Murcia, que cuando estimulamos lo emocional, ejercitamos sin duda lo intelectual.

Por tanto, *jugueteando* entre los objetos, las emociones y las vivencias previas, elaboramos un discurso que se hace eco de la realidad y sus múltiples significados. Su despierto interés, sus rápidas acciones y sus movimientos intuitivos nos hablan de una necesidad de aprender más emotiva y guiada por sistemas más lúdicos, más festivos, más hedónicos.

En consecuencia, podemos considerar que la instalación, dada la respuesta de los participantes, es una intervención contemporánea donde se unen comunicación, reflexión, inclusión (Abad Molina, 2007) y ¡cómo no! diversión.

Así, el espacio de la bodega se transforma en el espacio de juego mediante las relaciones creadas entre los jugadores, o por “*las conexiones que se establecen con los objetos en un espacio “virtual” que emerge y desaparece con el juego que lo crea*”(45) (Abad Molina, 2007: 45-46).

A pesar de que sí que resultó muy habitual que niños y adultos hubieran participado del espacio de la bodega con anterioridad, muchos otros no lo habían hecho nunca, desconociendo por tanto la importancia histórica y cultural de la bodega (Giguère, 2010) así como la de los procesos de crianza y elaboración. Un mundo complejo en el que convergen los imaginarios y arquetipos de Rioja Alavesa, y en consecuencia, necesarios de comprender e interpretar.

Por tanto, las experiencias lúdicas, sensibles, corporales, patrimoniales que se dan a través de la instalación ponen en marcha un juego en el que *l’art est sans doute le plus beau, le plus efficace, le plus noble moyen de communiquer que l’homme ait inventé* (Cruz-Díez, 2013 : 11)

Por todo lo expuesto, podemos afirmar que nuestros talleres se traducen en una fiesta donde la incorporación del espectador es necesaria como agente activo (46) en la acción pedagógica pero así mismo como elemento constructor de significados de la propia instalación.

Una fiesta social de intercambio y encuentros, de diálogos, narrativas, afectos y emociones. Una fiesta donde nos narramos poéticamente alimentando nuestro imaginario, un conjunto de arquetipos donde el vino que, desde tiempos ancestrales, fue inspiración, fue creatividad, fue trabajo, fue el licor de los dioses, fue mito y seña, ahora además de todo lo anterior se ha convertido en algo que en nuestra tierra, Rioja Alavesa, se *cata* en cada rincón: es, sin lugar a dudas, cultura.

Así, nuestros participantes interpretan la experiencia como algo agradable, relajante y positivo: “*Una cosa diferente, bien*”; “*Es distinto a lo que conozco*”; “*Me parece algo diferente a lo que*

MARAÑÓN (2015). Fotografía independiente. Ondalán. Photographie indépendante.



entiendo por arte”; “Sugestión por fotos, varios estilos”; “Recuerdos a momentos de cuando éramos jóvenes”; “Recuerdos de toda la vida: el vino y el aceite”; “Lo positivo de las tradiciones” donde “El vino es ambiente de fiesta y tradición”; “Conjunto de colorido y fotografía en la naturaleza. Con un toque de descanso”; Abstracción; Aprendizaje o la “Mezcla positiva de arte y tradición”.

Y para nosotras además de todo lo anterior, encontramos en la instalación una herramienta sugestiva en el que anidan los recuerdos: “A todo lo nuestro”; “El esfuerzo de todos los trabajos hechos”; “El trabajo al hacerlo, lo que cuesta realizarlo y lo gratificante de haberlo hecho”; las “Diferentes formas de ver la vida”; “La importancia que tiene el vino para la gente que se relaciona con viñedos pues viven del vino”; “Las diferentes formas de entender una misma cultura”; “La cultura y el proceso del vino de nuestra tierra”; “Cada lugar y cada elemento me traslada a un lugar diferente”; “Sobre los ‘grijos’ al espacio, entre olivos a la vera de Ondalán. Momentos colgados y enfundados” ; o la “Observación del ciclo de vida de un territorio”.

En consecuencia, podemos destacar que la instalación como nueva herramienta de Educación Artística se ofrece como un espacio que privilegia las interacciones entre las personas (Torregrosa, 2015: 2), crea conexiones y vínculos con la realidad, el contexto y la cotidianidad, favoreciendo el encuentro físico y social de las diferentes identidades, valores y actitudes (Calbó, Juanola y Vallés, 2011).

Seamos o no consumidores de vino, todos somos capaces de apreciar el ambiente misterioso, incluso místico, de la penumbra y aromas del interior que reinan en el interior de una bodega (Giguère, 2010), dadora de vida cultural a una sociedad de tenaces trabajadores y agricultores, y que ahora aviva el secreto de Rioja

Alavesa, de la búsqueda identitaria a través de la instalación. Una herramienta que pone en marcha el juego de las identidades, del patrimonio y la comunicación social.

Una fiesta donde *no existen ganadores o perdedores sino jugadores y espectadores (...) compartiendo reflexiones y experiencias* (Abad Molina, 2007: 47).

6. CONCLUSIONES. TALLERES INSTÁLATE: RESONANCIAS IDENTITARIAS EN LA BODEGA

Cuando comenzamos nuestra particular actuación empírica y muy especialmente en esta última acción, tuvimos muy en cuenta las particularidades del espacio educativo no formal que la acogería: la bodega.

La bodega en Rioja Alavesa a través de la instalación y las experiencias surgidas con Instálate, amplifica sus lecturas y narrativas, amplía sus códigos y lenguajes. Ya no es sólo un espacio vitícola que rinde homenaje a la más exquisita de la enología, ahora, la bodega es el templo del artista donde, en forma de laboratorio artístico (Munari, 1993), juega y se reformula para establecer los puntos de unión de nuestra comarca y dar pie a que surjan esas historias colectivas que desvelen nuestro imaginario social y el alma de Rioja Alavesa.

Así, al igual que en los diferentes talleres que describen minuciosamente Blanc et Jaillat (2011) en su libro *Dans l’atelier des artistes*, nuestras bodegas se convierten en grandes talleres donde ahora, además de las obras expuestas (como sucede en el caso de Brancusi, Mondrian o Matisse) también da lugar a la creación de nuevas: ahora, nuestros participantes son reconvertidos en

MARAÑÓN (2015). Fotografía independiente. Jolasten. Photographie indépendante.



artistas, ya que el espacio re-crea nuevas opciones, nuevas formas de expresar y narrar nuestra realidad y nuestro contexto.

Incluso, iniciar acciones de pensamiento, de reflexión, de toma de decisiones que guiarán el proceso cognitivo-sensible. Incitar a nuevas actitudes ante el aprendizaje, ante la realidad, ante las relaciones, ante los posibles vínculos, ante la experiencia educativa en la que la bodega y la instalación nos tienen inmersos.

Y es que, al fin y al cabo, es a través de esta musealización del espacio de la bodega donde se advierte el sentido de taller, de espacio para la cultura y asimismo para el diálogo y los debates, donde el conocimiento sensible y la razón jueguen entre barricas de noble roble y depósitos metálicos rebosantes de mosto fermentado.

En el contexto de la Educación Artística, como dice muy acertadamente Lidia Santana en el subtítulo de su libro: *cambian los tiempos, cambian las responsabilidades profesionales* (Santana, 2007 a través de Santos Guerra, 2010), y cambian asimismo los lugares donde llevamos a cabo esos procesos pedagógicos.

En nuestro caso, estas acciones se expresan en formas plásticas, visuales, experienciales donde el bagaje personal (incluidos aquí el social y el cultural) modela de una manera u otra las decisiones, actitudes y procesos que se dan en la bodega.

De este modo, los talleres *Instálate* responden a través de las diferentes experiencias a nuevas formas de lenguaje, nuevas formas de conocimiento y una nueva manera de afrontar nuestra cotidianidad, esto es, reinterpretar y re-conocer Rioja Alavesa, sus pueblos, sus gentes y su territorio.

Así, alrededor de la cultura del vino y gracias a la mediación artística, se inician unos talleres que ya nos introducen en la

importancia del lugar como espacio de encuentro (Limido-Heulot, 2015), de las raíces, de lo que nos une a una tierra.

Llega septiembre y Rioja Alavesa explota en sensaciones: las que la vendimia nos trae año tras año con ilusión renovada. Pero no es solo un fin de periodo, sino el inicio de otro, la preparación del siguiente año y el comienzo del proceso de cuidado de ese fruto tan preciado que inunda nuestras bodegas y lagares: la uva.

Pero Rioja Alavesa es una explosión constante de sensaciones y experiencias a lo largo de todo el año debido a la gran versatilidad y cambio (renovación) de su paisaje, pero no sólo eso, es también emociones, es cultura, es un tumulto de actividades que serpentean el calendario dibujando un rico patrimonio cultural (Swartzburg, 1992) que, muchas veces, enlaza con diferentes temáticas o fechas enológicas o vitícolas.

Instálate surge en respuesta a describir esas sensaciones, en profundizar en esas cuestiones, en esas experiencias diarias que nos son cotidianas y por esa precisa razón, pasamos por alto. En esa búsqueda de reencantamiento, de redefinición identitaria, tras revisar los datos obtenidos, un nuevo campo se ha abierto, un nuevo espacio ha abierto sus puertas y ha hecho que lo que allí sucede sea propio de un lugar mágico, un lugar de reunión, de comunión, un espacio casi litúrgico. Una oda a la Cultura del Vino que no posee sino tintes de taninos, de polifenoles y de antacianos.

Así como la Educación Artística y el medio de la instalación nos permite trabajar mediante un conocimiento sensible, el patrimonio también nos acerca a este tipo de propuestas pedagógicas de apertura a un nuevo modus de entender y compartir vivencias, de entender y compartir experiencias que generan identidades, tanto

MARAÑÓN (2016). Fotografía independiente. Olfato. Photographie indépendante.



en la escuela, como en el museo, como en nuestros pueblos o barrios. La Educación Patrimonial en sinergia con el arte suponen un arma educativa de gran calidad y aprovechamiento, ya que, partiendo de procesos experienciales más amplios, llegamos a puntos concretos que bien pueden ser una parte del currículum así como problemáticas concretas de nuestra cotidianidad.

Los procesos educativos que surgen en la bodega son acciones performativas en las que se denotan las pertenencias a un grupo social (47), a una cadencia colectiva que se torna identitaria. Así, cuando organizamos la producción intelectual que surge de nuestras diferentes experiencias, estamos componiendo un marco empírico que debe entenderse y ordenarse durante el propio proceso, donde interconectar las relaciones sociales, los vínculos y los lazos comunitarios.

Compartiendo recuerdos, emociones y pasiones, activamos la sociabilidad, un conocer más amplio y plural, subrayando las características culturales y ofreciendo nuevas claves para entender esa naciente conciencia colectiva que detona en el imaginario (Maffesoli, 2012). En el caso de Rioja Alavesa, tal y como han determinado los resultados, es una vez más la Enocultura.

En nuestros talleres abrimos la puerta a nuevas dinámicas, métodos o acciones que contribuyen a hacer comprender y sensibilizar a nuestros participantes sobre aquello que queremos dar a conocer, descubrir o destacar como es la identidad de nuestra comarca y los diferentes elementos que la configuran.

Estos talleres son, por tanto, unos espacios educativos para explorar, para buscar, pero no necesariamente para encontrar, porque es el proceso lo enriquecedor, es en las preguntas (tal y como sucede en la Investigación Basada en las Artes) donde

realmente tienen significado las respuestas, es en las preguntas donde se alojan las nociones, las razones, las esencias... esencias ocultas, esencias presentes pero silenciosas. Un viaje ecosófico y relacional donde se construye una historia artística colectiva que nos describe desde el cuestionamiento.

Como el silencio clamoroso que se esconde en la bodega, un silencio vivo, un silencio despierto que no se detiene, testigo del proceso, testigo del cambio: el del mosto al vino, el del vino joven a la crianza, al añejo... a la sabiduría del saber esperar; nuestros talleres iniciaron unas acciones donde la instalación se traduce en una forma particular de relato (Isoré, 2011; Scali, 1984; Schalck, 1978), de experimentos de unión diversos, de reconstrucción de espacios de cultura popular.

El espacio gracias a la instalación se reconvierte en un espacio de escritura según los artistas Gaëlle Scali (2011-2014) y Emilie Schalck (1978), lo que facilita las narrativas, las historias colectivas, los lenguajes del alma. La sensibilidad brota, pero también brota la fuerza, las sinergias, el temperamento, el carácter, el bravío de esta tierra y esta sociedad; utilizando el arte para expresar significados de carácter simbólico (Eisner, 2009) y hacer posible la existencia de experiencias, experiencias con un sabor distintivo, con una orientación instrumental que nos recuerda lo que es estar vivos, lo que es sentir, lo que es disfrutar, lo que es, en definitiva, vivir juntos.

El silencio perturbador de la bodega se inunda ahora de más vida, se inunda de sonrisas, de nervios, de pasos acelerados, de ganas de saber y ganas de conocer(se). Los alumnos y alumnas de diferentes escuelas e ikastolas de Rioja Alavesa y nuestra comunidad vecina, La Rioja, asociaciones culturales y grupos independientes, recorren sus salas y pasillos, indagan entre los tanques de fermentación, se





dejan inundar del sosiego y la paz de la sala de barricas, trazan el mapa donde duermen las botellas y recorren sus instalaciones, incluyendo aquí la magia del viñedo (incluso olivos) que dibujan las líneas del exterior.

Ya vimos en apartados anteriores que entendíamos la bodega como un arquetipo, como enlace subyacente de nuestra cultura, de nuestra identidad. Lo que conforma nuestra realidad, nuestras raíces, nuestro pasado, pero nuestro presente y nuestro futuro. Es ese elemento que congrega todas lo que surge del fondo más hondo de nuestro ser-estar-juntos.

Pero, una vez dentro ¿qué opinan nuestros participantes de lo que es y significa Rioja Alavesa para todos ellos/as?

Atendiendo a los diferentes públicos que han ido disfrutando con las diferentes acciones realizadas para esa búsqueda de redefinición que llevamos trabajando a lo largo de toda la tesis, consideramos la opción de trabajar con uno de los sectores que aún no habíamos tenido el gusto y el placer de compartir cultura de vino y dialogar sobre Rioja Alavesa: los escolares.

Por tanto, estos talleres estaban especialmente destinados a niños y niñas que estén cursando primaria (de ahí el grueso de nuestro número participante), aunque también estaba pensado para jóvenes de ESO, bachillerato y FP (atendiendo así a todo el espectro educativo que hay en estos momentos ofertado en Rioja Alavesa de Educación Formal). Sin embargo, también asociaciones de adultos y cuadrillas de amigos se involucraron en esta iniciativa.

La bodega, así, abre por fin sus puertas. Y las abre de una manera totalmente diferente a como nos tiene habituados. Ya no se entiende sólo como un gran núcleo turístico y productor, sino

como un núcleo de debate, diálogo, como un nexo de unión, como un lugar de encuentro, participativo, patrimonial y cómo no, enraizado con nuestra cultura y nuestras señas de identidad. Así, es más sencillo poder potenciar esas narrativas... narrativas artísticas, facilitadas, en parte y casi por completo, gracias a la instalación que ocupa uno de sus espacios y que se integra, se mimetiza con el espacio bodeguero. Se funde.

De entre todos los papeles que juega la obra de arte y muy especialmente el caso de la instalación, el que más nos puede interesar de cara al proceso de enseñanza-aprendizaje y en consecuencia, conformador de identidades, es el hecho de que la instalación es una máquina generadora de nuevos discursos, una herramienta transformadora (Martínez, 2009).

La instalación, ubicada en este contexto ya familiar y con un método "abierto" de indagación, aporta a nuestros participantes habilidades para construir identidad desde las experiencias anteriores, donde objetos y sucesos son identificados mediante la obra artística, articulando hechos, ideas, pensamiento visual y el conocido como gusto estético que vinculan de manera directa con su cotidianidad y permite *lecturas transversales* en las diferentes exposiciones enriqueciendo el resultado, *dejándolo permanentemente abierto* (Pérez Valencia, 2012: 27).

Construyendo desde lo novedoso pero basado en lo ya conocido, asentado, identificado en nuestro acervo personal, patrimonial, experiencial. Así, los procesos dan lugar a una identificación aún mayor, basándonos en el bagaje personal, en la experiencia vital, construyendo identidad desde lo colectivo, reconstruyendo el imaginario de nuestra comarca. Construyendo, en definitiva, experiencias de aprendizaje más significativas.

En otras palabras, necesitamos conocer el pasado para comprender el presente (Dewey, 1938). Tenemos que conocer nuestro *patrimonio*, el individual, el personal, la riqueza de nuestros recuerdos, de nuestras vivencias, para poder re-definir nuestras relaciones sociales, comprender nuestros problemas y ahondar en una nueva forma de identidad, que se torna en identificación, identización, con base en las raíces del pasado: cultura, tradiciones e historicidad de Rioja Alavesa.

Y podemos afirmar que nuestros participantes lo han hecho.

El patrimonio nos abre una interesantísima puerta que invita a nuestros niños y adultos a dibujar un nuevo perfil. Tras el análisis sensitivo pormenorizado de la obra, nos inmiscuimos en un dulce viaje que nos lleva a nuestras experiencias previas, a analizar nuestros conocimientos previos, nuestras vivencias y nuestras emociones, recuerdos que tejen nuestra identidad y con los que, sin lugar a dudas, nos vemos identificados y en cierta medida reflejados.

Olores, sabores, texturas, recuerdos, sinergias... se entremezclan en una amalgama de sensaciones que tras ser debatidas, fueron organizadas alrededor de la importancia del paisaje cultural y el vino como eje vertebrador.

Así, en esa búsqueda interior, en nuestro amplio bagaje personal, en esa experiencia que se torna íntima, identificamos qué queremos contar, qué queremos narrar, qué queremos representar. Empezamos a desvelar un imaginario compartido.

Esas imágenes, desbordantes algunas, intimistas otras, coloridas o tenues, son la expresión de un interior que se recompone en algo societal, en algo que compartido, vivimos juntos. Esta es la riqueza que ha generado la experiencia con la instalación.

No es por tanto, casualidad, tanto en el discurso verbal como en muchas de las imágenes (aunque con ligeros matices, con diferentes señas artísticas, con factoría muy personal) traten temas comunes, temas que se repiten cual se multiplican las vides en una sinuosa hilera en la viña. Esa repetición o mejor dicho, reiteración de mismas temáticas no son sino la respuesta a una misma preocupación, a un elemento común que nos lleva a compartir un mismo imaginario.

Esas representaciones de lo que para cada uno es Rioja Alavesa son las metáforas visuales de un ensayo arquetipal construido en nuestro raciocinio a lo largo de nuestra vida, vida que se nutre de los vínculos y *être-ensemble* comunitarios.

En consecuencia, textos y dibujos articulan una forma colectiva de *antropización* territorial (Tosco, 2009), una fuente escrita que retrata el territorio, estructuras que reivindican la apreciación, la valoración y la construcción del paisaje (Carapinha, 2009), del mundo del vino, de construcciones ovaladas en piedra caliza intrincadas entre hileras de vides, de copas que brindan el fervor del vino "*morado*" que alegra el espíritu.

Una narrativa colectiva que nos habla de Rioja Alavesa, de una comarca de fuertes vínculos. Lo demuestran sus dibujos, sus lecturas, sus discursos. Los participantes que son sus propios habitantes, sus fronterizos vecinos, sus interesados transeúntes, han perfilado a través del color, lo artístico y lo visual, una experiencia estética de lo que es la identidad de la comarca.

Estos medios de recogida de datos han obviado que el Arte Contemporáneo puede contribuir con eficacia a redescubrir y a revitalizar el sentido del paisaje (Tosco, 2009), tanto en cuanto el uso de diferentes tendencias artísticas contemporáneas como la

MARAÑÓN (2015). *Fotografía independiente. Talleres. Photographie indépendante.*



instalación, entendida como herramienta didáctica pero asimismo como modo de conclusión y técnica de observación y recogida de datos, lo que supone un punto importante en el desarrollo de este trabajo de investigación.

Las reacciones y la manera de interactuar de los participantes en los talleres, especialmente el público más joven, mostraba claros síntomas de desinhibición, de sentir la actividad como algo lúdico (Abad Molina, 2007; Maffesoli, 2010b), divertido, a pesar de lo profundo del mensaje y objetivos propuestos, lo cual, nos lleva a pensar en las altas potencialidades del patrimonio y especialmente la instalación como nuevas formas de conocimiento y aprendizaje intensas y útiles, de gran calado para nuestro alumnado.

Las obras que nuestros diferentes participantes han ido creando responden a una pregunta concreta: ¿Qué es para ti Rioja Alavesa? A la par que supone la última parte del análisis de la obra, esto es, la parte concretizada en el apartado “balance”, es su resumen, conclusión o reflexión final acerca del nuevo significado que ellos quieren dar a nuestra comarca, o mejor dicho, estas obras son aquellas conclusiones visuales que reflejan sus sentimientos, sus vivencias, desde una perspectiva eminentemente artística.

Dicen Mora Muñoz y Osses (2012: 330) que el

Arte puede ser sinónimo de hacer y estar en el mundo. Esta postura encierra no sólo un valor como conocimiento estético y artístico entendidos tradicionalmente, sino, además, un valor cognoscitivo, crítico y ético para el desarrollo del individuo consciente de sí mismo.

De este modo, hemos ido construyendo identidad desde un pensamiento visual y narrativo que transforma la experiencia educativa en una historia de vida (Butler-Kisber, Yi Li, Clandinin

& Markus, 2007). Un relato profundo y sensible que se ha caracterizado por lo hedónico, la desinhibición y una participación más que reseñable.

Al promover al mismo tiempo emoción y cognición se generan aprendizajes holísticos (Fuset Llin, Soler Ferragud y Navarro, 2013: 290), aprendizajes ligados al conocimiento sensible de la realidad donde se entretrejen las posibilidades de la razón y las de los sentimientos y sensaciones. Así, podemos construir un concepto de identidad o, mejor dicho, de *identización* (Gómez, 2013) más apropiado a las circunstancias concretas de nuestro área o contexto de investigación.

Así, en estas narrativas los niños y niñas generalmente plantearon representaciones de alta intensidad, de mucha materialidad, de colores intensos y formas y líneas muy marcadas.

En el caso de los adultos, el color es el rey, definiendo sus ideas a través de estos, sin detenerse en la mayoría de la veces a formular un boceto previo. No obstante, al realizar la obra en grupo, los debates previos a la realización de la obra eran muy interesantes ya que en estos breves diálogos se maquillaban las principales líneas de una Rioja Alavesa que se conforma a través de las propuestas de nuestros participantes.

Por otro lado, sus palabras, interactúan con las imágenes cerrando en conjunto esta gran narrativa identitaria de la que venimos hablando durante toda la investigación. Descritas entre la multitud de sensaciones, nos acercan y describen como “ser en relación”, como ser social, relacional, como vínculo. Así, *basta seguir las huellas, durante poco tiempo, de los recorridos repetidos de las palabras para advertir, en una especie de visión, la construcción laberíntica del ser. Lo que se llama vulgarmente conocer* (Bataille,

MARAÑÓN (2016). Fotografía independiente. Cita visual literal. Rioja Alavesa. Photographie indépendante. Citation visuel littéral.



1986: 93).

Cuando generamos conocimiento sensible, conocimiento en lo social, son las acciones, las emociones, los momentos, las experiencias, los símbolos, las miradas, las obras de arte, los libros, las risas, las palabras, los recuerdos, las vivencias... las que labran el camino a la identidad, las que hacen posibles los trasvases de aprendizaje, de conocimiento.

Así, la praxis de estos talleres siguen lo que Cassirer (2012) denomina como la *organización natural de las artes singulares*, esto es, prestar atención no sólo a la faceta visual de las artes sino desvelar todo su potencial.

La instalación, en su interpenetración con el corpus y en la lectura que hace el espectador, subyace a *regard, ouïe et sentiment* (Lessing, 1766, chap. XVI sq en Cassirer, 2012 : 316). Pero asimismo subyace a la experimentación sensorial total, global, completa, integrando todos nuestros sentidos e involucrando a la memoria, ávida en sentimientos profundos y arquetipos afianzados en nuestro *vivre ensemble*.

L'espace « optique » et l'espace « tactile », l'espace du sens visuel et l'espace de toucher, pour clarifier le principe de configuration (Cassirer, 2012 : 317) de la instalación, esto es, esta disciplina artística tiene la necesidad de exploración auténtica del arte y sus representaciones.

En definitiva, *la formación artística nos invita a sumergirnos en territorios vivos, en las raíces de la emoción colectiva, iniciándonos en un mundo que encuentra de nuevo la vida del ser plural* (Falcón, 2015: 11). Para ello, *hacemos referencia al arte que divierte y al arte que enseña, al arte que cura y al arte que transforma, implicando simultáneamente las percepciones del entorno social, el*

enriquecimiento de la vida interior de la persona y la profundización de sus conocimientos (Abad Molina, 2007: 38).

Un reconocimiento que, como pudimos comprobar, supone participantes muy activos, especialmente dialogantes y reflexivos, que comprenden Rioja Alavesa como un aprendizaje global que incorpora todas las dimensiones que *definen a la persona (cognitiva, emotiva, artística, física, ética, sociopolítica, etc.)* (Fuset Llin et al, 2013: 286). Un espacio en el que aprendemos y en el que vivimos juntos, y en el que compartimos valores y patrones comunes, compartimos imaginario.

Como hemos podido confirmar, cuando hablamos de razón sensible hablamos de procesos en los que de manera simultánea confluyen el pensamiento y la emoción (Schaeffer, 2015), que se estimulan en contextos sociales y que facilitan el entendimiento societal y la identidad.

Convergiendo entre múltiples miradas y diálogos, el participante de la instalación se implica en un nuevo proyecto de metodología artística. Una metodología de trabajo que, sin lugar a dudas, sólo lo ofrece actualmente la instalación, ya que promueve una interacción que el resto de disciplinas expuestas en museos no permiten. Esto dota a la instalación y a nuestros talleres de un matiz muy interesante de participación e inclusión (48) social. Una metodología basada en *el reconocimiento de la diferencia al abstraerse de lo particular y valorar la pluralidad* (Reboredo, 2009: 121), donde *le spectateur sera ainsi amené dans un monde d'images* (49) *dans lequel il pourra s'identifier et voyager au gré de ses propres souvenirs qui auront été réveillés ou d'imaginer ceux des autres, de les interpréter* (Isoré, 2011 : 309) ; una perspectiva en la que

l'éducation artistique est un monde singulier où les



éducateurs artistiques vivent entre différentes réalités : le monde des arts et le monde de l'éducation. Être éducateur d'art, c'est aussi être un artiste et bien souvent un chercheur : un enseignant réflexif, un chercheur qui fait de son quotidien une enquête constante, à partir de moyens autobiographiques ou de narrations (Torres de Eça, 2012: 84).

Esta es una posible definición de lo que sería para nosotras la Educación Artística que hemos defendido a lo largo de toda la investigación. Así, la Educación Artística es en realidad la traducción de una praxis que une dos metodologías de una manera muy definida: por un lado, la Artografía al combinar al profesor-artista-investigador como un rol esencial de cara a la formación de futuros agentes sociales *—dès lors, l'artiste-éducateur devient, par ces limitations mêmes, un enquêteur engagé dans un travail de collaboration* (Torres de Eça, 2012: 84)- y, por supuesto, la Investigación Artístico-Narrativa, que se sustenta en nuestra investigación en múltiples puntos, pero especialmente en el que nos encontramos ahora : una visión caleidoscópica de la realidad riojano-alavesa por medio de formas, líneas, colores... representaciones, en definitiva, conclusiones, plásticas, visuales, artísticas. Una forma de narrar y contar nuestra realidad desde la estética, desde las artes, porque una experiencia artística, una vivencia a través del conocimiento sensible, necesita responder con reflexiones y/o conclusiones del mismo matiz, del mismo esencia, del mismo sentir.

La realidad de Rioja Alavesa refleja varios nexos, varios puntos de unión, enlaces sociales y culturales, y la instalación artística trabaja como un catalizador que anexiona desde vivencias estéticas las más diversas situaciones o encrucijadas.

La instalación, por todas las características que hemos ido describiendo a lo largo de esta investigación (generar espectadores participantes críticos y reflexivos, iniciar procesos de experiencia sensible, ahondar en la pluralidad plástica pero también personal y subjetiva donde desarrollarnos en procedimientos cognoscitivos de otra índole (Eisner, 2004, 2005; Gardner, 1987, 1998, 2000, 2011) ha sido esencial para facilitar la construcción de narrativas colectivas, de historias que se entrelazan para crear Comunidad. Una

expérience collective, liée à un travail et à un temps partagés dans un même univers de pratique et de langage, qui était garantie par la tradition et la mémoire communes dont le déclin entraîne, inévitablement, celui de l'art de narrer (Teixiera, 1995 : 52).

Tejiendo una identidad múltiple, una identificación colectiva, hemos realizado un análisis sociológico que responde a una homogeneización de prácticas públicas y colectivas y que van dando diferentes respuestas (Hafaiedh, 1996), un todo compartido: un imaginario cosido con retales vitícolas, vivencias y afectos.

De hecho, *las identidades se constituyen a partir del acuerdo sobre normas culturales, creencias compartidas y normas comunes para la convivencia política pacífica* (Reboredo, 2009: 131). Por lo que, a través de nuestros talleres, hemos pretendido facilitar el encuentro de opiniones, los debates, la identificación de creencias e imaginarios, para la construcción de una nueva identidad basada en el consenso social y comunitario.

Así, hemos procurado instaurar las bases de una metodología que haga del proceso una experiencia, donde conocer y aprehender



qué es este concepto tan abstracto; aquella donde el participante despierte todos sus sentidos, abra su mente a nuevos conocimientos por medio del juego y/o lo lúdico, y podemos afirmar firmemente que todo esto es posible a través del arte.

Así, ciñéndonos en buscar *une autre façon d'apprendre, une autre culture du rapport à l'environnement* (Sauvé, Berryman et Villemagne, 2005: 207), encontramos este perfil en las experiencias que nacían con la instalación y sus opciones pedagógicas.

Basándonos en experiencias estéticas y el conocimiento sensible hemos accionado una espiral continua de carácter rizomático, en el que el proceso experiencial crece y se forma, como crecemos y nos formamos social y educativamente. Un poso compartido dará lugar a experiencias de identidad común, de identizaciones comunes, por tanto, de una identidad social o comunitaria que nos hace vibrar en el vivir juntos posmoderno.

En resumen, estos talleres han dispuesto las herramientas necesarias para generar experiencias que permitan un acercamiento al conocimiento desde la vivencia (Torregrosa, 2015). Un re-encantamiento educativo y societal que nos permite abordar el imaginario colectivo a través de identizaciones, trabajando desde la pluralidad, desde las fragmentaciones que generan un caleidoscópico encuentro de recuerdos, experiencias, sensaciones y afectos.

La instalación postula un nuevo referente en Educación Artística y Patrimonial, al interconectar de manera sensible las relaciones sociales, objetuales, corporales y espirituales de las que se nutre todo ser humano. Así, nuestros participantes crecen en interacción con el medio, cuestionándose y manteniendo relaciones sinérgicas

más sensibles y más profundas.

Esta vuelta a la educación posmoderna pone en alza la razón sensible, aquella en la que los procesos se entremezclan con conocimientos previos y experiencias presentes, fundiendo pasado y cotidianeidad como un corpus que conecta personas, tiempos y espacios.

Ce temps partagé crée des espaces différents, des climats propices, une atmosphère respirable où les trajets formatifs des personnes se courbent, se plient, se replient significativement (Falcón Vignoli, 2012 : 51).

Un espacio, el de la bodega, que ahora se transforma gracias a esta acción y, especialmente mediante la instalación, en espacio práctico y vivo (Limido-Heulot, 2015), donde nuestros participantes vuelven a resentir, a aprehender sus relaciones y fundamentar los vínculos, los nexos, lo relacional. Donde exprimiendo este viaje colectivo vital, nuevas narrativas y bulliciosos reencuentros formativos describen los pasajes oscuros del imaginario ahora desvelado. Un tipo de recorrido, paseo, descubrimiento, que se inicia cuando nos implicamos no sólo de manera intelectual, sino social, emocional y culturalmente (López-Roberts, 2009). Esto es, cuando nos aproximamos al contexto desde el conocimiento sensible. Vinculando así, nuevas formas de sentir, de vivir, de expresarnos, de aprender, de conocer y de estar juntos. Así, *todo conocimiento es construido socialmente, incluyendo nuestro conocimiento de lo real* (Padró, 2009: 263).

A través de las experiencias surgidas en nuestros talleres podemos afirmar que nuestra comarca se baña en comportamientos afectivos, festivos, propios del inconsciente dionisiaco, o dicho de otro modo, en el régimen nocturno del disfrute del arte, de la experiencia estética, del dejarnos llevar por el conocimiento

MARAÑÓN (2015). Fotografía independiente. Visita. Photographie indépendante.



sensible del mundo, de nuestra realidad y de nuestra cotidianeidad.

Todo ello ha supuesto un cambio en el modo en que pensamos nuestras relaciones y cómo gestionamos nuestros patrimonios. Por ello, podemos hablar de una experiencia significativa en tanto en cuanto vehicula experiencias anteriores con las posteriores creando un marco artístico, sensible y humano en el que resonar viviendo más estéticamente.

Profundizar en esta narrativa fragmentada, este espacio de inmersión sensitiva, corporal, moldeable y fluida, no fija, determina este viaje vitalmente conectivo (Falcón Vignoli, 2012), donde emociones y sentimientos (Longin, 2010) también diseñan la re-significación del contexto de investigación. Una Rioja Alavesa que, en contacto con lo sensible y lo experiencial, se instaura en un clima social donde la importancia de la proximidad relacional del contexto refuerza el papel fundamental de ser guía y fuente de la enseñanza de saberes locales (Smith, 1994; Sauvé, Berryman et Villemagne, 2005).

En definitiva, la instalación ofrece un nuevo modelo de actuación en Educación Artística donde se entrelazan el conocimiento sensible y la experiencias más enriquecedoras gracias a un acercamiento real a la cultura y al patrimonio de la comarca a través del arte.

MARAÑÓN (2015). *Fotografía independiente. Instálate II. Photographie indépendante.*



7. CONCLUSIONES ESPECÍFICAS

Decía Dewey (1938) que la actitud más importante que se puede formar es la de desear seguir aprendiendo, y ahí la Educación Artística, como atmósfera educativa que crece en lo cotidiano, en las efervescencias vitales, es propulsora de conocimientos más profundos y acciona experiencias que implican una manera de aprender, ser, estar y vivir más estéticamente. Así,

es una formación que se realiza en correspondencia con el entorno, con las dinámicas sociales y las efervescencias culturales. No estamos situados en un saber estable o fijo, sino en un conocimiento que emerge de lo singular y lo colectivo, de verdades experienciales que fluyen y se modifican al ritmo de la comunidad que las vivencia (Torregrosa, 2015: 3).

Por tanto, en este sentido nuestros talleres en las diferentes bodegas participantes nos han permitido apuntar varias conclusiones:

1.- La Educación Artística propicia espacios singulares donde surgen y se fomentan de manera espontánea experiencias, vivencias, donde lo colectivo y lo singular construyen un ámbito más sensible, afectivo e intenso. Por ello hablamos de *climatosofía* (Torregrosa, 2012a). Es decir, de *un ambiente donde se desvela otra atmósfera, otras efervescencias en un microclima favorable a una socialidad sensible* (Torregrosa, 2015: 13).

2.- Trabajar desde esta perspectiva aunando Educación Artística, patrimonios y experiencias sensibles, es una prolongación de la cotidianeidad donde *arte y vida se co-determinan y se co-pertenecen* (Vásquez Rocca, 2006: 48 en Mora Muñoz y Osses, 2012: 327); y por tanto, esta metodología de actuación fomenta un espacio donde se entretreje lo vital y el aprendizaje. Una estetización de lo

7. CONCLUSIONS SPÉCIFIQUES

Dewey (1938) disait que l'attitude la plus importante que l'on puisse avoir est celle de vouloir continuer à apprendre et il se fait que l'Education Artistique, comme atmosphère éducative qui grandit au quotidien, dans les effervescences vitales, est un moteur de connaissances plus profondes et mobilise des expériences qui impliquent une façon d'apprendre, d'être, de se comporter et de vivre plus esthétiquement. Ainsi,

es una formación que se realiza en correspondencia con el entorno, con las dinámicas sociales y las efervescencias culturales. No estamos situados en un saber estable o fijo, sino en un conocimiento que emerge de lo singular y lo colectivo, de verdades experienciales que fluyen y se modifican al ritmo de la comunidad que las vivencia (Torregrosa, 2015: 3).

Donc, dans ce sens, nos ateliers dans les diverses caves participantes nous ont permis d'atteindre diverses conclusions:

1.- L'Education Artistique favorise des espaces singuliers où surgissent de façon spontanée des expériences, des vécus, où le collectif et le singulier construisent un environnement plus sensible, plus affectif et intense. C'est pourquoi nous parlons de *climatosophie* (Torregrosa, 2012a). C'est-à-dire *un ambiente donde se desvela otra atmósfera, otras efervescencias en un microclima favorable a una socialidad sensible* (Torregrosa, 2015: 13).

2.- Travailler dans cette perspective en y incluant Education Artistique, patrimoines et expériences sensibles est une prolongation de la quotidienneté où *arte y vida se co-determinan y se co-pertenecen* (Vásquez Rocca, 2006: 48 en Mora Muñoz y Osses, 2012: 327); et par conséquent, cette méthodologie d'action

MARAÑÓN (2016). Fotografía independiente. Solagüen. Photographie indépendante.



cotidiano que diría Maffesoli (1990) donde los imaginarios son compartidos como espacios secretos singulares (Falcón Vignoli, 2012).

De hecho, estos talleres buscaban su sentido dentro de las experiencias cotidianas, en las vivencias anteriores de los participantes, siendo la instalación y la experiencia que de ésta surge la canalizadora o el espejo donde verse reflejados.

Una forma nueva, creativa y estética de dibujar su realidad, su cotidianeidad y en definitiva, inaugurar un proceso cognitivo sensible en el que no sólo la razón cuente sino también los sentimientos, recuerdos y emociones que se vivencian al disfrutar la obra. O dicho de otro modo, la interjección de estos tres ámbitos en el contexto de la bodega ha servido para encontrar esos puntos que configuran nuestras relaciones humanas y sociales, con nosotros mismos y con el contexto que nos envuelve, en nuestro caso, Rioja Alavesa, ayudándonos para re-definirlos y llegar a procesos de identidad, de identificación.

3.- El desarrollo de acciones de este tipo definen una Educación Artística que genera “realidades sensibles”, esto es, a través de una análisis y actuaciones que valoran el conjunto de nuestra sensibilidad y emotividad como formas de conocimiento válidas, registran una mayor valoración del proceso pedagógico y establecen nuevas formas relacionales que destacan en los diferentes participantes : empatía, compañerismo, diálogo y escucha. Así, *la formation artistique en général et particulièrement (...) crée un amalgame d'où émergent des réalités sensibles* (Falcón Vignoli, 2012 : 53).

Esta idea de educación o de formación enlaza directamente con la perspectiva de Dewey (1934, 1938) de incluir experiencias

encourage un espace où s'entrelace le vital et l'apprentissage. Une esthétisation du quotidien comme le dirait Maffesoli (1990) où les imaginaires sont partagées en tant qu'espaces secrets singuliers (Falcón Vignoli, 2012).

En fait, ces ateliers cherchaient leur sens dans les expériences quotidiennes, dans les vécus antérieurs des participants, l'installation et l'expérience qui en surgissent constituant les canaliseurs ou le miroir où s'y refléter.

Une façon nouvelle, créative et esthétique de dessiner leur réalité, leur quotidienneté et, en définitive, d'inaugurer un processus cognitif sensible où ce n'est pas seulement la raison qui compte, mais aussi les sentiments, les souvenirs et les émotions qui sont intériorisés tout en jouissant de l'œuvre. Ou, pour le dire autrement, l'interjection de ces trois domaines dans le contexte de la cave à vin a servi à trouver ces points qui configurent nos relations humaines et sociales, avec nous-mêmes et avec le contexte qui nous entoure, dans notre cas la Rioja Alavaise, nous aidant à les redéfinir et à parvenir à des processus d'identité, d'identification.

3.- Le développement d'actions de ce type définit une Education Artistique qui génère des “réalités sensibles”. En d'autres termes, à travers une analyse et des actions qui valorisent l'ensemble de notre sensibilité et de notre émotivité comme forme de connaissance valides, elles produisent une meilleure valorisation du processus pédagogique et établissent de nouvelles formes relationnelles qui sont visibles chez les divers participants : empathie, compagnonnage, dialogue et écoute. Ainsi, *la formation artistique en général et particulièrement (...) crée un amalgame d'où émergent des réalités sensibles* (Falcón Vignoli, 2012 : 53).



para conseguir una educación realmente enriquecedora y de gran crecimiento personal. Así, sus teorías podrían encaminarse a la revalorización de las relaciones que se dan entre alumnos y profesor, y entre éstos y el espacio, es decir: las experiencias y vivencias que se dan en el aula y que gracias a esta empatía, hacen de ellas experiencias reales, que dejan poso en la memoria y el conocimiento del ser y el estar en el mundo.

Une sorte de jeu fou (la instalación) *dans un territoire de rencontres* (la bodega) (Falcón Vignoli, 2012 : 53).

5.- La Educación Artística permite desarrollar otras formas de diálogo y comunicación, tan o más fructíferas y profundas que el lenguaje verbal, en las que lo visual, la imagen(50) y la experiencia estética hacen del sujeto un lector pero también narrador inmerso en una realidad plástica contemporánea. En este sentido, la instalación se fija como una de las herramientas más útiles del ámbito.

Por ello, el espectador de la instalación, como hemos ido perfilando, no es un público al uso, sino un lector de narrativas artísticas, una figura activa que participa de la obra, e incluso *escritor-narrador-guía* de experiencias estéticas. Por lo que ya no es un simple receptor sino que se convierte en el nuevo creador de la imagen (Gamonedá, 2009) y permite una *communication, interaction symbolique ; manières diverses de dire la même chose : processus de correspondance, de reconnaissance, d'interpénétration de ce que l'on avait séparé, qui s'était séparé, et qui s'avère commun* (Maffesoli, 2015 : 11). En definitiva, un participante que conecta mundos artísticos, vivenciales y sociales.

6.- Acciones de este tipo favorecen más preguntas y menos respuestas que enclaustran el conocimiento. Por ello, la Educación

Cette idée d'éducation ou de formation se greffe directement sur la perspective de Dewey (1934, 1938) d'inclure des expériences pour obtenir une éducation réellement enrichissante et à grand potentiel de croissance personnelle. C'est ainsi que ses théories pourraient mener à la revalorisation des relations existantes entre étudiants et professeur, mais aussi entre les étudiants et l'espace, c'est-à-dire : les expériences et le vécu qui ont lieu en classe et qui, grâce à cette empathie, deviennent des expériences réelles qui laissent leur trace dans la mémoire et dans les connaissances de l'être-en-soi et de l'être-là dans le monde.

Une sorte de jeu fou (la instalación) *dans un territoire de rencontres* (la cave) (Falcón Vignoli, 2012 : 53).

5.- L'Éducation Artistique permet de développer d'autres formes de dialogue et de communication, aussi fructueuses et profondes que le langage verbal, où le visuel, l'image (50) et l'expérience esthétique font du sujet un lecteur, mais aussi un narrateur immergé dans une réalité plastique contemporaine. Dans ce sens, l'installation se présente comme l'un des outils les plus utiles du domaine.

C'est pourquoi le spectateur de l'installation, tel que nous en avons établi le profil, n'est pas un public usuel, mais un lecteur de narrations artistiques, une figure active qui participe à l'œuvre et même un *écrivain-narrateur-guide* d'expériences esthétiques. Ce n'est donc plus un simple récepteur, mais un nouveau créateur de l'image (Gamonedá, 2009) et il permet une *communication, interaction symbolique ; manières diverses de dire la même chose : processus de correspondance, de reconnaissance, d'interpénétration de ce que l'on avait séparé, qui s'était séparé, et qui s'avère commun* (Maffesoli, 2015 : 11). En définitive, un participant qui connecte des mondes artistiques, existentiels et sociaux ...

MARAÑÓN (2015). *Fotografía independiente. Bodegas Ondalán. Photographie indépendante.*



Artística posmoderna es una oportunidad de crecer, indagando en lo oculto y generando formas dinámicas de configurar el ser (Cassirer, 2012) y repensar los arquetipos (Jung, 1970), lo que precisamente implica una pedagogía propiamente posmoderna (Rohart, 2012).

Este acento en lo dialógico y el continuo cuestionamiento de la esencia de vivir, nos lleva a buscar, a compartir las preguntas. La riqueza del aprendizaje se basa en la experiencia, en el proceso, y por ello será esencial saber integrar nuestros cuestionamientos en el devenir de nuestra cotidianidad.

Este aspecto guarda relación directa con la naturaleza de las Metodologías de Investigación basada en las Artes que proponen una inmersión artística y estética como forma de investigación pero asimismo de conocimiento.

Un conocimiento que en nuestro caso, en la búsqueda de nuevas formas de hacer en Educación Artística y Educación Patrimonial, se centra en la instalación, lo sensible, lo natural y lo vital de las experiencias de aprendizaje para participar de *une pédagogie qui soit adaptée aux enjeux sociétaux et archétypiques de nos temps* (Rohart, 2012 :73), dotando a Rioja Alavesa de una nueva definición y una re-significación en términos artísticos, identitarios, integradores y colectivos.

7.-. Tal y como hemos podido observar durante los talleres, la instalación artística se confirma como interesante herramienta educativa por diferentes cualidades que la hacen esencial en el desarrollo de aprendizaje y formación personal.

Así, podemos afirmar que ayuda a indagar, a pensar y a acercarse más profundamente a la esencia de la obra de arte y al contexto específico en el que se halla. Aquí entra en juego la posibilidad

6.- Des actions de ce type favorisent davantage de questions et moins de réponses qui enferment la connaissance. C'est pourquoi l'Éducation Artistique postmoderne est une chance de grandir, de fouiller dans ce qui est caché et de générer des façons dynamiques de configurer l'être (Cassirer, 2012) et de repenser les archétypes (Jung, 1970) ce qui implique précisément une pédagogie proprement postmoderne (Rohart, 2012).

Cet accent sur le dialogue et le questionnement continu sur l'essence du vécu; nous pousse à rechercher, à partager les questions. La richesse de l'apprentissage se fonde sur l'expérience, sur le processus. C'est pourquoi il sera essentiel de savoir intégrer nos questionnements dans le devenir de notre quotidien.

Cet aspect conserve une relation directe avec la nature des Méthodologies de Recherche fondées sur les Arts qui proposent une immersion artistique et esthétique comme forme de recherche, mais aussi de connaissance.

Une connaissance qui, dans notre cas, dans la recherche de nouvelles façons de pratiquer en Education Artistique et en Education Patrimoniale, se focalise sur l'installation, le sensible, le naturel et le vital des expériences d'apprentissage pour participer d'*une pédagogie qui soit adaptée aux enjeux sociétaux et archétypiques de notre temps* (Rohart, 2012 :73), dotant la Rioja Alavaise d'une nouvelle définition et d'une re-signification en termes artistiques, identitaires, intégrateurs et collectifs.

7.-. Comme nous avons pu l'observer pendant les ateliers, l'installation artistique se confirme comme un outil éducatif intéressant grâce à diverses qualités qui la rendent essentielles dans le développement de l'apprentissage et de la formation personnelle.

MARAÑÓN (2015). Fotografía independiente. Vistas. Photographie indépendante.



de interactuar con la obra que hace romper esas barreras del arte clásico y propiciar nuevas definiciones del ámbito museístico.

Además, supone una disciplina altamente participativa y pedagógica al fomentar el diálogo, el compañerismo y la unión del grupo, destacando así la identidad grupal, trabajando de manera intrínseca tanto esta noción así como la de Arte Contemporáneo.

Pero no queremos dejarnos nada en el tintero y por ello, describimos más pormenorizadamente los cinco puntos en los que hemos concluido se asienta la utilidad de la instalación como referente educativo en contextos educativos no formales, pero que consideramos igualmente aplicables a espacios formales.

a. Supone alumnos activos y críticos.

Los procesos que se dan en torno a la instalación artística suponen un avance mucho mayor respecto a otras disciplinas artísticas ya investigadas, ya que ésta, en primer lugar, permite una interacción mucho mayor con el espectador-participante ya que *installation has always been with us* (Rosenthal, 2003: 23); despertando en él el rol de lector, pero de un lector crítico, que piensa y reflexiona sobre lo que ve y siente, un sujeto lector en el cual se cierra la narratividad de la obra, ya que la complementa, la termina de tejer, la culmina. Es más, la instalación *busca el desarrollo sensorial del espectador, y lo que más nos interesa, incluye al espectador como parte fundamental de la obra* (Díaz-Obregón Cruzado, 2003: 26). Es decir, sin un espectador activo, la obra carece de sentido.

Por otro lado, re-significar el espacio mediante estas acciones supone no sólo un espectador activo para con la obra, (rompiendo las barreras de espectador pasivo, quieto) sino un espectador

Nous pouvons donc affirmer qu'elle aide à enquêter, à penser et à s'approcher plus profondément de l'essence de l'œuvre d'art et du contexte spécifique où elle se trouve. Ici entre en jeu la possibilité d'interagir avec l'œuvre qui fait se briser les barrières de l'art classique et soutenir de nouvelles définitions de l'univers des musées.

De plus, elle suppose une discipline hautement participative et pédagogique en encourageant le dialogue, la convivialité et l'union du groupe, mettant en avant l'identité du groupe et travaillant de façon intrinsèque aussi bien sur cette notion que sur celle d'Art Contemporain.

Mais nous ne voulons rien oublier au vestiaire ! C'est pourquoi nous décrivons de façon plus détaillée les cinq points qui nous paraissent asseoir l'utilité de l'installation comme référent éducatif dans des contextes éducatifs non formels, mais que nous considérons comme également applicables à des espaces formels.

a. Elle suppose des étudiants actifs et critiques.

Les processus mis en œuvre lors de l'installation artistique supposent une avancée beaucoup plus importante par rapport à d'autres disciplines artistiques qui ont déjà fait l'objet de recherches. En effet et en premier lieu, elle permet une interaction beaucoup plus profonde avec le spectateur-participant puisque *installation has always been with us* (Rosenthal, 2003: 23); éveillant en lui le rôle de lecteur, mais de lecteur critique, qui pense et qui réfléchit sur ce qu'il voit et ce qu'il ressent, un sujet lecteur où se clôt la narrativité de l'œuvre puisque il la complète, termine de la tisser et la surmonte. Plus encore, l'installation *busca el desarrollo sensorial del espectador, y lo que más nos interesa, incluye al espectador como*

participante que se involucra psíquica y emocionalmente, haciéndose preguntas e indagando para encontrar las respuestas. Esto conlleva a que *l'installation construit un espace critique sous la forme d'une faille entre le possible et le donné à partir de laquelle il faut parler* (Alberganti, 2013: 326). Una herramienta que provoca reflexiones, conocimiento, y que tiene implícita una vivencia con trasfondo.

b. Crea y genera otro tipo de conocimiento más cercano al contexto y a la realidad del alumnado. Es decir, genera la posibilidad de un acercamiento a nuestra realidad desde el conocimiento sensible.

La educación artística trata de favorecer una formación desde una unión sensible que despliegue el ser en su totalidad (Torregrosa, 2015: 6). Esto supone sugerir o proponer otro modo de conocer la realidad que nos rodea, es decir, poner en relación a nuestros participantes con su contexto y circunstancias sociales a través del arte y su didáctica. Por lo que nuestro objetivo se convirtió en buscar cómo solucionar la *préoccupation de rendre l'espace sensible au spectateur* (Alberganti, 2013: 63), inquietud que solventa mejor que ninguna otra disciplina la instalación.

A través de la experiencia propuesta en las diferentes bodegas pudimos comprobar que, en primer lugar, la instalación responde a una clara finalidad pedagógica, ya que, debido al rol de máxima relevancia que adquiere el espectador para completar el significado de la obra, la interacción y la puesta en valor de la participación están implícitas en el proceso educativo como parte necesaria y protagonista en la construcción de narrativas e identidades.

Asimismo, la utilización de materiales cercanos a su realidad

parte fundamental de la obra (Díaz-Obregón Cruzado, 2003: 26). En d'autres termes, sans spectateur actif, l'œuvre n'a pas de sens.

D'autre part, re-signifier l'espace à travers ces actions nécessite non seulement un spectateur actif vis-à-vis de l'œuvre (brisant ainsi les barrières du spectateur passif et soi), mais aussi un spectateur participant qui s'implique psychologiquement et émotionnellement, pose des questions et cherche à trouver des réponses. Cela implique que *l'installation construit un espace critique sous la forme d'une faille entre le possible et le donné à partir de laquelle il faut parler* (Alberganti, 2013: 326). Un outil qui provoque des réflexions, construit des connaissances et qui implique le vécu comme toile de fond.

b. Elle crée et elle génère un autre type de connaissances plus proche du contexte et de la réalité des élèves. C'est-à-dire qu'elle génère la possibilité d'un rapprochement de notre réalité depuis la connaissance sensible.

La educación artística trata de favorecer una formación desde una unión sensible que despliegue el ser en su totalidad (Torregrosa, 2015: 6). Cela suppose de suggérer ou de proposer une autre façon de connaître la réalité qui nous entoure, c'est-à-dire de mettre en relation nos participants avec leur contexte et leurs circonstances sociales à travers l'art et sa didactique. C'est pourquoi notre objectif est devenu de rechercher comment solutionner la *préoccupation de rendre l'espace sensible au spectateur* (Alberganti, 2013: 63), préoccupation que l'installation résout mieux que n'importe quelle autre discipline.

A travers l'expérience proposée dans les diverses caves à vin, nous avons pu vérifier qu'en premier lieu, l'installation répond à une

cotidiana han ampliado no sólo las posibilidades plásticas que los participantes concebían como arte, sino que además, han podido acercarse a la par al Arte Contemporáneo y al patrimonio cultural del vino y el viñedo desde una perspectiva completamente lúdica y con la que se sensibilizan e identifican.

Este conocimiento cercano optimiza los medios y supone una carga vivencial muy potente, creando las experiencias educativas significativas a las que hacía alusión Dewey (1934).

Igualmente, la instalación artística hace que nuestros diferentes participantes, especialmente los niños por su carácter desinhibido, se dejen llevar por el conjunto de sensaciones que una experiencia estética puede conllevar, especialmente, el acercamiento a un conocimiento plenamente posmoderno y basado en todos nuestros sentidos: el conocimiento sensible de la realidad (Maffesoli, 2007; Torregrosa, 2012a, 2015).

Este tipo de conocimiento (sensible, de lo real) es la base posmoderna de la educación, lo que supone tener como base la estética(51), la experiencia de un reencantamiento, el reencantamiento del mundo(52) del que habla Maffesoli (2009a), donde es posible conocer a partir de una atención sensible (Rohart, 2012), de los sentidos, del imaginario compartido, del divagar y de lo lúdico.

Réenchanteur l'école, la vida, los procesos cognitivos... en este desafío de los arquetipos (Jung, 1970). ¿Por qué no ré-enchanter Rioja Alavesa ?

La instalación nos ofrece todo esto, nos acerca a otra manera de afrontar el contexto social pero asimismo el educativo, el pedagógico, buscando en la acción artística otro enfoque que suponga otra didáctica, más activa, más enriquecedora, más

claire finalité pédagogique puisque, grâce au rôle très important qu'acquiert le spectateur pour compléter la signification de l'œuvre, l'interaction et la mise en valeur de la participation sont implicites dans le processus éducatif comme part nécessaire et protagonique dans la construction de narrations et d'identités.

De plus, l'utilisation de matériaux proches de leur réalité quotidienne ont amplifié non seulement les possibilités plastiques de ce que les participants considéraient comme art, mais leur a permis de s'approcher de l'Art Contemporain et du patrimoine culturel du vin et du vignoble depuis une perspective complètement ludique à laquelle il se sensibilisent et s'identifient.

Cette connaissance proche optimise les moyens et suppose une charge existentielle très puissante en créant les expériences éducatives significatives auxquelles Dewey (1934) faisait allusion.

L'installation artistique fait également en sorte que nos divers participants, spécialement les enfants grâce à leur caractère désinhibé, se laissent conduire par l'ensemble des sensations qu'une expérience esthétique peut impliquer, spécialement l'approche d'une connaissance pleinement postmoderne et fondée sur tous nos sens : la connaissance sensible de la réalité (Maffesoli, 2007; Torregrosa, 2012a, 2015).

Ce type de connaissances (sensible, liée au réel) est la base postmoderne de l'éducation, ce qui suppose d'avoir pour base l'esthétique(51), l'expérience d'un ré-enchantement, le ré-enchantement du monde(52) dont parle Maffesoli (2009a), où il est possible de connaître à partir d'une attention sensible (Rohart, 2012), des sens, de l'imaginaire partagé, de la divagation, du ludique.

Réenchanteur l'école, la vie, les processus cognitifs ... dans ce défi

significativa, que se basa en el individuo y en la subjetividad pero para construir en lo social, en el compartir, en la tolerancia, en el *vivre ensemble*.

Revelando por tanto una profunda revolución más acorde al mundo sensible en el que habitamos y en el que son las formas sinérgicas y rizomáticas las que hacen fluir la sociabilidad, la colectividad, reactivando el espacio de vivir, el espacio de sentir (Limido-Heulot, 2015). Así,

une émotion par conséquent collective constituerait la pierre angulaire de tout ce processus, alimentée par une sorte de dialogue entre le « sens donné à » et le « savoir reçu de » ainsi que par une certaine symbiose entre le fait culturel représenté et l'être culturel. Ces pôles en interaction construisent les nœuds de l'identification collective (Giguère, 2010: 37).

De este modo, a través de estos procesos, todos nuestros sentidos se despiertan y exploran a través del arte contemporáneo la realidad, su contexto y los principales valores que nutren su cultura y su patrimonio, esto es, mediante la educación artística y la mediación artística de la instalación, *se revalorizan los aspectos emocionales y sensibles de la formación de las personas, para la emergencia de un conocimiento colectivo que amplifica o intensifica de otro modo lo real* (Torregrosa, 2015: 14).

c. Crea vínculos entre los participantes.

O dicho de otro modo, hace posible procesos de *identización* identificación a nivel de Rioja Alavesa, trabajando la dimensión humana del patrimonio (Fontal, 2013; Gómez Redondo, 2013) y contribuyendo enormemente a debates, diálogos y encuentros.

des archétypes (Jung, 1970). Et pourquoi ne pas ré-enchanter la Rioja Alavaise ?

L'installation nous offre tout cela, nous rapproche d'une autre façon d'affronter le contexte social, mais aussi le contexte éducatif et pédagogique, recherchant dans l'action artistique une autre approche qui suppose une autre didactique plus active, plus enrichissante, plus significative qui se fonde sur l'individu et sur la subjectivité, mais pour construire dans le social, dans le partage, la tolérance, le *vivre ensemble*.

Révélant donc une profonde révolution plus proche du monde sensible où nous habitons et dans lequel se trouvent les formes synergiques et rhizomatiques qui font sourdre la sociabilité, la collectivité en réactivant l'espace de vie, l'espace des sensations (Limido-Heulot, 2015). Ainsi,

une émotion par conséquent collective constituerait la pierre angulaire de tout ce processus, alimentée par une sorte de dialogue entre le « sens donné à » et le « savoir reçu de » ainsi que par une certaine symbiose entre le fait culturel représenté et l'être culturel. Ces pôles en interaction construisent les nœuds de l'identification collective (Giguère, 2010: 37).

De cette façon, à travers ces processus, tous nos sens s'éveillent et explorent, à travers l'art contemporain, la réalité, son contexte et les principales valeurs qui nourrissent sa culture et son patrimoine. En d'autres termes, via l'éducation artistique et la médiation artistique de l'installation, *se revalorizan los aspectos emocionales y sensibles de la formación de las personas, para la emergencia de un conocimiento colectivo que amplifica o intensifica de otro modo lo real* (Torregrosa, 2015: 14).

Esto es,

hablamos pues de un proceso (...) de construcción, que al igual que a nivel individual, se configura a partir de un discurso, y materializa en lo poli-sustancial: experiencias, objetos simbólicos, actitudes, lenguajes... que a lo largo del tiempo y el espacio se comparten, consensuan y establecen como el imaginario identitario de la comunidad (Gómez Redondo, 2013: 95).

O incluso mejor, más que de construcción hablamos de un reencantamiento social. Y es que, también *la identificación cultural del individuo, los valores democráticos de igualdad y el respeto a la diferencia, configuran las bases de la nueva educación, generando dinámicas diferentes en la educación artística* (Díaz-Obregón Cruzado, 2003: 86; Efland, 2002).

En nuestro caso, la instalación permitía trabajar no sólo mediante lenguajes artísticos de gran variedad, sino que mediante el diálogo suscitado tras involucrarnos en una experiencia significativa (Dewey, 1938), conseguíamos que los participantes a través de dicha vivencia, identificaran aquellos rasgos patrimoniales que conforman Rioja Alavesa y por ende, su identidad.

L'installation est un médium qui permet la créations d'espaces que nous qualifierons 'd'espaces de connexion', en reprenant la terminologie utilisée par Françoise Choay (Alberganti, 2013: 127). Estas conexiones, estos nexos, nutren las relaciones sociales, en cierta medida, fragmentadas. Así, *as Baudrillard said about images, installations that function as impersonations raise questions about the everyday world* (Rosenthal, 2003: 57). El arte se convierte así en reflejo directo de la realidad (*the presence or absence of a "profound reality"*) (Op. Cit. p. 57) e interviene de manera clara precisamente

c. Elle crée des liens entre les participants.

Pour le dire d'une autre façon, elle rend possibles des processus d'*identification*/identificación au niveau de la Rioja Alavaise en travaillant à la dimension humaine du patrimoine (Fontal, 2013; Gómez Redondo, 2013) et en contribuant énormément à des débats, des dialogues et des rencontres.

C'est-à-dire que,

hablamos pues de un proceso (...) de construcción, que al igual que a nivel individual, se configura a partir de un discurso, y materializa en lo poli-sustancial: experiencias, objetos simbólicos, actitudes, lenguajes... que a lo largo del tiempo y el espacio se comparten, consensuan y establecen como el imaginario identitario de la comunidad (Gómez Redondo, 2013: 95).

Ou mieux encore, plus que de construction, nous parlons d'un ré-enchantement social. Et il se fait également que *la identification culturelle del individuo, los valores democráticos de igualdad y el respeto a la diferencia, configuran las bases de la nueva educación, generando dinámicas diferentes en la educación artística* (Díaz-Obregón Cruzado, 2003: 86; Efland, 2002).

Dans notre cas, l'installation permettait de travailler non seulement via des langages artistiques très variés, mais à travers le dialogue suscité après nous être plongés dans une expérience significative (Dewey, 1938), nous avons réussi à faire en sorte que les participants, à travers ce vécu, identifient ces liens patrimoniaux qui composent la Rioja Alavaise et donc son identité.

L'installation est un médium qui permet la création d'espaces

en esos vínculos tan interesantes para el reencantamiento educativo, político e identitario, entre otras.

Cuando se crean estos vínculos, se da a lugar a experiencias estéticas, procesos y resultados igualmente artísticos, lo cual nos lleva a ver en esta disciplina artística una interesante herramienta en Investigación Basada en las Artes, en Metodología Artístico-Narrativa por no hablar ya de la Artografía, ya que responde precisamente a las premisas de una investigación cualitativa de este tipo, viendo como necesaria *la intersección entre grupos de personas y contextos sociales; y la necesaria transformación de las personas y de contexto como resultado del proceso de investigación* (Marín Viadel y Roldán, 2014: 32).

d. Despierta la creatividad.

La instalación, en esa intersección de diferentes disciplinas y lenguajes plásticos, despierta en nuestros participantes nuevas posibilidades artísticas y de expresión. Ellos/as son conscientes, a raíz de analizar la instalación expuesta, de la interdisciplinariedad, de lo interesante de la ruptura de fronteras y estereotipos (y no sólo nos referimos a las estéticas), de las grandes posibilidades del uso de todo tipo de materiales: fotografía, vídeo, telas, hierro, madera, acrílicos... incluso objetos de nuestra cotidianeidad al modo del *ready-made* duchampiano(53).

Esto genera en ellos el deseo de aprender, de conocer, de ir más allá; de buscar otras maneras de contar, de narrar. Su imaginación vuela, su creatividad explota, y esto se refleja de manera directa en su actitud, su predisposición y posteriormente, al realizar su propia conclusión plástica.

Nuestros participantes se convierten en pequeños

que nous qualifierons 'd'espaces de connexion', en reprenant la terminologie utilisée par Françoise Choay (Alberganti, 2013: 127). Ces connexions, ces liens, nourrissent les relations sociales dans une certaine mesure fragmentées. Ainsi, *as Baudrillard said about images, installations that function as impersonations raise questions about the everyday world* (Rosenthal, 2003: 57). L'art devient ainsi un reflet direct de la réalité (*the presence or absence of a "profound reality"*) (Op. Cit. p. 57) et intervient de façon claire précisément dans ces liens tellement intéressants pour le réenchancement éducatif, politique et identitaire, entre autres.

Quand on crée ces liens, ils donnent lieu à des expériences esthétiques, des processus et des résultats également artistiques, ce qui nous conduit à voir dans cette discipline artistique un outil intéressant pour la Recherche Fondée sur les Arts, en Méthodologie Artístico-narrative pour ne pas déjà citer l'Artographie, puisque elle répond précisément aux prémisses d'une recherche qualitative de ce type, qui voit comme nécessaire *la intersección entre grupos de personas y contextos sociales; y la necesaria transformación de las personas y de contexto como resultado del proceso de investigación* (Marín Viadel y Roldán, 2014: 32).

d. Elle éveille la créativité.

L'installation, à cette intersection de diverses disciplines et de divers langages plastiques, éveille chez nos participants de nouvelles possibilités artistiques et d'expression. Elles/ils sont conscients, à partir de l'analyse de l'installation exposée, de l'interdisciplinarité, de l'intérêt de la rupture des frontières et des stéréotypes (et pas seulement ceux qui sont de type esthétique), des grandes possibilités d'utilisation de tous types de matériaux

investigadores(54) en los que el espacio de la bodega (reconvertida en museo) se vuelva a transformar, pero en esta ocasión, en un laboratorio artístico de ideas, encuentros e identificaciones visuales y plásticas.

En definitiva, la instalación a través de sus múltiples lecturas y su amplia variedad de lenguajes, no sólo ofrece al espectador una nueva forma de entender el contexto y de mostrar sus reflexiones y conclusiones al respecto, sino las herramientas para decodificar y re-estructurar su pensamiento, y posteriormente poder expresarlo de manera más creativa tanto en lenguaje oral, escrito o visual.

e. Genera experiencias artísticas y estéticas de gran valor educativo.

La experiencia estética hace posible unir lo que (...) se vive y lo que reflexionamos, conectando todas las dimensiones en nuestro interior (Torregrosa, 2015: 3-4). Esto es, se viven experiencias estéticas y educativas que se basan directamente en nuestros recuerdos y emociones pero también en nuestros conocimientos previos –tal y como pudimos ver en nuestros talleres-, puesto que tanto los materiales utilizados en las instalaciones (sarmientos, botellas, fotografías de diferentes rincones y tradiciones de Rioja Alavesa, telas...) como el espacio donde estaban ubicadas (la bodega (55)), generan experiencias verdaderamente significativas (Dewey, 1934, 1938), ya que basamos nuestro aprendizaje y saberes futuros en conocimientos (tanto de la razón como de lo sensible) ya afianzados.

Saber reflexionar ante la obra artística o dejarse llevar por su interés pedagógico es incluso un ejercicio de metacognición, en el sentido de que el grupo que interacciona con la obra de

: photo, vidéo, toiles, fer, bois, acryliques ... et même des objets de notre quotidien sur le mode du *ready-made* duchampien(53).

Cela produit en eux le désir d'apprendre, de connaître, d'aller au-delà; de rechercher d'autres façons de raconter, de narrer. Leur imagination vole, leur créativité explose, et cela se reflète de manière directe dans leur attitude, leur prédisposition et, par la suite, dans leur réalisation de leur propre conclusion plastique.

Nos participants se transforment en petits chercheurs(54) et l'espace de la cave à vin (reconvertie en musée) se transforme à nouveau, mais cette fois en un laboratoire artistique d'idées, de rencontres et d'identifications visuelles et plastiques.

En définitive, l'installation à travers ses multiples lectures et sa grande variété de langages n'offre pas seulement au spectateur une nouvelle façon de comprendre le contexte et de montrer les réflexions et les conclusions à ce sujet, mais aussi les outils pour décoder et restructurer sa pensée et pouvoir l'exprimer par la suite de façon plus créative via le langage oral, écrit ou visuel.

e. Elle génère des expériences artistiques et esthétiques de grande valeur éducative.

La experiencia estética hace posible unir lo que (...) se vive y lo que reflexionamos, conectando todas las dimensiones en nuestro interior (Torregrosa, 2015: 3-4). Cela signifie que nous vivons des expériences esthétiques et éducatives qui se fondent directement sur nos souvenirs et sur nos émotions, mais aussi sur nos connaissances préalables – comme nous avons pu le voir dans nos ateliers – puisque aussi bien les matériaux utilisés dans les installations (sarmements, bouteilles, photos de différents coins et traditions de la Rioja Alavesa, toiles ...) que l'espace où elles étaient

arte, y muy especialmente con la instalación, si se muestra por el contrario inactiva a la consideración del arte, lo será del mismo modo a otros dominios o disciplinas (Ripert, Duflos, Frere et Edde, 1974).

En cierta medida, esta afirmación guarda relación directa con el grado en que los bienes culturales son consumidos como modelo social, hasta tal punto que únicamente una respuesta positiva podrá ser interpretada como signo de interés por el arte si la pluralidad de significaciones culturales son acompañadas de decisiones prudentes, reflexivas y conscientes de su entorno (Ripert *et al*, 1974).

Así, como elemento simbólico, la instalación recrea un espacio de percepción y sensorialidad, un espacio educativo para la construcción de identidad (Abad Molina, 2007); produce lo que Palau-Pellicer (2015) denomina como “laboratorio de experiencias” (Dewey, 1934; Torregrosa, 2012b), esto es, el desarrollo de una serie de vivencias educativas diferentes, abiertas a la experimentación y el diálogo, el debate, la crítica, a la investigación. Aquello que ya alrededor de los años setenta Munari (1968, 1973, 1981) defendió con intensidad bajo otras siglas: el *laboratorio liberatorio*.

De hecho, la instalación, debido a su especial relación con el espacio (Alberganti, 2013; Limido-Heulot, 2015; Sánchez Argilés, 2009a), permite esa *inmersión* espacial, personal, de *passage*, de trance, donde nos perdemos y nos re-encontramos, haciendo de la obra un lugar habitable y donde se generan experiencias –primordial para la formación de las personas en educación artística- (Torregrosa, 2015).

Dewey (1934), asimismo, defendió que la experiencia estética

situées (la cave à vin(55)), produisent des expériences vraiment significatives (Dewey, 1934, 1938), puisque nous fondons notre apprentissage et nos savoirs futurs sur des connaissances (aussi bien la raison que la sensibilité) déjà bien établies.

Savoir réfléchir face à l'œuvre artistique ou se laisser porter par son intérêt pédagogique est même un exercice de métacognition dans le sens où le groupe qui interagit avec l'œuvre d'art et très spécialement avec l'installation, s'il se montre au contraire inactif à la considération de l'art, le sera de la même façon pour d'autres domaines et d'autres disciplines (Ripert, Duflos, Frere et Edde, 1974).

Dans une certaine mesure, cette affirmation a une relation directe avec le degré de consommation des biens culturels comme modèle social, à tel point qu'une réponse positive ne pourra être interprétée comme signe d'intérêt pour l'art que si la pluralité des significations culturelles est accompagnée de décisions prudentes, réflexives et conscientes de leur entourage (Ripert *et al*, 1974).

Ainsi, comme élément symbolique, l'installation recrée un espace de perception et de sensorialité, un espace éducatif pour la construction identitaire (Abad Molina, 2007); elle produit ce que Palau-Pellicer (2015) appelle un “laboratoire d'expériences” (Dewey, 1934; Torregrosa, 2012b), à savoir le développement d'une série de vécus éducatifs différents, ouverts à l'expérimentation et au dialogue, au débat, à la critique, à la recherche. Cela même qu'aux alentours des années soixante, Munari (1968, 1973, 1981) a défendu intensément sous un autre nom : le *laboratorio liberatorio*.

En fait, l'installation, vu sa relation spéciale avec l'espace (Alberganti, 2013; Limido-Heulot, 2015; Sánchez Argilés,

es la aprehensión, la vivencia, de esos modos de relación y la “incorporación” que de los mismos hacemos en nuestra vida cotidiana. Por lo tanto, se integraría perfectamente a la nueva noción de educación artística que con la instalación surge:

Es una formación que se realiza en correspondencia con el entorno, con las dinámicas sociales y las efervescencias culturales. No estamos situados en un saber estable o fijo, sino en un conocimiento que emerge de lo singular y lo colectivo, de verdades experienciales que fluyen y se modifican al ritmo de la comunidad que las vivencia (Torregrosa, 2015: 4).

Así, la riqueza que supone para nuestros participantes formarse mediante experiencias, hace de estos procesos educativos métodos más significativos y de mayor calado, donde re-inventar *nuevos recursos simbólicos o redefinir los existentes* (Agirre Arriaga, 2011: 2).

Por todo lo expuesto, nuestra cuarta acción pedagógica, nuestros talleres, han planteado una climatosofía donde la Educación Artística y el patrimonio son un trayecto vital; un viaje experimental donde crecer en lo cognoscitivo pero también y de manera muy relevante en lo sensible, en el reconocimiento de un aprendizaje que se basa en el calor de las vivencias y los recuerdos, de los tejidos intersociales. Instálate vehicula, por tanto, un reencantamiento educativo en el que la instalación se define como una herramienta educativa, identitaria y afectiva.

2009a), permet une *immersion* spatiale personnelle, de *passage*, de transe, où nous nous perdons et nous re-rencontrons, faisant de l’œuvre un endroit habitable et où se génèrent des expériences – ce qui est primordial pour la formation des personnes en éducation artistique (Torregrosa, 2015).

Dewey (1934) a aussi défendu l’idée que l’expérience esthétique est l’appréhension, l’expérience vécue de ces modes de relation et ‘l’incorporation’ que nous en faisons dans notre vie quotidienne. Elle s’intégrerait donc parfaitement à la nouvelle notion d’éducation artistique qui surgit avec l’installation :

Es una formación que se realiza en correspondencia con el entorno, con las dinámicas sociales y las efervescencias culturales. No estamos situados en un saber estable o fijo, sino en un conocimiento que emerge de lo singular y lo colectivo, de verdades experienciales que fluyen y se modifican al ritmo de la comunidad que las vivencia (Torregrosa, 2015: 4).

Ainsi la richesse que représente pour nos participants le fait de se former à travers des expériences fait de ces processus éducatifs des méthodes plus significatives et de plus haute portée, où réinventer *nuevos recursos simbólicos o redefinir los existentes* (Agirre Arriaga, 2011: 2).

Etant donné tout ce qui précède, notre quatrième action pédagogique, nos ateliers ont dessiné une climatosophie où l’Education Artistique et le patrimoine sont un trajet vital; un voyage expérimental où grandir dans le cognoscitif mais aussi de façon importante dans le sensible, dans la reconnaissance d’un apprentissage qui se fonde sur la chaleur des vécus et des souvenirs, des tissus intersociétaux. “Installez-vous !” véhicule donc un ré-enchantement éducatif où l’installation se définit comme un outil éducatif, identitaire et affectif.

Gracias a los profesores y profesoras, andereños e irakasles que nos acompañaron en nuestras diferentes sesiones podemos afirmar que ha sido muy enriquecedor y muy didáctico tanto los recursos empleados como la metodología.

Así, dejaron estas breves notas:

1ºEP. IKASTOLA SAN BIZENTE

Han disfrutado una pasada, incluso chavales que no participan nunca. Los chavales han disfrutado y participado activamente y eso es porque han estado a gusto.

2ºEP. IKASTOLA SAN BIZENTE

Me ha gustado mucho. De los últimos talleres que hemos participado el mejor. Se han portado bien y han escuchado bastante (objetivo nada fácil en este grupo).

4ºEP. IKASTOLA SAN BIZENTE

Genial! Ha sido una experiencia muy positiva y han disfrutado mucho. ZORIONAK eta ESKERRIK ASKO.

FP. IES LA LABORAL.

Ha sido muy novedoso, creativo y divertido. Creo que han aprendido hoy para qué sirve el arte contemporáneo.

3ºEP. C.P. RAMIRO DE MAEZTU

Sí que ha funcionado la comprensión sobre todo porque era práctico. Sí que han disfrutado y considero muy importante que aprendan a valorar y disfrutar de la naturaleza de su territorio. Está muy bien explicarles a niños de 8 o 9 años lo que es el arte contemporáneo. Sobre todo porque les queda o un poco lejos o no han recibido mucha información sobre arte.

3º y 4ºEP. BASTIDA ESKOLA

Al ser un grupo reducido (12 niños) han aprendido mucho y han disfrutado muchísimo. Les ha interesado mucho la elaboración del vino.

4EP. C.P. RAMIRO DE MAEZTU

Han aprendido un montón y es muy didáctico. Además, han disfrutado mucho porque estaban muy contentos.

1º y 2º EP. BASTIDA ESKOLA

Dentro de las posibilidades de cada uno han comprendido qué es el arte contemporáneo y han disfrutado mucho.

3º Y 4º EP. BASTIDA ESKOLA

La visita ha sido muy apropiada y les he visto muy interesados. Espero que hayan comprendido el Arte Contemporáneo.

Al principio tienes la sensación de no ver nada... Pero según va pasando el rato, empiezas a ver un montón de cosas. Está guay esto de la instalación. Mujer, talleres Instálate en Pagos de Leza

Más que un taller, es una experiencia. Nùria, madre de alumna de 4º EP en Bodegas Ondalán

Han ido contentos y han vuelto como locos. Muchas gracias. Montse, madre de alumno de 2º EP en Bodegas Ondalán



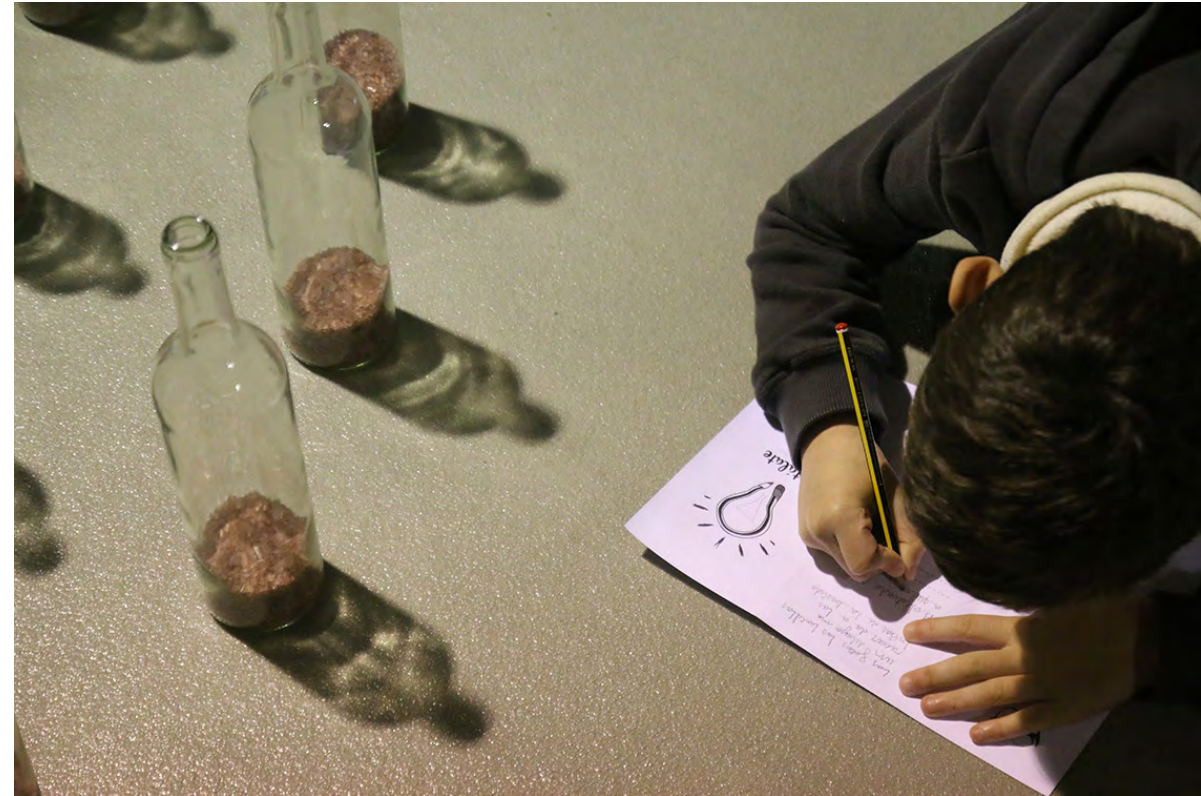
MARAÑÓN (2016). Par compuesto por dos fotografías de la autora. Dos. Paire composée pour deux photographies de l'auteur.



MARAÑÓN (2016). Par compuesto por dos fotografías de la autora. Tres. Paire composée pour deux photographies de l'auteur.



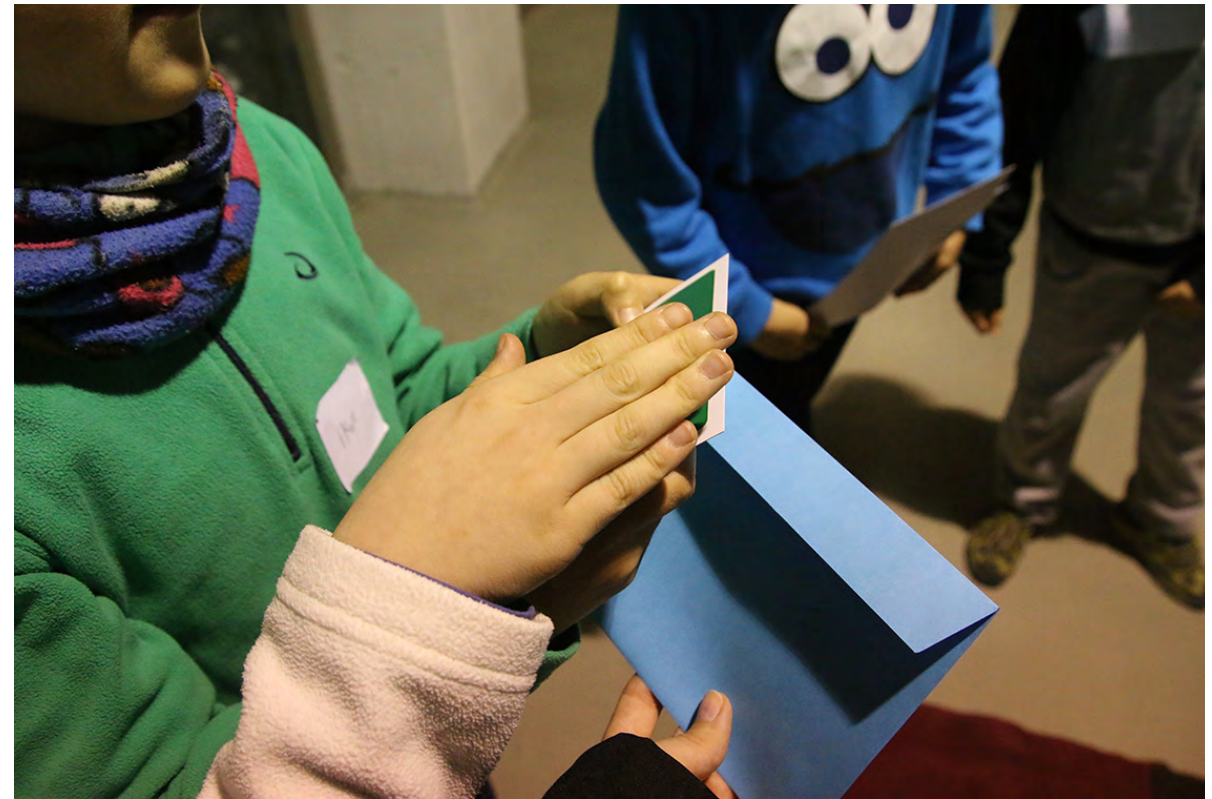
MARAÑÓN (2016). Par compuesto por dos fotografías de la autora. Cuatro. Paire composée pour deux photographies de l'auteur.



MARAÑÓN (2016). Par compuesto por dos fotografías de la autora. *Cinco*. Paire composée pour deux photographies de l'auteur.



MARAÑÓN (2016). Par compuesto por dos fotografías de la autora. Seis. Paire composée pour deux photographies de l'auteur.



MARAÑÓN (2016). Par compuesto por dos fotografías de la autora. *Siete*. Paire composée pour deux photographies de l'auteur.



MARAÑÓN (2016). Par compuesto por dos fotografías de la autora. *Ocho*. Paire composée pour deux photographies de l'auteur.



MARAÑÓN (2016). Par compuesto por dos fotografías de la autora. Nueve. Paire composée pour deux photographies de l'auteur.



MARAÑÓN (2016). Par compuesto por dos fotografías de la autora. Once. Paire composée pour deux photographies de l'auteur.



MARAÑÓN (2016). Par compuesto por dos fotografías de la autora. Doce. Paire composée pour deux photographies de l'auteur.







MARAÑÓN (2015). **Fotografía independiente. Cita visual literal.** Vid. Photographie indépendante. Citation visuel littéral. Vigne.

8. CONCLUSIONES VISUALES

Toda exposición es una historia personal para quien la experimenta (Pérez Valencia, 2012: 27).

Han sido muchos meses de diversas acciones para llevar a cabo la parte empírica de este proyecto, de las cuales, algunas han tenido gran repercusión (Diario de Noticias de Álava, El Correo, así como desde la Revista Berberana y la Radio Rioja Alavesa), como son el I. Curso Taller de Arte y Enología “Los maridajes de Rioja Alavesa” (coordinado con la Cuadrilla de Rioja Alavesa), las diferentes Catas Artísticas que desarrollamos en los meses de marzo, abril y julio de 2014 en poblaciones como Oion, Labastida, Elciego y Lanciego, en las que la D.O.Ca. Rioja fue colaborador y las ediciones de los talleres “Instálate”.

Para continuar con nuestra particular metodología basada en conclusiones artísticas, decidimos crear dos obras que mostraran los resultados de esta última acción pedagógica.

En primer lugar creamos la instalación “*Cartografías*” la cual resume de manera visual, (reuniendo todas las obras creadas por nuestros niños y niñas para el “balance”), el mapa sensible y los diferentes elementos de los que está tejido según nuestros participantes el corazón de Rioja Alavesa. Un corazón que, como hemos visto, late a ritmo del paisaje del viñedo y su producto, el vino.

Y por otro lado, revisando todos los datos obtenidos en el análisis sensorial a través de la instalación y, en consecuencia, de Rioja Alavesa, decidimos crear desde un lenguaje más minimalista cercano al Arte Conceptual: “*Haiek*”, un pequeño homenaje a “ellxs”, todos aquellos que han participado para construir esta gran historia colectiva, esta narrativa hilada a base de experiencias

estéticas, la Educación Artística posmoderna y el patrimonio como acercamiento a la realidad sensible que nos envuelve.

8.1. CARTOGRAFÍAS

No es el asunto del cuadro o la técnica del pintor lo que constituye la dificultad del puzzle, sino la sutileza del cortado. (...) La verdad última del puzzle es que a pesar de las apariencias, no se trata de un juego solitario: “cada gesto que hace el jugador de puzzle ha sido hecho antes por el creador del mismo; cada pieza que coge y vuelve a coger, que examina, que acaricia, cada combinación que prueba y vuelve a probar de nuevo, cada tanteo, cada intuición, cada esperanza, cada desilusión han sido decididos, calculados, estudiados por el otro” (Georges Perec: La vida instrucciones de uso. Barcelona: Anagrama, 1992: 237-38).

Durante este último apartado de nuestra investigación venimos hablando de la aplicación en contextos educativos no formales, concretamente bodegas, de nuevas metodologías en Educación Artística con una peculiar visión multidisciplinar: la instalación artística, el conocimiento y experiencias sensibles, la socio-antropología, la Educación patrimonial y la Enocultura.

Así bien, la exposición *Cartografías* es el resultado de las conclusiones visuales de los diferentes participantes de nuestros talleres, alumnos y alumnas del IES La Laboral de Lardero, la Ikastola San Bizente y el Colegio Público Ramiro de Maeztu de Oion, Bastida Ikastola y Bastida Eskola, ambas en Labastida.

A través de estas obras que muestran una amplia visión de las diferentes perspectivas sobre la comarca, como si de un mapa

artístico se tratase, se destacan aquellos aspectos más relevantes o que denotan en mayor medida la identidad de Rioja Alavesa, consiguiendo reflejar la realidad que se respira en nuestra región, en la que mucho tuvo ver la nueva metodología pedagógica que utilizamos (la instalación artística y la experiencia estética como formas de conocimiento sensible).

Se trata, por tanto, de una historia colectiva narrada a base de pinceladas, colores y gestos. Una narrativa artística de gran trasfondo, sentimiento y enorme sensibilidad hacia nuestro entorno, nuestras raíces y nuestras tradiciones y cultura, que una vez más, hacen alusión al que es motor de nuestra tierra y de nuestra identidad: el vino.

Cartografías se expuso durante el mes de abril y la primera semana de mayo en la céntrica sala Bazterra de la localidad riojano-alavesa de Oion, con claras influencias de la obra de Gaëlle Scali “*24 Images seconde*” (2011-2014). La manera de plantear este espacio fue, en cierta medida, una especie de puzle topográfico, un colorido mapa que es la guía para re-interpretar Rioja Alavesa, pero también la guía de la Educación Artística, que *se relaciona con una invitación a un viaje* (Torregrosa, 2015: 2), un viaje donde este mapa trata de, como ya indicó Paul Klee, *hacer visible lo invisible, lo inmaterial, el imaginario, lo imaginado y lo imaginable* (Zaccaria, 2014: 249); convirtiéndose en mapas de la resistencia, donde realmente reside el desafío.

Así, esta instalación trata de transmitir al espectador una sensación de intimidad con las obras, de reflexión, de cierto aislamiento, como en el que se refugiaron nuestros participantes para describir de manera plástica sus pensamientos, sus conclusiones, su Rioja Alavesa. En consecuencia, con esta forma de “escribir”, de contar, de expresar, las narrativas (bien sean escritas, artísticas, visuales

o plásticas) *fait entrer dans l'histoire humaine (...); fait expliciter non seulement une conscience, mais aussi une existence historique* (Pineau, 2012: 41).

Así, la instalación como si de un alma narcisista (Mons, 2014) se tratase, es un amago de espejo donde se reflejan los participantes y que pueden encontrar similitudes o grandes diferencias con las cuales identificarse o no, iniciar un proceso de identización o no; y de este modo *se empiezan a dibujar cartografías de nuevas sensibilidades* (Juanola, 2008; Calbó, Juanola y Vallés, 2011: 14).

Por tanto estas narrativas, no sólo artísticas sino igualmente sensibles, van describiendo esa particular Rioja Alavesa que hemos ido describiendo anteriormente y la cual vincularon nuestros participantes con el paisaje, ese lugar colectivo, ese *topos de séjour et de passage* (Teixiera, 1995 : 67).

De este modo percibimos que, al fin y al cabo, los resultados obtenidos a través de los talleres muestran el reflejo de las vivencias de cada niño/a, esto es, de los recuerdos y experiencias que guardan en su memoria con el contexto concreto de Rioja Alavesa. En definitiva, son “pequeñas historias de vida” (Pineau, 2012; Gutiérrez Pérez, 2005; Torregrosa, 2012a, 2012c), una especie de cartografía visual que entreteje sus experiencias con el “paisaje” de Rioja Alavesa que, *au-delà des usages « fonctionnels » du territoire, l'accent est mis sur une lecture « sensible » que donne la circulation des choses* (Bello Marcano, 2012 : 211).

Esto conlleva a la idea de que cada paisaje, y en consecuencia, los elementos culturales que se extraen de ese territorio, condensan en una paleta determinados tonos predominantes (especialmente el morado en los dibujos de nuestros participantes) aunque con una saturación característica y unos matices cromáticos que varían

según la temporada (Whiston Spirn, 2012). En Rioja Alavesa sólo hay que observar cómo los diferentes campos de cereal o en la inmensidad de los viñedos, sus colores tercián desde los verdes hasta los ocres, pasando por los anaranjados e incluso rojizos; de los que se hacen eco sus construcciones, sus trajes regionales y sus objetos más tradicionales. Y es que en palabras de la misma autora, la paleta de un lugar es producto de la latitud en la que se halle, el clima, la geología, las plantas y bosques y, por supuesto, la cultura: es decir, en este enclave la Eno-cultura.

Esta variedad la han sabido representar nuestros participantes: desde la nieve copando el viñedo, los verdes intensos, los rojos granas de potente fuerza o la desnudez de las cepas en tímidos marrones. Un paisaje que es producto de los cambios constantes, históricos y culturales, y además de

las diversas prácticas sociales y vivencias particulares (cotidianas o esporádicas) que se materialicen en él. Utilizar la metáfora del palimpsesto es pensar en el territorio como un lienzo en el que a cada época se le asignan unos usos y valores culturales que resultan cambiantes con el tiempo. Así, según esta metáfora, el territorio se reescribe, tanto física como simbólicamente y, como tal, es posible seguir, interpretar y reinterpretar las huellas de lecturas anteriores (Cano, 2012:132).

Ahora, a través de estas obras reunidas en *Cartografías*, sugerimos un nuevo territorio que se transforma en sentimiento e identidad (Cano, 2012). Un paisaje que alterna viñedos, cereal y algún que otro olivar, y del cual, a través de lo artístico se hace un uso simbólico y real. En él se crean experiencias, crean vínculos, se re-crea lo social. Por ello, entrar en contacto con el paisaje es fundirnos en las raíces arquetipales de Rioja Alavesa, profundas

y nostálgicas, las cuales evocan imágenes y afloramientos de una memoria colectiva (Chauché, & Inchauspé, 2014 ; Oiarzabal, 2010).

Así, si nos empeñamos en defender el potencial del paisaje como seña identitaria es sin lugar a dudas porque se sitúa, tal y como afirma Cano (2012), en los lindes de lo físico y conceptual, en los límites entre lo territorial y lo representacional, en los nexos entre lo social y lo más puramente estético, emocional y subjetivo. Un espacio cultural que moldea nuestras tradiciones, costumbres, cotidianeidad y, en consecuencia, cómo nos identizamos con éste, nuestro patrimonio.

De hecho, *al estar el paisaje en esa tensión entre la naturaleza y la cultura, el cambio paisajístico es permeable al cambio social y lo refleja porque se encuentra ligado a la sociedad que lo acoge* (Cano, 2012: 134).

De ahí subyace la idea de que nunca el paisaje es neutro, sino que es producto de las relaciones sociales, culturales y las prácticas sinérgicas que nos sitúan en un tiempo y espacio repleto de tensiones pero que se reconstruyen desde lo social, lo comunitario, lo colectivo, o en otras palabras, en *un continuo plagado de matices e incluso de puntos de encuentro y creatividad* (Cano, 2012: 134).

Así, los paisajes, en tanto en cuanto acción, cotidianeidad, vivencia y recuerdo, también formulan *afectos, representaciones e identidades de forma que imprimen carácter a nuestra propia experiencia y al recuerdo de esos lugares* (Golvano, 1999: 119).

Estas cartografías son una forma de hacer o crear “la société biographique” (Pineau, 2012; Pineau et Bachelart, 2005), una geografía social donde duerme el corazón *de ce topos : l'endroit où, d'où et par où le flux de l'expérience continue à couler* (Teixiera, 1995 : 65).

Nuestro paisaje, en tanto en cuanto entrelaza formas de la cotidianeidad y territorio, permite que sea precisamente eso, paisaje como espacio vital, como lugar de vivencias (Cano, 2012); una creación del futuro (Nietzsche, 1870) o en definitiva, *le rapport précède à toute identité* (Teixiera, 1995 : 65).

Abordar el paisaje tal y como lo han hecho nuestros participantes significa un *proceso cultural, dinámico, multisensorial y constantemente oscilante* (Cano, 2012: 125), un proceso organizado en base a la experiencia de tal manera que nuestra manera de vivir el espacio nos implica afectiva, emotiva y sensiblemente, esto es, genera relaciones y vínculos en base a cómo sentimos y percibimos el lugar (56). Esto influye de manera directa en el concepto de identidad y de comunidad, y como tal lo han reflejado en sus micronarrativas.

Si recordamos el concepto de « déterritorialisation » de Deleuze et Guattari (1972, 2007) destacado en sus volúmenes de *L'anti-Edipe*, veríamos que no hay un vector de salida de un territorio, de *dé-territorialización* sin a la vez hacer un esfuerzo por re-territorializar.

Desde este punto de vista, podríamos entonces hablar del paisaje como lugar antropológico (Augé, 2005), en su sentido histórico, relacional e identitario, ya que suponen acciones de habitabilidad, de sentimiento y experimentación, forman parte de la memoria y re-significa las representaciones de la vida social (Cano, 2012); que es propensa a la identificación a través de las imágenes, las cuales, son los patrones de nuestro imaginario (Mons, 2014).

Por tanto, *el paisaje es fuente de emociones e identificaciones* (Cano, 2012: 129), no identidades, sino identizaciones con las ideas y sentimientos que de él surgen y que él provoca, anestesiando la

versión geográfica y reviviendo en el experimentar comunitario del lugar como prolongación de nuestro estar juntos. Una cartografía emotiva, del recuerdo, de los recuerdos, en la que construimos Rioja Alavesa a través de los recuerdos generados por cada uno mientras desacralizamos el mundo, la ciudad, la comarca, a través del *être-ensemble* y compartir las emociones, esto es, identizarnos.

Lo que Zaccaria denomina como “las otras cartografías”, Cristina De Vecchio (2009: 84) las define como *une activité « de classification, comparaison, organisation, description des coutumes, des habitudes et des paysages : une tradition d'inventaire systématique liée à l'exploration et, en dernière analyse, à l'appropriation »*.

Se trataba por tanto de crear imágenes que después el espectador también portara en un imaginario en continuo movimiento, en un imaginario que crece, evoluciona, se “moldea”; se trataba de realizar una búsqueda de nuestras bases como comunidad, sin olvidar que era necesaria también una comprensión del contexto y para ello el análisis visual, experiencial y catártico incluso, que las instalaciones en las bodegas significaron.

Estas reflexiones, estas obras, *estos productos estéticos son la realidad cotidiana* (Mora Muñoz y Osses, 2012: 327). Son los vínculos sociales, la identidad comunitaria reflejada en pinceladas y sensaciones, son Rioja Alavesa.

Así, *Cartografías* es una puesta en escena de esos discursos, micro-cápsulas de una Rioja Alavesa caleidoscópica y de múltiples atmósferas en las que el paisaje del viñedo fundamenta el territorio, esto es, en el que el viñedo fundamenta una comunidad y con ella su estructura emocional, donde se produce el “compartir lo sensible” (Teixiera, 1995).

Por todo ello, nuestra exposición en la Sala Bazterra se traduce

como una *corpo-géo-graphies* (Zaccaria, 2014), una narrativa visual, poética y transformativa que traduce nuestra cotidianeidad como un conjunto dispuesto a ser leído e interpretado.

En resumen, en nuestras acciones cotidianas, en nuestro sentir colectivo, *il y a donc un topos où il est possible de dire nous, de rétablir le commun partage* (Teixiera, 1995 : 65) ; un lugar de encuentros, de vínculos, de sinergias, un lugar que se describe a golpe de parra, de cepas, de racimos esplendorosos y bodegas por doquier: un lugar vitícola que todos nuestros participantes han coincidido en describir como un lugar *entre anéantissement du réel, dissections des mémoires et étude de la mémoire espace-temps, nous nous approcherons d'une anatomie de l'imaginaire* (Isoré, 2011 : 305).

Por todo ello, las conclusiones visuales ofrecidas por nuestros diferentes participantes y que ahora unidas construyen una cartografía social nos hablan inequívocamente de que *existe esta estrecha relación entre los objetos estéticos o artísticos de cualquier tipo con la realidad y la vida* y por ende surge la necesidad de considerarlos *con una base cultural* (Mora Muñoz y Osses, 2012: 327).

Así Rioja Alavesa, gracias a estas representaciones artísticas, conecta con la realidad social posmoderna, ya que se trata de una composición plural, variable y cambiante, que transforma los discursos educativos modernos en micronarrativas que revierten en la sociedad. Un *topos* que encuentra *dans la sociologie sa géographie mundi* (Teixiera, 1995 : 77).

MARAÑÓN (2016). **Fotografía independiente.** *Panel.*
Photographie indépendante.



MARAÑÓN (2016). *Fotografía independiente. Cartografías.*
Photographie indépendante.





MARAÑÓN (2016). *Fotografía independiente. Dibujos.*
Photographie indépendante.



MARAÑÓN (2016). *Fotografía independiente. Palé.*
Photographie indépendante.

8.2. HAIEK

“Las citas no tienen aquí una función de probar, sino de dar testimonio de una tradición y de una experiencia”. E. Levinas

Esta obra, próxima al arte conceptual, describe bajo la cromática del blanco y negro la esencia de los talleres Instálate. Así, la exposición “*Haiek*”, ubicada en la bodega Mas Blanch i Jové (Lleida), es la conclusión visual de dichos talleres realizados con niños y niñas, jóvenes y adultos de nuestra región y comunidades vecinas, en Pagos de Leza (2014), Bodegas Ondalán (2015) y Bodegas Solagüen (2016).

La bodega, como lugar donde redescubrirse, un lugar que ha sufrido una metamorfosis sensorial, afectiva, artística y vivencial, abre una vez más sus puertas para albergar este resumen visual de las acciones pedagógicas que hicieron latir aún más el corazón del espacio bodeguero.

Rompiendo en esta ocasión la cotidianeidad del *celler* leridano Mas Blanch i Jové, nuestra exposición abre una nueva dialéctica con la sala de depósitos, en cruce con los grandes tanques de acero inoxidable, las escaleras metálicas y los pasillos ajedrezados, pero además algunas obras de artistas que anteriormente habían dispuesto sus creaciones en el espacio.

En sinergia con todos estos elementos, con la altitud de los techos, con el hormigón y los suelos de gris pétreo, nuestra instalación mantiene el respeto por la vida latente en la bodega pero asimismo por las formas austeras, minimalistas y la profundidad de los significados que esta obra aguarda, al igual que se llenó de metáforas, simbolismos y narrativas las anteriores bodegas y todo el devenir de la dinámica de los talleres.

Esta instalación está compuesta por 24 fotografías enmarcadas en ribetes negros y plata, subdivididas en dos grupos de doce envolviendo el marco central en el que se halla bordada la palabra “vino”. Bajo este lienzo completan la obra dos maceteros blancos de los que nacen unas rosas granates, símbolo de la guarda del viñedo, de la protección de los racimos avisando dolorosa las plagas y males, y que ahora simbólicamente protegen al producto global de nuestros talleres, a sus participantes, a las identificaciones colectivas, a las narrativas artísticas, a la mismísima Rioja Alavesa.

Pero además, esta exposición guarda un secreto más: su paralela virtual. En un panel lateral se podía escanear un código QR que nos llevaba a la página web creada específicamente para esta exposición (<http://enortasuna.wixsite.com/haiek>). En ella, un cuadro compuesto por la gran mayoría de las imágenes expuestas en la bodega esconde en cada fotografía una cita que complementa el significado de cada una de ellas y además cierra el sentido de la obra, vinculando pensamiento, acción y lenguajes artísticos.

De esta manera, el espectador es una vez más parte necesaria en el devenir de la obra, abriendo caminos rizomáticos que permiten abordar la obra desde múltiples perspectivas, creando tantas opciones de recorrido como combinaciones fotográficas tiene la web.

Así, como plantea el artista Yann Kersalé (en Masbounji, 2004), es necesaria una implicación sensible y desarrollar una emoción en la intervención con el espacio expositivo, un encuentro afectivo que cuenta una historia, una geopoética vinculada a un contexto y tiempo concretos.

La doble dimensión que adquiere nuestra exposición destaca el contrapunto de vincular todo el corpus sensible que surgió

durante nuestros talleres con el mundo sensible de cada uno de los espectadores que intervienen con la obra. De este modo, *Haiek* no es sólo un encuentro afectivo, cognitivo y experiencial, sino una ventana a volver a sentir, a volver a conocer, interpretar y valorar los patrimonios, arquetipos y sistemas deontológicos que trasciben nuestra cotidianeidad en Rioja Alavesa, tal y como ya hicimos una vez en Pagos de Leza, en Bodegas Ondalán o en Solagüen.

La création artistique devient dans le rapport esthétique et anthropologique (Mons, 2014: 229) y desde esta privilegiada posición hemos construido los nuevos significados identitarios y sociales de nuestra comarca, como una modulación artística de raíces que se nutren de lo cotidiano y la efervescencia de lo vital.

Dado que la instalación está compuesta básicamente por fotografías siendo este el lenguaje conductor, podemos definir esta obra como una foto-instalación. Es decir, se trata de una subtipología que presenta sus imágenes como un discurso visual de gran definición de personas, objetos, espacios... que ofrecen un constructo denso y profundo que son resultado de una *transformación de las personas y del contexto como resultado del proceso de investigación* (Marín-Viadel & Roldán, 2014: 32).

Así, una imagen sólo puede ser simbolizada por una imagen (Nietzsche, 1870: 8), esto es, son necesarias unas conclusiones visuales en respuesta a procesos artísticos y de experiencia sensible y estética. No sería inteligente, ni congruente, ni lógico, realizar unas reflexiones por medio de la vivacidad de la palabra cuando nuestros participantes han esbozado, pincelado sus vivencias, dibujado sus experiencias. Al no realizar nuestras conclusiones de la misma manera, sin dotar de suficiente valor a lo que lo artístico y lo plástico pueden mostrar, estaríamos creando una falacia de

nuestra tesis.

Lo vital, lo experimentado y lo sentido, pueden llegar a ser formulaciones plásticas que nos invitan a de-construir realidades y reformular nuestras relaciones para con la realidad, construyendo de nuestros vestigios rituales una nueva formulación de lo real, procesos de identización que sugieren nuevas formas identitarias, nuevos patrones que se asemejan mejor a un contexto y sociedad concretos.

Así, el intenso significado que esconde cada una de las imágenes de manera individual pero asimismo de manera colectiva, recrean una historia vivencial y simbólica de los procesos que se dieron durante nuestros talleres. Una intensa narrativa que se describe en términos que se acercan a la abstracción en muchos de los casos expuestos y que ligan ideas, recuerdos, sensaciones y encuentros que se dieron entre nuestros diferentes participantes.

De manera conceptual y jugueteando con lo abstracto, este abordaje entrelaza citas y textos, este paralelismo artístico-narrativo, nos lleva a defender una obra creada desde la pluralidad de lenguajes, como un producto artístico donde convergen texto y lo visual desde una perspectiva estética. Esto sería nuevamente un eco de nuestro proceso de trabajo a lo largo de toda la investigación, de las metodologías empleadas y las acciones pedagógicas realizadas, en especial Instálate.

Entre la inmensidad del blanco y la profundidad del negro, se abre hueco la magnitud del color granate, un tono intenso y de rabiosa fuerza que nos recuerda de manera vibrante la importancia del vino en el devenir no sólo de los talleres entendido éste como parte intrínseca del patrimonio y, consecuentemente, de nuestra identidad; sino además como elemento vertebrador de toda la

investigación que, como se ha denotado a lo largo de los análisis de resultados, se repetía en ecos penetrantes por todos y cada uno de nuestros participantes.

En un mundo estructurado de esa forma y artificialmente protegido irrumpió ahora el extático sonido de la fiesta dionisiaca, en el cual la *desmesura* toda de la naturaleza se revelaba a la vez en placer y dolor y conocimiento. Todo lo que hasta ese momento era considerado como límite, como determinación de la medida, demostró ser aquí una apariencia artificial: la «desmesura» se desveló como verdad. Por vez primera alzó su rugido el canto popular, demónicamente fascinador, en una completa borrachera de sentimiento prepotente (Nietzsche, 1870: 5).

Sí, el vino y su cultura es la piedra angular que sustenta nuestro imaginario. De ahí que no dudásemos en situarlo en el plano central de nuestra obra una vez más, como ya hicimos con la composición *Idént(r)icos*, o como hilo conductor tal y como veremos a continuación con la exposición en el Centro de la Cultura del Rioja en Logroño “*In vino veritas*”.

En esta instalación, titulada así en homenaje a los participantes de dichas acciones (*Haiek* en euskera significa ellos y ellas, puesto que en este idioma no hay género explícito), se juega de manera física y virtual con algunas de sus principales reflexiones, experiencias y emociones, describiéndolas bajo la monocromía, potenciando así las narrativas que en estas acciones surgieron, re-definiendo nuestra comarca desde una perspectiva artística y estética.

El testimonio que los diferentes participantes van dejando en nuestras acciones pedagógicas son relaciones y enlaces singulares que enriquecen el colectivo, una razón de “*assemblage*” de las

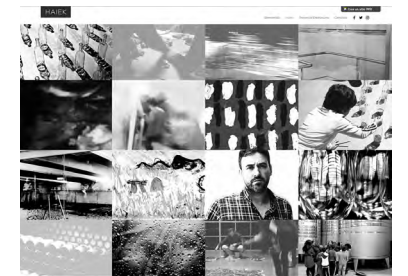
diferentes dimensiones afectivas, culturales e identitarias que van entretejiendo una red social, va tejiendo comunidad. O como diría Isoré (2011 : 309) *l'ensemble de ses images peut aussi évoquer le film d'une vie*.

Una vida que danza entre las alegorías dionisiacas y el candor del atardecer entre cepas, viñedos y bodegas. Un baile frenético que no se detiene, como no se detienen los fragmentos sociales que se resitúan como las telas de un gran mosaico identitario. Una dimensión afectiva que nuestros participantes conjugaron con vino y que ahora nosotros trasladamos en *Haiek*.

Como « *Dessiner avec des fleurs. Peindre avec des nuages. Écrire avec de l'eau* » (Nils-Udo en Herrero et Viaud, 2012 : 40), hemos intentado transmitir ese recorrido sensorial, afectivo y vital que trazamos con nuestros participantes a lo largo de estos meses de talleres para demostrar que el arte (y de manera destacada la instalación) es el medio más idóneo para reconstruir desde la sinceridad, entrar en relación y demandar la intervención de los otros para construir un significado profundo y directo, un diálogo compartido que se instaura entre la figura del artista y la del “nuevo” espectador.

Un enlace con los patrimonios, personas y entornos, que reafirman los pilares ancestrales de esta tierra que con orgullo lleva “*bordada*” la esencia del vino.

Para disfrutarla, escanea el código.

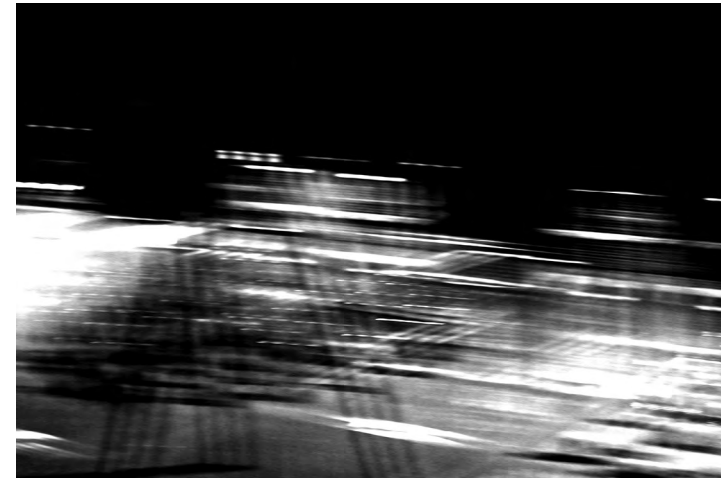


Página web. Exposición Virtual



MARAÑÓN (2016). *Fotografía independiente. Haiek.*
Photographie indépendante.

MARAÑÓN (2016). Foto-Ensayo compuesto por cuatro fotografías de la autora. Haiek. Exposición Virtual.
Photo-Essai composée pour quatre photographies de l'auteur.





MARAÑÓN (2016). **Fotografía independiente.** Rosa.
Photographie indépendante.

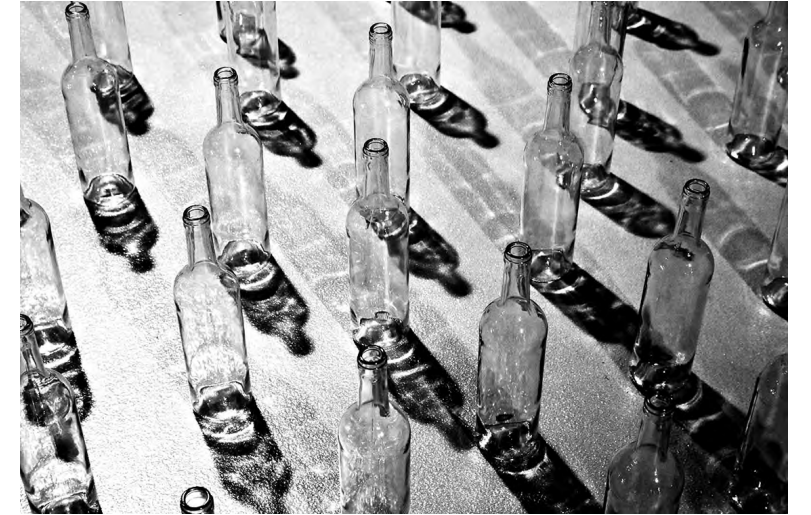
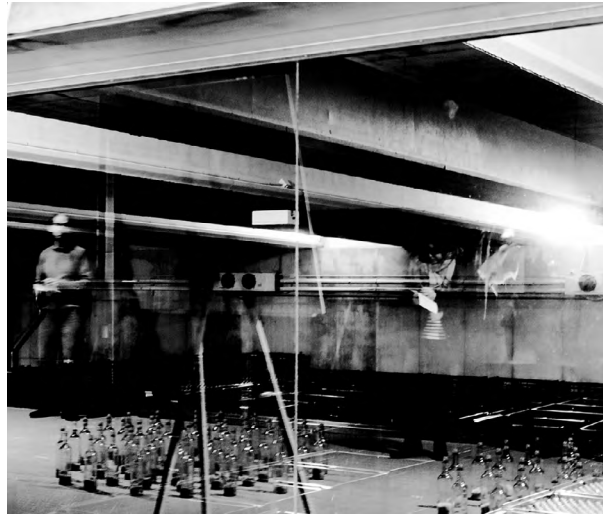


MARAÑÓN (2016). Par compuesto por dos fotografías de la autora. Trazos. Paire composée pour deux photographies de l'auteur.

MARAÑÓN (2016). *Fotografía independiente. Mas Blanch i Jové. Photographie indépendante.*



MARAÑÓN (2016). Foto-Ensayo compuesto por cuatro fotografías de la autora. *Haiek*. *Exposición Virtual II*.
Photo-Essai composée pour quatre photographies de l'auteur.



MARAÑÓN (2016). **Fotografía independiente.** *Vino.*
Photographie indépendante. *Vin*



MARAÑÓN (2016). Foto-Ensayo compuesto por dos fotografías de la autora. Haiek. Exposición Virtual III.
Photo-Essai composée pour deux photographies de l'auteur.



1 La modernidad había significado la consolidación de la noción de identidad del sujeto. No obstante, en la actualidad, esta categoría se encontraría en crisis con el surgimiento de formas de socialidad. Es lo que Maffesoli expresa como *el deslizamiento desde la lógica de la identidad hasta la lógica de la identificación* (Cassán et al, 2006, 23).

2 El movimiento Dadá, considerado el origen del Arte Conceptual y del Pop Art, también es responsable del surgimiento de otras disciplinas como el Fluxus, el Happening, el Body Art, y por supuesto la Instalación. Todos ellos tienen en común desacralizar la institución arte y equiparlo con la vida, rechazando para ello *todas las restricciones técnicas, temáticas y formales de las artes tradicionales* (Gutiérrez Gómez, 2009:130). Además estas disciplinas, y en concreto la instalación, buscan especialmente que el espectador se funda con la obra, que el artista y el espectador sean uno, que se rompan los límites de propiedad pero también identitarios.

3 El único soporte de la instalación es el espacio mismo -la condición más general del mundo material en el que conviven el resto de los medio artísticos-, ¿por qué resultaría menos apropiado situar en el objeto pictórico, gráfico, performativo, fotográfico, musical o mejor, en todos ellos a la vez, el nacimiento de la instalación? (Sánchez Argilés, 2009b: 2)

4 Por ello, a lo largo de este capítulo podremos ir viendo de qué manera la instalación cumple esta función.

5 La nueva historiografía francesa ha utilizado el concepto de sociabilidad para referirse a la red de relaciones y organizaciones sociales que caracterizan a sociedades complejas. Pero como P. Bourdieu observa, la sociabilidad es una noción ambigua, o demasiado compleja, ya que implica a la vez los modos de interacción en la vida cotidiana y las formas de agrupamiento permanente, de las que las asociaciones voluntarias sólo son un aspecto (M. Agulhon, 1977: 88 en Cucó i Giner, 1990: 155).

6 Ver Antliff, A. (2014). *Joseph Beuys*. London: Phaidon Press.

7 *Cuya sociabilidad es el resultado y la expresión de relaciones económicas, sociales y culturales* (Cucó i Giner, 1990: 156).

8 Las identidades son construcciones históricas y, como tales, condensan, decantan y recrean experiencias e imaginarios colectivos. Esto no significa que una vez producidas, las identidades dejen de transformarse. Ahora bien, el ritmo y los alcances de las transformaciones no son todos iguales ya que variables demográficas, sociales, políticas y de subjetivación interactúan de disímiles formas con el carácter más o menos permeable de cada una de las identidades para puntuar estos ritmos y alcances (Restrepo, 2007: 26 en López Suárez, 2012: 204-205).

9 En referencia a la afirmación de Maffesoli en su libro *Notes sur la postmodernité. Le lieu fait lien*, 2003a: 136.

10 Véase la entrevista en la Revista Artforum, December 1969.

11 La bodega, al igual que un museo, *est un lieu ouvert aux discussions et aux débats pour les visiteurs* (Denauw, 2012: 93).

12 *Le visiteur d'une installation est un être « contextualisé » qui immergé dans un objet esthétique pour faire l'expérience de l'habitation (bodega) comme espace-à-vivre. Cette théorie est aussi une théorie générale de « l'être ensemble », sur laquelle Sloterdijk fonde « la parenté entre la philosophie actuelle et l'art de l'installation »* (Alberganti, 2013 : 124). Además, según Maffesoli, si conocemos lo que nos vincula, lo que nos une, en definitiva, el imaginario que compartimos (el cual a través de los talleres hemos intentando evidenciar), estaremos conociendo también lo que

delimita nuestro *être-ensemble*. Es decir, si reconocemos (identificamos, nos *identizamos*) en un imaginario común (patrimonial, cultural, social, etc.) aseguramos en este tiempo de tribus posmodernas, *sur la longue durée tenue et solidité, à ce qui est le principe essentiel de toute société: le vivre-ensemble* (Maffesoli, 2011 : 4).

13 Si las artes se ocupan de algo, es de asegurar, desde lo que vemos, cierta cualidad a la experiencia humana. La visión es puesta al servicio del sentimiento. A veces el sentimiento es delicioso. A veces es doloroso. Pero siempre es, en su mejor logro, emocionante (Eisner, 2002: 54).

14 "Tallerista" fue el nombre que otorgó Malaguzzi para nombrar al artista colaborador en la escuela (Abad Molina, 2008: 187).

15 Uno de los antecedentes más interesantes es la obra bautizada por el poeta Joan Brossa, *olorVISUAL* (1978) que surge poco después de la exposición "Sugestiones olfativas" de la Fundación Joan Miró de Barcelona y *a partir de la transformación de los olores en pintura de Ráfols-Casamada* y su obra "Lavanda". En *olorVISUAL* el artista catalán relaciona olor y poemas, textos donde juega y destaca la relación sinestésica de su obra. Sin lugar a dudas "*el olor impregna la memoria, pero es invisible, es como si emanara de su interior, parece surgir del interior de los objetos...*". Un juego entre realidad y ficción que va construyendo toda la colección. Véase <http://olorvisual.com/joan-brossa-el-bautizo/>

16 Sin esta potencia activa, la imaginal, no es posible iniciar a las personas en un activo pensamiento artístico, por lo tanto, desarrollarse a través de la formación e investigación sensible (Falcón, 2015: 2). Lo imaginal para este autor es *la posibilidad de crear conocimientos por inmersión en la experiencia artística*.

17 Referencia del programa de educación plástica y visual en España y en Francia por ejemplo, y apunta a dar más atención a la subjetividad de la persona.

18 Viajando del concepto a la noción que incluye lo sensible (Seminario CEAQ, 7 de mayo de 2015).

19 Narrativas artísticas que veremos en el análisis de resultados.

20 *Mettent en place les limites permettant à chacun et à chaque groupe social de s'identifier. Or, ces limites son menacées par toutes sortes de rites de passage* (Eliade) (Pitte, 2006: 29).

21 Con toda la fuerza del término en francés: *racine* es raíz, pero también origen, también un enlace profundo, un lazo a un lugar, una persona... un sentimiento intenso.

22 Tanto a nosotros como a los propios sarmientos que brotan cada año en las cepas.

23 Hace ya unos años, un grupo de especialista oleícolas, participaron en un concurso a ciegas en Jaén, resultando ganadores en dicho evento. Esto se debió a la gran calidad del aceite que presentaron, un aceite que, al igual que nuestros vinos, forman parte de una denominación de origen calificada y que ostenta la máxima condecoración que otorga Gobierno Vasco: el Eusko Label.

24 *C'est l'un des objets les plus courants et les plus utiles de la vie quotidienne : tout le monde s'en sert* (Barbe-Gall, 2011 : 105).

25 De hecho, estas civilizaciones *concebían el universo en su totalidad, donde cada elemento no aparecía aislado sino como parte de un conjunto vivo del cual dependía su lugar y su significación* (Jaeger, 1964: 18 en Torregrosa, 2015: 3).

26 Les photos construisent un édifice pour empêcher les souvenirs de disparaître (Barbe-Gall, 2011).

27 Las referencias –expresadas a través de diferentes lenguajes- son conexiones con ámbitos artísticos, ideológicos, políticos o referidos a la historia de la humanidad, que activan nuestra sensibilidad actual, que proyectan nuestras experiencias actuales en la memoria colectiva, en la historia, en los recuerdos de conflictos ideológicos y morales (Hegyi et al, 2002: 8).

28 Ya que en determinadas ocasiones los catálogos no son suficientes para ofrecer los criterios que rigen gran parte de la producción contemporánea (Calaf, 2003).

29 Cada elemento de una instalación puede ser utilizado por cada persona de forma variable (Larrañaga, 2001). siendo la participación activa del público la que transforma y da sentido a la obra.

30 De hecho, entendemos la creatividad como una forma de crecimiento cultural, en la cual el contexto es esencial (Dewey, 1934, 1938; Eisner, 1991; Read, 1940).

31 Las prácticas estéticas, a las que llamamos arte, conectan el mundo físico con el mundo espiritual, las sensaciones con las cogniciones, los sentimientos con los valores culturales. Esto es evidente tanto en el desarrollo de los niños como en las prácticas adultas y es por esto que se puede entender este proceso como un sistema de producción simbólica (Calbó, Juanola y Vallés, 2011: 44).

32 Desde la perspectiva siempre anotada en nuestra investigación. No desde el Patrimonio, sino desde una red de patrimonios.

33 Por hacer un guiño a ese interesante tratado en el número 5 de los *Cahiers Européens de l'Imaginaire*.

34 *Le goût n'est toutefois pas qu'une question de jouissance esthétique –du moins pas si nous comprenons l'esthétique dans le sens étroit du terme* (Schiermer, 2012 : 120).

35 <http://www.mivino.es/index.php/reportajes/reportaje/item/18612-rioja-alavesa-los-caminos-del-vino> (Consultado el 1 de abril de 2014).

36 Entendemos por imaginario, tal y como indica Gilbert Durand (2000), *el conjunto de todas las imágenes mentales y visuales posibles y su procesamiento, estimulando la creatividad donde las personas recrean su pasado y su presente* (Torregrosa, 2015: 2).

37 En este contexto, *le « localisme » (...) est associé au multiculturalisme et à l'ouverture à la différence, mais il a souvent été au cœur de (...) l'importance de l'identité culturelle* (Parasecoli, 2006 : 23).

38 *And so, we need to acknowledge the stories in even the mundane events of our lives, to invest significance in our stories by attending artfully to how they are composed* (Leggo, 2012: XIII).

39 *Nous considérons que le concept durkheimien d'effervescence, repris plusieurs fois par M. Maffesoli, est, malgré les différences évidentes, comparable à celui de saillance, en ce sens que celle-la peut être vue comme la manifestation au niveau aspectuel d'un effet passionnel. On peut facilement voir l'effervescence comme la manifestation d'une variation brusque du régime tensif du procès avec le surgissement de phénomènes de variation dans le régime du tempo et du temps* (Alonso Aldama, 1995 : 199-200).

40 Véase Convención Europea del Paisaje, Florencia, 20.X.2000.

41 Es el conjunto de elementos que condicionan el desarrollo de la vida, es decir, el clima, la altitud, la latitud y el

propio suelo (Gallego y Cidón, 2005: 43).

42 Experience is the only thing we share equally, and everyone senses this (Martin Amis, 2000: 6 en Leggo, 2012: XIV).

43 Este término está definido por la UNESCO como el aprendizaje para toda la vida en el libro de Jacques Delors (1996) *"La educación encierra un tesoro. Informe a la UNESCO de la Comisión Internacional sobre la educación para el siglo XXI"*. Pamplona: Santillana, Ediciones Unesco.

44 A study might focus on the process of making paintings and then responding to the pictures through movement with the objective of exploring how movement interpretations can further understanding in ways that are different from narrative description (McNiff, 2007: 31).

45 Cabanellas, I. y Eslava, C. (2006). *Territorios de la infancia*. Barcelona: Graó.

46 Ya que no se describen hechos sino que se construyen significados. Por lo tanto, en la concepción espacial de una instalación como terreno de juego, el espectador está "dentro de la obra", la vive e interpreta como el actor que se mueve en el escenario creado para el desarrollo de una acción determinada (Abad Molina, 2007: 47).

47 La dichotomie existant entre éducation et initiation. Il s'agit là des deux manières de se socialiser, de s'intégrer à la vie collective. D'abord, l'éducation, qui consiste à *educare*, à tirer quelque chose d'ici, en vue d'un ailleurs, tirer de l'animalité vers l'humanité, de la barbarie vers la civilité. (...) l'initiation, que nous retrouvons dans les sociétés traditionnelles consistant, quant à elle, à faire advenir ce qui est supposé être « déjà là ». C'est ainsi que la Modernité s'est construite sur l'importance donnée à l'éducation (...). Mais l'éducation, ainsi conçue, fut on ne peut plus performative, elle ne semble plus être, au sens scientifique du terme, en « pertinence » avec son temps. (...) C'est pourquoi nous devons revenir à la vieille structure de l'initiation (Maffesoli, 2012 : 10-11).

48 Esto es, aprender a nacer desde el trato inclusivo, del respeto mutuo a las diferencias. Esto es, basarnos en dos aspectos esenciales: la búsqueda de un individuo crítico, reflexivo, autónomo respecto a las situaciones que se le presentan, así como la *integración social puesto que vincula las vidas individuales con las formas de vidas colectivas. La comunidad fue el primer eje elegido para describir los procesos que conducen a la identidad moral autónoma y a la identidad democrática* (Reboredo, 2009: 101).

49 Imágenes en las que los participantes se pueden ver identificados y por tanto vincular sus recuerdos y experiencias como un imaginario « colectivo » que se re-interpreta entre todos.

50 Las cuales *jouent un rôle central dans la communication et la formation de l'identité personnelle et sociale des personnes de tous âges* (Torres de Eça, 2012: 82).

Lesquels jouent un rôle central dans la communication et la formation de l'identité personnelle et sociale des personnes de tous âges (Torres de Eça, 2012: 82).

51 La estética es lo que Maffesoli (1997) denomina como *el placer de los sentidos experimentado en común*. L'esthétique est ce que Maffesoli (1997) définit comme *le plaisir des sens expérimenté en commun*.

52 En el que por supuesto también se entiende como necesario reencantar la educación (Torregrosa, 2012b). Dans lequel on comprend évidemment aussi comme nécessaire de ré-enchanter l'éducation (Torregrosa, 2012b).

53 Marcel Duchamp y sus creaciones de "ready-made" supusieron uno de los principales pasos para la génesis

de la instalación como disciplina artística, junto al Arte Conceptual y el Arte Minimalista.

Marcel Duchamp et ses créations de "ready-made" ont constitué un des principaux pas dans la genèse de l'installation comme discipline artistique avec l'Art Conceptuel et l'Art Minimaliste.

54 Dado que la importancia de utilizar la instalación radica también al ser *un instrumento basado en artes visuales, porque es que es capaz de tratar datos visuales y de tratarlos visualmente* (Marín-Viadel & Roldán, 2014: 22).

Vu que l'importance d'utiliser l'installation prend aussi sa source dans le fait d'être *un instrumento basado en artes visuales, porque es que es capaz de tratar datos visuales y de tratarlos visualmente* (Marín-Viadel & Roldán, 2014: 22).

55 Hay más de 600 bodegas en la región vasca de Rioja Alavesa, lo que supone en una comunidad de alrededor de doce mil personas, una bodegas por cada veinte habitantes.

Il y a plus de 600 caves à vin dans la région basque de la Rioja Alavaise, ce qui suppose une communauté de douze mille personnes, une cave pour vingt habitants.

56 Pulsamos el espacio físico a través de miradas subjetivas heterogéneas siempre en tensión entre lo territorial y lo íntimo, que resultan ser específicas de cada época, sociedad y generación. Son miradas fértiles y cambiantes, reflejo de su tiempo y de su lugar (Cano, 2012: 133).

MARAÑÓN (2016). *Fotografía independiente. Sala de depósitos. Photographie indépendante.*



CONCLUSIONES

Je n'ai pas de patrie: j'ai une matrice. Et j'aspire à une fraternité

(Caetano Veloso, *Língua*).

conclusiones generales

Últimos apuntes

A través de esta tesis hemos podido comprobar que son múltiples las formas mediante las cuales los participantes experimentan intensamente los acontecimientos. No obstante, desde la educación, el patrimonio y el arte, veremos que principalmente nuestras acciones (sobre todo catas y talleres) se traducen como sistemas de ritos sociales que se construyen culturalmente.

Entender una sociedad es intentar comprender cómo se construye y cómo estructura la relación entre el mundo material y el mundo de vida (Schutz, 1972). En las sociedades rurales aparece con mucha claridad la importancia de la pertenencia a un lugar de prácticas y de experiencias ligadas al tiempo (permanencia) y al espacio (pertenencia) de lo vivido (Martínez Montoya, 2004: 365).

Por ello, esta tesis se ha convertido en un trayecto vital donde ligar las diferentes vidas que componen el corazón de Rioja Alavesa.

Tal y como expresan Haegel y Lavabre (2010), las trayectorias individuales confluyen en un punto común que perpetúa los lindes colectivos de una manera evidente. Así, Rioja Alavesa, con sus casas de piedra de sillería, sus eternos campos de agriculturas vivas, con sus construcciones arquitectónicas, se trata de una cultura y sociedad muy ligada al paisaje. Que busca enlaces en la tierra, en la sierra, en la agricultura. Que les sirve de inspiración para la arquitectura, bodegas, trajes regionales, determinados muñecos festivos (el Katxi, la bruja, Bartolo...) y la gastronomía. Pero de manera muy relevante es una sociedad que enlaza su cultura y patrimonio al paisaje del viñedo.

El paisaje cultural del viñedo alcanza un protagonismo especial en una zona siempre separada políticamente,

A travers cette thèse, nous avons pu constater qu'elles ont multiples les manières à travers lesquelles les participants expérimentent intensément les événements. Cependant, depuis l'éducation, le patrimoine et l'art, nous verrons que nos actions (surtout les dégustations et les ateliers) se traduisent principalement comme systèmes de rites sociaux qui se construisent culturellement.

Entender una sociedad es intentar comprender cómo se construye y cómo estructura la relación entre el mundo material y el mundo de vida (Schutz, 1972). En las sociedades rurales aparece con mucha claridad la importancia de la pertenencia a un lugar de prácticas y de experiencias ligadas al tiempo (permanencia) y al espacio (pertenencia) de lo vivido (Martínez Montoya, 2004: 365).

C'est pourquoi cette thèse est devenue un parcours vital où relier les différentes vies qui composent le cœur de la Rioja Alavaise.

Comme l'expriment Haegel et Lavabre (2010), les trajectoires individuelles confluent vers un point commun qui perpétue les bornes collectives de façon évidente. Il en est ainsi de la Rioja Alavaise avec ses maisons en pierres de taille, ses éternels champs d'agricultures vivantes, avec ses constructions architectoniques. Il s'agit d'une culture et d'une société très liée au paysage. Qui cherche ses liens dans la terre, dans la montagne, dans l'agriculture. Qui leur sert d'inspiration pour l'architecture, les caves à vin, les costumes régionaux, certaines marionnettes (el Katxi, la sorcière, Bartolo...) et la gastronomie. Mais le plus important, c'est une société qui entrelace sa culture et son patrimoine au paysage du vignoble.

El paisaje cultural del viñedo alcanza un protagonismo

pero siempre unida por una forma de vida y un sector económico común. Lejos de ser tan sólo un fenómeno sectorial, la vid y el vino se convierten así en un auténtico hecho de cultura (Grande Ibarra, 2014: 6).

Rioja Alavesa es tierra de vino, es tierra de sueños (como dice el galardonado cortometraje de animación), Rioja Alavesa vive y palpita con cada retazo de su amplia y dilatada cultura de vino, con sus múltiples y enraizadas costumbres en torno a una forma de vivir y entender el paisaje, la política, la economía y por ende, y más importante aún, la historia y la educación.

Tanto es así que, al igual que sucede con el euskera en el conjunto de País Vasco, la eno-cultura es en Rioja Alavesa *la característica propia y diferenciadora más fundamental de su "etnicidad"* (Apaolaza, 1990: 45). Sin embargo, más que etnicidad (por su carácter asfixiante y demagógico) deberíamos hablar en términos de identización.

En esta posmodernidad, en este *tiempo de las tribus* (Maffesoli, 2004), de las comunidades, de los grupos, de la *reliance*, es necesario pensar en procesos que impliquen grupos, no individualidades, que impliquen progreso social, no progreso individual y capitalizado, procesos sensibles, no procesos calculados y fríos. En este caldo de cultivo que es Rioja Alavesa, debíamos hacer posibles las sinergias, los lazos, la unión, la efervescencia de lo social y de lo humano, de lo natural del estar juntos, de ver nuestra cotidianeidad e identizarnos con esa forma de vida, señalándose como forma esencial de un pueblo, de una comunidad, de una región.

Sin embargo, la problemática de documentar el patrimonio cultural (D. C. Stam, 1992) nos ha llevado a deconstruir para después construir de nuevo los pilares en los que basamos nuestra

especial en una zona siempre separada políticamente, pero siempre unida por una forma de vida y un sector económico común. Lejos de ser tan sólo un fenómeno sectorial, la vid y el vino se convierten así en un auténtico hecho de cultura (Grande Ibarra, 2014: 6).

La Rioja Alavaise est terre de vin, terre de rêves (comme le dit le court-métrage d'animation qui a été primé). La Rioja Alavaise vit et palpite à travers chaque fragment de vaste culture du vin avec des multiples coutumes enracinées autour d'une façon de vivre et de comprendre le paysage, la politique, l'économie et donc, plus importantes encore, l'histoire et l'éducation.

C'est tellement vrai que, comme c'est le cas de l'euskera dans l'ensemble du Pays Basque, l'oenoculture est en Rioja Alavaise *la caractéristique propre et différenciatrice la plus fondamentale de sa "ethnie"* (Apaolaza, 1990: 45). Cependant, plus que d'ethnicité (à cause de son caractère asphyxiant et démagogique) nous devrions parler en termes d'identification.

Dans cette postmodernité, dans ce *temps des tribus* (Maffesoli, 2004), des communautés, des groupes, de la *reliance*, il est nécessaire de penser à des processus qui impliquent des groupes et non des individualités, qui impliquent le progrès social et non le progrès individuel et capitalisé, des processus sensibles et non des processus calculés et froids. Dans ce bouillon de culture qu'est la Rioja Alavaise, nous devons rendre possibles les synergies, les liens, l'union, l'effervescence du social et de l'humain, du naturel d'être ensemble, de voir notre quotidienneté et de nous identifier à cette forme de vie en la désignant comme un aspect essentiel d'un peuple, d'une communauté, d'une région.

Cependant, la problématique de documenter le patrimoine culturel

cultura y principales señas patrimoniales. Nuestras acciones pedagógicas (el ejercicio colaborativo del Foto-Diálogo, el análisis fotográfico de la bodega, el Curso-Taller, las catas y los talleres) han contribuido a que se perfilaran procesos de reconstrucción y de identización que permiten un conocimiento sensible de la realidad posmoderna que nos envuelve y que nos caracteriza.

Esta identidad comunitaria queda respaldada tras un gran número de obras plásticas y conclusiones escritas, describiendo una gran historia colectiva como trayecto educativo y artístico, pero asimismo vital, sensible e identitario, de la que se han conceptualizado obras finales respetando las bases de los movimientos que permitieron el auge de la instalación (Arte Conceptual, Land Art, Arte Minimal, etc.) en el respeto de lo natural, de lo térreo, de los orígenes: el paisaje, la naturaleza, el *terroir*.

El testimonio que los diferentes participantes va dejando en las diferentes acciones son relaciones y enlaces singulares que enriquecen el colectivo, una razón de "assemblage" de las diferentes dimensiones afectivas, culturales e identitarias que van entretejiendo una red social, va tejiendo comunidad.

En este sentido, *la formación artística genera experiencias colectivas que desarrollan las personas al acercarlas a la vida compartida, a un presente habitado por la danza de opuestos* (Falcón, 2015: 9). Un baile, un viaje, un reencantamiento que entiende la importancia de dejar brotar los sentimientos y las emociones para así trasladar todas ellas como un nuevo conocimiento, una pertenencia a la tierra como matriz de vida (Sauvé, Berryman et Villemagne, 2005), como una vuelta a lo natural, a lo dionisiaco (Maffesoli, 2010b), demostrando que se necesitan más sinergias afectivas y profundas.

nous a conduite à déconstruire pour reconstruire ensuite les piliers sur lesquels nous fondons notre propre culture et nos principaux signes patrimoniaux. Nos actions pédagogiques (l'exercice collaboratif du Photo-Dialogue, l'analyse photographique de la cave à vin, le Cours-Atelier, les dégustations et les ateliers) ont contribué à dessiner des processus de reconstruction et d'identification qui permettent une connaissance sensible de la réalité postmoderne qui nous entoure et nous caractérise.

Cette identité communautaire sur un grand nombre d'œuvres plastiques et de conclusions écrites qui décrivent une grande histoire collective comme trajet éducatif et artistique, mais en même temps vital, sensible et identitaire, à partir duquel se sont conceptualisées les œuvres finales en respectant les bases des mouvements qui ont permis la croissance de l'installation (Art Conceptuel, Land Art, Art Minimal, etc.) dans le respect du naturel, du tellurique, des origines, du paysage, de la nature, du *terroir*.

Le témoignage que les divers participants ont laissé lors des différentes actions sont des relations et des liens singuliers qui enrichissent le collectif, une raison "d'assemblage" des différentes dimensions affectives, culturelles et identitaires qui tissent un réseau social, qui tissent une communauté.

Dans ce sens, *la formation artistique genera experiencias colectivas que desarrollan las personas al acercarlas a la vida compartida, a un presente habitado por la danza de opuestos* (Falcón, 2015: 9). Une danse, un voyage, un réenchantement qui comprend l'importance de laisser surgir les sentiments et les émotions pour les transférer tous comme une nouvelle connaissance, une appartenance à la terre comme matrice de vie (Sauvé, Berryman et Villemagne, 2005), comme un retour au naturel, au dionysiaque (Maffesoli,

En consonancia, el patrimonio que hemos estudiado, interpretado y reafirmado como parte de nuestra identidad plural, lo podemos definir como un elemento instintivo, propio de la vida, de lo emocional. Un juego donde los arquetipos duermen ocultos y que se desvelan en lo festivo, en lo artístico, ligados siempre al lugar y a la dinámica del “poder ser”. Pero el patrimonio lo podemos incluso situar como un “querer ser”. Esta diferencia sutil enmarca una postura deontológica en el que la experiencia (educativa, estética, social) viaja del interior al exterior re-encantando los vínculos entre lo colectivo y lo cotidiano y definiendo la esencia de las historias de vida. En otras palabras, el patrimonio es la clave para re-significar los espacios del *être-ensemble*, de reescribir lo real, como una resonancia de las efervescencias colectivas.

Por todo ello, los objetivos buscados y los procesos deseados nos hablaban de la necesidad de re-instaurar otra manera educativa de re-encantar socialmente a Rioja Alavesa. *Méthodologiquement, il s'agit de se fonder sur l'expérience de la vie quotidienne, personnelle et directe, analysée à partir de pratiques et actions de recherche* (Bolle de Bal, 2012: 101). Se trataba por tanto de buscar otras metodologías de acción y en esa búsqueda, la unión de la Educación Artística y la experiencia sensible y patrimoniable de la instalación, han sido herramientas de suma valía para explicar los pliegues de lo real, de nuestro contexto en aras de considerar Rioja Alavesa como una sociedad del ritual, de la mitología del paisaje, de la ligazón a la tierra de los campos de cereal, las selvas de olivos y los mares de viñedos.

En el paisaje, por ser fuente y marco de vivencias, historias y querer, emerge un potencial vínculo con la identidad y con la memoria de un individuo o de su comunidad. Por ello, la experiencia del paisaje, más allá

2010b), qui démontre que nous avons besoin de plus de synergies affectives et profondes.

En consonance, le patrimoine que nous avons étudié, interprété et réaffirmé comme une part de notre identité plurielle, nous pouvons le définir comme un élément instintif, propre à la vie, à l'émotion. Un jeu où les archétypes dorment cachés et qui se dévoilent dans le festif, dans l'artistique toujours liés au lieu et à la dynamique du “pouvoir être”. Mais le patrimoine, nous pouvons même le situer comme un “vouloir être”. Cette différence subtile pose les jalons d'une posture déontologique où l'expérience (éducative, esthétique, sociale) voyage de l'intérieur vers l'extérieur en ré-enchantant les liens entre le collectif et le quotidien et en définissant l'essence des histoires de vie. En d'autres termes, le patrimoine est la clé pour re-signifier les espaces de l'*être-ensemble*, de réécrire la réalité comme une résonance des effervescences collectives.

Pour toutes ces raisons, les objectifs recherchés et les processus souhaités nous parlaient de la nécessité de réinstaurer une autre façon éducative de ré-enchanter socialement la Rioja Alavaise. *Méthodologiquement, il s'agit de se fonder sur l'expérience de la vie quotidienne, personnelle et directe, analysée à partir de pratiques et actions de recherche* (Bolle de Bal, 2012: 101). Il s'agissait donc de chercher d'autres méthodologies d'action et, dans cette recherche, l'union de l'Éducation Artistique et de l'expérience sensible et patrimoniale de l'installation, ont été des outils de grande valeur pour expliquer les plis du réel, de notre contexte à l'orée de considérer la Rioja Alavaise comme une société du rituel, de la mythologie du paysage, du lien à la terre des champs de céréales, aux forêts d'olivier et des mers de vignobles.

En el paisaje, por ser fuente y marco de vivencias,

de un puntual placer estético, repiensa un trozo de vida y de territorio. Se encarama como lugar con capacidad de generar sentimientos y acciones de identificación porque le otorgamos significaciones que pueden ser capaces de despertar sentimientos de adhesión e incluso cohesionar o dar sentido a la vida colectiva (Basso, 1996; Martínez Montoya, 2000) (Cano, 2012: 126).

Esta historia de historias, este relato de microrrelatos (Lyotard, 1984), no es sino la construcción de un significado común, el que surge de los nexos, de los vínculos, de la identificaciones. No tanto la construcción de una identidad única e inmodificable, sino la de una sociedad que se identifica con determinados contenidos culturales, tradicionales, costumbres, con el paisaje, con sus contextos, con sus raíces.

Una identidad colectiva, que no se rinde ante las adversidades, que triunfa porque ha sido creada y configurada desde productos visuales (Acaso, 2009), emotivos, afectivos, patrimoniales. Buscándose y reencontrándose en la producción de experiencias colectivas, de comunidad, experiencias educativas basadas en el proceso, no el objeto (Acaso, 2009), desmaterializando la realidad y componiendo nuevas redes interpersonales, artísticas, visuales y humanas, donde lo afectivo, lo simbólico y lo sensible permiten un mundo más estético. Aquí,

la idea del arte como generador de cambio ampara esta nueva función social del artista que actualmente ha de explorar, desarrollar, definir, experimentar y perfeccionar los nuevos medios de conocimiento y de comprensión sociales para colaborar en una mejora de la calidad de la vida actual, donde la transformación de las nuevas sociedades sitúa en primer plano el trabajo inmaterial,

historias y querer, emerge un potencial vínculo con la identidad y con la memoria de un individuo o de su comunidad. Por ello, la experiencia del paisaje, más allá de un puntual placer estético, repiensa un trozo de vida y de territorio. Se encarama como lugar con capacidad de generar sentimientos y acciones de identificación porque le otorgamos significaciones que pueden ser capaces de despertar sentimientos de adhesión e incluso cohesionar o dar sentido a la vida colectiva (Basso, 1996; Martínez Montoya, 2000) (Cano, 2012: 126).

Cette histoire d'histoires, ce récit de micro-récits (Lyotard, 1984), n'est rien d'autre que la construction d'un signifié commun, celui qui surgit des connexions, des liens, des identifications. Pas vraiment de la construction d'une identité unique et immuable, mais d'une société qui s'identifie à divers contenus culturels, traditionnels, à des coutumes, au paysage, à leurs contextes, à leurs racines.

Une identité collective qui ne se rend pas face aux adversités, qui triomphe parce que elle a été créée et configurée depuis des productions visuelles (Acaso, 2009), émotives, affectives, patrimoniales. En se cherchant et se retrouvant dans la production d'expériences collectives, communautaires, éducatives fondées sur le processus et bon sur l'objet (Acaso, 2009), en dématérialisant la réalité et en composant de nouveaux réseaux interpersonnels, artistiques, visuels et humains où l'affectif, le symbolique et le sensible permettent un monde plus esthétique. Ici,

la idea del arte como generador de cambio ampara esta nueva función social del artista que actualmente ha de explorar, desarrollar, definir, experimentar y perfeccionar los nuevos medios de conocimiento y de comprensión sociales para colaborar en una mejora de la calidad de

la producción del sentido y la afectividad. Por lo tanto, el artista contemporáneo es operario y gestor de ideas en su proyecto artístico y de vida, entendiendo que no está disociado del proyecto social (Abad Molina, 2008: 185).

Así, en nuestro papel artográfico ha destacado el rol de artista, como agente social y detonador de acciones donde el cuestionamiento y la búsqueda son las brújulas.

Por todo lo descrito en esta investigación, no hay dudas por tanto de que la noción de identidad va ligada al concepto de memoria, el cual, a su vez, está enmarcada como objeto sociológico (Haegel y Lavabre, 2010). Es decir, los procesos de identificación y de autoconocimiento también generan colectivo y sociedad, en otras palabras: hablar de sentimientos comunes, de compartir patrimonios, historias y narrativas, es hablar de comunidad, de pueblo, de sociedad, de Rioja Alavesa, ya que garantizan una permanencia y pertenencia.

De hecho, mucho de este problema de identidad que señalábamos como recurrente al principio de la investigación, se sustentaba en *la pérdida de los espacios comunitarios donde se transmitía la memoria colectiva* (Reboredo, 2009: 117) como hemos podido identificar. Así, tras el intento de recuperación de estos lugares y propiciando vivencias y experiencias en algunos de ellos, siendo la bodega el más relevante en nuestra comunidad, hemos podido acentuar los elementos identizables, esto es, los elementos patrimoniales que generan identidad colectiva, que generan el *être-ensemble* y que sustentan una sociedad que comparte una cultura, unas raíces pero también un imaginario, que serán las claves para participar en el conjunto de identidades desde la cohesión de lo propio, como si de una catarsis de dignidad colectiva se tratase, pero desde la aceptación de la diferencia y puesta en valor de la otredad.

la vida actual, donde la transformación de las nuevas sociedades sitúa en primer plano el trabajo inmaterial, la producción del sentido y la afectividad. Por lo tanto, el artista contemporáneo es operario y gestor de ideas en su proyecto artístico y de vida, entendiendo que no está disociado del proyecto social (Abad Molina, 2008: 185).

C'est ainsi que dans notre rôle artographique a surgi le rôle de l'artiste comme agent social et détonateur d'actions où le questionnement et la recherche sont des boussoles.

A la lumière de ce qui est décrit dans cette recherche, il ne fait donc pas de doute que la notion d'identité soit liée au concept de mémoire, lequel à son tour est encadré comme objet sociologique (Haegel y Lavabre, 2010). En d'autres termes, les processus d'identification et d'auto-connaissance génèrent aussi du collectif et du social. Ou encore : parler de sentiments communs, partager des patrimoines, des histoires et des narrations, c'est parler de la communauté, du peuple, de la société, de la Rioja Alavaise, puisque elles garantissent une permanence et une appartenance.

De fait, une grande partie de ce problème d'identité que nous signalions comme récurrent au début de cette recherche, se fondait sur *la pérdida de los espacios comunitarios donde se transmitía la memoria colectiva* (Reboredo, 2009: 117) comme nous avons pu l'identifier. C'est ainsi qu'après la tentative de récupération de ces lieux et en encourageant la vie commune et les expériences dans quelques uns d'entre eux, la cave à vin étant la plus importante dans notre communauté, nous avons pu accentuer les éléments identisables, c'est-à-dire les éléments patrimoniales qui génèrent l'identité collective, qui génèrent l'*être-ensemble* et qui sous-tendent une société qui partage une culture, des racines, mais aussi un imaginaire qui seront les clés pour participer à l'ensemble

En este conocer, en la práctica, los participantes de nuestras acciones pedagógicas son los protagonistas y dueños de las decisiones a tomar y la manera en que quieren experimentar, aunque siempre guiados por una manera de conocer que implique a todos los sentidos, completando una experiencia sensorial completa.

Esta interacción desde las vivencias genera conocimiento, reviviendo lo que genera comunidad y en lo que nos identificamos (Gómez Redondo, 2012, 2013). Así, la participación activa de nuestros diferentes participantes en las numerosas acciones llevadas a cabo, hacen que nuestra tesis sea una propuesta consensuada con la sociedad de Rioja Alavesa, y que sean ellos/as realmente quienes confirmen la validez de hipótesis investigadora. En la bodega como nuevo espacio cultural y educativo como telón de la Enocultura y gracias a los resultados de nuestras acciones, se va desenmascarando la importancia de mantener vivas las tradiciones culturales, las costumbres, incluso ritos, en torno al paisaje y el respeto y salvaguarda de éstos (aspectos tanto naturales como culturales y/o folklóricos).

Por ello, a lo largo y extenso de esta investigación hemos hablado de constitución y muy especialmente de re-encantamiento identitario, ya que es en los procesos sociológicos de traspasar los interrogantes y significaciones, de posar las preguntas en los enlaces, en los nexos, en lo que nos une, para reformularnos acorde a la nueva realidad y contexto correspondientes, asociándonos y generando redes de entendimiento, de comunicación, patrimonio o memoria y, por supuesto, cultura.

Haegel y Lavabre (2010) afirman que la noción de identidad es, por construcción, problemática. Esto no impide que sean necesarios procesos de reflexión constructivista y de coherencia en

des identités depuis la cohésion, comme s'il s'agissait d'une catharsis de dignité collective, mais aussi depuis l'acceptation de la différence et la mise en valeur de l'altérité.

Dans cette connaissance, dans la pratique, les participants à nos actions pédagogiques sont les protagonistes et les maîtres des décisions à prendre et de la manière à travers laquelle ils souhaitent expérimenter même s'ils sont toujours guidés par une façon de connaître qui implique tous les sens et qui complète l'expérience sensorielle.

Cette interaction depuis les expériences vécues génère la connaissance en revivant ce qui génère la communauté où nous nous identifions (Gómez Redondo, 2012, 2013). Ainsi, la participation active de nos divers participants aux nombreuses actions menées à bien font en sorte que notre thèse soit un projet reconnu par la société de la Rioja Alavaise et que ce soient ses habitants qui confirment la validité de l'hypothèse de recherche. Dans la cave à vin comme nouvel espace culturel et éducatif comme toile de fond à l'Oenoculture et grâce aux résultats de nos actions, nous dévoilons l'importance de maintenir vivantes les traditions culturelles, les coutumes et mêmes les rites liés au paysage et leur respect ainsi que leur sauvegarde (des aspects aussi bien naturels que culturels et/ou folkloriques).

C'est pourquoi tout au long de cette recherche, nous avons parlé de constitution et plus spécialement de ré-enchantement identitaire puisque il revient aux procédures sociologiques de dépasser les interrogations et les significations et d'insérer les questions dans les liens, dans les nœuds, dans ce qui nous unit pour nous reformuler conformément à la nouvelle réalité et à son contexte, en nous associant et en tissant des réseaux de compréhension, de communication, de patrimoine ou de mémoire, et évidemment,

la manera en que la remodelamos. De ahí que las experiencias y vivencias que construyen nuestro imaginario deben ser repensadas y reestructuradas en una gran historia colectiva que, en realidad, no hace sino narrarnos, como individuos pero asimismo como colectivo.

A lo largo de esta búsqueda incesante sobre cuál es y cómo debemos re-estructurar la identidad de nuestra comarca, hemos ido descubriendo que se trataba de un proceso artístico en tanto que creativo, estético y profundo, un punto de partida desde la identidad desdibujada o tal vez, más bien, una identidad obsoleta, no acorde a los nuevos tiempos sociales y culturales (por no añadir los políticos) que nos influyen y nos determinan. Por ello, se iniciaba este proceso de identificación.

Proceso que poco a poco se va dibujando de una manera individual pero dentro de una colectividad, dentro del grupo, de lo social, del *être ensemble*, de la fiesta y del jolgorio de la unión, de la hermandad, de la unión. Una forma nueva de vivir juntos y de sentir, de reconocer quiénes somos. Esto es, una nueva identidad que ya no lo es tal. Crecemos y damos un paso de la modernidad a lo posmoderno, del sujeto individual a la potencia del saber vivir juntos con nuestros matices individuales. Del concepto, a la noción, de la individualidad a la creencia en la colectividad, en la posibilidad de una interdisciplinariedad y no una multidisciplinariedad.

Por todo ello, en Rioja Alavesa, más que de una re-definición identitaria hablamos de identificación. Una identificación con el paisaje, con la tierra, con los viñedos, con los mantos verdes de parra en primavera y los carmines vigorosos en otoño, de los mares de cebada y trigo en verano y de la riqueza de los sueños de las vides en invierno; una identificación con la sierra que nos

de cultura.

Haegel y Lavabre (2010) afirman que la noción d'identité est problématique dans sa construction. Cela n'empêche pas que soient nécessaires des processus de réflexion constructivistes et de cohérence dans la façon à travers laquelle nous la remodelons. C'est pourquoi les expériences et le vécu qui construisent notre imaginaire doivent être repensés et restructurés en une grande histoire collective qui ne fait rien d'autre en réalité que nous raconter comme individus mais aussi comme collectivité.

Au long de cette recherche incessante sur la recherche de l'identité de notre comarque et sur les façons qui s'imposent à nous de la restructurer, nous avons découvert qu'il s'agit d'une procédure artistique créative, esthétique et profonde, un point de départ depuis une identité dont nous avons effacé le dessin, ou peut-être aussi depuis une identité obsolète, non conforme aux nouveaux temps sociaux et culturels (pour ne pas parler des politiques) qui nous influencent et nous déterminent. C'est pourquoi nous avons débuté ce processus d'identification.

Processus qui, peu à peu, se dessine de façon individuelle, mais au sein d'une collectivité, du groupe social, de l'être ensemble, de la fête, de la réjouissance de l'union et de la fraternité. Une nouvelle façon de vivre ensemble et de ressentir, de reconnaître qui nous sommes. Voilà une nouvelle identité qui ne l'est déjà plus. Nous grandissons et nous passons de la modernité à la pots-modernité, du sujet individuel à la puissance du savoir vivre ensemble avec nos nuances individuelles. Du concept à la notion, de l'individualité à la croyance en la collectivité, en la possibilité d'une interdisciplinarité et non d'une multidisciplinarité.

C'est pour toutes ces raisons qu'en Rioja Alavaise, plus que d'une

protege del frío y el aire helador del norte. Una identificación con los pueblos que siembran esta comarca, con sus múltiples tradiciones: los pastores de Labastida, la romería de San Ginés, la quema de Judas en Moreda, San Juanes en Laguardia, la ofrenda a la Virgen de Bercijana en Iekora, la danza de los patronos o el Katxi en Oion, los lagares de piedra entre, las murallas de Labraza o los porticados de Salinillas.

Una identificación con la arqueología, la historia, la gastronomía. Una identificación colectiva, común, de todo aquello que precisamente hace eso: identificarnos como pueblo, como sociedad, como cultura y como comarca. Una identificación en la que *viñedo se ha consolidado como un elemento de vertebración e identidad territorial* (Grande Ibarra, 2014: 6).

Así, nuestra investigación, como un intenso viaje que traza una cartografía emocional ligada a los valores del patrimonio cultural, ha fundado sus nuevas bases en una ejercicio colaborativo en el que se han ido narrando las formas de *re-liance*, de *re-creation* (Bolle de Bal, 2012), que caracterizan a las sociedades contemporáneas traduciendo la fragmentación de narrativas en un corpus plural y caleidoscópico donde renace y vive la sociabilidad, el verdadero significado de la identidad.

Por esta precisa razón, nuestra tesis ha ido enlazando diversas formas de *discursivité et narrativité* (Haegel y Lavabre, 2010: 100), como formas plásticas y estéticas de subrayar los enlaces sociales que surgen de profundas reflexiones identitarias en el conjunto de acciones propuestas.

Una red compleja de múltiples relaciones e interdependencias que asientan esta realidad plural que desvela por fin un imaginario que es reflejo de la vida cotidiana y de la multiplicidad de modos de

re-définition identitaire, nous parlons d'identification. Une identification avec le paysage, avec la terre, avec les vignobles, avec les parures vertes des vignes au printemps et leurs carmines vigoureux en automne, avec les mers d'orge et de blé en été et la richesse des rêves des ceps en hiver; une identification à la montagne qui nous protège du froid et de l'air frigorifiant du nord. Une identification aux villages qui parsèment cette comarque, avec leurs multiples traditions : les bergers de Labastida, le pèlerinage de San Ginés, l'autodafé de Judas à Moreda, San Juanes à Laguardia, l'offrande à la Vierge de Bercijana à Lekora, la danse ses saints patrons ou le Katxi à Oion, les pressoirs de pierre entre les murailles de Labraza ou les portiques de Salinillas.

Une identification avec l'archéologie, l'histoire, la gastronomie. Une identification collective, commune de tout ce qui précisément produit cela : nous identifier comme peuple, comme société, comme culture et comme comarque. Une identification où le *viñedo se ha consolidado como un elemento de vertebración e identidad territorial* (Grande Ibarra, 2014: 6).

Ainsi, notre recherche, à la manière d'un intense voyage qui trace une cartographie émotionnelle liée aux valeurs du patrimoine culturel, a jeté ses nouvelles bases d'un exercice collaboratif où se sont racontées les formes de *re-liance*, de *re-creation* (Bolle de Bal, 2012) qui caractérisent les sociétés contemporaines traduisant la fragmentation des narrations dans un corpus pluriel et kaléidoscopique où vit et renaît la sociabilité, le vrai sens de l'identité.

C'est pour cette raison précise que notre thèse à entrelacé diverses formes de *discursivité et de narrativité* (Haegel y Lavabre, 2010:

percepción y conocimiento.

En este trocito de tierra protegido por la Sierra de Cantabria, el aire agita las leyendas, la historia y las tradiciones, las nubes vetean la orografía agrícola, los pueblos y villas de corazón ardiente y los viñedos colorean un paisaje eternamente vivo.

Chozos, casillas o guardaviñas; dólmenes y asentamientos; lagares rupestres; *aterrazamientos*, bancos de cultivo, muros o plataformas que forman parcelas; toda una serie de complejas construcciones que forman parte del inventario del Paisaje Cultural del Vino y el Viñedo desde la pura vigilia de la salvaguardia más plena y respetuosa, la más viva y más fértil.

Rioja Alavesa es vino. Es sosiego. Es una sociedad profundamente arraigada a este paisaje, es una fusión e identificación tan intensas que no se puede desvincular ninguna de ellas de este ramal principal. *Ici, la relation à la terre se décline aussi dans une dynamique de revitalisation communautaire* (Sauvé, Berryman et Villemagne, 2005: 205).

No obstante, a pesar de encontrar esta línea indisoluble de identificación-enocultura; la “identidad” de la comarca seguirá cambiante y en continua necesidad de renovación según pasen los años y las circunstancias socioculturales. Dado que como bien dice Maffesoli (2014) no hay una verdad única, sino verdades momentáneas y locales, será entonces momento de echar la vista atrás y reconocer la viticultura y la viña como alma máter de esta tierra, saber que es parte intrínseca de su identificación, pero únicamente como eje vertebrador, puesto que los detalles y matices que cierran esta identidad dependerán exclusivamente de la sociedad que la recree.

Durante toda la investigación hemos tratado de fundir las diversas

100), comme façons plastiques et esthétiques de souligner les liens sociaux qui surgissent de profondes réflexions identitaires dans l'ensemble des actions proposées.

Un réseau complexe de multiples relations et de multiples interdépendances qui assoient cette réalité plurielle qui révèle enfin un imaginaire reflet de la vie quotidienne et de la multiplicité des modes de perception et de connaissance.

Sur ce petit bout de terre protégé par la Sierra de Cantabrie, l'air agite les légendes, l'histoire et les traditions, les nuages marbrent l'orographie agricole, les villages et les villes au cœur ardent et les vignobles colorent un paysage éternellement vivant.

Des cabanes, des huttes; des dolmens et des traces de peuplements anciens; des terrassements, des bancs de culture, des murs ou plateformes qui composent des parcelles; toute une série de constructions complexes qui font partie de l'Inventaire du Paysage Culturel du Vin et des Vignobles depuis la sauvegarde la plus complète et respectueuse, la plus vivante et la plus fertile.

La Rioja Alavaise, c'est le vin. C'est le calme. C'est une société profondément liée à ce paysage, c'est une fusion et une identification si intenses que l'on ne peut séparer aucun d'elles de ce rameau principal. *Ici, la relation à la terre se décline aussi dans une dynamique de revitalisation communautaire* (Sauvé, Berryman et Villemagne, 2005: 205).

Cependant, même si nous avons découvert cette ligne indissoluble d'identification-oenoculture, “l'identité” de la comarque continuera à changer et restera en besoin permanent de rénovation au cours des années et selon les circonstances socioculturelles. Etant donné que comme le dit bien Maffesoli (2014), il n'y a pas de vérité unique, mais des vérités momentanées et locales, ce sera

opiniones, la multiplicidad de puntos de vista, de puntos de ser y estar, de comprender el contexto, de vivir en él, hemos tratado de pulir las diferencias y mostrar o, mejor dicho, hacer visibles esas características que ya estaban dentro de nuestra sociedad pero que permanecían ocultas, no visibles, que subyacían en nuestro imaginario de manera inconsciente. Hemos tratado, a lo largo de todo el proceso, de enseñar que *les réalités sont fluides et créées par une polyphonie de différents discours et pratiques* (Eça, 2012: 81), tantas como sujetos cohabitan en Rioja Alavesa, tantas como participantes han colaborado en las diferentes iniciativas propuestas en nuestra tesis.

Destacamos por tanto una vez más que no podemos hablar tanto de identidad sino de identidades, de procesos de identización, de historias colectivas que se fundamentan en el vivir y estar juntos, ya que desde el punto de vista sociológico, la identidad no es nunca más que un estado de cosas relativo y variable (Maffesoli, 1990).

Por ello, no se trata de descifrar una única identidad, invariable y fija, sino que al igual que no existe una única sociedad, debemos potenciar la tribu de tribus, la sociedad de sociedades donde se producen las identizaciones, los vínculos y el disfrute y reconocimiento de una vida estética.

Así, esta investigación es una gran narrativa colectiva, poética y visual en la que el latir del conocimiento sensible, el valor de las experiencias, lo afectivo y lo sinérgico, ha ido dibujando y perfilando la esencia del rico entramado cultural, patrimonial y social que caracterizan a Rioja Alavesa.

Una historia que resuena en el hormigueo de emotividad que nos vincula (González Abrisketa, 2004), buscando en nuestro pasado,

alors le moment de jeter un regard par-dessus notre épaule et de reconnaître la viticulture et la vigne comme *alma mater* de cette terre, savoir qu'elle est partie intégrante de son identification, mais uniquement comme axe vertébrant, étant donné que les détails et les nuances qui délimitent cette identité dépendront exclusivement de la société qui la recrée.

Au cours de toute la recherche, nous avons essayé de fondre les diverses opinions, la multiplicité des points de vue, des attitudes de l'être-en-soi et de l'être-là, de comprendre le contexte, de vivre en lui. Nous avons tenté de polir les différences et de montrer, ou plutôt de rendre visibles ces caractéristiques qui faisaient déjà partie de notre société mais qui restaient cachées, non visibles, qui étaient sous-jacentes dans notre imaginaire de façon inconsciente. Nous avons essayé, au cours de tout le processus, de montrer que *les réalités sont fluides et créées par une polyphonie de différents discours et pratiques* (Eça, 2012: 81), aussi bien comment les sujets cohabitent en Rioja Alavaise que comment les participants ont collaboré aux diverses initiatives proposées dans notre thèse.

Nous soulignerons donc une fois de plus que nous ne pouvons pas tant parler d'identité que d'identités, de processus d'identisation, d'histoires collectives qui prennent leur source dans le vécu et le fait d'être ensemble, puisque d'un point de vue sociologique, l'identité n'est jamais rien d'autre qu'un état de choses relatif et variable (Maffesoli, 1990).

Il ne s'agit donc pas de déchiffrer une identité unique, invariable et fixe, mais de même qu'il n'existe pas une société unique, nous devons renforcer la tribu des tribus, la société des sociétés où se produisent les identisations, les liens, le bonheur et la reconnaissance d'une vie esthétique.

viviendo intensamente el presente y mirando con atención a un futuro que se perfila apasionante. En definitiva, una comunidad, un encuentro, una comarca, que se ha construido desde las efervescencias del estar juntos y del sentir colectivo.

Ainsi, cette recherche est une grande narration collective, poétique et visuelle dans laquelle le battement de la connaissance sensible, la valeur des expériences, l'affectif et le synergique, ont dessiné et profilé l'essence du riche entrelacs culturel, patrimonial et social qui caractérise la Rioja Alavaise.

Une histoire qui résonne dans la fourmilère d'émotivité qui nous entoure (González Abrisketa, 2004), en fouillant dans notre passé, en vivant intensément le présent et en regardant attentivement un futur qui se présente comme passionnant. En définitive une communauté, une rencontre, une comarque, qui se sont construits depuis les effervescences de l'être ensemble et du ressentir collectif.

conclusiones específicas

Respuestas a las preguntas de investigación

PREGUNTA 1

La identidad es un proceso vivo y en permanente construcción y deconstrucción, siempre estamos recreando, perdiendo e incorporando elementos de otras culturas, reactivando elementos de la memoria y construyendo nuevos significados. En esta línea, necesitamos atender las expresiones y manifestaciones culturales próximas a los ciudadanos (Calbó, Juanola y Vallés, 2011: 46-47).

Así, en este palpitar cambiante y en constante creación, la identidad de Rioja Alavesa se desenvuelve en un marco que indaga en nuestras raíces y tradiciones, y se auto-cuestiona para conocer en profundidad de qué se nutre nuestra cultura (que se interrelaciona con otras: la navarra, la riojana, la de otros pueblos que cohabitan con la región...) y patrimonio, y que conforma realmente nuestra realidad, nuestras historias de vida actuales, en definitiva, todas aquellas raíces que forman nuestro imaginario por medio de búsquedas y encuentros de arquetipos inherentes a nuestra identidad.

Segalen (2003) hablaba de que era necesario reunir alrededor de las identidades perdidas la manera de regenerar creación, esto es, compartir colectivamente alimentando desde el diálogo las diversas formas culturales que construyen nuestra identidad. Y así, podríamos resumir uno de nuestros principales objetivos de investigación.

Sin embargo, hemos hablado constantemente de identidad pero durante el proceso hemos sido conscientes de que la pregunta es más bien de si en Rioja Alavesa se trata de identidad o es más bien una identificación (Maffesoli, 2012), una identificación social,

QUESTION 1

La identidad es un proceso vivo y en permanente construcción y deconstrucción, siempre estamos recreando, perdiendo e incorporando elementos de otras culturas, reactivando elementos de la memoria y construyendo nuevos significados. En esta línea, necesitamos atender las expresiones y manifestaciones culturales próximas a los ciudadanos (Calbó, Juanola y Vallés, 2011: 46-47).

Ainsi, dans cette palpitation changeante et en constante création, l'identité de la Rioja alavaise se déroule dans un cadre qui enquête sur nos racines et nos traditions et s'auto-questionne pour connaître en profondeur de quoi se nourrit notre culture (qui s'entrecroise avec d'autres, Navarre, Rioja et autres peuples qui cohabitent dans la région ...) et notre patrimoine, et ce qui compose réellement notre réalité, nos histoires de vie actuelles, en définitive toutes ces racines qui forment notre imaginaire au moyen de recherches et de rencontres d'archétypes inhérents à notre identité.

Cependant, nous avons parlé constamment d'identité, mais au cours du processus nous avons été conscients que la question est plutôt de savoir si, dans la Rioja Alavaise, il s'agit d'identité ou s'il s'agit plutôt d'une identification (Maffesoli, 2012), une identification sociale, patrimoniale, artistique et culturelle. Au long de notre projet, nous avons profilé comment nous ne pouvons pas parler d'une identité fixe et établie.

Segalen (2003) disait qu'il était nécessaire de reconstituer autour des identités perdues la façon de régénérer la création, c'est-à-dire de partager collectivement en alimentant depuis le dialogue

patrimonial, artística y cultural. A lo largo de nuestro proyecto hemos ido perfilando como no podemos hablar de una identidad fija y establecida. En este contexto de fragmentos, de narrativas colectivas, de disparidad y diversidad, de unión y sinergias desde la otredad, debemos hablar de identización, de elementos, objetos, patrimonios, festividades... que componen nuestro imaginario en el que cual nos reflejamos, en el cual nos sentimos comunidad, sujeto y comarca.

Es decir, se trata de *ce qui induit non pas le ou-ou de l'identité, mais plutôt le et-et des identifications multiples* (Maffesoli, 2012 : 15). Es decir, viajar de la identidad a la identificación y a la identización.

Así, Rioja Alavesa se identiza con unos determinados arquetipos que son compartidos y que son los que realmente generan sociabilidad y, por ende, nuestra comarca posee una “identidad” entendida desde una perspectiva ontológica y no estática, que se describe desde lo plural, la etnografía y la Educación Artística. Se trata de partir más bien de una búsqueda grupal, social. Un redescubrimiento.

Hay que mirar en lo cotidiano, en el corazón de nuestra realidad, re-encantar los lugares y revestir nuestras diferentes manifestaciones como un todo más creativo y más sensible. Ahí reside la importancia, en ser conscientes de los micro-relatos que generan una historia colectiva desde los vínculos y la conciencia de ser una tribu de tribus que comparten unos valores y unos patrones patrimoniales, culturales y paisajísticos comunes: una identización que nos enseña a *estar juntos* y vivir más estéticamente.

PREGUNTA 2

Cuando nos preguntábamos qué papel juega el patrimonio en

les diverses formes culturelles qui constituent notre identité. Et ainsi nous pourrions résumer un de nos principaux objectifs de recherche. Dans ce contexte de fragments, de narratives collectives, de disparité et de diversité, d'union et de synergies, depuis l'altérité, nous devons parler d'identisation, d'éléments, d'objets, de patrimoines, de festivités ... qui composent notre imaginaire dans lequel nous nous reflétons, dans lequel nous nous sentons communauté, sujet et comarque.

En fait, il s'agit de *ce qui induit non pas le ou-ou de l'identité, mais plutôt le et-et des identifications multiples* (Maffesoli, 2012 : 15). C'est-à-dire voyager de l'identité à l'identification et à l'identisation.

Ainsi, la Rioja Alavaise s'identise avec des archétypes déterminés qui sont partagés et qui sont ceux qui génèrent réellement la sociabilité et, par conséquent, notre comarque possède une “identité” comprise depuis une perspective ontologique et non statique, qui se décrit depuis la pluralité, l'ethnographie et l'Éducation Artistique. Il s'agit plutôt de partir d'une recherche de groupe, sociale. Une redécouverte.

Il faut regarder dans le quotidien, dans le cœur de notre réalité, ré-enchanter les lieux et revêtir nos diverses manifestations comme un tout plus créatif et plus sensible. C'est ici que se trouve l'importance : dans le fait d'être conscients des micro-récits qui génèrent une histoire collective depuis les liens et depuis la conscience d'être une tribu de tribus qui partagent des valeurs et des modèles patrimoniaux, culturels et paysagers communs : une identisation qui nous enseigne à *être ensemble* et à vivre plus esthétiquement.

nuestra comarca, dudábamos de sus posibilidades como agente de sociabilidad e identitario. Ahora somos conscientes de que el patrimonio es una concienciación social e histórica, una forma específica de territorialización de la cultura, o incluso de perfección del objeto como símbolo, como correspondencia, como práctica de exposición. Por tanto, el patrimonio es una guía constructora, afectiva y sinérgica entre personas al que contribuye enormemente el emplazamiento, en nuestro caso Rioja Alavesa y más concretamente la bodega: el lugar patrimonial donde se llevan a cabo las acciones pedagógicas y donde entran en interacción tanto los diferentes sujetos como por supuesto la riqueza simbólica de los objetos (Bidart, 1985; Santacana i Mestre y Llonch Molina, 2012) que en él se hallan. Por tanto, enlaces, encuentros, uniones, *rappports*... inscritos en nuestra sociabilidad como testimonio y como forma de inscripción en el proceso de identización en el cual el patrimonio juega una baza elemental.

Así, a través de estas experiencias tratamos de “rehabilitar” el rico patrimonio interpersonal del que bebe Rioja Alavesa y del cual, tristemente, no se es consciente. Un patrimonio es paisaje, cultura, relaciones, y que ahora se dota de una nueva sensibilidad, una nueva conciencia re-aprehendida y que además aportar una dimensión estética, desengranando su historicidad para reconstruir el presente.

De este modo, el patrimonio es necesario para re-interpretar, analizar y comprender las sociedades de hoy y por ende, su imaginario. Ese imaginario social que las mantiene unidas como comunidad, compartiendo en vez de disolviendo mediante fronteras.

QUESTION 2

Quand nous nous demandions quel rôle joue le patrimoine dans notre comarque, nous doutions de ses possibilités comme agent de sociabilité et d'identité. Maintenant, nous sommes conscients que le patrimoine est une conscientiation sociale et historique, une forme spécifique de territorialisation de la culture ou même de perfection de l'objet comme symbole, comme correspondance, comme pratique d'exposition. Par conséquent, le patrimoine est un guide constructeur, affectif et synergique entre personnes auquel contribue énormément l'emplacement, dans notre cas la Rioja Alavaise et plus concrètement la cave à vin : le lieu patrimonial où sont menées à bien les actions pédagogiques et où entrent en interaction aussi bien les divers sujets comme la richesse symbolique des objets (Bidart, 1985; Santacana i Mestre y Llonch Molina, 2012) qui s'y trouvent. Donc des liens, des rencontres, des unions, des *rappports* ... inscrits dans notre sociabilité comme témoins et comme forme d'inscription dans le processus d'identisation dans lequel le patrimoine joue un rôle élémentaire.

Ainsi, à travers ces expériences, nous essayons de “rehabilitier” le riche patrimoine interpersonnel où boit la Rioja Alavaise et dont, tristement, elle n'est pas consciente. Un patrimoine, c'est du paysage, de la culture, des relations. A présent, elle se dote d'une nouvelle sensibilité, d'une nouvelle conscience ré-appréhendue et qui apporte en plus une dimension esthétique qui égrène son historicité pour reconstruire le présent.

De cette façon, le patrimoine est nécessaire pour réinterpréter, analyser et comprendre les sociétés d'aujourd'hui et donc leur imaginario. Cet imaginario social qui les maintient unies comme communauté et les partage au lieu de les dissoudre à travers des

PREGUNTA 3

Rioja Alavesa ha encontrado su museo predilecto, su centro cultural idóneo, su “templo” patrimonial: la bodega, un espacio enocultural que despierta memorias y mueve conciencias, reconstruyendo el espacio social *dans une communion collective autor de “traces” matérielles érigées en symboles* (Bidart, 1985: 223).

Este espacio ha contribuido de manera determinante a engranar los sistemas de reproducción cultural y del imaginario social riojano-alavés, a través del paso de los diferentes sujetos por nuevos elementos o herramientas de consenso social. Habla Bidart (1958) de una movilización de las “máquinas de la memoria” (*machines à mémoire*), esto es, de la movilización de los museos en cualquiera de sus formas para transformar el contexto de los ciudadanos.

Así, en las bodegas, ese ámbito a medio camino entre lo rural y las efervescencias colectivas, uno aprende a insertar nuevas lentes con las que tejer la realidad.

PREGUNTA 4

Nuestras diferentes propuestas pedagógicas nos llevaron a plantear unas acciones más significativas que confirman:

a.- La importancia de las vivencias, de las experiencias, de lo sensible, de lo emotivo, de un conocimiento basado en lo afectivo y sensorial. Ya que desde acciones que implican cognitiva y sensiblemente creamos aprendizajes más profundos, más sentidos y más significativos.

b.- La importancia de aprender desde lo cotidiano, desde los arquetipos sociales y desde los patrimonios que nos vinculan socialmente. Construir nuevos valores arraigados en Rioja Alavesa,

frontières.

QUESTION 3

La Rioja Alavaise a trouvé son musée de prédilection, son centre culturel idéal, son “temple” patrimonial : la cave, un espace oenoculturel qui éveille les mémoires et remue les consciences en reconstruisant l’espace social *dans une communion collective autor de “traces” matérielles érigées en symboles* (Bidart, 1985: 223).

Cet espace a contribué de façon déterminante à ensemercer les systèmes de reproduction culturelle et de l’imaginaire social de la Rioja Alavaise via le passage des différents sujets par de nouveaux éléments ou outils de consensus social. Bidart (1958) parle d’une mobilisation des “machines de la mémoire”, c’est-à-dire de la mobilisation des musées sous toutes leurs formes pour transformer le contexte des citoyens.

Ainsi, dans les caves à vin, dans cet environnement à mi-chemin entre la ruralité et les effervescences collectives, on apprend à tisser la réalité à travers de nouvelles perspectives.

QUESTION 4

Nos différentes propositions pédagogiques nous ont conduits à mettre en œuvre des actions plus significatives qui confirment :

a.- L’importance des vécus, des expériences, du sensible, de l’émotion, d’une connaissance fondée sur l’affectif et sur le sensoriel. Puisque depuis des actions qui impliquent les personnes depuis leur savoir et leur sensibilité, nous créons des apprentissages plus profonds, plus ressentis et plus significatifs.

redefiniendo identidades desde las tradiciones, costumbres y entorno.

Trabajamos para desarrollar, el sentido de lugar: comprender cómo el ser humano y su entorno interaccionan mutuamente, a la vez que se reconstruyen y se dan forma, de manera que la comprensión del patrimonio, del ambiente, sería coincidente con una mejor comprensión de uno mismo, y de las demás personas (Calbó, Juanola y Vallés, 2011: 71).

c.- Hemos comprobado que es perfectamente aplicable este nuevo modelo de Educación Artística, más sensible y que absorbe lo cotidiano como eje vertebrador de la experiencia educativa, en espacios educativos no formales. De hecho, interconecta nuestras prácticas y saberes diarios con las formas de expresividad del presente. Por lo tanto, tanto el Arte Contemporáneo como el patrimonio, dirigidos como una experimentación, como una búsqueda, sirven como estímulo intelectual y recurso socializador, esto es, eleva el nivel de vida y contribuye al desarrollo de la personalidad, o dicho de otro modo, la identidad, ya que ayuda a la formación integral de las personas (Abad Tejerina, 2002).

PREGUNTA 5

La magia de aprender a través de la instalación y durante un viaje por el patrimonio cultural de la región expuestos en los espacios de la bodega, en los elementos de la exposición y especialmente ocultos en las vivencias y experiencias que nuestros participantes llevan en su mochila vital, han dado a estos talleres y especialmente a esta disciplina un significado de experiencia estética y vivencial sin lugar a dudas excepcional. Se ha dado lugar a procesos

b.- L’importance d’apprendre à partir du quotidien, des archétypes sociétaux et depuis les patrimoines qui nous relient socialement. Construire de nouvelles valeurs enracinées dans la Rioja Alavaise, en redéfinissant des identités depuis les traditions, les coutumes et l’environnement .

Trabajamos para desarrollar, el sentido de lugar: comprender cómo el ser humano y su entorno interaccionan mutuamente, a la vez que se reconstruyen y se dan forma, de manera que la comprensión del patrimonio, del ambiente, sería coincidente con una mejor comprensión de uno mismo, y de las demás personas (Calbó, Juanola y Vallés, 2011: 71).

c.- Nous avons prouvé qu’il est parfaitement applicable, ce nouveau modèle d’Education Artistique, plus sensible et absorbe le quotidien comme axe vertébrant de l’expérience éducative dans des espaces éducatifs non formels. En effet, il interconnecte nos pratiques et nos savoirs quotidiens avec les formes d’expressivité du présent. Par conséquent, aussi bien l’Art Contemporain que le patrimoine, dirigés comme une expérimentation, comme une recherche, servent de stimulus intellectuel et de ressource socialisatrice. Il élève le niveau de vie et contribue au développement de la personnalité ou, pour le dire autrement, de l’identité, puisque il contribue à la formation intégrale des personnes (Abad Tejerina, 2002).

QUESTION 5

La magie d’apprendre à travers l’installation et au cours d’un voyage dans le patrimoine culturel de la région exposé dans les espaces de la cave, dans les éléments de l’exposition et spécialement cachés

significativos de conocimiento sensible muy intensos, donde las emociones explotan y la razón emerge hilando diferentes nociones.

La liturgia de los objetos (Baudrillard, 2009) que la instalación sintetiza como ninguna, supone un punto a favor de la experimentación de prácticas políticas y culturales, de pesquisas sobre identidad, ensayos de reconstrucción de formas (nuevas y antiguas) de sociabilidad (Bidart, 1985).

Por todo lo concluido en el capítulo dedicado a la acción cuarta, podemos confirmar el potencial de utilizar la instalación como una herramienta adecuada en contextos educativos no formales y como nueva metodología de acción en Educación Artística y Patrimonial, ya que da respuesta educativa, plástica y sensible a los procesos y a las conclusiones que se establecen durante toda la investigación.

Decía Eisner (2002: 47-48) que hablar en términos de aprendizaje *conlleve la creencia implícita de que los profesores de arte tienen algo que enseñar, y que la manera en que enseñan repercute en lo que los estudiantes aprenden*. Por ello, nuestra investigación se creó como un reflejo del contexto, como un regalo, un “desprendimiento”, un reencantamiento que narra una nueva Rioja Alavesa, acorde a los nuevos tiempos, acorde a las nuevas circunstancias, una construcción colectiva por medio de analogías, acercamientos, sinergias artísticas y estéticas.

Un viaje educativo, afectivo y de múltiples identificaciones que dibujan un trayecto social, revelador y pasional. La que hemos sentido realizando este proyecto que deja la puerta abierta al futuro.

dans les vécus et les expériences que nos participants transportent dans leur sac à dos vital, a donné à ces ateliers et spécialement à cette discipline un sens d’expérience esthétique et existentielle sans aucun doute exceptionnelle. Elle a donné lieu à des processus significatifs de connaissance sensible très intenses, où les émotions explosent et où la raison émerge en filant différentes notions.

La liturgie des objets (Baudrillard, 2009) que l’installation synthétise comme aucune, suppose un choix en faveur de l’expérimentation de pratiques politiques et culturelles, de recherches sur l’identité, d’essais de reconstruction des formes (nouvelles et anciennes), de sociabilité (Bidart, 1985).

Vu les conclusions du chapitre consacré à la quatrième action, nous pouvons confirmer le potentiel d’utilisation de l’installation comme outil adéquat dans des contextes éducatifs non formels et comme nouvelle méthodologie d’action en Education Artistique et Patrimoniale puisque elle donne une réponse éducative, plastique et sensible aux processus et aux conclusions qui s’établissent pendant toute la recherche.

Eisner (2002: 47-48) disait que parler en termes d’apprentissage *conlleve la creencia implícita de que los profesores de arte tienen algo que enseñar, y que la manera en que enseñan repercute en lo que los estudiantes aprenden*. C’est pourquoi notre recherche s’est créée comme un reflet du contexte, comme un cadeau, un “éboulement”, un réenchantement qui raconte une nouvelle Rioja Alavaise conformément aux nouveaux temps, aux nouvelles circonstances, une construction collective au moyen d’analogies, d’approximations, de synergies artistiques et esthétiques.

Un voyage éducatif, affectif et aux multiples identifications qui

dessinent une trajectoire sociale révélatrice et passionnelle. Celle que nous avons ressentie en réalisant ce projet qui laisse la porte ouverte au futur.

conclusiones visuales

In Vino Veritas.
Centro de la Cultura del Rioja (Logroño)

La exposición, o es emoción, o no es exposición (Pérez Valencia, 2012: 30).

IN VINO VERITAS

Nuestras sociedades modernas aunque inmersas en una realidad posmoderna se bloquean, se sobreimpresionan, se subestiman, se escapan de su momento *réel*. Vivimos etiquetados, con eternas etiquetas, envueltos en formas de señalar, justificar, ordenar y mostrar los pliegues de lo real.

Cuando intentamos despertar en este tipo de colectividades, de realidades, un torpe escalón se nos interpone y las identidades se desfiguran, y si les sumamos algún tipo de problemática añadida (véase política, cultural, territorial, de clase o religión), este salto se acentúa, esta crisis identitaria crece, juega en un límite peligroso de raciocinio y emociones.

La posmodernidad nos ofrece repensar nuestras comunidades, nuestro contexto y nuestras relaciones y/o vínculos. Así, en esta continua búsqueda a lo largo de toda la tesis, diferentes factores se han ido valorando y sintiendo como esenciales en el dibujo de nuestra comarca, en la vinculación al paisaje, la importancia del proceso de identización con el patrimonio cultural inmaterial que arroja cada pueblo y cada camino de nuestra historia ligada a la cultura del vino.

Estos diferentes avatares han ido perfilando una identización colectiva bañada por una realidad compleja, esculpida por un sutil, suave y sinuoso camino de cruces, vínculos, sentimientos comunes que crean una región de matices singulares y un fuerte carácter, que ha formulado la posibilidad de escribir y narrar en términos de identificación, de identización... de identidad.

Nos sociétés modernes, bien que plongées dans une réalité postmoderne, se bloquent, se sur-impresionnent, se sous-estiment, échappent à leur moment *réel*. Nous vivons étiquetés avec d'éternelles étiquettes, enveloppées dans des façons de signaler, de justifier, d'ordonner et de montrer les plis du réel.

Quand nous tentons de nous réveiller dans ce type de collectivités, de réalités, un échelon maladroit s'interpose, les identités se défigurent et si nous leur ajoutons quelque autre type de problématique (politique, culturelle, territoriale, de classe ou de religion), ce saut s'accentue, cette crise identitaire grandit, joue sur une limite dangereuse de raisonnement et d'émotions.

La postmodernité nous offre l'opportunité de repenser nos communautés, notre contexte et nos relations et/ou liens. C'est ainsi qu'au long de cette continue recherche dans le cadre de cette thèse, différents facteurs ont pris de l'importance et ont été perçus comme essentiels pour dessiner notre comarque, son lien au paysage, l'importance du processus d'identisation au patrimoine culturel immatériel que possède chaque village et chaque chemin de notre histoire liée à la culture du vin.

Ces divers avatars ont peu à peu profilé une identisation collective baignée dans une réalité complexe, sculptée par un subtil, doux et sinueux chemin parsemé de carrefours, de liens, de sentiments communs qui créent une région aux nuances singulières et au caractère fort, qui a offert la possibilité de la décrire et de la raconter en termes d'identification, d'identisation ... d'identité.

Une identité comprise comme collectivité, comme société comme communauté qui s'intègre dans son contexte et sa réalité, son temps, sa tribu (Maffesoli, 2004), mais qui, cependant, se

De una identidad entendida como colectividad, como sociedad, como comunidad, que se integra con su contexto y su realidad, su tiempo, su tribu (Maffesoli, 2004), pero que sin embargo también se mimetiza con la pluralidad, que bebe de raíces vecinas, en las sinergias, en la tolerancia, en el respeto, en la belleza de la diferencia y las variedades caleidoscópicas de los vínculos con la otredad.

No somos sino en relación con los otros, no somos sociedad sino en la interacción con el otro. A pesar de multitud de ideas y de etiquetados que se muestran como un amago de reflejo de lo que somos, un amago de juegos identitarios, de procesos de enraizamiento, de re-creación, no somos sino el grano que termina de crear la montaña.

Una montaña cultural de gran valía, de gran riqueza, de gran profundidad, en valores, en conocimientos, en símbolos y mitos que nos construyen como pueblo, como una nueva forma de identidad múltiple con la que afrontar la apertura a nuevos aires, a nuevos tiempos, a nuevas realidades.

En esta constante redefinición posmoderna, nos vemos ligados a la viña, al paisaje de octubre, a los paseos entre hileras perfectas de parras y compañías rojas y doradas, de azules intensos de sierra y Toloño, de piedras calizas.

De los datos obtenidos durante toda la investigación nace “*In vino veritas*”, ubicada en el espectacular Centro de la Cultura del Rioja de la capital logroñesa, una conclusión visual que trabaja principalmente con materiales orgánicos (telas de arpillera, hilos, papel, madera y etiquetas) que dotan de cierto talante natural al espacio expositivo.

Esta obra, que cabalga entre el Arte Conceptual y las bases del

mimétise aussi avec la pluralité, qui boit depuis les racines voisines, les synergies, la tolérance, le respect, la beauté de la différence et les variétés kaléidoscopiques des liens avec l’altérité.

Nous ne sommes rien sans notre relation avec les autres, nous ne sommes une société qu’en interaction avec l’autre. Malgré une multitude d’idées et d’étiquettes qui se présentent comme un début de reflet de ce que nous sommes, un prélude de jeux identitaires, de processus d’enracinement, de re-création, nous ne sommes rien d’autre que le grain de poussière qui vient d’achever la montagne.

Une montagne culturelle de grande valeur, de grande richesse, de grande profondeur en valeurs, en connaissances, en symboles et en mythes qui nous construisent comme peuple, comme porteurs d’une nouvelle forme d’identité multiple avec laquelle affronter de nouvelles atmosphères, de nouvelles époques, de nouvelles réalités.

Dans cette re-définition postmoderne, nous nous voyons liés à la vigne, au paysage d’octobre, aux promenades entre des enfilades parfaites de ceps et de compagnies rouges et dorées, des bleus intenses de la sierra et de Toloño, des pierres calcaires.

C’est des données obtenues pendant toute la recherche que naît “*In vino veritas*”, située dans le spectaculaire Centre de la Culture du Rioja de la capitale Logroño, une conclusion visuelle qui travaille principalement avec des matériaux organiques (toiles de jute, fils, papier, bois et étiquettes) qui dotent l’espace d’exposition d’un certain cachet naturel.

Cette œuvre, à cheval entre l’Art Conceptuel et les bases du respect et de la mise en valeur de la nature, des *environmental* du Land Art, nous parle de l’importance du paysage comme constructeur

respeto y puesta en valor de la naturaleza de los *environmental* del Land Art, nos habla de la importancia del paisaje como constructor de identidades, ya que *el paisaje genera nuestra cultura desde las más primitivas a las más actuales* (Convención de Florencia del Paisaje, 2000), destacando especialmente el paisaje del viñedo en nuestra región.

Así en ésta, nuestra última exposición, la etiqueta como metáfora y como símbolo responde perfectamente a la representación de esos aspectos y nociones con los que nos hemos visto identificados o identizados en nuestros talleres, catas, cursos y ejercicios fotográficos. En ellos, se han ido repitiendo sistemáticamente determinados puntos, palabras o imágenes con los que la sociedad riojano-alavesa se ve directamente vinculada. Aquellas tradiciones o costumbres con las que no solamente se identifican sino en las que participan activamente, reviviendo los mitos y arquetipos de nuestra comarca, manteniendo vivas aquellas partes de nuestra identidad societal y común, en el rito de la comunidad, en la festividad del rito, en la vivencia de lo sinérgico.

Durante todos los talleres, las catas artísticas y de manera visual con el Foto-Diálogo o las sesiones del Curso-Taller, una fina caligrafía va narrando esos arquetipos, esos ritos, esos elementos esenciales que nos dibujan, siendo generalmente reiteradamente repetidos, y así, los mostramos en nuestra exposición.

Por ello, nos dedicamos a transcribir aquellas ideas que nuestros participantes había definido como Rioja Alavesa. Así, un total de más de seis mil etiquetas componían el grueso de la obra ocupando el centro de la sala, recogidas en los típicos sacos de arpillera utilizados tradicionalmente en labores agrícolas y que ahora recogen el “fruto” de esta investigación.

d’identité, puisque *le paysage produit notre culture depuis les sociétés les plus primitives jusqu’aux plus actuelles* (Convention de Florence sue le Paysage, 2000), avec un accent spécial sur le paysage de vignobles de notre région.

C’est ainsi que dans notre dernière exposition, l’étiquette comme métaphore et comme symbole répond parfaitement à la représentation de ces aspects et de ces notions avec lesquels nous nous sommes vus identifiés ou identisés dans nos ateliers, nos dégustations, nos cours et nos exercices photographiques. Divers points et diverses images auxquels la société de la Rioja Alavaise est directement liée s’y sont répétés systématiquement. Ces traditions et ces coutumes sont celles auxquelles non seulement nous nous identifions, mais aussi auxquelles nous participons activement, revivant les mythes et les archétypes de notre comarque en maintenant vivantes ces parties de notre identité sociétale et commune, dans le rite de la communauté, dans la festivité du rite, dans le vécu du synergique.

Durant tous les ateliers, pendant les dégustations artistiques et de manière visuelle avec le Photo-Dialogue ou les sessions du Cours-Atelier, une fine calligraphie raconte ces archétypes, ces rites, ces éléments essentiels qui nous dessinent, qui sont généralement répétés et que nous montrons dans notre exposition.

C’est pourquoi nous nous sommes consacrés à transcrire les idées que nos participants avaient définies comme faisant partie de la Rioja Alavaise. C’est ainsi qu’un total de plus de six mille étiquettes composaient le gros de l’œuvre qui occupait le centre de la salle, rassemblées dans les typiques sacs de jute utilisés traditionnellement pour les travaux agricoles et qui, à présent, recueillent le “fruit” de cette recherche.

Estas diferentes apreciaciones se fueron anotando de manera manuscrita, enumerando aquellas palabras que nuestros participantes repetían: sensaciones, vivencias, experiencias. Algunas de ellas, repetidas con intensidad, retumban en la obra como parte fehaciente de la importancia de éstas en la identidad de la comarca. Etiquetarnos no es encasillarnos, *identizarse* (Gómez, 2013) es crecer, es conocerse, es conjunto, es sociedad. Así, las telas y anotaciones se funden en algo más profundo, se trata, sin lugar a dudas, de mostrar esa esencia *arquetipal* con la que nos identificamos, en la que nos etiquetamos, sin tener necesariamente esto un carácter peyorativo; puesto que, son aquellas bases que sustentan nuestra cultura, nuestras tradiciones, nuestro patrimonio, aquellos elementos que fraguan nuestra identidad.

Cerrando el conjunto, cuatro fotografías esperan al final de la sala mostrando la conclusión final a la que llegamos: el paisaje es la clave de la identificación riojano-alavesa.

Por tanto, el paisaje se erige como un lugar de significados, de imagen donde se proyectan *experiencias intelectuales, éticas, afectivas y estéticas, espejo que nos refleja, traducción cultural de nuestro alrededor* (Ortega, 1998). *Porque representa la realidad y la ordena, le atribuye valores, dimensiones simbólicas y significados, proveyéndole de elementos clave de identidad y sociabilidad* (Cano, 2012: 126). Es donde converge nuestra identidad personal, colectiva y cultural, donde viajan nuestros recuerdos, historias y narrativas, tejiendo entre viñedos, campos de cereal y bosques de olivos la huella de nuestra comunidad, la síntesis de nuestra mirada temporal identizada.

No en vano, nuestra manera de mirar e interpretar el paisaje es cultural, ideológica y conlleva unas expectativas que se dibujan o

Ces différentes appréciations ont été annotés de façon manuscrite, en énumérant les mots que nos participants répétaient : sensations, tranches de vie, expériences. Quelques une d'entre elles, intensément répétées, retombaient sur l'œuvre comme une preuve de leur importance sur l'identité de la comarque. Nous étiqueter n'est pas nous enfermer. *S'identifier* (Gómez, 2013) c'est grandir, c'est se connaître, c'est un ensemble, c'est la société. Ainsi, les toiles et les annotations se fondent dans quelque chose de plus profond. Il s'agit sans aucun doute de montrer cette essence *archétypale* à laquelle nous nous identifions, dans laquelle nous nous étiquetons sans que cela ait nécessairement un sens péjoratif; étant donné que ce sont ces fondements qui sous-tendent notre culture, nos traditions, notre patrimoine, ces éléments qui composent notre identité.

Pour clore l'ensemble, quatre photos attendent au fond de la salle et qui montrent la conclusion finale à laquelle nous aboutissons : le paysage est la clé de l'identification de la Rioja Alavaise.

Par conséquent, le paysage s'érige comme un lieu de signifiés, d'images où se projettent *experiencias intelectuales, éticas, afectivas y estéticas, espejo que nos refleja, traducción cultural de nuestro alrededor* (Ortega, 1998). *Porque representa la realidad y la ordena, le atribuye valores, dimensiones simbólicas y significados, proveyéndole de elementos clave de identidad y sociabilidad* (Cano, 2012: 126). C'est là que converge notre identité personnelle, collective et culturelle, là que voyagent nos souvenirs, nos histoires et nos narrations, tissant entre vignobles, champs de céréales et bois d'oliviers la trace de notre communauté, la synthèse de notre regard temporel identifié.

desdibujan según nuestra manera de contemplar el mundo que nos rodea (Cano, 2012; Wylie, 2007).

El paisaje cultural *vivo* de Rioja Alavesa y su explosión de colores crece y aumenta según cambian y varían las estaciones, los diferentes momentos del año, pero también cambian por el calor que aportan las personas a su entorno: las hogueras doradas de enero, el rugir de los tambores en abril, los trajes regionales de julio y agosto, las tradiciones en pleno otoño, las danzas fogosas de invierno o el tinte immaculado del azul de la sierra variante a lo largo del año.

Además, para esta exposición fue determinante la luz que, estudiada con cuidado, abría espacio a un lugar tenue donde sólo los puntos más relevantes estaban enfocados. Una metáfora de que no necesariamente en la belleza, ni en la luz, ni en el conocimiento inteligible de los sistemas cerrados está el valor de la identificación. Sino en las interrelaciones, en la oscuridad, en el conocimiento sensible de los vínculos, de las relaciones humanas, de las transmisiones de tradiciones, en el *savoir faire* de los diferentes métodos de trabajo, de lo educativo, de las formas de ser y vivir en el *être ensemble*. Así, la luz variaba la apreciación de esos *tejidos* paisajísticos y culturales.

Al igual que toda instalación, *In vino veritas* busca en el espectador un actor que termina de dotar de significado a la obra y que termina de tejer su significado. Por ello, invitamos a aportar también su reflexión (tal y como se indicaba en un panel a mano derecha). Y así, la experiencia estética que inicialmente se vivió en las bodegas con las catas o los talleres, renacía nuevamente en el Centro de la Cultura del Rioja como lo hace una vid en pleno abril cuando los verdes primaverales empiezan a despertar una tierra aletargada. Las vivencias se intensifican y se trasmiten

Ce n'est pas pour rien que notre façon de regarder et d'interpréter le paysage est culturel, idéologique et implique des attentes qui se dessinent ou s'évanouissent selon notre façon de contempler le monde qui nous entoure (Cano, 2012; Wylie, 2007).

Le paysage culturel *vivant* de la Rioja Alavaise et son explosion de couleurs grandit et augmente selon que changent et varient les saisons, selon les différents moments de l'année, mais il change aussi selon la chaleur que les personnes apportent à leur entourage : les feux dorés de janvier, le rugissement des tambours en avril, les costumes régionaux de juillet et d'août, les traditions de l'automne, les danses fougueuses de l'hiver ou la teinte immaculée du bleu de la montagne qui varie tout au long de l'année.

De plus, la lumière a été déterminante pour cette exposition. Étudiée soigneusement, elle ouvrait un espace vers un endroit fragile où seuls les points les plus importants étaient mis en valeur. Une métaphore du fait que ce n'est pas nécessairement dans la beauté, ni dans la lumière, ni dans la connaissance intelligible des systèmes fermés que se trouve la valeur de l'identification. Mais bien dans les interrelations, dans l'obscurité, dans la connaissance sensible des liens, des relations humaines, des transmissions de traditions, dans le savoir-faire des différentes méthodes de travail, de l'éducation, des façons d'être, de vivre et d'*être ensemble*. Et la lumière faisait varier l'appréciation des ces *tissus* paysagers et culturels.

Comme toute installation, *In vino veritas* cherche dans le spectateur un acteur qui achève de donner un sens à l'œuvre et qui finit de tisser son signifié. C'est pourquoi nous l'invitons à apporter aussi sa réflexion (comme indiqué dans un panneau placé à droite). C'est ainsi que l'expérience esthétique qui a été initialement vécue dans les caves à travers les dégustations ou les ateliers a regermé

mediante texturas, olores, sabores... estallan en nuestro paladar, en nuestro recuerdo, en nuestra memoria.

Toda esta amalgama de situaciones, concentran las tensiones identitarias pero a la vez los nexos desde los que codificar una nueva realidad, una nueva forma de construcción de la cotidianeidad que afirman la vida colectiva (Arpal, 1985), esto es, los arquetipos sociales de nuestra comarca.

Con fina sutileza, en el frescor de esta sala elegida con máximo cuidado, las reminiscencias, metáforas y ontologías se suceden, como se suceden las tradiciones, las variaciones, los tiempos. Así, el grupo central de arpilleras y etiquetas representan esa relevancia de los arquetipos (Jung, 1936) ligadas a la geografía, al paisaje, al *terroir*, a veces encerrados, enclaustrados, imposibles de ver y definir, pero que sin embargo, de manera inconsciente siempre se hallan presentes.

Así, lo que en primera instancia puede asemejarse a etiquetarse, poco a poco, se funde en algo más profundo, en una amplitud que abre puertas y espacios, esto es, ampliando la lente de nuestras ideas, ideologías y arquetipos, una realidad más compleja pero más bella, más intensa y más vivencial, más interesante.

Rioja Alavesa es la comarca de la ligazón a la tierra, al paisaje, a la cultura del territorio que habla, del conocimiento y la educación en el respeto y valía de nuestro mayor patrimonio: la Enocultura. La vid, la Sierra, el Ebro, los pueblos, sus bodegas, sus familias, sus danzas, sus platos y caldos. Rioja Alavesa es la comarca de los vínculos, de las relaciones, de los sentimientos ligados a la magia del viñedo, de la identidad eterna de un dibujo vitícola. Es la pureza y lo dionisiaco a la par, el bullicio del *vivre ensemble* (Maffesoli, 2011) y el sosiego de un buen vino al sol. Es el calor

au Centre de la Culture du Rioja comme le fait une vigne en plein avril quand les verts printaniers commencent à éveiller une terre assoupie. Les vécus s'intensifient et se transmettent via des textures, des odeurs, des saveurs ... explosent sur notre palais, dans notre souvenir, dans notre mémoire.

Tout cet amalgame de situations concentre les tensions identitaires, mais en même temps les connexions depuis lesquelles codifier une nouvelle réalité, une nouvelle forme de construction de la quotidienneté qui affirment la vie collective (Arpal, 1985), c'est-à-dire les archétypes sociaux de notre comarque.

Avec une fine subtilité, dans la fraîcheur de cette salle choisie avec grand soin, les réminiscences, les métaphores et les ontologies se succèdent, comme se succèdent les traditions, les variations, les époques. Ainsi, le groupe central de toiles de jute et d'étiquettes représentent cette importance des archétypes (Jung, 1936) liés à la géographie, au paysage, au *terroir*, parfois enfermées, cloîtrés, impossibles à voir et à définir, mais qui, cependant, de façon inconsciente, sont présents.

Ainsi ce qui, dans un premier temps, semble se réduire à de l'étiquetage, se fonde peu à peu dans quelque chose de plus profond, dans une amplitud qui ouvre des portes et des espaces, c'est-à-dire qui ouvre l'optique de nouvelles idées, idéologies et archétypes, une réalité plus complexe, mais plus belle, plus intense, plus existentielle, plus intéressante.

La Rioja Alavaise est la comarque du lien à la terre, au paysage, à la culture du territoire qui parle, de la connaissance et de l'éducation au respect et à la valeur de notre plus grand patrimoine : l'Enoculture. La vigne, la Montagne, l'Ebre, les villages, ses caves, ses familles, ses danses, ses plats et ses soupes. La Rioja

de una tarde en el banco de la plaza del pueblo, crecido y asentado en piedras de gran solera, de una identización mágica con los ancestros arqueológicos de dólmenes y ermitas abandonadas, de la noche y el día del renacer, como renace la viña cada primavera.

Rioja Alavesa es la comarca de los sueños, de una identidad dibujada entre todos, una comarca abierta a los vientos, nuevos y típicos, viejos y noveles; defensora de una cultura ancestral, repleta de magia en sus rincones, ruido de tamboril, retretas y castañuelas, txistus y suaves pasos de albarcas; miradas a Toloño, a Cantabria, a San Tirso, al cielo estrellado en una gélida noche de invierno o en el fulgor del verano. Esta instalación pretende, por medio de la experiencia sensible, dar a conocer toda esa magia donde el paisaje nos susurra: "*In vino veritas*" (o lo que es lo mismo, "en el vino está la verdad").

Alavaise est la comarque des liens, des relations, des sentiments liés à la magie du vignoble, de l'identité éternelle d'un dessin viticole. C'est la pureté et le dionysiaque à la fois, le bouillonnement du *vivre ensemble* (Maffesoli, 2011) et la détente d'un bon vin au soleil. C'est la chaleur d'une après-midi sur le banc de la place du village, élevé et posé sur des pierres de grande taille magiquement semblables à celles de leurs ancêtres archéologiques des dolmens et des ermitages abandonnés. C'est la nuit et le jour de la renaissance comme renaît la vigne à chaque printemps.

La Rioja Alavaise est la comarque des rêves, d'une identité dessinée par tous, une comarque ouverte à tous les vents, nouveaux et typiques, vieux et novices; dépositaire d'une culture ancestrale, replete de magie dans ses coins, bruit de tambourins et de castagnettes, de txistus et pas doux de sabots; regards vers Toloño, vers la Cantabrie, vers San Tirso, le ciel étoilé lors d'une nuit de gel en hiver ou dans l'éclat de l'été. Cette installation, au moyen de l'expérience sensible, prétend faire connaître toute cette magie où le paysage nous susurre : "*In vino veritas*" (ou, ce qui revient au même, "c'est dans le vin que se trouve la vérité").

MARAÑÓN (2016). *Fotografía independiente. In Vino Veritas.*
Photographie indépendante.



MARAÑÓN (2016). *Fotografía independiente. In. Photographie indépendante.*





MARAÑÓN (2016). *Fotografía independiente. Etiquetas.*
Photographie indépendante.



MARAÑÓN (2016). *Fotografía independiente. Participación.*
Photographie indépendante.



MARAÑÓN (2016). *Fotografía independiente. Sacos.*
Photographie indépendante. Sacs.



MARAÑÓN (2016). *Fotografía independiente. In Vino Veritas II. Photographie indépendante.*

MARAÑÓN (2015). *Fotografía independiente. Fuego.*
Photographie indépendante. Feu



LÍNEAS FUTURAS

A lo largo de toda la tesis doctoral hemos tratado de acercarnos lo máximo posible a nuestros objetivos y preguntas de investigación. Sin embargo, siempre se abren nuevas puertas por las que seguir trabajando e investigando.

En primer lugar, destacamos el interés en **continuar desarrollando propuestas artísticas** que se basen en metodologías basadas en las Artes y propuestas de actuación más sensibles y más cercanas a la cotidianeidad de nuestro alumnado.

Por otro lado en nuestro caso, y dado el gran **patrimonio cultural** de la región estudiada y la falta de acciones (tanto educativas como políticas) que lleven a buen puerto el conocimiento, conservación y salvaguarda de dichos bienes, consideramos que aún queda mucho por hacer en este ámbito, desarrollando nuevas propuestas y programas que lleven de manera más regular, tanto a los centros escolares e institutos de manera concreta como a la sociedad en general, este patrimonio a Rioja Alavesa para **potenciar un conocimiento sensible del medio y realidad** en la que nos involucramos desde la tolerancia, el respeto y la diferencia.

Por otro lado, consideramos que aún es necesario **ahondar de manera más profunda en la instalación como herramienta educativa**. Hasta la fecha se han realizado diferentes propuestas e investigaciones dedicada al público de Educación Infantil muy interesantes y de gran valía. Con nuestra aportación esta tesis se ha ampliado al ámbito educativo no formal en escolares de Educación Primaria y grupos de jóvenes y adultos. Sin embargo, sigue siendo una disciplina aún poco conocida y es necesario continuar ofreciendo más alternativas, acciones y propuestas que la dignifiquen y evidencien todavía más como la gran aportación que supone en el ámbito de Educación Artística y Educación Patrimonial, tal y como hemos pretendido corroborar y mostrar con nuestra investigación.

Estas aportaciones pueden abrirse a otras disciplinas que, aun siendo más utilizadas como por ejemplo la performance, deben incorporarse al lenguaje y expresiones contemporáneas en el aula y espacios educativos no formales como museos o centros culturales.

Por tanto, nuestro proyecto no se cierra aquí y lanza posibles temas o cuestiones desde un presente que ya mira atento al futuro, a algunas de estas líneas que aún quedan abiertas a posibles investigaciones y acciones pedagógicas.

MARAÑÓN (2016). *Fotografía independiente. Zarcillo.*
Photographie indépendante.



BIBLIOGRAFÍA

bibliografía

Principales referencias bibliográficas

ABAD MOLINA, J. (2009). *Iniciativas de Educación Artística a través del Arte Contemporáneo para la Escuela Infantil (3-6 años)*. Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

ABAD MOLINA, J. (2008). Compromiso del artista contemporáneo en contextos educativos: el artista residente en la escuela como colaborador del proyecto estético. En Antúnez, N., Ávila, N. y Zapatero, D. (eds), *El Arte Contemporáneo en la Educación Artística* (pp. 181-187). Madrid: Eneida.

ABAD MOLINA, J. (2007). Experiencia estética y arte de participación. El juego, el símbolo y la fiesta. En Abad Molina, J. (Coord), *La Educación Artística como instrumento de Integración Intercultural y Social* (pp. 37-98). Madrid: Publicación del Ministerio de Educación y Ciencia.

ABAD TEJERINA, M^a J. (2002). Educación artística en el ámbito de la educación no formal. *Arte, Individuo y Sociedad. Anejo 1*, pp. 421-426.

ABRUZZESSE, A. (2013). Le style et le public de la nourriture. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire, 5 (Manger Ensemble)*, pp. 168-171.

ACASO, M. (coord.) (2011). *Perspectivas. Situación actual de la educación en los museos de artes visuales*. Barcelona: Ariel.

ACASO, M. (2009). El museo como plataforma de transformación de la pedagogía tóxica. Modelos educativos no tóxicos para una sociedad posmoderna. En *Actas del I Congreso Internacional Los Museos en la Educación "La formación de los educadores"*, pp. 280-299.

ACASO, M. e DE PASCUAL, A. (2014). Museos y participación biográfica: Introduciendo lo personal como alternativa a lo hegemónico, *MIDAS [Online]*, 3, pp. 1-4. DOI: 10.4000/midas.516

AGIRRE ARRIAGA, I. (2011). Las artes en la trama de la cultura. Fundamentos para renovar la educación artística. *Revista do Laboratório de Artes Visuais, (1), 1*. Disponible en: <http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/revislav/article/view/2161>. Consultado el 19 de septiembre de 2015.

AGIRRE ARRIAGA, I. (2008). Nuevas ideas de arte y cultura para nuevas perspectivas en la difusión del patrimonio. En V.V.A.A. *El acceso al patrimonio cultural. Retos y Debates* (pp. 67-118). Pamplona:

Universidad Pública de Navarra.

AGIRRE ARRIAGA, I. (2004). Beyond the Understanding of Visual Culture: A Pragmatist Approach to Aesthetic Education. *International Journal of Art & Design Education, 23 (3)*, pp. 256–269.

AGRA PARDIÑAS, M. J. (2012). Nuevas perspectivas de investigación artística: la investigación artístico-narrativa. Seminario del Master Artes Visuales y Educación: un enfoque constructorista (2011/2012). No publicado.

AGRA PARDIÑAS, M. J. y MESÍAS LEMA, J. M. (2007). *Espacio Educativo: Espacio Estimulante*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea y Universidade de Santiago.

AGRA, M^a J. (2005). El vuelo de la mariposa: la investigación artístico-narrativa como herramienta de formación. En Marín Viadel, R. (coord.), *Investigación en Educación Artística* (pp. 127-150). Granada: Universidad de Granada y Universidad de Sevilla.

AGRA PARDIÑAS, M^a J. (Coord.) (1999). *Unha nova mirada da Arte. Reflexions arredor da Arte Contemporánea e da Educación Artística, a través dun diálogo entre ámbitos educativos formais e non formais*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. Servicio de Publicacións e Intercambio Científico.

AGUILÓ ALONSO, M. (2005). Naturaleza, paisaje y lugar: del uso al significado. En De la Mata Gorostizaga, R. y Aguiló Alonso, M. (coord.), *Paisajes culturales* (pp. 33-50). Madrid: Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos.

AHEDO GURRUTXAGA, I. (2004). Celebraciones festivas en Iparralde: del folklore a la reivindicación política. *Zainak, 26*, pp. 803-819.

AIESTARAN ETXABE, J. (2012). *Attitudes towards Bilingualism and Basque in Rioja Alavesa*. Tesis doctoral inédita. Universidad de País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea.

AISEMBERG, P., ALBARRACÍN, P. y FAGE, G. (2008). *Pilar Albarracín. Mortal Cadencia*. Lyon (Francia): Fage Éditions.

AIZENCANG, N. (2005). *Jugar, aprender y enseñar: relaciones que*

potencian los aprendizajes escolares. Buenos Aires: Manantial.

ALBERGANTI, A. (2013). *De l'art de l'installation. La spatialité immersive*. Paris : L'Harmattan.

ALMENDROS PEREZ, A. (2013). Sabores de antaño. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire, 5 (Manger Ensemble)*, pp. 202-209.

ALMONACID CANSECO, R. (2007). *Mies Van der Rohe, el espacio de la ausencia*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

ALONSO-SANZ, A. y ROMERO NARANJO, F. J. (2015). El círculo en la relación espacio y cuerpo. Foto-Ensayo a partir de Isidro Blasco y el método BAPNE. *Arte, Individuo y Sociedad, 27 (3)*, pp. 357-372.

ALONSO ALDAMA, J. A. (1995). Le discours du terrorisme. Approche sémiotique de l'interaction conflictuelle. Thèse doctorat. Université René Descartes (Paris V). Sciences Humaines Sorbonne.

ALONSO PONGA, J. L. (2014). La Cultura Popular y el Patrimonio Inmaterial en los Museos del Vino. *Revista de Museología, 60*, pp. 89-94.

ÁLVAREZ, A., CARBÓ, E. y JIMÉNEZ, A. (2009). *Yo y el otro. Retratos en la fotografía india contemporánea*. Ayto. de Barcelona, Instituto de Cultura, ARTIUM (Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo), Vitoria-Gasteiz y Lunweg.

ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, D. Y BAJARDI, A. (2016). Patrimonio e Identidad en la Investigación Educativa Basada en las Artes desde un enfoque multimodal. *Arte, Individuo y Sociedad, 28 (2)*, pp. 215-233.

ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, D. (2006). Educación artística para la diversidad y el cambio: propuestas para un debate compartido. En *Actas del I Congreso Internacional de Educación Artística y Visual ante el Reto Social, Cultura y Territorialidad*, pp. 57-58.

ANDRIEU, B. (2014). Ceci n'est pas mon visage. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire, 6 (Le Fake)*, pp. 222-225.

ANTICH, X. (2008): Caligrafías en el paisaje. Divagaciones estéticas en torno a algunas prácticas del Land Art. En Nogué, J. (ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea* (pp. 169-190). Madrid: Biblioteca Nueva.

ANTLIFF, A. (2014). *Joseph Beuys*. London: Phaidon Press.

ANTÚNEZ ALMAGRO, C. y ARNORDÓTTIR, H. (eds.) (2011). *"Emociones en Silencio"*. *Arte y Cultura como Terapia contra el Alzheimer con Bill Viola*. Murcia: Ediciones Tres Fronteras.

ANTÚNEZ ALMAGRO, C. y ARNORDÓTTIR, H. (eds.) (2010). *"Tarta Murcia"*. *Taller de Arte y Cultura como Terapia contra el Alzheimer con Paco Torreblanca*. Murcia: Ediciones Tres Fronteras.

ANTÚNEZ ALMAGRO, C. y ARNORDÓTTIR, H. (eds.) (2009). *"Entretelas"*. *Primer Taller de Arte y Cultura como Terapia contra el Alzheimer*. Murcia: Ediciones Tres Fronteras.

ANTÚNEZ, N., ÁVILA, N. y ZAPATERO, D. (eds) (2008). *El Arte Contemporáneo en la Educación Artística*. Madrid: Eneida.

AOKI, T. (2005) [1987]. The dialectic of mother language and second language: A curriculumm exploration. En Pinar, W. F. & Irwin, R. L. (Eds.), *Curriculum in a new key. The collected Works of Ted T. Aoki* (pp. 235-245). Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum.

APAOLAZA BERAZA, J. M. (1990). Euskara: caracterización, usos y contextos. En Cucó, J. y Pujadas, J. J. (coords.), *Identidades colectivas. Etnicidad y sociabilidad en la Península Ibérica* (pp. 45-54). Valencia: Publicaciones de la Generalitat Valenciana.

ARDANZA, J. A. [et al.] (1988). Antropología cultural. *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía, 6*. Donostia: Eusko Ikaskuntza.

ARENDE, H. (2002) [1958]. *Condition de l'homme moderne*. Paris: Agora.

ARISTÓTELES (2014). Calvo Martínez, T. (Trad.). *Metafísica*. Madrid: Gredos.

ARNALDO, J. (2009). Historia natural. Naturaleza histórica. En Maderuelo, J. (dir.), *Paisaje e historia. Pensar el paisaje, 04. CDAN (Huesca)* (pp. 275-299). Madrid: Abada.

ARNHEIM, R. (1998) [1954]. *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós.

ARRIETA URTIZBEREA, I. (2008). *Participación ciudadana, patrimonio*

cultural y museos: entre la teoría y la praxis. Bilbao: Universidad del País Vasco- Euskal Herriko Unibertsitatea.

ARPAL, J. (1985). Solidaridades elementales y organizaciones colectivas en el País Vasco (cuadrillas, txokos, asociaciones). En Bidart, P. (Ed.), *Processus sociaux et pratiques culturelles dans la société basque* (pp. 129-154). Pau : Université de Pau et des Pays de l'Adour.

AUDRERIE, D. (Coord.) (2009). *Patrimoine et Europe*. Troisièmes Rencontres Patrimoniales de Périgueux. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux.

AUGÉ, M. (2005). *Los No Lugares. Espacios del Anonimato. Una Antropología de la Sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

BACHELARD, G. (2000) [1957]. *La poética del espacio*. Buenos Aires: FCE.

BADIA, M. (2007). Sobre museos y modelos. En *A-Desk. Crítica y arte contemporáneo, 21*. Recuperado de <http://www.a-desk.org/21/index.php> (16 de mayo de 2013).

BADIOLA, Tx. y BADOS, A. (1994). *Intxausti, Muniategiandikoetxea, Peral*. Donostia-San Sebastián: Arteleku, fórum de las artes.

BADIOLA, Tx. (1997). *Bestearen Jokoa, el juego del otro*. Donostia-San Sebastián: Ed. Diputación Foral de Gipuzkoa- Museo Koldo Mitxelena.

BÄHR, G. (1931). Alrededor de la mitología vasca. *Eusko Ikaskuntzen Nazioarteko Aldizkaria – Revista Internacional de los Estudios Vascos. RIEV, 22, 1*, pp. 119-122. Disponible en: <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/riev/22/22119122.pdf> (Recuperado el 27 de octubre de 2015).

BAJARDI, A. y ÁLVAREZ, D. (2012b). *La performance como experiencia educativa en secundaria*. Arte, educación y cultura. Aportaciones desde la periferia. COLBAA: Jaén.

BAJARDI, A. (2012c). Identity by the object: an educational project using portrait and self-portrait to build identities. En Barbosa, H. y Quental, J. (coord.), *2nd International Conference Art, Illustration and Visual Culture in Infant and Primary Education. Creative processes and*

childhood-oriented cultural discourses. Vol. 1. (pp. 73-77). Universidad de Aveiro.

BAKETIK (2012a). *Módulo didáctico. Bihotzetik. Versión resumida. La Propuesta Izan aplicada a la solidaridad en la escuela con las víctimas de violaciones de derechos humanos en el caso vasco*. Disponible en: <http://www.baketik.org/es/bihotzetik> (Recuperado el 11 de marzo de 2012).

BAKETIK (2012b). *Memoria de actividad de Baketik. Octubre 2006-Abril 2009*. <http://www.baketik.org/es/memorias>

BALANZA, J. C. (2007). *Dentro*. Logroño: Galería Pedro Torres y Gobierno de la Rioja.

BALLESTER, J. M. (2005). El concepto del paisaje cultural. En De la Mata Gorostizaga, R. y Aguiló Alonso, M. (coord.), *Paisajes culturales* (pp. 21-32). Madrid: Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos.

BARBE-GALL, F. (2011). *Comment parler de l'art du XXe siècle aux enfants. De l'art moderne à l'art contemporain*. Paris : Éd. Le Baron Perché.

BARBIER, R. (2012). L'histoire de Jean Perceval : Le « scénario narratif » dans la pédagogie de l'enseignement supérieur. *Sociétés. Revue des Sciences Humaines et Sociales, 118*, pp. 27-37.

BARBOSA, A. M. (2012). *Ana Mae Barbosa, arte en la vena. Boletín de la democratización cultural*. Disponible en: <http://www.blogacesso.com.br/?p=34> (Recuperado 5 marzo de 2012)

BARBOSA, A. M. (2009). *Arte, educación y cultura*. Encuentro nacional de arte, diversidad cultural y educación. Perú, 5, 6 y 7 de Noviembre.

BARBOSA, A. M. (2005). Alex Flemming, antología dentro de los límites del cuerpo. En Lidón Beltrán, C. (Coord.), *Educación como Mediación en Centros de Arte Contemporáneo* (pp.237-242). Salamanca: Junta de Castilla y León y Universidad de Salamanca.

BARBOSA, A. M. (2002). Arte, educación y reconstrucción social. *Cuadernos de pedagogía, 311*. Marzo, pp. 56-58.

BARBOSA, A. M. (1991). *A imagen no ensino da arte: anos 80 e novos tempos [La imagen en la educación artística: los años ochenta y los nuevos tiempos]*. San Pablo, Perspectiva.

BARNES, M. (2007). This Land of Romance. Robert Napper, Francis Frith & Company y el Victoria & Albert Museum. En Napper y Frith, *Un viaje fotográfico por la Iberia del siglo XIX (Catálogo)*. Barcelona: MNAC.

BARONE, T. y EISNER, E. W. (2012). *Arts Based Research*. CA: SAGE, Thousand Oaks.

BARONE, Tom (2006). Arts-based educational research then, now, and later. *Studies in Art Education*, 48 (1), pp. 4-8.

BARONE, T. (2000). *Aesthetics, politics, and educational inquiry: essays and examples*. New York: Peter Lang.

BARTOLOMÉ GARCÍA, F. (2003). La policromía Barroca en la Rioja Alavesa: un patrimonio desconocido. En Martínez de Salinas Ocio, F. (Coord.), *Rioja Alavesa. Actas de las Terceras Jornadas de Estudios Históricos de la Rioja Alavesa –cultura, arte y patrimonio-* (pp. 93-104). Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava.

BARZEL, A. (1988). *Spazi '88. Exposition*. Prato: Museo d'arte contemporanea Luigi Pecci.

BATAILLE, G. (1986) [1954]. *La experiencia interior*. Madrid: Taurus.

BAUDRILLARD, J. (2009) [1974]. *La sociedad de consumo: sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI.

BAUDRILLARD, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.

BAUMAN, Z. (2009). The spectre of barbarism –then & now. Le spectre de la barbarie, de la Grèce à nous jours. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire*, 1 (*La barbarie*), pp. 40-57.

BAUZÀ, A., CIFRE, E., AMENGUAL, I. y MASCARÓ, S. (2008). Opina, no et tallis! (Opina, no te cortes!) Visita taller dirigida a la Educación Secundaria Obligatoria. En Antúnez, N., Ávila, N. y Zapatero, D. (eds), *El Arte Contemporáneo en la Educación Artística* (pp. 137-142). Madrid: Eneida.

BEER, R. (1999). *Landscape and Identity. Three Artist/Teachers in British Columbia*. Tesis doctoral inédita. University of British Columbia, Vancouver (Canadá).

BELLI, G. (2002). El estereotipo y el goce artístico en los museos. En Parini, P. (Ed.), *Los recorridos de la mirada* (pp. 249-257). Barcelona: Paidós.

BELLO MARCANO, M. (2012). Les zones érogènes de la ville. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire*, 4 (*L'amour*), pp. 210-217.

BELLOCQ, G. y GIL DÍAZ, M.J. (2010). *Tocar el arte. Educación plástica en infantil, primaria y...* Madrid: Kaleida Forma.

BENJAMIN, W. (2010) [1936]. *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro Libros.

BERCIANO VILLALIBRE, M. (1998). *Debate en torno a la Posmodernidad*. Madrid: Síntesis.

BERGEON, S. (1992). Patrimoines oubliés, patrimoine en marge. En Rouit, H. et Humbert, J-M, *À la Recherche de la Mémoire – le patrimoine culturel* (pp. 23-25). Actes du Colloque organisé par la Section des Bibliothèques d'Art de l'IFLA (Paris). Paris : Saur. IFLA Publications.

BERGER, J. y MOHR, J. (2007) [1982]. *Otra manera de contar*. Barcelona: Gustavo Gili.

BEXINDEÍA, D. (2006). *Motifs Basques à connaître et créer*. Rennes: Ed. Ouest-France.

BIDART, P. (1985). Les ezkaratz-musées: idéologie patrimoniale et rhétorique des objets. En Bidart, P. (Ed.), *Processus sociaux et pratiques culturelles dans la société basque* (pp. 219-225). Pau : Université de Pau et des Pays de l'Adour.

BLANC, J. et JAILLET, F. (2011). *Dans l'atelier des artistes : Les coulisses de la création de Léonard de Vinci à Jeff Koons*. Issy-Les-Moulineaux: Beaux Arts Éditions.

BLANCO MOSQUERA, V. (2012). *Identidad narrativa (Estrategias del arte)*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Granada, Granada.

BLESSING, J. & TROTMAN, N. (eds) (2010). *Haunted. Fotografía-video-performance contemporáneos*. Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao.

BLOCH-PUJO, N. (2014). *Pays Basque. En France et en Espagne*. Paris : Guides Bleus.

BLOK, C. (1999). *Historia del arte abstracto: 1900-1960*. Madrid: Cátedra.

BOLLE DE BAL, M. (2012). Une sociologie de l'existence est-elle possible ? Oui ! Elle existe. *Sociétés. Revue des Sciences Humaines et Sociales*, 118, pp. 97-116.

BOLÍVAR BOTÍA, A. y DOMINGO, J. (2006). *La identidad profesional del profesorado de Secundaria: crisis y reconstrucción*. Archidona (Málaga): Aljibe.

BOLÍVAR BOTÍA, A. (2010). La recherche biographique narrative dans le développement et l'identité professionnelle des enseignants. En J. González Monteagudo (ed.), *Entre formation, identité et mémoire: Les histoires de vie en Espagne*. Paris: L'Harmattan.

BOLÍVAR BOTÍA, A. (2002). "¿De nobis ipsis silemus?": Epistemología de la investigación biográfico-narrativa en educación. *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, 4 (1), pp. 1-26.

BOLÍVAR BOTÍA, A. (2001). Globalización e identidades: (Des) territorialización de la cultura. *Revista de educación. Número extraordinario*, pp. 265-288.

BOLÍVAR, A. & DOMINGO, J.(2006). La investigación biográfica y narrativa en Iberoamérica: Campos de desarrollo y estado actual. *Forum: Qualitative Social Research, Sozialforschung*, 7(4), Art. 12. Recuperado de <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0604125>

BOLÍVAR, A., DOMINGO, J. y FERNÁNDEZ CRUZ, M. (2001). *La investigación biográfico-narrativa en educación: enfoque y metodología*. Madrid: La Muralla.

BOMBÍN, L. y BOZAS, R. (1976). *El gran libro de la Pelota*. Madrid: Caja de ahorros municipal de San Sebastián.

BONA MARTÍNEZ, A. I. (2014). Museo del Vino D.O. Campo de Borja. *Revista de Museología*, 60, pp. 236-241.

BONNET, M. & BOUSTEAU, F. (dir) (2009). *Qu'est-ce que l'art aujourd'hui ?* Paris : Beaux Arts Éditions et TTM Éditions.

BORDIEU, P. (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Éditions du Seuil.

BORILLO, M. (2010). Art et Cognition. Mille détours pour une rencontre. En Borillo, M. (dir), *Dans l'atelier de l'art. Expériences cognitives* (pp. 9-35). Seyssel: Champ Vallon.

BOTELLA DÍEZ DEL CORRAL, A. (coord.) (2010). *Extensiones-Anclajes*. Gijón, Asturias: LABoral Centro de Arte y Creación Industrial.

BOURDIE, A., BENARD, D. et HOUDEVILLE, A-M. (2010). *Découvrir & comprendre l'art contemporain*. Paris : Groupe Eyrolles.

BOYHUS, E-M. (2006). Cuisine et construction nationale. En Goldstein, D. et Merkle, K. (Éd.), *Cultures Culinaires d'Europe Identité, diversité et dialogue* (pp. 133-141). Strasbourg : Éditions du Conseil de l'Europe.

BOZAL, V. (2005). *El arte abstracto: los dominios de lo invisible*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida.

BOZONNET, J.P. (1979). Le Montagne initiatique. En Maffesoli, M. (et al.), *Espaces et Imaginaire*, (pp. 47-68). Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble.

BRENIFIER, O. (2009). *¿Qué son la belleza y el arte?*. Barcelona: Edebé.

BRINKMANN, L. y BUSUTIL, G. (2011). *Macharaviaya. Los naipes de la vida*. Colección Territorios (Interiores) Vol. 11. CEDMA, Málaga.

BROWN, L. y SOLLFRANK, C. (2009). Who is Afraid of Artistic Research? *ART&RESEARCH: A Journal of Ideas, Contexts and Methods. Volumen 2* (2), pp. 1-2. Disponible en: <http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/sollfrank.html> (Recuperado el 20 de enero de 2012).

BRUSTON, A. et MAFFESOLI, M. (1973). *Pratiques sociales et représentation. L'idéologie comme pratique*. Grenoble : Université II des Sciences Sociales de Grenoble. U.E.R.

BUGNONE, A. L. (2011). La relación entre arte y política como un entramado: la poética de Edgardo Antonio Vigo. *Arte, Individuo y Sociedad*, 23 (2), pp. 109-119.

BUILLY, P-E. (2013). Une soupe populaire identitaire. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire*, 5 (*Manger Ensemble*), pp. 104-109.

BUTIN, H. (2009). *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo*. Madrid: Abada.

BUTLER-KISBER, L., YI LIN, CLANDININ, J. & MARKUS, P. (2007). Narrative as artful curriculum making. En Bresler, L. (Ed.), *International Handbook of Research in Arts Education* (pp. 219-234). Dordrecht, NL: Springer.

C. SMITH, B. (2010). Les climats de Bourgogne : un assemblage de nature et de connaissances. En García, J-P. (dir.), *Les climats du vignoble de Bourgogne comme patrimoine mondial de l'humanité* (pp. 299-304). Dijon: Éd. Universitaires de Dijon.

CAEROLS MATEO, R. (2010). *La transformación de la mirada y la creatividad a partir de las innovaciones técnicas y tecnológicas: Vanguardias históricas y Contemporaneidad*. Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

CAHNMAN-TAYLOR, M., y SIEGESMUND, R. (2008). *Arts-Based Research in Education: Foundations for practice*. London: Routledge.

CAJIAS, H. J. (1999). *Estigma e identidad. Una aproximación a la cuestión juvenil*. Última Década, 10 (mayo). Centro de Estudios Sociales Valparaíso, Chile. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/195/19501008.pdf> (Recuperado el 26 de octubre de 2015).

CALAF, R. (2009). *Didáctica del patrimonio: epistemología, metodología y estudios de casos*. Gijón: Trea.

CALAF, R. (coord.) (2003). *Arte para todos. Miradas para enseñar y aprender el patrimonio*. Gijón: Trea.

CALAF, R. y FONTAL, O. (coord.) (2006). *Miradas al patrimonio*. Gijón: Trea.

CALBÓ, M., JUANOLA, R., y VALLÉS, J. (2011). *Visiones interdisciplinares*

en educación del patrimonio. Gerona: Documenta Universitaria.

CALBÓ, M. (2006). 'Dando vueltas' a la alfabetización y la sensibilidad: competencias del profesorado y funciones socioculturales de la educación 'con' el patrimonio. En Calaf, R. y Fontal, O. (coord.), *Miradas al patrimonio* (pp. 73-88). Gijón: Trea.

CALLEJÓN CHINCHILLA, M. y GRANADOS CONEJO, I. (2003). Creatividad, expresión y arte: terapia para una educación del siglo XXI. Un recurso para la integración. *Escuela Abierta*, 6, pp. 129- 147.

CANO SUÑÉN, N. (2012). Definiendo el paisaje en base a la tensión. *Zainak*, 35, pp. 117-138.

CÁNOVAS, C. (2008). Fotografía y museo: querencias y experiencias. *MUS-A. La fotografía y el museo. Año VI. Nº 9*, pp. 76-85.

CAMPION-VINCENT, V. (2014). Fakelore. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire*, 6 (*Le Fake*), pp. 60-63.

CAPEROS, R., CUARTERO, F., MASIP, P., NALES, J., PANIEGO, F. y SÁEZ, J. (2003). *De La Rioja para el mundo. La cocina de El Rioja y los 5 sentidos*. Logroño: Gobierno de La Rioja. Consejería de Agricultura y Desarrollo Económico.

CARRAU CARBONELL, T. (2015). Centro enológico en La Portera. Una intervención del paisaje. En Matoses, I. e Hidalgo, J. (coord.), *Arquitectura Tradicional y Patrimonio de la Serranía Valenciana* (pp. 426-430). Valencia: TC Cuadernos, Revista de arquitectura - libros de arquitectura.

CASAMONTI, M. y PAVAN V. (2004). *Caves. Architectures du vin 1990-2005*. Milán : Actes Sud- Motta Editore.

CASANOVA, R., EGEEA, J. y RODRÍGUEZ, C. (2012). Mnemosyne y el proyecto Trans-formare, lecturas de la transformación del museo Frederic Marès de Barcelona. *Arte, Individuo y Sociedad*, 24 (1), pp. 103-117.

CASSIÁN, N., ESCOBAR, M.G., ESPINOZA, R., GARCÍA, R., HOLZKNECHT, M., JIMÉNEZ, C. (2006). Imaginario Social: Una aproximación desde la obra de Michel Maffesoli. *Athenea Digital*, 9. Disponible en: [\[antalya.uab.es/athenea/num9/Cassian.pdf\]\(http://antalya.uab.es/athenea/num9/Cassian.pdf\). \(Recuperado el 11 de abril de 2015\).](http://</p></div><div data-bbox=)

CASSINELLI, H. (2014). Je, jeu, et l'autre. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire*, 6 (*Le Fake*), pp. 242-243.

CASSIRER, E. (2012). Espace mythique, espace esthétique et espace théorique. En Cohn, D. et Di Liberti, G. (coord.), *Esthétique. Connaissance, art, expérience* (pp. 297-322). Paris : Ed. Librairie Philosophique J. Vrin.

CASTELLS MOLINA, I. (2013). Entre Baco y Amadís: representaciones del vino en el "Quijote". En Suárez Sousa, S. J. (Coord.), *Vinaletras, 4 cuaderno bianual de cultura y vino. Tacoronte-Acentejo* (pp. 45-52). Tenerife: D.O. Tacoronte-Acentejo.

CASTILLO-ORUJAS, A. (1999). Refranes del arte del buen beber y del mal beber en el arte. *Paremia*, 8, pp. 119-122.

CASTRO FLÓREZ, F. (1997). Il faut peser les mots. En Casanova, M. (Coord.), *Esence of* (pp. 7-22). Valencia: IVAM y Consellera de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana.

CHAUCHE, É. et INCHAUSPE, I. (2014). *Pays Basque panoramique*. Bordeaux : Éditions Sud Ouest.

CECCATO, A-H. (2013). Quelques vins nat'. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire*, 5 (*Manger Ensemble*), p. 83.

CERECEDA, M. (1999). *Hacia un nuevo clasicismo*. Valencia: Generalitat Valenciana.

CHAO, B. y SÁNCHEZ FERRI, A. (2008). El museo como caja de sorpresas. Los museos de Arte Contemporáneo como lugares de encuentro social y educativo. En Antúnez, N., Ávila, N. y Zapatero, D. (eds), *El Arte Contemporáneo en la Educación Artística* (pp. 169-174). Madrid: Eneida.

CHARLIAC, C. (2009). Danse et barbarie : du rôle de l'imaginaire dans la création chorégraphique. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire*, 1 (*La barbarie*), pp. 198-202.

CHATEAU, D. (2010). Barnes-Dewey : sortir l'art de sa « niché dorée ».

En Saint-Jacques, C. et Suchère, É. (dir.), *L'art comme expérience. Shirley Jaffe & pratiques contemporaines*, (pp. 23-31). Montreuil-sous-Bois (France) : Lienart.

CHAVASSIEUX, M. (2013a). La der des der. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire*, 5 (*Manger Ensemble*), pp. 74-75.

CHAVASSIEUX, M. (2013b). Copains comme cochon. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire*, 5 (*Manger Ensemble*), pp. 148-157.

CHECA, O. (2014). Rioja Alavesa. El enoturismo en estado puro. *Origen*, 76, pp. 40-43.

CIAFARDO, M. (2010). ¿Cuáles son nuestras sirenas? Aportes para enseñanza del lenguaje visual. *Revista Iberoamericana de Educación*. Nº 52/2, pp. 1-8.

CIERBIDE MARTINENA, R. (2000). Elciego y la Rioja alavesa. Intento de explicación lingüística. *Fontes linguae vasconum: Studia et documenta*, 32, Nº 83, pp. 73-80.

CIRLOT, J. E. (2007). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.

CLANDININ, J. & CONNELLY, M. (2000). *Narrative inquiry: experience and story in qualitative research*. California: Jossey- Bass.

CLANDININ, J. & CONNELLY, M. (1995). Cap.1: Relatos de experiencia e investigación narrativa. En Larrosa (Ed.), *Déjame que te cuente. Ensayos sobre narrativa y educación* (pp. 11-59). Barcelona: Laertes.

CLANDININ, J. & CONNELLY, M. (1994). Teachers telling stories. *Teacher Education Quarterly*, 21 (1), pp. 145-158.

CLANDININ, J. & CONNELLY, M. (1990). Stories of experience and Narrative Inquiry. *Educational Researcher*, 19 (5), pp. 2-14.

CLOT, M., ERASO, M., HEGYI, L., POWER, K. y SÁENZ DE GORBEA, X. (2002). *Malas formas. Txomin Badiola 1990-2002*. MACBA (Museo de arte contemporáneo de Barcelona). Barcelona.

COBOS, L. Mª., MATA ALMONTE, E., LAGÓSTENA BARRIOS, L., ALADRO PRIETO, J. M. y MARTÍN GUTIÉRREZ, E. (2014). El paisaje cultural del viñedo de Jerez como museo territorio. *Revista de*

Museología, 60, pp. 95-104.

COEN, L. (2009). Grandes paisajes reinventados. En Maderuelo, J. (dir.), *Paisaje e historia. Pensar el paisaje, 04. CDAN* (pp. 301-307). Madrid: Abada.

COLEMAN, C. (2008). Jano. La doble cara de la fotografía. *MUS-A. La fotografía y el museo. Año VI. Nº 9*, pp. 87-97.

COLLIER, M., & COLLIER, J. (1986). *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

COLLIER, D. (1993). The Comparative Method. En Ada W. Finifter (ed.), *Political Science: The state of Discipline II*. Washington, D.C.: American Political Science Association. Disponible en: http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1540884 [Retrieved 25/03/2016]

CONDE, F. (2010). *Guía Didáctica Educación Plástica y Visual. Lenguajes visuales*. Sevilla: SM.

CONNELLY, F. M., & CLANDININ, D. J. (2006). Narrative inquiry. In Green, L. J., Camilli, G. & Elmore, P. B. (Eds.), *Handbook of complementary methods in education research* (pp. 477-488). Washington, DC: American Educational Research Association.

CONNELLY F. M. & CLANDININ, D. J. (1990). Stories of Experience and Narrative Inquiry. *Educational Researcher, Vol. 19 (5)*, pp. 2-14. Disponible en: <http://www.tc.umn.edu/~dillon/CI%208148%20Qual%20Research/Session%2012/Narrative-Clandinin%20ER%20article.pdf>

COOVER, R. (2004). Working with images, images of work. Using digital interface, photography and hypertext in ethnography. En Pink, S., Kürti, L. y Afonso, A. I. (Eds.), *Working Images: Visual Research and Representation in Ethnography* (pp. 185-203). London: Routledge.

COPETA, C. (2009). La identidad: nueva categoría descriptiva del territorio y el paisaje. En Copeta, C. y Lois, R. (Eds.), *Geografía, paisaje e identidad* (pp. 17-42). Madrid: Biblioteca Nueva.

CORTÉS GAVIRA, J.A. y GÓMEZ ARCOS, J.R. (2006). Performances, instalaciones, action paintings...: Arte Contemporáneo en el aula. En

Actas del I Congreso Internacional de Educación Artística y Visual ante el Reto Social, Cultura y Territorialidad, pp. 76-79. Sevilla.

COUTANT, E. (2012). He'e nalu : Glisser corps et âme. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire, 4 (L'amour)*, pp. 182-183.

CRIADO, N. (coord.) (1991). *Nacho Criado. Piezas de agua y cristal*. Madrid: Real Patronato del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCAR).

CRIMP, D. (1993). "On the Museum Ruins", en *On the Museum Ruins*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press. Versión castellana disponible en: <http://myslide.es/documents/en-las-ruinas-del-museo-douglas-crimppdf.html>

CRUZ-DIEZ, C. (2013). *Réflexion sur la couleur*. Paris : Éditions de l'École de Beaux-Arts de Paris et Cruz-Diez Foundation.

CUARTAS, P. (2012). La « solitude » des amoureux. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire, 4 (L'amour)*, pp. 96-101.

CUCÓ I GINER, J. (1990). El papel de la sociabilidad en la construcción de la sociedad civil. En Cucó, J. y Pujadas, J. J. (coords.), *Identidades colectivas. Etnicidad y sociabilidad en la Península Ibérica* (pp. 153-164). Valencia: Publicaciones de la Generalitat Valenciana.

CUENCA, J.M. Y ESTEPA GIMÉNEZ, J. (2013). La educación patrimonial: líneas de investigación actual y nuevas perspectivas. En Estepa Giménez, J. (ed.), *La Educación Patrimonial en la Escuela y el Museo: Investigación y Experiencias* (pp. 105-128). Huelva: Universidad de Huelva.

CUENCA LÓPEZ, J.M. et al. (2013). ¿Qué visión del patrimonio se transmite en los museos andaluces? Imagen e identidad de Andalucía. En Estepa Giménez, J. (ed.), *La Educación Patrimonial en la Escuela y el Museo: Investigación y Experiencias* (pp. 343-355). Huelva: Universidad de Huelva.

CUENCA LÓPEZ, J.M. et al. (2013). Patrimonio y educación: quince años de investigación. En Estepa Giménez, J. (ed.), *La Educación Patrimonial en la Escuela y el Museo: Investigación y Experiencias* (pp. 13-24). Huelva: Universidad de Huelva.

D'ATTOMA, N. (2013). Les invités de minuit. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire, 5 (Manger Ensemble)*, pp. 308-313.

DANDRIEUX, M.V. (2014). Plénitude & songes creux. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire, 6 (Le Fake)*, pp. 64-71.

DANDRIEUX, M.V. (2013). Pourquoi prend-on nos assietes en photo ?. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire, 5 (Manger Ensemble)*, pp. 122-123.

DANDRIEUX, M.V. (2012). L'amitié. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire, 4 (L'amour)*, pp. 72-79.

DANTO, A. C. (2010). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós: Barcelona.

D'ASCIA, S. et TARQUINI, F. (2010). Le plaisir du vide. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire, 2 (Le luxe)*, pp. 252-261.

DATZ, C. & KULLMANN, C. (2006). *Winery design*. Paris: TeNues.

DAVODEAU, E. (2014). *Los ignorantes. Relato de una iniciación cruzada*. Edición "Cosecha 2014". Barcelona: La Cúpula.

DEBORD, G. (1992). *La société du spectacle*. Paris: Gallimard.

DECRETO 89/2014, de 3 de junio, por el que se califica como Bien Cultural, con la categoría de Conjunto Monumental, el Paisaje Cultural del Vino y el Viñedo de la Rioja Alavesa (Álava). BOPV. Disponible en: <https://www.euskadi.eus/bopv2/datos/2014/06/1402597a.pdf> (Recuperado el 13 de septiembre de 2014).

DE AZÚA, F., (ed) (2012). *De las news a la eternidad*. Madrid: Círculo de Bellas Artes. Colección de Arte y Estética.

DE BEGOÑA Y AZCÁRRAGA, A. (2004). La incorporación de la Rioja Alavesa a las últimas manifestaciones arquitectónicas a través de Santiago Calatrava y Frank Gehry. En Martínez de Salinas Ocio, F. (Coord.), *Rioja Alavesa. Actas de las Segundas Jornadas de Estudios Históricos de la Rioja Alavesa –cultura, arte y patrimonio–*, (pp. 299-312). Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava.

DE BENITO, A. (2010). *La cultura del vino de la A a la Z*. León: Everest.

DE LA COLINA TEJADA, L. Y CHINCHÓN ESPINO, A. (2012). El empleo del textil en arte: aproximaciones a una taxonomía. *Espacio, tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea, 24*, pp. 179-194

DE LA MORA MARTÍ, L. (2005). *Desplazamientos y recorridos a través del Land Art en Fina Miralles y Àngels Ribé –en la década de los setenta–*. Tesis doctoral inédita. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.

DE MESANZA, B. (1949). Álava, región productora de semilla de patatas. *Investigación*, pp. 31-35. Disponible en: <http://www.aranzadi.eus/fileadmin/docs/Munibe/1950031035.pdf>

DE MIGUEL, L. (2011). *La huella, la tela, el blanco y negro en la manifestación de ser. Modelo de confección autoidentitaria del Artista-investigador-educador*. Tesis Doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

DE MIGUEL, L. (2007). El "cuerpo acción" en el arte para todos. Tenemos: cara, ombligo y dedos de los pies. *Arte, Individuo y Sociedad, 19*, pp. 37-79.

DE OLIVEIRA, N., OXLEY, N. et PETRY, M. (2003). *Installations II: L'empire des sens*. Singapour : Thames & Hudson

DE OLIVEIRA, N., OXLEY, N. et PETRY, M. avec ARCHER, M. (1997). *Installations. L'art en situation*. Singapour : Thames & Hudson.

DE PUELLES BENÍTEZ, M. (2002). Escolaridad obligatoria, comprensividad y atención a la diversidad. Conferencia inaugural de las XII Jornadas LOGSE. pronunciada el 10 de abril de 2002 en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada. En Álvarez Rodríguez, J., Casares García, P. y Luengo Navas, J. (coord.), *Participación, convivencia y ciudadanía*. Osuna. Granada.

DEL PUY CIRIZA, M. (2007). The discursive construction of Basque national identity in argumentative discourse. *LLJournal, Vol. 2, Nº 1*, pp. 1-16. Disponible en: <http://ojs.gc.cuny.edu/index.php/lljournal/article/view/224/214>

DEL RÍO, P. y ÁLVAREZ, A. (2007). *Escritos sobre arte y educación creativa de Lev S. Vygotski*. Madrid: Fundación infancia y aprendizaje.

DEL VALLE, T., APAOLAZA, T. y RAMOS, A. (1990). Los procesos de etnicidad en Euskadi. Algunas aportaciones. En Cucó, J. y Pujadas, J. J. (coords.), *Identidades colectivas. Etnicidad y sociabilidad en la Península Ibérica* (pp. 139-150). Valencia: Publicaciones de la Generalitat Valenciana.

DELEAGE, J-P. et CHARTIER, D. (2005). Sauver la terre, notre partenaire. En Pineau, G., Bachelart, D., Cottureau, D. et Moneyron, A. (Coord), *Habiter la terre. Écoformation terrestre pour une conscience planétaire*, (pp. 21-25). Paris : L'Harmattan.

DELGADO RUIZ, M. (2004). Tiempo e identidad. La representación festiva de la comunidad y sus ritmos. *Zainak*, 26, pp. 77-98.

DELORS, J. (1996). *La educación encierra un tesoro. Informe a la UNESCO de la Comisión Internacional sobre la educación para el siglo XXI*. Pamplona: Santillana, Ediciones Unesco.

DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (2007). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.

DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1972). *Capitalisme et schizophrénie 1 : L'Anti-Œdipe*. Paris: Les Éditions de Minuit.

DENAUW, C. (2012). Éducation et musée : un tandem complexe. *Sociétés. Revue des Sciences Humaines et Sociales*, 118, pp. 87-95.

DESCAMPS, O. (2005). A la recontre d'un arbre : Expériences sensible et raisonnée. En Pineau, G., Bachelart, D., Cottureau, D. et Moneyron, A. (Coord), *Habiter la terre. Écoformation terrestre pour une conscience planétaire*, (pp. 51-64). Paris : L'Harmattan.

DESCOLA, P. (1993). Les affinités sélectives. Alliances, guerre et prédation dans l'ensemble jivaro. La remontée de l'Amazone. *Anthropologie ethistoire des sociétés amazoniennes. Numéro especial de L'Homme*, XXXIII, pp. 126-128.

DEWEY, J. (2004a) [1938]. *Experiencia y educación*. Madrid: Ed. Biblioteca Nueva.

DEWEY, J. (2004b) [1934]. *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.

DIAMOND, C. & MULLEN, C (eds), (1999). *The Postmodern Educator*.

Arts-based Inquiries and Teacher Development. Toronto: Peter Lang.

DÍAZ, A. (2008). El Arte Contemporáneo en la ESO. Arte del siglo XX para un niño ciego, por alumnos de 1º de la ESO. Molina de Aragón, Curso 2003-2004. En Antúnez, N., Ávila, N. y Zapatero, D. (eds), *El Arte Contemporáneo en la Educación Artística* (pp. 109-113). Madrid: Eneida.

DÍAZ BIZKARGUENAGA, K. (2015). FaceGuk: la construcción social de la identidad vasca analizada desde la etnografía digital. *Athenea Digital*, 15 (2), pp. 275-288. Disponible en: <http://atheneadigital.net/article/viewFile/v15-n2-diaz/1623-pdf-es>

DÍAZ-OBREGÓN CRUZADO, R. (2003). *Arte contemporáneo y educación artística: Los valores potencialmente educativos de la instalación*. Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

DIDI-HUBERMAN, G., CHÉROUX, C. y ARNALDO, J. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Colección de Arte y Estética. Círculo de Bellas Artes.

DIPUTACIÓN DE SALAMANCA y GALERÍA DE ARTE RAYAPUNTO (2002). *Esculturas de Pablo Serrano*. Salamanca: Ed. Diputación de Salamanca.

DJIAN, J-M. (2008). *Aux arts citoyens ! De l'éducation artistique en particulier*. Paris : Homnispheres.

DOLTO, F. (1984). *La imagen inconsciente del cuerpo*. Barcelona: Paidós.

DONDIS, D.A. (2003). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Gustavo Gili.

DOMÉNECH, J., DÍEZ, C., CANO, R., BARCO, E., GARCÍA-ESCUADERO, E., LAPUENTE, J.L. y MARTÍNEZ DE TODA, F. (2009). *La Rioja, sus viñas y su vino*. Logroño: Gobierno de La Rioja. Consejería de Agricultura, Ganadería y Desarrollo Rural.

DOMÍNGUEZ-TOSCANO, P. M^a. (2004). *Arteterapia. Principios y ámbitos de aplicación*. Sevilla: Junta de Andalucía.

DOMÍNGUEZ-TOSCANO, P. M^a. (2006). *Arteterapia. Nuevos caminos para la mejora personal y social*. Sevilla: Junta de Andalucía.

DUCHAMP, M. (2010). *Marcel Duchamp. Cartas sobre el arte. 1916-1956*. Barcelona: Elba.

DUCLOS, A. (2013). Un festin cru, expérience anthropologique de l'improvisation culinaire. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire*, 5 (*Manger Ensemble*), pp. 184-187.

DUMAS, F. (2010). Les climats du vignoble Bourguignon: de la dénomination régionale à la reconnaissance universelle. En García, J-P. (dir.), *Les climats du vignoble de Bourgogne comme patrimoine mondial de l'humanité* (pp. 15-27). Dijon: Éd. Universitaires de Dijon.

DURAND, G. (2014). *Specula Aestheticae. Facettes de la sensibilité et pluralité des reflets. Les Cahiers Européens de l'Imaginaire*, 6 (*Le Fake*), pp. 100-120.

DURAND, G. (2013). Ustensiles culinaires. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire*, 5 (*Manger Ensemble*), p. 183

DURAND, G. (2005a). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

DURAND, G. (2005b). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

DURAND, G. (2000). *Lo imaginario*. Barcelona: Ediciones del Bronce.

DURAND, G. (1994). *Imaginaire. Essais sur les sciences et la philosophie de l'image*. Paris: Hatier.

DURKHEIM, E. (2005) [1895]. *Las reglas del método sociológico*. Madrid: Biblioteca Nueva.

DURKHEIM, E. (2013) [1922]. *Educación y sociología*. Barcelona: Península.

DURKHEIM, E. (1982) [1912]. *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Akal.

EDWARDS, B. (2000) [1979]. *Nuevo aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*. Barcelona: Urano. <https://lismanmex2.files>.

wordpress.com/2015/04/nuevo-aprender-a-dibujar-con-el-lado-derecho-del-cerebro-betty-edwards.pdf

EFLAND, A. (2004). *Arte y cognición. La integración de las artes visuales en el currículum*. Barcelona: Octaedro.

EFLAND, FREEDMAN y STHUR, (2003) [1996]. *La educación en el arte posmoderno*. Barcelona: Paidós.

MCEWAN, H. y EGAN, K. (comp.), (1998). *La narrativa en la enseñanza, el aprendizaje y la investigación*. Buenos Aires: Amorrortu.

EISNER, E. W. (2009). El museo como lugar para la educación. En *Actas del I Congreso Internacional Los Museos en la Educación "La formación de los educadores"*, pp. 12-21.

EISNER, E.W. (2005). *Educar la visión artística*. Barcelona: Paidós.

EISNER, E. W. (2004). *El arte y la creación de la mente: el papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*. Barcelona: Paidós.

EISNER, E. W. (2002). Ocho importantes condiciones para la enseñanza y el aprendizaje en las artes visuales. *Arte, Individuo y Sociedad. Anejo I*, pp. 47-55.

EISNER, E.W. (1998). *El ojo ilustrado: indagación cualitativa y mejora de la práctica educativa*. Barcelona: Paidós.

ELGER, D. y GROSENICK, U. (ed.) (2008). *Arte abstracto*. Madrid: Taschen.

ELIADE, M. (1967). *Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation*. Paris : Éditions Gallimard.

ELIADE, M. (2009) [1965]. *Le sacré et le profane*. Paris : Éditions Gallimard.

ELIADE, M. (1963). *Aspects du mythe*. Paris : Éditions Gallimard.

ELIADE, M. (1957). *Mythes, rêves et mystères*. Paris : Éditions Gallimard.

ELÍAS, L. V. (2014). Los Museos del Vino y el Enoturismo. *Revista de Museología*, 60, pp. 21-27.

ELÍAS, L. V. (2008). Paisaje del viñedo: patrimonio y recurso. *PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 6 (2), pp. 137-158

ESCUÍN GUINEA, M^a J. (2009). Entre lo divino y lo humano. La vid y el vino en el patrimonio artístico de La Rioja. En Doménech et al, *La Rioja, sus viñas y su vino* (pp. 275-290). Logroño: Gobierno de La Rioja. Consejería de Agricultura, Ganadería y Desarrollo Rural.

ESPAÑOL ECHÁNIZ, I. (2005). Identidad cultural y paisaje. En De la Mata Gorostizaga, R. y Aguiló Alonso, M. (coord.), *Paisajes culturales* (pp. 143-180). Madrid: Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos.

ESTEPA JIMÉNEZ, J. y CUENCA LÓPEZ, J. M^a. (2006). La mirada de los maestros, profesores y gestores del patrimonio. Investigación sobre concepciones acerca del patrimonio y su didáctica. En Calaf, R. y Fontal, O. (coord.), *Miradas al patrimonio* (pp. 51-71). Gijón: Trea.

ESTERRI, N. (2004). El teatro Social. *Educación Social*, 28, pp. 67–82.

FALCON VIGNOLI, R. M. (2015). Pensamiento artístico. *Fermentario*, 9. Vol. 1, pp. 1-12

FALCON VIGNOLI, R. M. (2012). Expériences erratiques. *Sociétés. Revue des Sciences Humaines et Sociales*, 118, pp. 49-57.

FALCON VIGNOLI, R. M. (2010). *Sentido del proyecto aefectivo*. Tesis doctoral inédita. Universitat de Barcelona, Barcelona.

FARLEY, L., KENNEDY, RM. y MATTHEWS, S. (2012). Art in Times of Conflict. *Journal of the Canadian Association for Curriculum Studies*, 10 (2), pp. 1-7. Disponible en: <https://pi.library.yorku.ca/ojs/index.php/jcacs/article/viewFile/36272/32997> (Recuperado de 11 de abril de 2013).

FEBLES RAMÍREZ, M. F. (2013). La geografía del viñedo insular. En Suárez Sousa, S. J. (Coord.), *Vinaletras, 4 cuaderno bianual de cultura y vino. Tacoronte-Acentejo* (pp. 33-41). Tenerife: D.O. Tacoronte-Acentejo.

FELS, L. e IRWIN, R. (2008). Slow Fuse: Revisiting Arts-Based Research. (Reflections from the Trenches). *Educational Insights*, 12

(2). Disponible en: <http://www.ccfi.educ.ubc.ca/publication/insights/v12n02/intro/index.html> (Recuperado el 11 de abril de 2013).

FERNÁNDEZ, J. (2014). La Asociación de Museos del Vino de España. *Revista de Museología*, 60, pp. 129-130.

FERNÁNDEZ, O. y DEL RÍO, V. (2007). *Estrategias críticas para una práctica educativa en el arte contemporáneo*. Museo Patio Herreriano, Valladolid.

FERNÁNDEZ-ERASO, J., & MUJICA-ALUSTIZA, J. (2013). La estación megalítica de la Rioja Alavesa: cronología, orígenes y ciclos de utilización. *Zephyrus*, 71(1), pp. 89-106. Disponible en: http://campus.usal.es/~revistas_trabajo/index.php/0514-7336/article/view/9958/11896 (Recuperado el 31 de marzo de 2016)

FERNÁNDEZ IBAÑEZ, J. (2012). Jean Pineau, la revolución del vino en Rioja Alavesa. *Sustrai*, 100, pp. 78- 83. Disponible en: http://www.nasdap.ejgv.euskadi.eus/boletin_revista/revista-sustrai-n-100/r50-7393/es/adjuntos/100_78_83_c.pdf

FERNÁNDEZ LÓPEZ, O. (2014). Travesía Site-Specific: Institucionalidad e Imaginación. *Kafka, Teoría el Arte y crítica cultural*, febrero 2014. Disponible en: <https://revistafakta.wordpress.com/2014/02/11/travesia-site-specific-institucionalidad-e-imaginacion-por-olga-fernandez/>

FERNÁNDEZ RUBIO, C. (2006). El medio urbano: las miradas de un geógrafo ante el patrimonio cultural. En Calaf, R. y Fontal, O. (coord.), *Miradas al patrimonio* (pp. 273-292). Gijón: Trea.

FILLIOT, P. (2012). L'entrelacs de l'éducation, de la spiritualité, de l'art, de la vie. *Sociétés. Revue des Sciences Humaines et Sociales*, 118, pp. 59-67.

FIORI, M. (2009). Especificidad, tipicidad e identidad en los sistemas socioeconómicos locales. En Copeta, C. y Lois, R. (Eds.), *Geografía, paisaje e identidad* (pp. 51-82). Madrid: Biblioteca Nueva.

FLORES GONZÁLEZ-MORO, I. (2012). *El imaginario del paisaje*. Tesis doctoral inédita. Universidad de La Laguna, Tenerife.

FMGB Guggenheim Bilbao (2005). *La Colección Permanente de los Museos Guggenheim. Guía para educadores*. FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao.

FONTAL, O. (coord.) (2013). *La educación patrimonial. Del patrimonio a las personas*. Gijón: Trea.

FONTAL, O. (2006). Las webs: complementos y extensiones de los museos. En Calaf, R. y Fontal, O. (coord.), *Miradas al patrimonio* (pp. 181-200). Gijón: Trea.

FONTCUBERTA, J. (2008). La fotografía con (tra) el museo. *MUS-A. La fotografía y el museo. Año VI. N° 9*, pp. 10-15.

FOUCAULT, M. (2009). *Nacimiento de la Biopolítica*. Curso del Collège De France (1978-1979). Madrid: Akal.

FREEDMAN, K. (2006). *Enseñar la cultura visual. Currículum, estética y la vida social del arte*. Barcelona: Octaedro.

FREIRE, P. (2002). *La educación como práctica de la libertad*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.

FREIRE, P. (1975) [1968]. *Pedagogía del oprimido*. Madrid: Siglo XXI.

FUSCO & MCBRIDE (1974). *The photo essay: how to share action and ideals through pictures*. New York: Alskoh/Crowell.

FUSET LLIN, M., SOLER FERRAGUD, J. y NAVARRO SÁNCHEZ, M. (2013). Inteligencia emocional y educación artística: sinergias en el aula. *Libro de Comunicaciones, Vol. 1. II Congreso Internacional Multidisciplinar de Investigación Educativa: Investigación de calidad para mejorar la educación*, pp. 285-292.

GAGO, P., BOSO, S., ALONSO-VILLAVARDE, V., SANTIAGO, J.L. y MARTÍNEZ, M.C. (2014). Works of Art and Crop History. Grapevine Varieties and the Baroque Altarpieces. *Economic Botany*, 68 (2), pp. 153–168.

GAILLOT, B. A. (1997). *Arts plastiques. Éléments d'une didactique-critique*. Paris : Presses Universitaires de France.

GALENSON, D. W. (2010). Grands maîtres et génies précoces : les deux

cycles de la créativité. En Saint-Jacques, C. et Suchère, É. (dir.), *L'art comme expérience. Shirley Jaffe & pratiques contemporaines*, (pp. 41-53). Montreuil-sous-Bois (France) : Lienart.

GALLEGO, C. y CIDÓN, C. D. (2005). *El vino uva a uva. Enología de las variedades de uva y su maridaje*. León: Everest.

GALVANI, P. (2005). Retrouver la terre intérieure une démarche d'écoformation en dialogue avec les cultures amérindiennes. En Pineau, G., Bachelart, D., Cottureau, D. et Moneyron, A. (Coord), *Habiter la terre. Écoformation terrestre pour une conscience planétaire*, (pp. 65-78). Paris : L'Harmattan.

GAMONEDA, A. (2009). El educador invisible. En *Actas del I Congreso Internacional Los Museos en la Educación "La formación de los educadores"*, pp. 233-236.

GANGUTIA FRÍAS, D. J. (2014). Los Gangutia: artesanos toneleros. *Belezos, Revista de Cultura popular y tradiciones de La Rioja, 25 (monográfico : El paisaje cultural del vino y el viñedo)*, pp. 50-57.

GARAYO URRUELA, J. M^a. (1988). Comunidad de montes de la antigua Villa y Tierra de Laguardia en Sierra de Cantabria. *Agricultura y Sociedad*, 48, pp. 111-139. Disponible en: http://www.magrama.gob.es/ministerio/pags/Biblioteca/Revistas/pdf_ays%2Fa048_04.pdf (Recuperado el 13 de abril de 16)

GARCIA, J-P. (2010). Les climats, constructions humaines et patrimoniales. En García, J-P. (dir.), *Les climats du vignoble de Bourgogne comme patrimoine mondial de l'humanité* (pp. 327-331). Dijon: Éd. Universitaires de Dijon.

GARCÍA EGUREN, M. (2006). Recuperar el patrimonio etnográfico e implementar las acciones para la construcción de un museo. En Calaf, R. y Fontal, O. (coord.), *Miradas al patrimonio* (pp. 293-310). Gijón: Trea.

GARCÍA-HUIDOBRO, M. R. (2015). Repensar la identidad artista-investigadora, desde el proyecto "Diálogos con mujeres artistas docentes". *Arte, Individuo y Sociedad*, 27 (2), pp. 229-243.

GARCÍA MONTERO, L., VIDA, J. y RIVERA, M. (2007). *Memorias, 1928-1971*. Granada: Diputación Provincial de Granada.

GARCÍA-OLIVEROS HEDILLA, E. (2008). "Trans-identidades", un proyecto de creación en aulas de secundaria y primaria. En Antúñez, N., Ávila, N. y Zapatero, D. (eds), *El Arte Contemporáneo en la Educación Artística* (pp. 95-98). Madrid: Eneida.

GARCÍA ROLDÁN, A. (2012). *Videoarte en contextos educativos. Las nuevas narrativas audiovisuales y su inclusión curricular en los programas de Educación Artística desde una perspectiva A/R/ Tográfica*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Granada, Granada.

GARDNER, H. (2011) [1983]. *Inteligencias Múltiples: La teoría en la práctica*. Barcelona: Paidós.

GARDNER, H. (2000). *La educación de la mente y el conocimiento de las disciplinas*. Barcelona: Paidós.

GARDNER, H. (1998) [1990]. *Educación Artística y desarrollo humano*. Barcelona: Paidós.

GARDNER, H. (1987). *Arte, mente y cerebro. Una aproximación cognitiva a la creatividad*. Barcelona: Paidós.

GARDNER, N. (2000). *Basque in Education. In the Basque Autonomous Community*. Vitoria-Gasteiz: Basque Government.

GARRIDO, L. (2008). Coleccionar, coleccionismo y mercado. MUS-A. *La fotografía y el museo. Año VI. Nº 9*, pp. 98-107.

GEERTZ, C. (1983). *La interpretación de las culturas*. Gedisa: Barcelona.

GEMAIN, O. et MAYMOU, B. (2013). *Pays Basque. Insolite et secret*. Chambray-les-Tours, France : JonGlez.

GENET, R. y MOLINET, X. (2014). El color del aprendizaje de los maestros. En Marín Viadel, R., Roldán, J. y Pérez Martín, F. (Eds.), *Estrategias, técnicas e instrumentos en Investigación basada en Artes e Investigación Artística [Strategies, techniques and instruments in Arts based Research and Artistic Research]. Volumen 2* (pp. 231-266). Granada: Universidad de Granada. Recuperado de: <http://digibug.ugr.es/handle/10481/34214#.V9upk84TEZM>

GENET, R., ROLDÁN RAMÍREZ, J. y FERNÁNDEZ-MORILLAS, A. (2016). The unknown city. An Visual Arts Based Educational Research

on the form of the city lived by students of Granada. *Actas de la 4a Conferencia sobre Investigación basada en las Artes e Investigación Artística. Helsinki (Finlandia)*.

GHADDAB, K. (2010). Valorisation de l'expérience. En Saint-Jacques, C. et Suchère, É. (dir.), *L'art comme expérience. Shirley Jaffe & pratiques contemporaines*, (pp. 54-64). Montreuil-sous-Bois (France) : Lienart.

GIGUERE, H. (2010). ¡Viva Jerez ! *Enjeux esthétiques et politiques de la patrimonialisation de la culture*. Québec (Canadá) : Les presses de l'Université Laval.

GIL-DÍEZ USANDIZAGA, J. (2014). El barrio de bodegas de Haro. *Belezos, Revista de Cultura popular y tradiciones de La Rioja, 25 (monográfico : El paisaje cultural del vino y el viñedo)*, pp. 12-15.

GIMENO, J. R., RICO, M. y VICENTE, J. (1986). *La educación de los sentidos*. Pamplona: Santillana.

GIROUX, H. (1997). *Cruzando límites. Trabajadores culturales y políticas educativas*. Barcelona: Paidós.

GIROUX, H. (1990). *Los profesores como intelectuales: hacia una pedagogía crítica del aprendizaje*. Madrid: MEC y Paidós.

GLAZER, N. (1992). "Subverting the context": *Public space and public design*. Disponible en: http://www.nationalaffairs.com/b/20080709_19921091subvertingthecontextpublicspaceandpublicdesignnathanglazer.pdf (Recuperado el 13 de marzo de 2013).

GODENAU, D. (2013). Pautas del consumo de vino en Canarias. En Suárez Sousa, S. J. (Coord.), *Vinaletas, 4 cuaderno bianual de cultura y vino. Tacoronte-Acentejo* (pp. 7-12). Tenerife: D.O. Tacoronte-Acentejo.

GOETHE, J.W. (2012). L'expérimentation comme médiation entre l'objet et le sujet (1792-1823). En Cohn, D. et Di Liberti, G. (coord.), *Esthétique. Connaissance, art, expérience* (pp. 101-113). Paris : Ed. Librairie Philosophique J. Vrin.

GOLDRING, M. (2005). *Renoncer à la terreur*. Monaco : Éditions du Rocher.

GOLVANO, F. (2006a). Cornelius Castoriadis. Figuras y praxis de la autonomía. *El viejo topo, 22-23*, pp. 72-77.

GOLVANO, F. (2006b). Creación e imaginación en el laberinto. *Seminario internacional Castoriadis. Encrucijadas de la creación*. Donostia-San Sebastián: Arteleku.

GOLVANO, F. (1999). Paisaje, Derivas, Vestigios: una Memoria Industrial. En Palma, L. y Golvano, F. (eds.), *Paisaje, Industria y Memoria* (pp. 119-131). Donostia: San Telmo Museoa, Centro Portugués de Fotografía.

GÓMEZ REDONDO, C. (2013). *Procesos de patrimonialización en el Arte Contemporáneo: diseño de un artefacto educativo para la identización*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Valladolid, Valladolid.

GÓMEZ REDONDO, C. (2012). Identización: la construcción discursiva del individuo. *Arte, Individuo y Sociedad, 24 (1)*, pp. 21-37.

GÓMEZ DEL ÁGUILA, L. Mª. (2012). Accesibilidad e inclusión en espacios de arte: ¿cómo materializar la utopía?. *Arte, Individuo y Sociedad, 24 (1)*, pp. 77-90.

GONGARD, E. (2013). Le vin Divin. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire, 5 (Manger Ensemble)*, pp. 348-351.

GONZÁLEZ ABRISKETA, O. (2004). Un caso de estudio de la emotividad comunitaria: el juego de pelota. *Zainak, 26*, pp. 731-744.

GOODMAN, N. (1978). *Languages of Art*. Indianápolis: Hackett Publishing.

GRANDE IBARRA, J. (2014a). El paisaje cultural del vino y el viñedo de La Rioja y Rioja Alavesa. *Belezos, Revista de Cultura popular y*

tradiciones de La Rioja, 25 (monográfico : El paisaje cultural del vino y el viñedo), pp. 4-11.

GRANDE IBARRA, J. (2014b). Cuando el territorio se vuelve patrimonio: La candidatura del paisaje cultural del vino y el viñedo de La Rioja y Rioja Alavesa a la lista de Patrimonio Mundial. *Revista de Museología, 60*, pp. 105-114.

GRILLMAYR, J. (2013). On ne parle pas la bouche pleine. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire, 5 (Manger Ensemble)*, pp. 58-65.

GUASCH, A. Mª, HERNANDO CARRASCO, J., CARRILLO, J. y SAN MARTÍN, F. J. (2006). *Ars Magna: el triunfo de la creación. El arte del siglo XX. Volumen X*. Madrid: Planeta.

GUASCH, A. Mª. (2005). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial.

GUERRERO, Mª. T. (1994). Origen del Arte Textil Colombiano Contemporáneo. *Historia crítica, Nº. 9*, pp. 1-12. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?Codigo=2186806> (Recuperado el 24 de mayo de 2014)

GUILBAUD, P. (2003). *Belle Ossaloise*. Pau : Gypaète.

GUTIÉRREZ BLANCO, J. (2008). *Cómo catar el vino*. Málaga: Ed. Arguval.

GUTIÉRREZ GÓMEZ, A. C. (2009). La instalación en el arte contemporáneo colombiano. *El Artista, 6*, pp. 129-153

GUTIÉRREZ MADRIGAL, R. (2006). Enseñar a integrar. *Integración: Revista sobre ceguera y deficiencia visual, 47*, pp. 32-36.

GUTIÉRREZ PÉREZ, R. (2005). Los estudios de casos: una opción metodológica para la investigar la Educación Artística. En Marín Viadel, R. (coord.), *Investigación en Educación Artística* (pp. 151-174). Granada: Universidad de Granada y Universidad de Sevilla.

GUTIÉRREZ PÉREZ, R. (2012). Educación Artística y Comunicación del Patrimonio. *Arte, Individuo y Sociedad, 24 (2)*, pp. 283-299.

HAEGEL, F. et LAVABRE, M-C. (2010). *Destins ordinaires. Identité*

singulière et mémoire partagée. Paris : Presses de Sciences Po.

HAFAIEDH, A. (1996). *Choix publics d'éducation et culture citoyenne. Identification politique et sanction identitaire chez les étudiants tunisiens*. Thèse Doctoral Université René Descartes, Paris V. Paris.

HAMILTON, P. (ed.) (2006). *Visual Research Methods*. London: Sage.

HEIDDEGER, M. (2006). *Tiempo y ser*. Madrid: Tecnos.

HAQUE, A. y OIANGUREN, M. (2010). *Historias de vida lugares simbólicos y reconstrucción de identidades en la construcción de la paz*. XIX Jornadas Internacionales de Cultura y Paz de Gernika. Documento no. 17, Red Gernika. Gernika-Lumo: Gernika Gogoratzu.

HENDRY, B. (1997). Constructing Linguistic and Ethnic Boundaries in a Basque Borderland: Negotiating Identity in Rioja Alavesa, Spain. *Language Problems and Language Planning*, 21, 3, pp. 216-233.

HERNÁNDEZ, F. (2000). *Educación y Cultura Visual*. Barcelona: Octaedro.

HERNÁNDEZ, F. (2002). Repensar la educación de las artes visuales. *Cuadernos de Pedagogía*, nº 331, pp. 52-55.

HERNÁNDEZ, M^a C. (2012). El museo ¿sin museo?: El arte digital en el museo virtual. Nuevos recursos para la Educación Artística. *EARI*, 3, pp. 55-62.

HERNÁNDEZ LEÓN, J. M., (ed.) (2012). *El museo. Su gestión y su arquitectura*. Madrid: Colección de Arte y Estética. Círculo de Bellas Artes.

HERRERO, F. et VIAUD, A. (2012). *Land art*. Paris : Éditions Palette.

HIRSCH, E. (1995). Introduction. Landscape: between place and space. En Hirsch, E. & O'Hanlon, M. (eds.), *The Anthropology of Landscape. Perspectives on Place and Space* (pp. 1-30). New York: Oxford University Press.

HISS, T. (1991). *The Experience of Place*. New York: Alfred A. Knopf.

HOMOBONO MARTÍNEZ, J. I. (2012). Dimensiones nacionalitarias de las fiestas populares: lugares, símbolos y rituales políticos en las

romerías vascas. *Zainak*, 35, pp. 43-95.

HOMOBONO MARTÍNEZ J. I. (2004). Fiesta, ritual y símbolo: epifanías de las identidades. *Zainak*, 26, pp. 33-76.

HOOPER GREENHILL, E. (2000). *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. Londres y Nueva York: Routledge.

HOOPER GREENHILL, E. (1998). *Los museos y sus visitantes*. Gijón: Trea.

HUERTA, M. (2004). Producir con los nuevos medios. Una importante herramienta socioeducativa. *Educación social*, 28, pp. 83-98.

HUERTA, R. y DE LA CALLE, R. (eds.) (2005). *La mirada inquieta. Educación artística y museos*. Valencia: Universitat de Valencia.

HUERTA, R. (2011). Maestros, museos y artes visuales. Construyendo un imaginario educativo. *Arte, Individuo y Sociedad*, 23 (1), pp. 55-72.

HUERTA, R. y DE LA CALLE, R. (eds.) (2013). *Patrimonios migrantes*. Universitat de Valencia. Valencia.

HUERTAS, M. A. (2004). *El largo instante de la percepción. Los años setenta y el crepúsculo del arte en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional, Facultad de Artes.

IER (2014). *El paisaje cultural del vino y el viñedo*. Belezos, revista de cultura popular y tradiciones de La Rioja, 25 (Monográfico).

IMBRASIENE, B. (2006). Rituels et fêtes. En Goldstein, D. et Merkle, K. (Éd.), *Cultures Culinaires d'Europe Identité, diversité et dialogue* (pp. 271-285). Strasbourg : Éditions du Conseil de l'Europe.

IRWIN, R. L. (2010). A/r/tography. En Kridel, C. (Ed.), *Encyclopedia of Curriculum Studies* (pp. 42-43). CA: SAGE, Thousand Oaks.

IRWIN, R. L. (2008). A/r/tography. En Given, L. (ed), *The SAGE Encyclopedia of Qualitative Research Methods* (pp. 26-29). CA: SAGE, Thousand Oaks.

IRWIN, R. L. & SPRINGGAY, S. (2008a). A/r/tography as practice based research. En Cahnmann, M., y Siegesmund, R., *Arts-based research in education: Foundation for practice* (pp. 103-124). Nueva York:

Routledge.

IRWIN, R. and SPRINGGAY, S. (2008b). A/R/Tography as practice-Based Research. In Springgay, S.; Irwin, R. L.; Leggo, C.; & Gouzouasis, P. (Eds.). *Being with A/r/tography*. Rotterdam: Sense. Xix-xxxiii.

IRWIN, R. L. (2007). Plumbing the depths of being fully alive. En Bresler, L. (Ed.), *International Handbook of Research in Arts Education* (pp. 1401-1404). Dordrecht, NL: Springer.

IRWIN, R. L. & CHALMERS, F. G. (2007). Experiencing the visual and visualizing experiences. En Bresler, L. (Ed.), *International Handbook of Research in Arts Education* (pp. 179-194). Dordrecht, NL: Springer.

IRWIN, R. L., BEER, R., SPRINGGAY, S., GRAUER, K, GU, X., & BICKEL, B. (2006). The rhizomatic relations of a/r/tography. *Studies in Art Education*, 48 (1), pp. 70-88.

IRWIN, R. (2003). Toward an Aesthetic of Unfolding In/Sights through Curriculum. *Journal of the Canadian Association for Curriculum Studies*, 1(2), pp. 63-78.

IRWIN, R. L. y RETALLACK-LAMBERT, N. (EDS.) (2000). *A World Directory of Children's Art Collections*. London: Canadian Society for Education through Art.

ISAR, Y., R. ANHEIER, H. & VIEJO-ROSE, D. (2011). *Cultures and Globalization Series, vol. 4*. Heritage, Memory and Identity. London.

ISLER, F. (2011). *Savoie. Terroirs et patrimoine*. Magland (France) : Éditions Neva.

ISORE, J. (2011). Processus de l'imaginaire. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire*, 3 (Technomagie), pp. 304-319.

JACKSON, P. W. (1992). *La vida en las aulas*. Madrid: Ediciones Morata.

JAIO, M. (2002). El pasado pesa. *Zehar*, 49, pp. 20-22.

JAUREGUIBERRY, F. (1985). Le nouveau nationalisme basque. En Bidart, P. (Ed.), *Processus sociaux et pratiques culturelles dans la société basque* (pp. 163-183). Pau : Université de Pau et des Pays de l'Adour.

JAUREGUIBERRY, F. (1983). *Question nationale et mouvements sociaux en Pays Basque Sud*. École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris).

JENKINS, B. (2002). *Fluxus y fluxfilms. 1962-2002*. Madrid: Centro Nacional de Arte Reina Sofía.

JIMÉNEZ DE ABERASTURI APRAIZ, E., CORREA GOROSPE, J.M. y IBAÑEX ETXEBERRIA, A. (2006). La pelota vasca: El otro partido. Una reflexión sobre la formación inicial del profesorado. La educación plástica y visual como herramienta de reflexión política y participación social. *Actas del I Congreso Internacional de Educación Artística y Visual ante el Reto Social, Cultura y Territorialidad*, pp. 109-112.

JIMENO ARANGUREN, R. (2004). San Gregorio Ostiense y su cofradía: revitalización festiva para la construcción comunitaria. *Zainak*, 26, pp. 189-208.

JONES, A. (2006). *El cuerpo del artista*. Málaga: Phaidon.

JORON, P. (2012). *La Fête à pleins bords. Bayonne : fêtes de rien, soif d'absolu*. Paris : CNRS Editions.

JOVÉ MONCLÚS, G. (2012). "Entretejiendo encajes" entre la universidad, los centros de arte y las escuelas. *Arte, Individuo y Sociedad*, 24 (2), pp. 301-314.

JUANOLA, R. (2009). Importancia de los museos en la educación artística. Diálogos de interpretación y transformación. En *Actas del I Congreso Internacional Los Museos en la Educación "La formación de los educadores"*, pp. 242-257.

JUANOLA, R. (2002). Prólogo a la edición castellana y presentación. En Parini, P. (Ed.), *Los recorridos de la mirada* (pp. 11-47). Barcelona: Paidós.

JUGIE, P. (DIR) (1999). *Le clos de Chenôve. La cuverie et les pressoirs des ducs de Bourgogne. Histoire, archéologie, ethnologie (XIIIe-XXe siècle)*. Bourgogne : Éditions du patrimoine.

JUNG, C. (1970) [1936]. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.

KABAKOV, I., KABAKOV, E. et MARTIN, J.-H. (2014). *L'étrange Cité. Ilya et Emilia Kabakov. Grand Palais. Monumenta 2014*. Paris : Éd. Réunion des musées nationaux- Grand Palais.

KABAKOV, I. et POUILLON, N. (1995). *Ilya Kabakov. Installations 1983-1995*. Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou.

KABAKOV, I. (1995). *On the "total" installation*. Ostfildern, Cantz.

KAC, E. (2011). Bio art : mutatis mutandis. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire, 3 (Technomagie)*, pp. 186-198.

KASTNER, J. (2005). *Land art y arte medioambiental*. Barcelona: Phaidon.

KUHN, T. S. (1971) [1962]. *La estructura de las revoluciones científicas*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

KIND, S. C. (2006). *Of stones and silences: Storying the trace of the other in the autobiographical and textile text of art/teaching*. Tesis doctoral inédita. University of British Columbia, Vancouver. Canadá.

KLEIN, J. Y KLEIN, S. (2012). *¿Arte Contemporáneo? Guía para niños*. MoMA. Donostia-San Sebastián: Nerea.

KLEIN, J.-P. (2009). *Arteterapia. Una introducción*. Barcelona: Octaedro.

KLEIN, J.-P., BASSOLS, M., y BONET, E. (2008). *Arteterapia. La creación como proceso de transformación*. Barcelona: Octaedro.

KOURLIANDSKY, J.-J. (1994). « *La violence inutile* ». *Nouvelles stratégies nationalistes en Europe Occidentale : l'exemple basque*. Paris : IHESI, Institut des Hautes Études de la Sécurité Intérieure. Université Paris-Nord.

KRAMER, M. (2010). A particularity of place. En García, J.-P. (dir.), *Les climats du vignoble de Bourgogne comme patrimoine mondial de l'humanité* (pp. 279-280). Dijon: Éd. Universitaires de Dijon.

KRANSY, K., BRUSHWOOD, C. y TREMBLAY, T. (2012). Claiming New Spaces for Curriculum Studies: Working to "unconceal what is hidden". *Journal of the Canadian Association for Curriculum Studies, 10 (2)*. Disponible en: <http://pi.library.yorku.ca/ojs/index.php/jcacs/article/>

[viewFile/35708/32437](#) (Recuperado el 11 de abril de 2013).

KUSPIT, D. (2007). *Emociones extremas. Pathos espiritual y sexual en el arte de vanguardia*. Madrid: Abada Editores.

L-APARICIO, I. (2007). *Imágenes de ausencia*. Granada: Ayuntamiento de Granada.

LA PIERRE, S. & ZIMMERMAN, E. (1997). *Research methods and methodologies for art education*. Reston, VA: National Art Education Association.

LABATE, L. (2014). Rrose Sélavy. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire, 6 (Le Fake)*, pp. 226-227.

LAILACH, M. (2007). *Land art*. Madrid: Taschen (Serie Menor).

LAKUNZA, R. (2013). Rioja Alavesa. Placer para los sentidos. *ON, 254. Revista suplemento del Diario de Noticias de Álava*, pp. 42- 45.

LARDELLIER, P. (2013). Les terrasses, petits théâtres urbains. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire, 5 (Manger Ensemble)*, pp. 22-28.

LARRAÑAGA, J. (2001). *Instalaciones*. Colección "Arte Hoy". Hondarribia (Guipúzcoa): Nerea.

LASAGABASTER, J. I., LANDA ESPARZA, M. y PLATA MONTERO, A. (2007). *Añanako Gatz Harana. Berreskuratze osorantz. Valle Salado de Añana. Hacia su recuperación integral*. Diputación Foral de Álava. Departamento de Urbanismo y Medio Ambiente.

LASAGABASTER HERRARTE, I. y LAZCANO BROTONS, I. (2005). Protección del paisaje y espacios naturales protegidos. *RVAP (Revista Vasca de Administración Pública), 70*, pp. 125-187. Disponible en: <http://www.eitelkartea.com/dokumentuak/estudio3.pdf> (Recuperado el 17 de mayo de 2013).

LASAOZA, M^a J. (2002). La ciudad: un espacio para los afectos y la memoria. *Zehar 48*, Arteleku, San Sebastián.

LE CHEVALIER, F. (2014). Quand je serai petit je ferai du manège. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire, 6 (Le Fake)*, pp. 136-143.

LEDO ARIAS, A. (coord.) (2006). *La exposición invisible*. Fundación

MARCO y Centro José Guerrero-Diputación de Granada.

LEDO ARIAS, A. y URRUTIA BALIÑO, M. (coords.) (2010). *7+1 PROJECT ROOMS*. Vigo: MARCO, Museo de Arte Contemporáneo de Vigo.

LEGGO, C. (2012). *Sailing in a Concret Boat. A Teacher's Journey*. Rotterdam: Sense Publishers.

LEGROS, P. (2013). De l'appétit à l'orgie : les salles de garde, une cérémonie culinaire. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire, 5 (Manger Ensemble)*, pp. 330-334.

LEMONS MARTINS, M. (2009). Ce que peuvent les images. Trajet de l'un au multiple. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire, 1 (La barbarie)*, pp. 158-162.

LEÓN, A. (2010). *El museo: teoría, praxis y utopía*. Madrid: Cátedra.

LESOURD, F. (2005). Gravitation vécue et processus de formation. En Pineau, G., Bachelart, D., Cottureau, D. et Moneyron, A. (Coord), *Habiter la terre. Écoformation terrestre pour une conscience planétaire*, (pp. 79-91). Paris : L'Harmattan.

LE QUEAU, P. (2011). Le mémoire des pierres. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire, 3 (Technomagie)*, pp. 42-51

LIDÓN BELTRÁN, C. (Coord.) (2005). *Educación como Mediación en Centros de Arte Contemporáneo*. Salamanca: Junta de Castilla y León y Universidad de Salamanca.

LIMIDO-HEULOT, P. (2015). *Les Arts et l'expérience de l'espace*. Rennes : Éditions Apogée.

LLERA RAMO, F. J. (2001). La encrucijada vasca. *Revista de Occidente, N° 241 (Mayo 2001)*, pp. 87-113.

LOIS, R. y PAZOS, M. (2009). Nuevas identidades territoriales del presente: una perspectiva desde la Península Ibérica. En Copeta, C. y Lois, R. (Eds.), *Geografía, paisaje e identidad* (pp. 231-251). Madrid: Biblioteca Nueva.

LONGIN, D. (2010). L'émotion dans la cognition : vers une formalisation logique. En Borillo, M. (dir), *Dans l'atelier de l'art. Expériences cognitives*

(pp. 109-134). Seyssel: Champ Vallon.

LÓPEZ FDZ. CAO, M. (2006). Lo posible como alternativa a lo real: lugares de creación. Un proyecto de re-construcción a través del arte. En *Actas del I Congreso Internacional de Educación Artística y Visual ante el Reto Social, Cultura y Territorialidad*, pp. 54-56.

LÓPEZ-LLUNCH, D. (2014, 31 marzo). *El vino, un alimento que merece ser reconocido por la Real Academia Española como parte de nuestra cultura*. Disponible en: <https://labodegaalicantina.wordpress.com/2014/03/31/el-vino-un-alimento-que-merece-ser-reconocido-por-la-real-academia-espanola-como-parte-de-nuestra-cultura/>

LÓPEZ MARTÍNEZ, M^a D. (2011). La metodología expresionista en la educación artística y su contribución al arteterapia. *Arte, Individuo y Sociedad, 23 (1)*, pp. 91-97.

LÓPEZ-ROBERTS, J. (2009). Inmersión en el arte, un espacio abierto de conocimiento, reflexión y acción. En *Actas del I Congreso Internacional Los Museos en la Educación "La formación de los educadores"*, pp. 161-164.

LÓPEZ VARELA, R. y MANILLA, A. (eds.) (2013). *Entre viñetas. El vino en los tebeos*. Museo de la Cultura del Vino, Dinastía Vivanco. León: Everest.

LORENTE LORENTE, J. P. (2008). *Los museos de arte contemporáneo: noción y desarrollo histórico*. Gijón: Trea.

LOWENFELD, V. y LAMBERT, W. (1980) [1947]. *Desarrollo de la capacidad creadora*. Buenos Aires: Kapelusz.

LUENGO, A. (Julio, 2013). Tercera mirada. Paisaje de viñedo y la declaración de Patrimonio Cultural de la UNESCO. En Barco Royo, E. (presidencia), *Tres miradas y un destino: Haro y el patrimonio cultural del vino (III edición)*. Simposio dirigido por Cursos de Verano de la Universidad de La Rioja, Haro.

LUEZAS PASCUAL, R. A. (2014). Arte e historia: Historia del vino en La Rioja. *Belezos, Revista de Cultura popular y tradiciones de La Rioja, 25 (monográfico : El paisaje cultural del vino y el viñedo)*, pp. 16-23.

LUNA, F. (2013). La voz de las víctimas de terrorismo en el aula. *Cuadernos de Pedagogía*, nº 434, pp. 14-19.

LUSSALT, M. (2005). Vers une éthique de l'espace habité. En Pineau, G., Bachelart, D., Cottureau, D. et Moneyron, A. (Coord.), *Habiter la terre. Écoformation terrestre pour une conscience planétaire*, (pp. 11-20). Paris : L'Harmattan.

LYOTARD, J-F. (1989). *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra.

MAC DUBHGHAILL, R. (2012). Le désastre et la patrie. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire*, 4 (*L'amour*), pp. 194-203.

MACHADO DA SILVA, J. (2009). Imaginaires barbares. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire*, 1 (*La barbarie*), pp. 164-170.

MAESO, F. (2008). *El arte de enseñar el arte. Metodología innovadora en Bellas Artes*. Granada: Universidad de Granada.

MAFFESOLI, M. (2015). Ésthétique : Tragique et etrangetés. *Fermentario*, 9. Vol. 1, pp. 1-12

MAFFESOLI, M. (2014). Dévoiler un réel chatoyant. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire*, 6 (*Le Fake*), pp. 22-28.

MAFFESOLI, M. (2013). Une éthique de l'esthétique. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire*, 5 (*Manger Ensemble*), pp. 22-28.

MAFFESOLI, M. (2013). La table comme lieu de communication. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire*, 5 (*Manger Ensemble*), pp. 118-121.

MAFFESOLI, M. (2012). Éducation et initiation. *Sociétés. Revue des Sciences Humaines et Sociales*, 118, pp. 9-16.

MAFFESOLI, M. (2011). *Morale, éthique, déontologie*. Paris: Fondapol.

MAFFESOLI, M. (2010a). *Matrimonium. Petit traité d'écophilosophie*. Paris : CNRS Editions.

MAFFESOLI, M. (2010b) [1982]. *L'Ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*. Paris : CNRS Editions.

MAFFESOLI, M. (2010c). Le luxe nocturne de la consommation. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire*, 2 (*Le luxe*), pp. 14-19.

MAFFESOLI, M. (2009a). *El reencantamiento del mundo. Una ética para nuestro tiempo*. Buenos Aires: Dedalus Editores.

MAFFESOLI, M. (2009b). La barbarie à visage humain : les tribus postmodernes. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire*, 1 (*La barbarie*), pp. 10-16.

MAFFESOLI, M. (2007) [1990]. *En el crisol de las experiencias: para una ética de la estética*. Madrid : Siglo XXI.

MAFFESOLI, M. (2004) [1988]. *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*. Buenos Aires : Siglo XXI.

MAFFESOLI, M. (2003a). *Notes sur la postmodernité. Le lieu fait lien*. Paris : Éditions du Félin.

MAFFESOLI, M. (2003b). El Imaginario Social. *Anthropos*, 198, pp. 149-153.

MAFFESOLI, M. (2001). *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*. Buenos Aires : Paidós.

MAFFESOLI, M. (1999) [1979]. *La violence totalitaire*. Paris : Desclée de Brouwer.

MAFFESOLI, M. (1998) [1979]. *La conquête du présent. Pour une sociologie de la vie quotidienne*. Paris : Desclée de Brouwer.

MAFFESOLI, M. (1997). *Elogio de la razón sensible. Una visión intuitiva del mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidós.

MAFFESOLI, M. (1979). L'Espace de la socialité. En Maffesoli, M. (et al.), *Espaces et Imaginaire* (pp. 15-28). Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble.

MALDONADO, S. (2016). *Educación patrimonial y redes sociales. Análisis y evaluación de acciones en los medios de comunicación social para la definición de una cartografía educativa*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Valladolid, Valladolid.

MALDONADO, S. (2015, octubre 29). *El patrimonio personal como herramienta de acción profesional*. [http://ubuntucultural.com/el-](http://ubuntucultural.com/el-patrimonio-personal-como-herramienta-de-accion-profesional/)

[patrimonio-personal-como-herramienta-de-accion-profesional/](http://ubuntucultural.com/el-patrimonio-personal-como-herramienta-de-accion-profesional/)

MALDONADO, S. (2008). Estrategias sensoriales para la recepción del Arte Contemporáneo. Su aplicación didáctica en museos. En Antúnez, N., Ávila, N. y Zapatero, D. (eds), *El Arte Contemporáneo en la Educación Artística* (pp. 163- 168). Madrid: Eneida.

MARAÑÓN MARTÍNEZ DE LA PUENTE, R. (2016). Heritage and Photo-Dialogue: An approach on Arts Based Research and community. *4th Conference on Arts-Based and Artistic Research: Critical reflections on the intersection of art and research*. University of Aalto, Helsinki. Disponible en: http://taide.aalto.fi/en/midcom-serveattachmentguid-1e61e5e76c19d481e5e11e689b4b105328ac191c191/maranon_abr.pdf

MARAÑÓN MARTÍNEZ DE LA PUENTE, R. (2015a). 'La magia de los lugares': nuevos espacios para la Educación Artística. La bodega como ámbito pedagógico. *Fermentario*, 9. Vol. 1, pp. 1-20.

MARAÑÓN MARTÍNEZ DE LA PUENTE, R. (2015b). Vino para sentir. Nuevas construcciones identitarias en Rioja Alavesa. *REIDOCREA. Monográfico: Identidad y Educación*, 4, pp. 126-133.

MARAÑÓN MARTÍNEZ DE LA PUENTE, R. (2015c). Bodega, patrimonio y fotografía. Un ejercicio de re-definición identitaria en Rioja Alavesa. *Actas del V Congreso Internacional de Educación Artística y Visual. Educación Artística y Acción Social. Huelva*, pp. 617-630.

MARAÑÓN MARTÍNEZ DE LA PUENTE, R. (2014a). Nuevos contextos y recursos de investigación: bodega e instalación. Estrechando relaciones entre las instituciones educativas, las académicas y las artísticas. En Marín Viadel, R., Roldán, J. y Mena de Torres, J. (Eds.), (Re) Presentaciones, Miradas, Reflejos en Investigación Basada en Artes e Investigación Artística. (Re)Presentations, glances and reflections in Arts based Research and Artistic Research]. *Volumen 3* (pp. 171-192). Granada: Universidad de Granada. Recuperado de: <http://digibug.ugr.es/handle/10481/34214#.V9upk84TEZM>

MARAÑÓN MARTÍNEZ DE LA PUENTE, R. (2014b). ¿Identidad, patrimonio e investigación artística? El foto-ensayo como herramienta

de análisis cultural. En *Actas del CIMIE 14. 3rd Multidisciplinary International Conference on Educational Research "Scientific Commitment, Social Responsibility and Egalitarian Dialogue"*. Segovia.

MARAÑÓN MARTÍNEZ DE LA PUENTE, R. (2014c). Discursos identitarios en Rioja Alavesa. Una búsqueda a través del arte, la enocultura y el patrimonio. *II. Jornadas Doctorales del programa de doctorado en Ciencias de la Educación*. Universidad de Granada.

MARAÑÓN MARTÍNEZ DE LA PUENTE, R. (2014d). Catas artísticas: Enocultura y patrimonio en Rioja Alavesa. En *Actas del II Congreso Internacional de Educación Patrimonial*, Madrid, pp. 455-464.

MARAÑÓN MARTÍNEZ DE LA PUENTE, R. (2013a). Cultura y paisaje: discursos identitarios en Rioja Alavesa. *EARI 4. Patrimonios Migrantes*, pp. 187-202.

MARAÑÓN MARTÍNEZ DE LA PUENTE, R. (2013b). Septiembre. Culture and landscape: an identity discourse in Rioja Alavesa. *1st Conference on Arts-Based and Artistic Research: Critical reflections on the intersection of art and research*. University of Barcelona, Barcelona, pp. 82-93. Disponible en: <http://hdl.handle.net/2445/45264>

MARAÑÓN MARTÍNEZ DE LA PUENTE, R. (2013c). Fotografía e instalación. Diálogos artísticos para la construcción de identidades. *SIE7E*, 3, pp. 34-37.

MARAÑÓN MARTÍNEZ DE LA PUENTE, R. (2013d): The installation as the artistic mediation in context of identity crisis. The case of Rioja Alavesa. En *Paradox Fine Art European Forum 2013*. Granada (Ed.), *Fine Art Practice, Research and Education across Europe* (pp. 615-624). Granada: Universidad de Granada.

MARCHÁN FIZ, S. (1994) [1973]. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal.

Marín Cepeda, S. y Pérez López, S. (2013). Programas singulares de educación patrimonial. En Fontal, O. (coord.), *La educación patrimonial. Del patrimonio a las personas* (pp. 45-56). Gijón: Trea.

MARÍN VIADEL, R. (2011). La Investigación en Educación Artística. *Educatio Siglo XXI*, 29 (1), pp. 211-230.

MARÍN VIADEL, R. (2006). Conversaciones visuales. La creación artística en la formación del profesorado de educación infantil y primaria. En Roldán, J., *Diálogos de imágenes: creación artística en papel*. Granada: Universidad de Granada.

MARÍN VIADEL, R. (2005). La Investigación Educativa basada en las Artes Visuales o ArteInvestigación Educativa. En Marín Viadel, R. (ed.), *Investigación en educación artística* (pp. 223-274). Granada: Universidad de Granada.

MARÍN VIADEL, R. (ed.) (2005). *Investigación en Educación artística: Temas, métodos y técnicas de indagación, sobre el aprendizaje y la enseñanza de las artes y culturas visuales*. Granada: Universidad de Granada y Universidad de Sevilla.

MARÍN VIADEL, R. (2003). *Didáctica de la educación artística para primaria*. Madrid: Pearson.

MARÍN VIADEL, R. & ROLDÁN, J. (2014). 4 instrumentos cuantitativos y 3 instrumentos cualitativos en investigación educativa basada en las artes visuales. En Marín Viadel, R., Roldán, J. y Pérez Martín, F. (eds.), *Estrategias, técnicas e instrumentos en Investigación basada en Artes e Investigación Artística [Strategies, techniques and instruments in Arts based Research and Artistic Research]* (pp. 71-114). Granada: Universidad de Granada.

MARÍN VIADEL, R. y ROLDÁN RAMÍREZ, J. (2011). Quality criteria in Visual A/r/t/ography Photo Essays: a European perspective after Daumier's graphic ideas. *Visual ArtsResearch*, 38 (2), pp. 13-25.

MARÍN VIADEL, R. y ROLDÁN, J. (2010). Photo essays and photographs in visual arts based educational research. *International Journal of Education through Art* 6 (1), pp. 7-23. DOI: http://dx.doi.org/10.1386/eta.6.1.7_1

MARINO PASCUAL, J. (2014a). La encrucijada de los barrios de bodegas en La Rioja. *Belezos, Revista de Cultura popular y tradiciones de La Rioja*, 25 (monográfico : El paisaje cultural del vino y el viñedo), pp. 32-35.

MARINO PASCUAL, J. (2014b). Del Lagar tradicional, a la bodega de

"última generación". *Revista de Museología*, 60, pp. 77-83.

MARINO PASCUAL, J. (2005). *Museo de la Cultura del Vino Dinastía Vivanco. Arquitectura*. Museo de la Cultura del Vino Dinastía Vivanco, Briones (La Rioja).

MARSHALL, B. (2013). Désir englouti. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire*, 5 (Manger Ensemble), pp. 22-28.

MARTÍN PRADA, J. (2001). *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y Teoría de la Posmodernidad*. Madrid: Editorial Fundamentos.

MARTÍN PRADA, J. (2006). El museo en la crítica postcolonial. Algunas propuestas desde la creación artística contemporánea. En *Actas del I Congreso Internacional de Educación Artística y Visual ante el Reto Social, Cultura y Territorialidad*, pp. 59-60.

MARTÍN, M. (2006). La interpretación del patrimonio y la gestión de los recursos culturales. En Calaf, R. y Fontal, O. (coord.), *Miradas al patrimonio* (pp. 203-214). Gijón: Trea.

MARTÍNEZ, P. (2009). Distrito MNCARS. Políticas educativas de proximidad: el potencial el museo como agente social para el cambio. En *Actas del I Congreso Internacional Los Museos en la Educación "La formación de los educadores"*, pp. 144-149.

MARTÍNEZ, L. M^a, GUTIÉRREZ PÉREZ, R. y ESCAÑO, C. (coord.) (2009). *Nuevas propuestas de acción en Educación Artística*. Málaga: Universidad de Málaga.

MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, F. (2003). Evolución tipológica de la casa en la Rioja Alavesa. El ejemplo de Laguardia. En Martínez de Salinas Ocio, F. (Coord.), *Rioja Alavesa. Actas de las Terceras Jornadas de Estudios Históricos de la Rioja Alavesa –cultura, arte y patrimonio-* (pp. 105-144). Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava.

MARTÍNEZ GARCÍA, J. y GARCÍA-ESCUADERO DOMÍNGUEZ, E (2014). Nuevas variedades blancas en el viñedo de La Rioja. *Belezos, Revista de Cultura popular y tradiciones de La Rioja*, 25 (monográfico : El paisaje cultural del vino y el viñedo), pp. 28-31.

MARTÍNEZ GORRIARÁN, C. y AGUIRRE ARRIAGA, I. (1995). *Estética de la diferencia. El arte vasco y el problema de la identidad 1882-1966*. San Sebastián: Alberdania y Galería Altxerri.

MARTÍNEZ-LAGOS GALLEGRO, S. (2007). La lengua viva de Oyón a través de sus útiles tradicionales. *Interlingüística*, 17, pp. 718-726.

MARTÍNEZ MONTOYA, J. (2004). La fiesta patronal como ritual performativo, iniciático e identitario. *Zainak*, 26, pp. 347-367.

MARTÍNEZ MONTOYA, J. (2001, 16 febrero). La fiesta, rito de celebración de las identidades. *Euskonews & Media* (9-16/2/2001) Disponible en: <http://www.euskonews.com/0110zkb/gaia11005es.html>

MARTÍNEZ-NOVILLO, A. (2005). El paisaje cultural y la historia. En De la Mata Gorostizaga, R. y Aguiló Alonso, M. (coord.), *Paisajes culturales* (pp. 13-20). Madrid: Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos.

MASBOUNGI, A. (dir.) (2004). *Penser la ville par l'art contemporain*. Paris : Projet Urbain. Éditions la Villette.

MASSIN, M. (2013). *Expérience esthétique et art contemporain*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

MASSIMO BARBERO, L. (2007). *Lucio Fontana: Venice/New York*. Guggenheim Museum, Nueva York.

MATEO PÉREZ, A. (2004). La pintura mural escenográfica en la Rioja Alavesa. En Martínez de Salinas Ocio, F. (Coord.), *Rioja Alavesa. Actas de las Segundas Jornadas de Estudios Históricos de la Rioja Alavesa –cultura, arte y patrimonio-*, (pp. 265-295). Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava.

MATHE, T. (2013). Consommation alimentaire et cultures religieuses en Europe. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire*, 5 (Manger Ensemble), pp. 304-307.

MATHY, J-PH. (1985). Le mouvement culturel basque-américain (1960-1980): renaissance ethnique ou folklore nostalgique? En Bidart, P. (Ed.), *Processus sociaux et pratiques culturelles dans la société*

basque (pp. 227-232). Pau : Université de Pau et des Pays de l'Adour.

MATTEI, J-F. (2009). La barbarie de l'art. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire*, 1 (La barbarie), pp.180-185.

MAYOL, M. (2009). La educación en los museos: un compromiso con todos. En *Actas del I Congreso Internacional Los Museos en la Educación "La formación de los educadores"*, pp. 237-239.

MAZARRASA MOWINCKEL, K. (2006). Observar la realidad. Circuitos turísticos: un ejemplo en la comarca de Liébana. En Calaf, R. y Fontal, O. (coord.), *Miradas al patrimonio* (pp. 311-325). Gijón: Trea.

MC LUHAN, M. (2011). Du château à la cour des comptes. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire*, 3 (Technomagie), pp. 92-103.

MCNIFF, S. (2007). Art-based Research. In Knowles, J.G. and Cole, A. L. (2008), *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues* (pp. 29-40). CA: Thousand Oaks. Disponible en: https://www.uni-mozarteum.at/files/pdf/fofoe/ff_abr.pdf

MEDINA LUQUE, F. X. (2004). El ámbito festivo como vehículo de proyección exterior: la recreación de la fiesta como elemento de la identidad vasca en Cataluña. *Zainak*, 26, pp. 411-421.

MEGÍAS, C. (2007). Arte para conocer y cambiar el mundo. Propuesta educativa desde una perspectiva sociológica. *Arte, Individuo y Sociedad*, 19, pp. 81-94

MENA DE TORRES, J. (2015). *Construcción del concepto visual de la educación. Visiones de la educación a través de la fotografía artística, la fotografía de prensa y los estudiantes*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Granada, Granada.

MENEGUZZO, M. (2006). *El siglo XX: arte contemporáneo. Las palabras clave, los lugares, los protagonistas*. Madrid: Electa.

MESÍAS LEMA, C. (2012). *Fotografía y educación de las artes visuales: el fotoactivismo educativo como estrategia docente en la formación del profesorado*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Granada, Granada.

METZGER, R. (2006). La nourriture dans l'art contemporain. En Goldstein, D. et Merkle, K. (Éd.), *Cultures Culinaires d'Europe Identité, diversité et dialogue* (pp. 55-65). Strasbourg : Éditions du Conseil de l'Europe.

MINCA, C. (2008). El sujeto, el paisaje y el juego posmoderno. En Nogué, J. (ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea* (pp. 209-231). Madrid: Biblioteca Nueva.

MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES. OFICINA DE INTERPRETACIÓN DE LENGUAS (2001). El Convenio europeo del paisaje ratificado por España. Recuperado de http://www.mcu.es/patrimonio/docs/Convenio_europeo_paisaje.pdf. (17 de mayo de 2013).

MINISTERIO DE CULTURA (2011). *Plan Nacional de Paisaje Cultural*. Disponible en: http://ipce.mcu.es/pdfs/PLAN_NACIONAL_PAISAJE_CULTURAL.pdf (Recuperado el 17 de mayo de 2013).

MIRANDA SAUCEDO, M. I. (2011). El sabor de los recuerdos: Formación de la memoria gustativa. *Revista Digital Universitaria*, Vol. 12, nº 3, pp. 1-14.

MIRET i NIN, M. (2005). *El vino en el arte*. Barcelona: Lunwerg Editores.

MOLDERINGS, H. (2007). *L'art comme expérience. Les « 3 Stoppages étalon » de Marcel Duchamp*. Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'homme.

MOLINET, X. (2010). Evidencias y argumentos visuales en las series fotográficas. En ROLDÁN, J.; HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M. (coords.). *El otro lado. Fotografía y pensamiento visual en las culturas universitarias*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes y Universidad de Granada.

MOLINET MEDINA, X. (2009). *El retrato fotográfico como estrategia educativa. Analogías entre las relaciones de profesorado/alumnado-fotógrafo/modelo a través de la cámara fotográfica*. Tesis de master sin publicar. Universidad de Granada.

MONEYRON, A. et BLOUET, A. (2005). Ecosavoir et formation expérientielle dans les métiers de l'agriculture. En Pineau, G., Bachelart,

D., Cottureau, D. et Moneyron, A. (Coord), *Habiter la terre. Écoformation terrestre pour une conscience planétaire*, (pp. 165-175). Paris : L'Harmattan.

MONS, A. (2014). Cindy Sherman. Le bestiaire des identités. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire*, 6 (*Le Fake*), pp. 228-233.

MORA, A. (2013). El FotoDiálogo como instrumento didáctico de enseñanza, comunicación y desarrollo personal e interpersonal. Análisis de estado y propuesta de una web de diálogo por medio de arte. *EARI 4. Patrimonios Migrantes*, pp. 251-264.

MORA, A. y MARAÑÓN, R. (2012). El fotodiálogo y el foto-ensayo como instrumento de enseñanza, aprendizaje e investigación. Creación de un "arte-diario". En *Actas del IV Congreso Internacional de Educación Artística y Visual. Aportaciones desde la periferia*. Jaén.

MORA MUÑOZ, J.M. y OSSES BUSTINGORRY, S. (2012). Educación Artística para la Formación Integral. Complementariedad entre Cultura Visual e Identidad Juvenil. *Estudios Pedagógicos XXXVIII, N° 2*, pp. 321-335.

MORALES, A. y GARRIGA VELA, A. (2008). *Casabermeja. El centro del mundo*. Colección Territorios (Interiores) Vol. 3. CEDMA, Málaga.

MORALES SARO, M^a C. (2006). Museo y ciudad. Implantación museística y procesos urbanos. En Calaf, R. y Fontal, O. (coord.), *Miradas al patrimonio* (pp. 227-252). Gijón: Trea.

MORENO GONZÁLEZ, A. (2003). Arteterapia y Educación Social. *Educación Social, Revista de Intervención Socioeducativa* 25, pp. 99-111.

MORENO GONZÁLEZ, A. (2010). La Mediación Artística: un modelo de Educación Artística para la intervención social a través del arte. *Revista Iberoamericana de Educación*, 52/2. Disponible en: <http://www.rieoei.org/expe/3422Moreno.pdf>

MORENO GONZÁLEZ, A. (2005). Educación Social: ámbitos de actuación y intervención socioeducativa a través del arte. En *Actas del Primer Congreso de Educación de las Artes Visuales*. Terrassa.

MORENO GONZÁLEZ, A. (2003). El arte: punto de encuentro. *Revista de Arte-terapia y Artes, Encuentros con la expresión*, 1, pp. 57-60.

MORENO MONTORO, M^a I. (2006). Entre la pasión y el olvido. La mediación como solución a la situación cultural local. En *Actas del I Congreso Internacional de Educación Artística y Visual ante el Reto Social, Cultura y Territorialidad*, pp. 76-79.

MORIN, E. (2013). Petite introduction à la papillosophie. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire*, 5 (*Manger Ensemble*), pp. 78-82.

MORÓN MONGE, M^a C. (2013). Paisaje y geografía: una oportunidad para educar en patrimonio. En Estepa Giménez, J. (ed.), *La Educación Patrimonial en la Escuela y el Museo: Investigación y Experiencias* (pp. 237-247). Universidad de Huelva. Huelva.

MOURE, G., JIMÉNEZ, J., GONZÁLEZ, A. y KOUNELLIS, J. (1996). *Kounellis*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCAR).

MUNARI, B. (2002). ¿Cómo educar la creatividad?. En Parini, P. (Ed.), *Los recorridos de la mirada* (pp. 269-275). Barcelona: Paidós.

MUNARI, B. (1997). *Fotocronache: dall'isoladeitartufi al qui pro quo*. Mantova: Corraini.

MUNARI, B. (1993) [1981]. *¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual*. Barcelona: Gustavo Gili.

MUNARI, B. (1980) [1973]. *Diseño y comunicación visual*. Barcelona: Gustavo Gili.

MUNARI, B. (1968). *El arte como oficio*. Barcelona: Labor SA.

MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO (2002). *Patxi Cobo. Museo, un espacio transformado*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA (2010). *Ibon Aranberri. Gramática de meseta*. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/2010/ibon-aranberri.html> (Recuperado el 4 de febrero de 2012).

MUSEO WÜRTH LA RIOJA (2009). *Christo y Jeanne-Claude. Obras en*

la colección Würth. Agoncillo: Museo Würth La Rioja.

NAVARRO GIL, S. (2014). Aula de la lengua: Un vino de leyenda: alusiones vitivinícolas en dichos populares riojanos. *Belezos, Revista de Cultura popular y tradiciones de La Rioja*, 25 (monográfico : *El paisaje cultural del vino y el viñedo*), pp. 78-81.

NIETZSCHE, F. (2012) [1870]. La visión dionisiaca del mundo. En Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial. Disponible en: <http://koradi.com.ar/download/nietzsche-friedrich-la-vision-dionisiaca-del-mundo-pdf-6/> (Recuperado el 26 de octubre de 2015).

NOGUÉ, J. (ed.). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva.

NOGUERA RICARDO, R. (2008). Jugando con arte. En Antúnez, N., Ávila, N. y Zapatero, D. (eds), *El Arte Contemporáneo en la Educación Artística* (pp. 203-207). Madrid: Eneida.

NOLAND, C. M. (2006). Auto-photography as research practice: Identity and self-esteem research. *Journal of Research Practice*, 2 (1), Article M1. Disponible en: <http://jrp.icaap.org/index.php/jrp/article/view/19/65> Retrieved [29/03/2016]

OBREGÓN, A. (2012). Estudio de los recursos educativos para público familiar en los museos de arte europeos y norteamericanos. *Arte, Individuo y Sociedad*, 24 (1), pp. 9-20.

O'DOHERTY, B. (2011) [2000]. *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC).

OIANGUREN, M. y CARRASCOSA, A. (2009). *El Bombardeo de Gernika. Pedagogía de Paz a través de la memoria y del arte*. Gernika-Lumo: Gernika Gogoratz. Itzel Digital.

OIARZABAL, P. J. (2010). Basque Diaspora Digital Nationalism. Designing "Banal" Identity. En Alonso, A. & Oiarzabal, P.J., *Diasporas in the New Media Age. Identity, Politics and Community* (pp. 338-349). Reno & Las Vegas. USA: University of Nevada Press.

OLAIZ SOTO, I. y SORIA IBARRA, F. (2009). El educador como mediador

de un aprendizaje reflexivo. En *Actas del I Congreso Internacional Los Museos en la Educación "La formación de los educadores"*, pp. 311-315.

Orden EDU/2213/2009, de 3 de julio. Currículo del ciclo formativo de Grado Medio correspondiente al título de Técnico en Aceites de Oliva y Vinos. Disponible en: <http://www.boe.es/boe/dias/2009/08/12/pdfs/BOE-A-2009-13334.pdf> (Recuperado el 13 de mayo de 2013).

Orden EDU/2243/2009, de 3 de julio. Currículo del ciclo formativo de Grado Superior correspondiente al Título de Técnico Superior en Vitivinicultura. Disponible en: <http://www.boe.es/boe/dias/2009/08/14/pdfs/BOE-A-2009-13484.pdf> (Recuperado el 13 de mayo de 2013).

ORDORIKI SACRISTÁN, I. (2001). Aproximaciones teóricas para un análisis del conflicto y el poder en la educación superior. *Perfiles Educativos*, año/vol. XXIII, número 091, pp. 77-96.

ORTIZ GARCÍA, C. y SÁNCHEZ-CARRETERO, C. (2008). Archivos etnográficos, memoria y nuevos patrimonios: el caso del archivo del duelo. En Pereiro, X., Prado Conde, S., Takenaka, H. (Coord.), *Congreso de Antropología. Patrimonios culturales: educación e interpretación. Cruzando límites y produciendo alternativas* (pp. 155-170). San Sebastián: Ankulegi Antropologia Elkarte.

ORTEGA, I. (2014). Nuevas Visiones del Arte Outsider. *Arte, Individuo y Sociedad*, 26 (2), pp. 383-395. Disponible en: http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARIS.2014.v26.n2.41614

ORTEGA ABÉNGOZAR, D. (2014). La propuesta de ACEVIN por el turismo de calidad. *Revista de Museología*, 60, pp. 126-128.

ORTEGA Y GASSET (1911). Tres cuadros del vino. En Ortega y Gasset, *El Espectador, II. Obras Completas II*, (pp. 50-58). Revista de Occidente, 1966.

ORTEGA Y GASSET (2005) [1925]: La deshumanización del arte. En Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela. Obras Completas III (1917-1925)*, (pp. 353-386). Taurus: Madrid.

ORTIZ GARCÍA, C. (2010). *Patrimonio, identidad y memoria*. Congreso

Mujeres en el siglo XXI. El mundo científico español. Universidad Politécnica de Cartagena, Murcia.

ORTIZ DE ZÁRATE, F. (2009). Los vinos de Rioja Alavesa (la cata de vinos). *Raiola*, 20, pp. 6-9. Disponible en: <http://acceso.siweb.es/content/969797/raiola/20.pdf> (Recuperado el 1 de abril de 2014).

OSBORNE, P. (2011). *Arte Conceptual*. Barcelona: Phaidon.

PADRÓ, C. (2009). Entre-dós: algunas museologías, pedagogías críticas (y feministas). En *Actas del I Congreso Internacional Los Museos en la Educación "La formación de los educadores"*, pp. 258-279.

PALACIOS, A. (2006). Educación artística y ambiental: un estudio del caso británico a través del proyecto "art and the built environment". *Arte, Individuo y Sociedad*, 18, pp. 57- 76.

PALACIOS, J. (1978). *Rioja Alavesa. Historia-Política-Economía*. San Sebastián: Hordago.

PALACIOS MENDOZA, V. y RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, J. (2009). Un ejemplo de explotación agraria en la temprana Edad Media. La viticultura en la Sonsierra alavesa (ss. IX-XIII). En Quirós Castillo, J. A. *The archaeology of early medieval villages in Europe* (pp. 447-452). Documentos de Arqueología e Historia. Bilbao

PALACIOS MENDOZA, V. y RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, J. (2007). Lagares excavados en roca en Rioja Alavesa. *Sustrai*, 79, pp. 56-59.

PALACIOS MENDOZA, V. (2004). Distintas manifestaciones arquitectónicas en áreas urbana y natural de la Rioja Alavesa: Palacios, Fuentes, Puentes, Molinos y Chozas. En Martínez de Salinas Ocio, F. (Coord.), *Rioja Alavesa. Actas de las Segundas Jornadas de Estudios Históricos de la Rioja Alavesa –cultura, arte y patrimonio-*, (pp. 177-206). Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava.

PALACIOS MENDOZA, V. y BARRIO LOZA, J. A. (1985). *Inventario de Arquitectura Rural Alavesa II- Rioja Alavesa*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava.

PALAU-PELLICER, P. (2015). La instalación. Un análisis gráfico de las

relaciones sociales entre el espacio y los materiales. En *Actas del V Congreso Internacional de Educación Artística y Visual. Educación Artística y Acción Social. Huelva*, pp. 719-729.

PARASECOLI, F. (2006). Nourriture : identité et diversité. En Goldstein, D. et Merkle, K. (Éd.), *Cultures Culinaires d'Europe Identité, diversité et dialogue* (pp. 11-39). Strasbourg : Éditions du Conseil de l'Europe.

PARINI, P. (2002). *Los recorridos de la mirada*. Barcelona: Paidós.

PARRILLA FERRANDO, R. (coord.) (2007). *Intracity. Art públic i mediació social*. Valencia: Consorci Xarxa Joves.net. Intracity.org.

PASCAL, J. Eet HERMAN, S. (2003). *Mouton Rothschild : Le Musée du vin dans l'art*. Pauillac: Château Mouton Rothschild.

PASTOR, A. J. (2013). *Encuentros. Rioja Alavesa*. Vitoria-Gasteiz: Sacal.

PEÑA y GOÑI, A. (1984). *La pelota y los pelotaris*. Vizcaya: Editorial Amigos de libro vasco.

PEÑA DÍAZ, B. (2013). Lo que me contaron y lo que viví. En Suárez Sousa, S. J. (Coord.), *Vinaletas, 4 cuaderno bianual de cultura y vino. Tacoronte-Acentejo* (pp. 65-72). Tenerife: D.O. Tacoronte-Acentejo.

PEÑA SÁNCHEZ, N. (2014). *Otras visualidades: crear y enseñar fotografía desde la percepción invidente*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

PEREIRO, X., PRADO CONDE, S., TAKENAKA, H. (Coord.) (2008). *Patrimonios culturales: educación e interpretación. Cruzando límites y produciendo alternativas*. San Sebastián: Ankulegi Antropologia Elkarte.

PÉREZ, B. E. Y CUADRADO, E. (2009). Sentidos recreados. En *Actas del I Congreso Internacional Los Museos en la Educación "La formación de los educadores"*, pp. 334-337.

PÉREZ, P., ROMERO, P. y SANZ, E. (2008). Metáforas visuales de estudiantes de las carreras de Magisterio: decodificación e identidad de género a partir de artistas contemporáneos. En Antúnez, N., Ávila, N. y Zapatero, D. (eds), *El Arte Contemporáneo en la Educación Artística* (pp. 143-149). Madrid: Eneida.

PÉREZ-AGOTE, A. (1985). La función social de la violencia política en el País Vasco-Sur durante el franquismo. En Bidart, P. (Ed.), *Processus sociaux et pratiques culturelles dans la société basque* (pp. 155-161). Pau : Université de Pau et des Pays de l'Adour.

PÉREZ SÁENZ, J. (2004). Identidad y fiesta patronal: los muñecos. *Zainak*, 26, pp. 275-292.

PÉREZ VALENCIA, P. (2012). *Manual de la exposición sensitiva y emocional*. Gijón: Trea.

PERNIOLA, M. (2012). L'énigme de l'amour en Italie. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire*, 4 (L'amour), pp. 184-193.

PERNIOLA, M. (2002). *El arte y su sombra*. Madrid: Cátedra.

PESSOA E COSTA, A. (2006). Un dialogue de cultures. En Goldstein, D. et Merkle, K. (Éd.), *Cultures Culinaires d'Europe Identité, diversité et dialogue* (pp. 357-366). Strasbourg : Éditions du Conseil de l'Europe.

PINEAU, G. (2012). Histoire de vie et formation de soi au cours de l'existence. *Sociétés. Revue des Sciences Humaines et Sociales*, 118, pp. 39-47.

PINEAU, G. et BACHELART, D. (2005). Introduction. Habiter la terre. En Pineau, G., Bachelart, D., Cottureau, D. et Moneyron, A. (Coord), *Habiter la terre. Écoformation terrestre pour une conscience planétaire*, (pp. 27-45). Paris : L'Harmattan.

PINOLA-GAUDIELLO, S. y ROLDÁN, J. (2014). La comparación visual como estrategia metodológica en los informes de investigación educativa. En Marín Viadel, R., Roldán, J. y Pérez Martín, F. (eds.), *Estrategias, técnicas e instrumentos en Investigación basada en Artes e Investigación Artística [Strategies, techniques and instruments in Arts based Research and Artistic Research]* (pp. 193-207). Granada: Universidad de Granada.

PINOLA, S. (2009). *Fotodiálogo de Pincel y Ratón. Mediateca Creativa*. Disponible en: <http://pincelyraton.blogspot.com.es/> (Recuperado el 27 de abril de 2016).

PIRE, J-M et LOCKWOOD, D. (coord) (2012). *L'art a l'école. Réconcilier*

le sensé et la sensible. Paris : Haut Conseil d l'Éducation Artistique et Culturelle. La Documentation Française.

PLANELLA, J. (2008). Educación social, acompañamiento y vulnerabilidad: hacia una antropología de la convivencia. *Revista Iberoamericana de Educación*. N° 46/5, pp. 1-14. Disponible en: <http://rieoei.org/2358.htm>

POMMEREAU, C. (ed) (2014). *Monumenta 2014. L'étrange Cité. Ilya et Emilia Kabakov. Grand Palais*. Paris : Beaux Arts éditions.

POULOT, D. (2010). Entre l'apprentissage du dessin et l'histoire de l'art : le rôle des premiers musées. En Poulot, D., Pire, J.M. et Bonnet, A. (coord.), *L'éducation artistique en France. Du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles XVIIIe – XIXe siècles* (pp. 253-262). Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

PRADEL, J.L. y MARÍN ANGLADA, M. (2008). *Arte contemporáneo (últimas tendencias)*. Barcelona: Larousse.

PRECIADO SÁEZ DE OCÁRIZ, Tx. (2007). Enseñanza-color-País Vasco: claves de una reflexión (ávida de esperanza). *Arte, Individuo y Sociedad*, 19, pp. 155-178.

PREFASI GOMAR, S., MAGAL ROYO, T., GARDE CALVO, F., y GIMÉNEZ LÓPEZ, J. L. (2011). Uso del arte y de la creatividad en las terapias psicosociales. Estudio y valoración de resultados de la utilización de la fotografía con pacientes con un trastorno grave y crónico. *Arte, Individuo y Sociedad*, 23 (1), pp. 45-54.

PRENDIN, A. (2009). A metodología de filosofía e da arte no ensino fundamental. *IX Congresso Nacional de Educação – EDUCERE. III Encontro Sul Brasileiro de Psicopedagogia. 26-29 de outubro*, pp. 5123-5135.

QUERO, S. (ed.) (2008). El vino. Historia, arte, literatura. *Revista de poesía, arte y pensamiento Litoral*, 245. Málaga.

RAMÍREZ, J.A. y CARRILLO, J. (2004). *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Madrid: Cátedra.

RAMIREZ GOIKOETXEA, E. (1985). *Associations collectives et relations*

interpersonnelles au Pays Basque: ethnicité et revendication culturelle. En Bidart, P. (Ed.), *Processus sociaux et pratiques culturelles dans la société basque* (pp. 119-128). Pau : Université de Pau et des Pays de l'Adour.

RAN, F. (2009). *A History of Installation Art and the Development of New Art Forms*. Nueva York : Peter Lang Publishing, Inc.

RAMOS DELGADO, Mª S. y DEL RÍO FERNÁNDEZ, Mª P. (2008): La imagen, origen, repercusión social y su función en el ámbito de la enseñanza en general. En Antúnez, N., Ávila, N. y Zapatero, D. (eds), *El Arte Contemporáneo en la Educación Artística* (pp. 133-136). Madrid: Eneida.

RAQUEJO, T. (1998). *Land Art*. Madrid: Nerea.

RASSE, P. (2010). *Les musées à la lumière de l'espace public. Histoire, évolution, enjeux*. Paris: L'Harmattan.

READ, H. E. (1970). *Arte y sociedad*. Barcelona: Península.

REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA (1802). *Diccionario Geográfico-Histórico de España. Sección I. Reyno de Navarra, Señorío de Vizcaya y Provincias de Álava y Guipuzcoa*. Tomo I, Madrid: Imprenta de la Viuda de D. Joaquín Ibarra.

REAL DECRETO 1688/2007, de 14 de diciembre. Título de Técnico Superior en Vitivinicultura. Disponible en: <http://www.boe.es/boe/dias/2008/01/16/pdfs/A03099-03130.pdf> (Recuperado el 13 de mayo de 2013).

REAL DECRETO 1798/2008, de 3 de noviembre. Título de Técnico en Aceites de Oliva y Vinos. Disponible en: <http://www.boe.es/boe/dias/2008/01/16/pdfs/A03099-03130.pdf> (Recuperado el 13 de mayo de 2013).

REAL DECRETO 39/1997, de 17 de enero. Reglamento de Servicios de Prevención. Disponible en: <http://www.boe.es/boe/dias/1997/01/31/pdfs/A03031-03045.pdf> (Recuperado el 13 de mayo de 2013).

REBOREDO OLIVENZA, J. D. (2009). *La identidad de la Europa posmoderna*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava. Arabako Foru

Aldundia. Dpto. de Euskera, Cultura y Deportes. Euskara, Kultura eta Kirol Saila.

REMESAL VILLAR, A. (2011). *Talking about wine: Rioja*. Logroño: Reπροestudio.

RESTREPO, D. (2007). Identidades: Planteamientos teóricos y sugerencias metodológicas para su estudio. *Jangwa Pana*, (5), 24-35. Disponible en: <http://www.ram-wan.net/restrepo/documentos/identidades-jangwa%20pana.pdf> (Recuperado el 7 de mar. de 16)

REYES ARENCIBIA, F. J. (com.) (2009). *Arte en la Tierra*. Logroño: Gobierno de La Rioja.

Richard, I. (2002). *L'aventure de l'art contemporain. De 1945 à nous jours*. Paris : Éditions du Chêne.

RIGAUX, J. (2010). La Bourgogne des vins : la notion de climat en héritage. En García, J-P. (dir.), *Les climats du vignoble de Bourgogne comme patrimoine mondial de l'humanité* (pp. 269-278). Dijon: Éd. Universitaires de Dijon.

RÍOS ÁLVARO, K. (2003). Los instrumentos musicales en la Portada de Santa María de los Reyes de Laguardia. En Martínez de Salinas Ocio, F. (Coord.), *Rioja Alavesa. Actas de las Terceras Jornadas de Estudios Históricos de la Rioja Alavesa –cultura, arte y patrimonio-* (pp. 13-34). Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava.

RIPERT, A., DUFLOS, M-T., FRERE, C. et EDDE, S. (1974). Devots, croyants et profanes. La diffusion du patrimoine artistique par les moyens audio-visuels. *Travaux et recherches*, n° 28, pp. 25-49.

ROBERTSON, R. (2003). Glocalización: tiempo-espacio y homogeneidad-heterogeneidad. En Monedero Fernández, J. C., (Coord.), *Cansancio del Leviatán : problemas políticos de la mundialización* (pp. 261-284). Madrid: Trotta.

ROBINSON, K. (2009). *El Elemento*. Barcelona: Mondadori.

ROBRES MEDEL, O. (2014). El vino y el viñedo en nuestro folclore y fiesta popular. *Belezos, Revista de Cultura popular y tradiciones de La Rioja*, 25 (monográfico : *El paisaje cultural del vino y el viñedo*), pp.

64-71.

RODRIGO, M. (2009). La identidad como patchwork. IC. *Revista científica de información y comunicación*, (6), pp. 285-305.

RODRIGO, M. (2008). *Un modelo colectivo de pedagogía rizomática*. Disponible en: <http://transductores.net/properties/aulabierta-un-modelo-colectivo-de-pedagogia-rizomatica/> (Recuperado el 7 de marzo de 2016).

RODRIGO, JAVIER (2007). Pedagogía crítica y educación en museos. Marcos para una educación artística desde las comunidades. En Fernández, O. y Del Río, V. (eds.), *Estrategias críticas para una práctica educativa en el arte contemporáneo* (pp. 118-132). Museo Patio Herreriano, Valladolid.

RODRÍGUEZ QUINTANA, Mª. C. y BRITTO JINORIO, O. (2006). *Asociaciones debidas*. Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno.

ROHART, J-D. (2012). Plaidoyer pour une pédagogie postmoderne. *Sociétés. Revue des Sciences Humaines et Sociales*, 118, pp. 69-76.

ROJAS MARCOS, L. (1993). *La ciudad y sus desafíos. Héroes y víctimas*. Madrid: Espasa.

ROLDÁN, J. y MARÍN VIADEL, R. (2012). *Metodologías artísticas de Investigación en educación*. Archidona (Málaga): Aljibe.

ROLDÁN, J. y MARÍN VIADEL, R. (2009). Proyecciones, tatuajes y otras intervenciones en las obras del museo (un fotoensayo a partir de T. Struth). *Arte, Individuo y Sociedad*, 21, pp. 99-106.

ROLDÁN, J. y HERNÁNDEZ, M. (2010). *El otro lado. Fotografía y pensamiento visual en las culturas universitarias*. Aguascalientes, México: Universidad de Aguascalientes.

ROLDÁN, J. (2008). Modelos de continuidad en fotodiálogos. *Actas del 2o Congreso Internacional de Educación Artística y Visual: Retos sociales y diversidad cultural*. Sevilla: Ilustre Colegio Oficial de Licenciados y Doctores en Bellas Artes de Andalucía. 9 pp. [CDrom].

ROLDÁN, J. (coord.), (2006). *Diálogos de imágenes: creación artística en papel*. Granada: Universidad de Granada.

ROSENTHAL, M. (2003). *Understanding Installation Art. From Duchamp to Holzer*. Nueva York: Prestel Verlag.

ROUDIÉ, P. (2002). El paisaje y los parajes del patrimonio mundial de la humanidad de la UNESCO. En Zoido Naranjo, F. y Venegas Moreno, C. (coord.), *Paisaje y ordenación del Territorio I* (pp. 183-192). Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes.

ROUSSEAU, J.-J. (2012) [1782]. Les Rêveries du promeneur solitaire. Cinquième promenade. En Cohn, D. et Di Liberti, G. (coord.), *Esthétique. Connaissance, art, expérience* (pp. 357-368). Paris : Ed. Librairie Philosophique J. Vrin.

RUBIO POBES, C. (1999). La construcción de la identidad vasca (siglo XIX). *Historia Contemporánea*, 18, pp. 405-416. Disponible en : http://revista-hc.com/includes/pdf/18_16.pdf (Recuperado el 27 de octubre de 2015).

RUIZ GÓMEZ, E. (2012): El jardín como elemento integrador del hombre en la metrópoli. *Arte, Individuo y Sociedad*, 24 (1), pp. 147-157.

RUIZ TROYANO, P. y BUSUTIL, G. (2008). *Istán. La atalaya del agua*. Colección Territorios (Interiores) Vol. 4. CEDMA, Málaga.

RUIZ TROYANO, P. y GAITÁN, J. (2011). *Ojén, origen profundo*. Colección Territorios (Interiores) Vol. 12. CEDMA, Málaga.

RUIZ TROYANO, P. y GARRIGA VELA, J. A. (2010). *Casares. Cerca del cielo*. Colección Territorios (Interiores) Vol. 6. CEDMA, Málaga.

SABATÉ NAVARRO, M. y GORT RIERA, R. (2012). *Museo y comunidad. Un museo para todos los públicos*. Gijón: Trea.

SÁENZ HERRERO, J. (2014). El Santo: realidad y ficción en la historia de la Virgen de los Parrales (Baños de Río Tobía). *Belezos, Revista de Cultura popular y tradiciones de La Rioja*, 25 (monográfico : *El paisaje cultural del vino y el viñedo*), pp. 24-27.

SÁENZ OBREGÓN, J. (2004). Estudio introductorio de Experiencia y Educación de J. Dewey". En Dewey, J., *Experiencia y educación* (pp. 10-52). Madrid: Ed. Biblioteca Nueva.

SAÉNZ PASCUAL, R. (2003). Pintura sobre tabla y lienzo de fines del

siglo XV a principios del siglo XVII en Rioja Alavesa. En Martínez de Salinas Ocio, F. (Coord.), *Rioja Alavesa. Actas de las Terceras Jornadas de Estudios Históricos de la Rioja Alavesa –cultura, arte y patrimonio-* (pp. 35-52). Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava.

SAINT-JACQUES, C. (2010). Le don paisible. En Saint-Jacques, C. et Suchère, É. (dir.), *L'art comme expérience. Shirley Jaffe & pratiques contemporaines*, (pp. 12-22). Montreuil-sous-Bois (France) : Lienart.

SÁNCHEZ, B. (2013). El Prado en familia. En Estepa Giménez, J. (ed.), *La Educación Patrimonial en la Escuela y el Museo: Investigación y Experiencias* (pp. 325-334). Universidad de Huelva. Huelva.

SÁNCHEZ ARGILÉS, M. (2009a). *La instalación en España. 1970-2000*. Madrid Alianza: Forma.

SÁNCHEZ ARGILÉS, M. (2009b, 26 de junio). *La instalación, cómo y por qué. Claves y pistas para entender su desarrollo en España*. El cultural. Periódico El Mundo. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/La-instalacion-como-y-por-que/25543> (Recuperado el 28 de diciembre de 2015).

SÁNCHEZ MONTALBÁN, F. J. (2004). El Dios fotogénico. El festejo religioso a través de la imagen fotográfica. *Zainak*, 26, pp. 669-687.

SÁNCHEZ MORENO, I. (2003), Una mirada a los procesos creativos en arteterapia: Louise Bourgeois. *Arte, Individuo y Sociedad*, 15, pp. 117-134.

SÁNCHEZ VIGIL, J. M. (2008). Fuentes para el estudio de la documentación fotográfica. *MUS-A. La fotografía y el museo. Año VI. N° 9*, pp. 24-27.

SANTACANA I MESTRE, J. y LLONCH MOLINA, N. (2012). *Manual de didáctica del objeto en el museo*. Gijón: Trea.

SANTERVÁS MOYA, J. R. (2002). Rincones para una instalación. *Arte, Individuo y Sociedad. Anejo I*, pp. 433-436.

SANTOS GUERRA, M. A. (2010). Una pretensión problemática: educar para los valores y preparar para la vida. *Revista de Educación*, 351, pp. 23-47

SANTOS GUERRA, M. A. (2001). *Enseñar o el oficio de aprender*. Rosario: Homo Sapiens.

SAMIVEL (1979). Espace montagnard et Imaginaire. En Maffesoli, M. (et al.), *Espaces et Imaginaire* (pp. 69-88). Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble.

SARRIUGARTE GÓMEZ, I. (2004). El arte como herramienta para la construcción de una identidad nacional: el caso vasco. En Beramendi, J. y Baz, M^a X. (Coord.), *Memoria e identidades. VII Congreso da Asociación de Historia Contemporánea* (pp. 807-825). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

SAUER, C. O. (2006) [1925]. La morfología del paisaje. *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana, Vol. 5 (15)*, pp. 1-21.

SAUVE, L., BERRYMAN, T., et VILLEMAGNE, C. (2005). Terre en ville, terre en vue : une pédagogie de l'appartenance. En Pineau, G., Bachelart, D., Cottureau, D. et Moneyron, A. (Coord), *Habiter la terre. Écoformation terrestre pour une conscience planétaire*, (pp. 191-211). Paris : L'Harmattan.

SCHAEFFER, J.-M. (2015). *L'expérience esthétique*. Paris : Gallimard.

SCHIERMER, B. (2012). La raison sensible et ses limites : le bon goût, le mauvais goût et le sans goût. *Sociétés. Revue des Sciences Humaines et Sociales*, 118, pp. 117-127.

SCHILLER, F. (1990). *Kallias: Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Anthropos.

SCHOLTE, T. & HOEN, P. (ed) (cop. 2007). www.inside-installations.org. *Inside installations: preservation and presentation of installation art. Catálogo*. Amsterdam: Instituut Collectie Nederland. Stichting Behoud Moderne Kunst.

SCHULTZ, U. (dir.) (1993). *La Fiesta. Una historia cultural desde la Antigüedad hasta nuestros días*. Madrid: Alianza Editorial S.A.

SEGALÉN, M. (2003). El parentesco: de las sociedades "exóticas" a las sociedades modernas. *Revista de Historia*, 47, Escuela de Historia Universidad Nacional, pp. 145-162.

SERRA, C. (2011). *La década de Ibon Aranberri. El artista usa historia y naturaleza como material creativo*. Disponible en: http://www.elpais.com/articulo/cultura/decada/Ibon/Aranberri/elpepicul/20110128elpepicul_3/Tes (Recuperado de 4 de febrero de 2012).

SEVILLA, D. (2003). La educación comprensiva en España: paradoja, retórica y limitaciones. *Revista de Educación*, 330, pp. 35-57.

SEVILLA, S. (1996). *Soledad Sevilla: instalaciones*. Granada: Diputación Provincial de Granada.

SEVILLA, S. (1998). *Soledad Sevilla. Catálogo*. Madrid: Galería Soledad Lorenzo.

SIBEN, I. (ed.) (2006). *Ilya & Emilia Kabakov. Installation & theater*. Munich : Ed. Prestel.

SILVA, A. (2009). ¿De qué hablamos en el diálogo con el arte?. En *Actas del I Congreso Internacional Los Museos en la Educación "La formación de los educadores"*, pp. 112-129.

SINNER, A., LEGGO, C., IRWIN, R., GOUZOUASIS, P., & GRAUER, K. (2006). Arts-Based Educational Research dissertations: Reviewing the practices of new scholars. *Canadian Journal of Education*, 29 (4), pp. 1223-1270.

SINNER, A. (2008). Landscapes of meaning: from Childhood art to geographies of self as artist/researcher/teacher. *Canadian Journal of Education*, 31 (1), pp. 255-262.

SISTO, V. (2008). La investigación como una aventura de producción dialógica: la relación con el otro y los criterios de validación en la metodología cualitativa contemporánea. *Psicoperspectivas*, VII, pp. 114-136. Disponible en: <http://www.psicoperspectivas.cl/index.php/psicoperspectivas/article/viewFile/54/54>.

SPINELLI, L. (2011). Acide sur verre : reflets d'une ville imaginée. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire*, 3 (*Technomagie*), pp. 52-55.

SOLA PIZARRO, B. (coord.) (2010). *Experiencias de aprendizaje con el arte actual en las políticas de la diversidad*. Educación y acción cultural

MUSAC. Junta de Castilla y León, MUSAC y ACTAR, Barcelona.

SOMALO, C. (2015, 27 de febrero). *El triunfo de Baco sobre la muerte. La Rioja*. Disponible en: <http://www.larioja.com/planes/201502/27/triunfo-baco-sobre-muerte-20150227005614-v.html>

SOTELO, I. (1995). Educación y democracia. En Manzano Bernárdez, P. (Coord.), *Volver a pensar la educación, Vol. I.* (pp. 34-59). Madrid: Morata.

SPECTOR, N. (Com.) (2011). *El intervalo luminoso*. Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao.

SPRINGGAY, S. (2004). *Inside the Visible: Youth Understandings of Body Knowledge Through Touch*. Tesis doctoral inédita. University of British Columbia, Vancouver. Canadá.

SPRINGGAY, S., IRWIN, R., LEGGO, C., y GOUZOUASIS, P. (Eds.) (2008). *Being with A/r/tography*. Rotterdam. The Netherlands: Sense Publishers.

STAM, D. C. (1992). Documenting whose heritage? The problem of point of view in documenting American cultural property. En Rouit, H. et Humbert, J-M, *À la Recherche de la Mémoire – le patrimoine culturel* (pp. 97-105). Actes du Colloque organisé par la Section des Bibliothèques d'Art de l'IFLA (Paris). Paris : Saur. IFLA Publications.

STEFANICH, F. (2014). Barrios privados. Le devenir récit de l'human. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire, 6 (Le Fake)*, pp. 272-274.

STROHL, H. (2014). La vraie cuisine est celle qui fait rêver. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire, 6 (Le Fake)*, pp. 298-303.

STROHL, H. (2013). Gastronomie, Gastrosophie, le mystère des goûts. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire, 5 (Manger Ensemble)*, pp. 84-91.

SUÁREZ SOUSA, S. J. (Coord.) (2013). *Vinaletras, 4 cuaderno bianual de cultura y vino*. Tacoronte-Acentejo. Tenerife: D.O. Tacoronte-Acentejo.

SUÁREZ SOUSA, S. J. (Coord.) (2009). *Vinaletras, 2 cuaderno bianual de cultura y vino*. Tacoronte-Acentejo. Tenerife: D.O. Tacoronte-

Acentejo.

SULLIVAN, G. (2005). *Art Practice as Research. Inquiry in Visual Arts*. London: SAGE

SULLIVAN, G. (2011) The Artist as Researcher. New Roles for New Realities. En Wesseling, J. (ed), *See it Again, Say it Again: The Artist as Researcher* (pp.79-101) Amsterdam: Valiz Antennal.

SWARTZBURG, S. G. (1992). Preserving the Cultural Patrimony. En Rouit, H. et Humbert, J-M, (eds) *À la Recherche de la Mémoire – le patrimoine culturel* (pp. 81-96). Actes du Colloque organisé par la Section des Bibliothèques d'Art de l'IFLA (Paris). Paris : Saur. IFLA Publications.

TACUSSEL, P. (2013). L' « Endieusement » du monde : entre croire et boire. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire, 5 (Manger Ensemble)*, pp. 296-303.

TAE YOUN KIM (2010). Une tribu de consommateurs. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire, 2 (Le luxe)*, pp. 100-107.

TAITTINGER, T. (dir.) (2007). *L'emprise du lieu. Une proposition de Daniel Buren. Expérience Pommery #4*. Paris : Beaux Arts Éditions.

TANCHIS, A. (1987). *Munari. L'art est un métier*. París: Philippe Sers Éditeur.

TÀPIES, A. (1999). *El arte y sus lugares*. Madrid: Siruela.

TATRAI, Z. (2006). Le komatál : symbole de l'amitié et de l'affection. En Goldstein, D. et Merkle, K. (Éd.), *Cultures Culinaires d'Europe Identité, diversité et dialogue* (pp. 213-220). Strasbourg : Éditions du Conseil de l'Europe.

TEJADA MARTÍN, I. (2012). La copia y la reconstrucción: un recurso visual en las exposiciones de historia de arte moderno desde los años 60 del siglo XX. *Arte, Individuo y Sociedad, 24 (2)*, pp. 211-226.

THORPE, S. (2010). L'œil, le cerveau et l'art. En Borillo, M. (dir), *Dans l'atelier de l'art. Expériences cognitives* (pp. 135-144). Seyssel: Champ Vallon.

TIBERGHEN, G. A. (2010). Un corridor naturel. En Saint-Jacques, C. et Suchère, É. (dir.), *L'art comme expérience. Shirley Jaffe & pratiques contemporaines*, (pp. 32-40). Montreuil-sous-Bois (France) : Lienart.

TIMÓN, Mª P. y ELÍAS, L. V. (2014). El Atlas del Cultivo Tradicional del Viñedo en España y sus Paisajes Culturales. *Revista de Museología, 60*, pp. 9-20.

TOMSIC CERKEZ, B. G. (2012). Potenciar una educación artística viable a través de la arquitectura. *Arte, Individuo y Sociedad, 24 (2)*, pp. 251-268.

TORREGROSA, A. (2015). Bifurcaciones por la educación artística. *Fermentario, 9. Vol. 1*, pp. 1-15

TORREGROSA, A. (2013). Vagabonde autour du tapas. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire, 5 (Manger Ensemble)*, pp. 124-127.

TORREGROSA, A. (2012a). *En los intersticios de la educación : Climatología de la experiencia artística desde la relación profesor-alumno*. Tesis doctoral inédita. Universitat de Barcelona, Barcelona.

TORREGROSA, A. (2012b). Introduction : Aux interstices de l'éducation. *Sociétés. Revue des Sciences Humaines et Sociales, 118*, pp. 5-7.

TORREGROSA, A. (2012c). Réversibilité de l'éducation : de la raison à la résonance. *Sociétés. Revue des Sciences Humaines et Sociales, 118*. 17-25.

TORREGROSA, A. (2011). *Résonances formatrices et socialités autour d'histories de vie*. Tesis doctoral inédita. Université Paris V, CEAQ.

TORREGROSA, A. et FALCON, R. M. (2012). La logique objective du cœur ou l'ordo amoris selon Max Scheler. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire, 4 (L'amour)*, pp. 260-263.

TORRES DE EÇA, T. (2012). Chemins croisés : un regard sur l'éducation artistique en partant d'INSEA. *Sociétés. Revue des Sciences Humaines et Sociales, 118*, pp. 77-85.

TOSCO, C. (2009). El paisaje histórico: instrumentos y métodos de investigación. En Maderuelo, J. (dir.), *Paisaje e historia. Pensar el paisaje, 04. CDAN (Huesca)* (pp. 89-110). Madrid: Abada.

TRIGGS, V. and R.L. IRWIN, ET AL (2008). Educational arts research as aesthetic politics. *Working Papers in Art and Design 5*. Disponible en: https://www.herts.ac.uk/_data/assets/pdf_file/0011/12431/WPIAAD_vol5_triggs_irwin.pdf

TROUDE, B. (2011). La cuisine de ma grand-mère. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire, 3 (Technomagie)*, pp. 290-295.

TRÜG, E. y KERSTEN, M. (2003). *Praxis de la terapia artística*. Granada: Universidad de Granada.

TYLDESLEY, K. & TYLDESLEY, M. (2014). If it looks like a passport does it do what a passport does ?. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire, 6 (Le Fake)*, , pp. 234-237.

UNESCO WORLD HERITAGE CENTRE (2009). *World Heritage Cultural Landscapes. A Handbook for Conservation and Management*, UNESCO, WHC Papers 26.

UNESCO WORLD HERITAGE CENTRE (2002). *Cultural Landscapes: the Challenges of Conservation*. Paris, UNESCO, WHC Papers 7.

UNESCO (2003). *Convención para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>

VALENCIA, L. F. (2003). El arte contemporáneo de mayo de 1968 a septiembre de 2001. Conferencia dictada en Seminario 10X10X10, Medellín, Museo de Antioquia, octubre 30-31 de 2003. Texto inédito.

VALENCIA, L. F. (1991). La instalación transforma un espacio. *Arte*. Revista de Arte y Cultura. Museo de Arte Moderno de Bogotá.

VALERY, P. (1960) [1928]. *La Conquête de l'ubiquité En: Oeuvres, tome II, Pièces sur l'art* (pp. 1283-1287). París: Gallimard, Bibl. de la Pléiade.

VALVERDE VILLENA, D. (2006). Espagne : Agapes et convivialité. En Goldstein, D. et Merkle, K. (Éd.), *Cultures Culinaires d'Europe Identité, diversité et dialogue* (pp. 427-437). Strasbourg : Éditions du Conseil de l'Europe.

VARGAS, L. (1957). Vocabulario sobre Vitivinicultura en la Rioja Alavesa. *Berceo, 43*, pp. 255-262.

VARRASO, I. (2009). El Gargano: una conocida subregión turística del sur de Italia con una marcada identidad territorial. En Copeta, C. y Lois, R. (Eds.), *Geografía, paisaje e identidad* (pp. 103-127). Madrid: Biblioteca Nueva.

VECCHIO, B. (2009). Geografía de Italia y objetivo fotográfico. Consideraciones al margen de una experiencia editorial. En Copeta, C. y Lois, R. (Eds.), *Geografía, paisaje e identidad* (pp. 83-101). Madrid: Biblioteca Nueva.

VEGA, A. y ECHEVERRÍA PLAZAOLA, J. (2007). *Edición Crítica de la obra de Jorge Oteiza Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Alzuza (Navarra): Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa.

VELILLA CÓRDOBA, S. (2010). *Biasteri, el pueblo que nunca existió*. Disponible en: [http://aztarna.es/wp-content/uploads/PDFs/Biasteri.pdf/](http://aztarna.es/wp-content/uploads/PDFs/Biasteri.pdf) (Recuperado el 15 de abril de 2016).

VELILLA CÓRDOBA, S. y MUNTIÓN HERNÁEZ, C. (2009). *Toloño y Cantabria. Dos sierras, dos mundos*. Logroño: Ed. Piedra de Rayo.

VELILLA CÓRDOBA, S. (2001). Lagares excavados en roca en tierras de Rioja Alavesa y de la Sonsierra Riojana. *Revista Murciana de Antropología*, 7, pp. 173-180.

VELILLA CÓRDOBA, S. (1996). *Rioja Alavesa*. Bilbao: Sua.

VELILLA CÓRDOBA, S. (1982). *La Rioja Alavesa*. Vitoria-Gasteiz: Dpto. de Publicaciones, Diputación Foral de Álava. Argitalpen-Saila. Arabako Foru Aldundia.

VERA PENTE, P. (2008). *Being at the edge of landscape: sense of place and pedagogy*. Tesis doctoral inédita. University of British Colombia, Vancouver, Canadá.

VERDÚ SCHUMANN, D. A. (2004). Nuevas tecnologías vs. instituciones artísticas: El problema de la difusión y legitimación del arte realizado con nuevos medios. Del vídeo-arte al net-art. Actas de Arte y Nuevas Tecnologías. *X Congreso de la Asociación Española de Semiótica. Logroño, Universidad de La Rioja y Fundación San Millán de la Cogolla. CD-Rom*, pp. 1024- 1033. (Recuperado el 15 de diciembre de 2012).

VERINO, R. (2014). Ese lugar donde habitan los dioses. *Revista de Museología*, 60, pp. 6-8.

VIDAL-ABARCA LÓPEZ, J. (2003a). Peculiaridades de la Heráldica familiar en la Rioja Alavesa. En Martínez de Salinas Ocio, F. (Coord.), *Rioja Alavesa. Actas de las Terceras Jornadas de Estudios Históricos de la Rioja Alavesa –cultura, arte y patrimonio-* (pp. 77-91). Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava.

VIDAL-ABARCA LÓPEZ, J. (2003b). *Historia y Heráldica de los pueblos de Álava. Tomo I. Cuadrilla de Laguardia-Rioja Alavesa*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava.

VISCARDI, R. (2010). Construcción de "lugares comunes". *Ariel, Revista de Filosofía*, 4, pp. 41-46

VIVANCO SÁEZ, S., MERINO GARCÍA, M. y PASCUAL, M. (2014). Museo Vivanco de la cultura del vino. *Revista de Museología*, 60, pp. 193-210.

VV.AA. (2013). *Pays Basque*. Paris: Gallimard.

VV.AA. (2011). *Didáctica de las artes y la cultura visual*. Madrid: Akal.

VV.AA. (2011). *Mapeando. Representaciones del territorio Campo de Calatrava 2010*. Almagro, Ciudad Real: Asociación para el desarrollo del Campo de Calatrava.

VV.AA. (2011). *Museos y Colecciones de Euskadi: 2010*. Vitoria-Gasteiz: Departamento de Cultura. Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia / Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco.

VV. AA. (2010). *Installation Art*. Berkeley (USA) : Gingko Press.

VV.AA. (2010). *Y en el centro, la persona. Diálogos de la fotografía y la palabra a través de la imagen humana*. Granada: Universidad de Granada.

VV.AA. (2009). *Plan Vasco de la Cultura II: 2009-2012*. Vitoria-Gasteiz: Consejo Vasco de Cultura. Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia / Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco.

VV.AA. (2008). *Museos y Colecciones de Euskadi: Informe Estadístico*

2008. Departamento de Cultura. Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia / Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco. Vitoria- Gasteiz.

VV.AA. (2006). *Carta Europea del Enoturismo*. Red Europea de Ciudades del Vino "Recevin", París. Disponible en: http://www.recevin.net/userfiles/file/VINTUR/Charte_ES.pdf (Recuperado el 30 de mayo de 2013).

VV.AA. (2004). *Monográfico sectorial. Museos y colecciones museográficas de Euskadi. Informe estadístico*. Consejo Vasco de Cultura y Observatorio Vasco de la Cultura. Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia / Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco. Vitoria- Gasteiz.

VV.AA. (2004). *Plan Vasco de la Cultura*. Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia / Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco. Vitoria- Gasteiz.

VV.AA. (2003). *Plan Vasco de la Cultura*. Primera ed. Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia / Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco. Vitoria- Gasteiz.

VV.AA. (2000). *Txomin Badiola: Sala la Gallera*. Generalitat Valenciana. Valencia.

VV.AA. (1990). *Collection. Installation*. Difusión Capc Musée. CAPC Musée d'Art Contemporain de Bordeaux. Bordeaux.

WALKER, A. (Coord.) (2013). *Visual Arts*. Manchester: University of Salford.

WARHOL, A. (2008). *Mi filosofía de A a B y de B a A*. Barcelona: Busquets.

WEBER, P. (2003). *Le corps à l'épreuve de l'installation-projection*. Paris : L'Harmattan.

WHISTON SPIRN, A. (2012). *The eye is a door. Photography and the Art of visual thinking*. Wofl Tree Press.

WHISTON SPIRN, A. et AL (2009). Retrospect and Forecast. Remarks on the Occasion of the 25th Anniversary of Landscape Journal. *Landscape Journal*, 28 (1), pp. 111-123.

WYLIE, J. (2007). *Landscape*. Oxon: Routledge.

ZACCARIA, P. (2014). Cartes imaginaires et imaginaire des cartes. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire*, 6 (*Le Fake*), pp. 245-249.

ZAPATA HERNÁNDEZ, V. M. (2013). Caminando entre viñedos. En Suárez Sousa, S. J. (Coord.), *Vinaletras, 4 cuaderno bianual de cultura y vino. Tacoronte-Acentejo* (pp. 17-29). Tenerife: D.O. Tacoronte-Acentejo.

ZAPATA HERNÁNDEZ, V. M. (2009). El enoturismo desde la óptica del senderismo temático. En Suárez Sousa, S. J. (Coord.), *Vinaletras, 2 cuaderno bianual de cultura y vino. Tacoronte-Acentejo* (pp. 17-29). Tenerife: D.O. Tacoronte-Acentejo.

ZELICH, C. (2008). Fondos fotográficos en las colecciones españolas. Constitución, evolución y consideraciones. *MUS-A. La fotografía y el museo. Año VI. N° 9*, pp. 42-49.

ZOIDO NARANJO, F. (2002). Convención Europea del Paisaje. Florencia, 20.X.2000. En Zoido Naranjo, F. y Venegas Moreno, C. (coord.), *Paisaje y ordenación del Territorio I* (pp. 337-341). Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes.

ZUAZNABAR, G. (2006). Piedra en el Paisaje. *Cuadernos del Museo Oteiza*, 2, pp. 1-45 Alzuza (Navarra): Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa.

ZYMAN, D., WEIL, B. y HABSBURG, F. VON. (2010). *Pasajes. Viajes por el hiper-espacio*. Gijón, Asturias: LABoral Centro de Arte y Creación Industrial.

webgrafía

Principales referencias digitales y enlaces web

[Recuperado el 20 de enero de 2013]

Exposición "El medio es el museo". Marco de Vigo. <http://www.marcovigo.com/es/content/el-medio-es-el-museo>

[Recuperado el 16 de mayo de 2013]

Música entre viñedos y productos segmentados, entre las propuestas enoturísticas de Rioja Alavesa. <http://www.vinetur.com/2013051412324/musica-entre-vinedos-y-productos-segmentados-entre-las-propuestas-enoturisticas-de-rioja-alavesa.html>.

La fundadora de 'Entre Cepas', Mar Sánchez participa en el VII congreso Nacional de Enoturismo. <http://www.vinetur.com/2013051512336/la-fundadora-de-entre-cepas-mar-sanchez-participa-en-el-vii-congreso-nacional-de-enoturismo.html>.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Formación Profesional. <http://www.todofp.es/todofp>

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Formación Profesional. <http://www.todofp.es/todofp/formacion/que-y-como-estudiar/oferta-formativa.html>

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Formación Profesional. <http://www.todofp.es/todofp/formacion/que-y-como-estudiar/oferta-formativa/familias.html>

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Formación Profesional. <http://www.todofp.es/todofp/formacion/que-y-como-estudiar/oferta-formativa/nuevos-titulos/titulos-loe.html>

[Recuperado el 28 de mayo de 2013]

Cuaderno de explotación vinícola. (s.f.) <http://www.tacovin.com/dota/Active/cuaderno/cuaderno%20trazabilidad%20%20DOTA.pdf>

La vinal. 4 (s.f.) <http://www.tacovin.com/dota/Active/pdf/Vinal2012p.pdf>

La vinal. 3 (s.f.) <http://www.tacovin.com/dota/Active/pdf/lavinal2010.pdf>

La vinal. 2 (s.f.) http://www.tacovin.com/dota/Active/pdf/la_vinal.pdf

La vinal. 1 (s.f.) <http://www.tacovin.com/dota/Active/pdf/vinal1.pdf>

Manual básico de viticultura. (s.f.) <http://www.tacovin.com/dota/Active/pdf/viti.pdf>

Vinaletas, 3. (s.f.) <http://www.tacovin.com/dota/Active/pdf/vinaletas2011/vinaletas2011.pdf>

Vinaletas, 1. (s.f.) <http://www.tacovin.com/dota/Active/pdf/vinaletra01.pdf>

Consejo Regulador de la Denominación de Origen Rioja. <http://es.riojawine.com/multimedia/files/Mil-y-un-riojas.pdf>

Consejo Regulador de la Denominación de Origen Rioja. http://es.riojawine.com/multimedia/files/publicaciones/MemoriaConsejo_2012.pdf

Consejo Regulador de la Denominación de Origen Rioja. http://es.riojawine.com/multimedia/files/publicaciones/BOLETIN_N_85.pdf

Consejo Regulador de la Denominación de Origen Rioja. http://es.riojawine.com/multimedia/files/publicaciones/Estadisticas_Rioja_2012.pdf

[Recuperado el 2 de junio de 2013]

Alianza de Paisajes Culturales. Patrimonio Mundial. <http://www.alianzadepaisajesculturales.org/es/>

Asociación de Museos del Vino de España. <http://www.museosdelvino.es/>

Ayuntamiento de Montilla. <http://montillaturismo.es/es/guia-practica/puntos-de-informacion-turistica/centro-de-interpretacion-envidarte.html>

Bodegas Marqués de Carrión. <http://www.labastida-bastida.org/vino-bodegas-marques-carrion.php>

Bodega Marqués de Riscal. <http://www.marquesderiscal.com/>

Vinaletas, 3. (s.f.) http://www.marquesderiscal.com/uploads/contenidos/doc/55-1-Aula%20Marques%20de%20Riscal_Introduccion%20corporativa.pdf

Bodega Museo de la Cultura del Vino Dinastía Vivanco. <http://www.actividadesvivanco.com/actividades-infantiles/programa-para-centros-escolares/>

Bodega Museo de la Cultura del Vino Dinastía Vivanco. <http://www.actividadesvivanco.com/>

Bodega Pagos de Leza. <http://www.pagosdeleza.com/index.php>

Bodega Ysios (Laguardia). <http://www.ysios.com/home.php?idioma=es>

Bodegas Ondalán (Oion). <http://ondalan.es>

Bodegas Solagüen (Labastida). <http://solaguen.com>

Denominación de Origen Campo de Borja. <http://www.docampodeborja.com/es/> (Recuperado el 2 de junio de 2013).

Bodega Darien (Logroño). <http://www.darien.es/esp/index.php>

Catálogo Darien. (s.f.) <http://www.darien.es/esp/descargas/BodegasDarienCatalogo.pdf>

Las bodegas españolas. Arquitecturas del vino. (s.f.) http://www.planetadelibros.com/usuarios/libros_contenido/arxius/1/148_1_MAQUETABODEGASmedia3.pdf

Ruta del Vino de Rioja Alavesa. Cuadrilla de Rioja Alavesa-Arabako Errioxa. <http://www.rutadelvinoderiojaalavesa.com/es/>

Turismo de Aquitaine. http://www.tourisme-aquitaine.fr/es/tourisme-aquitaine/371/m1_C313649/museos-vino-aquitania-francia.html

Vídeo Rioja Alavesa y Bodega Ondalán (s.f.) <http://vimeo.com/45542800>

[Recuperado el 6 de junio de 2013]

Gobierno Vasco-Eusko Jaurlaritz. "Dando pasos hacia la paz". <http://www.gizagela.net/>

Proyecto "Las víctimas de la educación vasca. Un testimonio de valor". <http://www.eskolabakegune.euskadi.net/web/guest/que-es>

[Recuperado el 7 de junio de 2013]

Santos Guerra. Blog El adarve, de Miguel Ángel Santos Guerra. <http://blogs.opinionmalaga.com/eladarve/>

[Recuperado el 14 de junio de 2013]

Vinos de Canarias. Denominaciones, catas, noticias, productores, bodegas. Todo sobre los vinos canarios. <http://vinoscanarias.es/noticias/sexta-edicion-de-noviembre-mes-del-vino-en-la-laguna-tenerife/#more-220>

[Recuperado el 13 de diciembre de 2013]

Leyendas Vascas. <http://aherbelste.galeon.com/>

Archivo de la memoria de País Vasco. <http://www.ahoaweb.org/>

Centro de Patrimonio Cultural Gobierno Vasco

<http://www.kultura.ejgv.euskadi.net/r46-20515/es/>

<http://www.kultura.ejgv.euskadi.net/r46-3835/es/>

<http://www.euskadisioux.org/>

Patrimonio en femenino. http://www.mcu.es/novedades/2011/novedades_patrimonio_femenino.html

euskalidentity. Euskalidentity Kultur Elkartea (EIKE) <http://euskalidentity.com/first.html>

[Recuperado el 27 de diciembre de 2013]

<http://www.verema.com/blog/verema/1122579-significado-colores-vino>

<http://www.vinetur.com/2013091213316/el-beneficio-inconfesable-del-vino-para-combatir-el-estres.html>

El mundo del vino. Emilio Barco Royo. http://docs.dinastiavivanco.com/web/el_mundo_del_vino.pdf

[Recuperado el 2 de marzo de 2014]

Varietades de vid: Denominación de Origen Calificada Rioja.

<http://es.riojawine.com/es/8-variedades-de-vid.html>

[Recuperado el 10 de marzo de 2014]

<http://www.maridajeyvino.com/que-es-maridaje/>

[Recuperado el 24 de marzo de 2014]

Proyecto "Enocultura Tour Wine&Piano Music".

<http://www.burgostv.es/noticias/2014/03/24/musica-de-piano-y-vino-el-maridaje-perfecto>

Proyecto "Mujeres con Arte y Vino"

<http://www.barondeley.com>

Proyecto "1 Château Pour 1 Artiste"

<https://www.facebook.com/unchateaupourunartiste>

[Recuperado el 13 de mayo de 2014]

Memoria gustativa, sabor a recuerdos

<http://cocinayvino.net/gastronomia/especiales/7310-sabor-a-recuerdos.html>

Proyecto Oleum

http://www.nasdap.ejgv.euskadi.eus/r50-public2/es/contenidos/boletin_revista/sustrai_90/es_agripes/adjuntos/90_10_10_c.pdf

http://www.nasdap.ejgv.euskadi.eus/r50-7393/es/contenidos/boletin_revista/sustrai_92/es_dapa/adjuntos/92_33_33_c.pdf

[Recuperado el 28 de mayo de 2014]

Rioja Alavesa. Algunos rasgos que identifican la comarca. Amaia López de Heredia. 30.11.2010

http://www.acenologia.com/cienciaytecnologia/rioja_alavesa_ruta_2cienc1110.htm

ÁNGELA DASS. Artista

<http://www.angelicadass.com/humanae-work-in-progress/#itemId=52e5b6b3e4b07d330249ad0c>

Pilar Albarracín

<http://www.pilaralbarracin.com/>

Fabrice Tignac

<http://fabrice-tignac.weebly.com>

[Recuperado el 31 de mayo de 2014]

<http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/2-pdf/gluzman.pdf>

[Recuperado el 3 de junio de 2014]

Noticias relacionadas con la calificación del Paisaje Cultural del Vino y el Viñedo de la Rioja Alavesa como Bien Cultural con categoría de Conjunto monumental por el Gobierno Vasco.

http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/06/03/paisvasco/1401797446_337587.html?utm_medium=twitter&utm_source=twitterfeed

http://www.eldiario.es/norte/euskadi/Paisaje-Cultural-Vinedo-Rioja-Alavesa_0_267023812.html

<http://www.finanzas.com/noticias/empresas/20140530/parlamento-riojano-apoya-paisaje-2681521.html>

https://www.irekia.euskadi.net/es/news/12958-paisaje-cultural-del-vino-vinedo-rioja-rioja-alavesa?criterio_id=775120

<http://www.larioja.com/20130319/local/region/candidatura-vino-201303191139.html>

[Recuperado el 4 de junio de 2014]

UNESCO.

- (2012). 36 C/5: Programa y presupuesto aprobados 2012-2013. <http://unesdoc.unesco.org/images/0021/002152/215286s.pdf>

- (2008). Debate público "Memoria y Universalidad: Nuevos retos para los museos". http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL_ID=32653&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

- (2009-2014). Diálogo. <http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/dialogue/>

[Recuperado el 14 de septiembre de 2014]

Proceso de reflexión sobre la convivencia en Rioja Alavesa en relación a los nuevos procesos inmigratorios

http://www.araba.eus/cs/Satellite?c=DPA_Publicacion_ublicacion_FA%2FDPA_publicacion

[Recuperado el 9 de octubre de 2014]

Inspirados por la vendimia

<http://vivancoculturadevino.es/blog/2014/10/03/inspirados-por-la-vendimia/>

[Recuperado el 20 de octubre de 2014]

Barro, D. "Carneiro, la sabiduría del bosque". El Cultural. <http://www.elcultural.com/revista/arte/Carneiro-la-sabiduria-del-bosque/683>

[Recuperado el 17 de noviembre de 2014]

El vino, un alimento que merece ser reconocido por la Real Academia Española como parte de nuestra cultura. Revista La Bodega Alicantina el 31 marzo, 2014 David Bernardo López Lluch

<http://labodegaalicantina.wordpress.com/2014/03/31/el-vino-un-alimento-que-merece-ser-reconocido-por-la-real-academia-espanola-como-parte-de-nuestra-cultura/>

[Recuperado el 24 de noviembre de 2014]

Vino y arte

<http://ocio.laopiniondemurcia.es/agenda/noticias/nws-365500-el-vino-papel-arte.html>

[Recuperado el 11 de febrero de 2015]

Rioja Alavesa, una mano acariciando

<http://riojaalavesa.blog.euskadi.net/category/vinedo>

[Recuperado el 27 de abril de 2015]

El origen de la Retreta de San Prudencio

<http://www.elcorreo.com/san-prudencio/2015/201504/07/origen-retreta-prudencio-20150407173446.html>

[Recuperado el 5 de mayo de 2015]

Entrevista a Jordi Tresserras. "No es sólo Rioja, es Rioja Alavesa".

<http://riojaalavesa.blog.euskadi.net/no-es-solo-rioja-es-rioja-alavesa>

[Recuperado el 20 de octubre de 2015]

<http://blogs.periodistadigital.com/elbuenvivir.php/2014/10/25/barricas-cvne>

<http://www.europapress.es/la-rioja/noticia-arte-naturaleza-unen-exposicion-eduardo-chillida-bodega-cvne-haro-20140308200835.html>

Museo de la Cultura del Vino Dinastía Vivanco.

<http://vivancoculturadevino.es/es/fundacion/museo-vivanco-de-la-cultura-del-vino/exposicion-permanente/>

Bodegas Mas Blanch i Jové.

<http://www.masblanchijove.com/es/>

<http://viavicentius.blogspot.fr/>

Musée du Vin de Paris.

<http://www.museedevinparis.com/index.php/fr/musee/historique>

Gironde Verte

<http://www.gironde-verte.com/>

Mission Hill Winery (Canadá)

<http://www.missionhillwinery.com/>

Cité du Vin (Burdeos)

<http://www.laciteduvin.com/fr>

Museo de la Vid y el Vino (Cafayate, Argentina)

<http://www.museodelavidyelvino.gov.ar>

Bodegas Ontañón

<http://ontanon.es/es/>

Bodega Finca de los Arandinos

<http://www.fincadelosarandinos.com/>

Bodegas Francoespañolas

<http://francoespanolas.com>

Bodegas Remelluri

<http://www.remelluri.com>

[Recuperado el 20 de enero de 2016]

<http://www.saint-emilion-tourisme.com>

Jurisdicción de Saint-Emilion. <http://whc.unesco.org/en/list/932>

"Dejémoslo en juego" por Albert Boadella. El Cultural de ABC. 12/09/2002

http://www.elcultural.com/version_papel/OPINION/5360/Dejemoslo_en_juego

[Recuperado el 7 de marzo de 2016]

Transductores: Blog de Pedagogías colectivas, Prácticas artísticas colaborativas, Mediación cultural, Comunidades de aprendizaje y Decrecimiento cultural. <http://transductores.net/>

[Recuperado el 25 de marzo de 2016]

Simpson, L. <http://lsimpsonstudio.com>

[Recuperado el 30 de marzo de 2016]

<http://www.jeudepaume.org>

[Recuperado el 1 de abril de 2016]

Organización Mundial del Comercio.

- Acuerdo sobre los aspectos de los derechos de propiedad intelectual relacionados con el comercio. Parte II, Sección 3: Indicaciones

geográficas. Acuerdo de la Ronda Uruguay. ADPIC, Anexo 1C, 1994.

http://www.congreso.es/docu/docum/ddocum/dosieres/sleg/legislatura_10/spl_69/pdfs/15.pdf

- 21 de abril de 2011. "Cuestiones relativas a la extensión de la protección de las indicaciones geográficas prevista en el artículo 23 del acuerdo sobre los adpic a productos distintos de los vinos y las bebidas espirituosas y las referentes a la relación entre el acuerdo sobre los ADPIC y el convenio sobre la diversidad biológica".

http://www.congreso.es/docu/docum/ddocum/dosieres/sleg/legislatura_10/spl_69/pdfs/16.pdf

[Recuperado el 9 de abril de 2016]

Trujal de Lanciego.

<http://www.lanciego.org/lugares-de-interes-lanciego.html>

<https://www.youtube.com/watch?v=7ZLSPcGdsS8>

<http://www.hazi.es/es/noticias-hazi/4170-la-rioja-alavesa-celebra-la-ii-fiesta-del-aceite-de-oliva-de-alava.html>

[Recuperado el 10 de abril de 2016]

Cancionero vasco. Santa Águeda.

<http://www.vitoria-gasteiz.org/wb021/http/contenidosEstaticos/adjuntos/es/80/32/48032.pdf>

[Recuperado el 11 de abril de 2016]

Gaëlle Scali y Emilie Schalck, artistas.

<http://www.emilie-schalck.com>

www.gaellescali.com

[Recuperado el 12 de abril de 2016]

Webs de localidades de Rioja Alavesa

- Labastida-Bastida

<http://www.labastida-bastida.org/>

- Samaniego

<http://ayuntamientosamaniego.com/index.php>

- Villabuena de Álava- Eskuernaga
<http://www.villabuenadealava.org/es/villabuena-de-alava>

- Elciego-Zieko
<http://www.elciego.es/>

- Navaridas
<http://www.altodecastejongaina.com/home/>

- Leza
<http://www.lezaalava.com>

- Laguardia-Guardia.
<http://www.laguardia-alava.com/index.php/es/>

- Elvillar-Bilar.
<http://www.elvillar.es>

- Lanciego-Lantziego.
<http://www.lanciego.org>

- Viñaspre-Biasperi
<http://www.vinaspre-biasteri.com/>

- Yécora-Iekora
<http://www.ayuntamientodeyecora.com/es/>

- Labraza
<http://www.labraza.net>

- Moreda de Álava-Moreta
<http://www.moredadealava.com>

- Oyón-Oion
<http://ayuntamientodeoyon.com/es/>

- Lapuebla de Labarca
<http://www.lapuebladelabarca.es/>

- Cuadrilla de Rioja Alavesa. Nuestros pueblos.
<http://cuadrillariojaalavesa.com/es/pueblos>

[Recuperado el 27 de abril de 2016]

<http://herikirolak.biz/index.php?idioma=es>
Paisajes vitícolas declarados.

Wachau. <http://whc.unesco.org/en/list/970>
Alto Duero. <http://whc.unesco.org/en/list/1046>
Alto Rhin, Curso Medio. <http://whc.unesco.org/en/list/1066>
Tokaj. <http://whc.unesco.org/en/list/1063>
Isla del Pico. <http://whc.unesco.org/en/list/1117>
Lavaux. <http://whc.unesco.org/en/list/1243>

[Recuperado el 24 de mayo de 2016]

Instituto del Patrimonio Cultural de España
<http://ipce.mcu.es/conservacion/planesnacionales/paisajes.html>

<http://www.oepe.es>

<http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/patrimonio/mc/patrimoniomundial/bienes-declarados/por-ano-de-inscripcion/aranjuez.html>

<http://www.catedraunesco.eu>

Rutas del Paisaje Cultural Cafetero (Colombia)

http://www.rutasdelpaisajeculturalcafetero.com/publicaciones/paisaje_cultural_cafetero_pub

<http://www.ovpm.org>

http://www.culturalheritageconnections.org/wiki/Main_Page

<http://www.ezagutubarakaldo.net/es/>

<http://pontenasondas.org/es>

PLAN NACIONAL DE EDUCACIÓN Y PATRIMONIO

http://media.wix.com/ugd/79b507_f5967181fb344f01a8d14e951a4819e1.pdf

Ley de protección, gestión y ordenación del paisaje de Cataluña

http://www.catpaisatge.net/fitxers/ley_paisaje.pdf

Ley 5/2014, de 25 de julio, de Ordenación del Territorio, Urbanismo y Paisaje, de la Comunitat Valenciana.

<https://www.boe.es/boe/dias/2014/09/23/pdfs/BOE-A-2014-9625.pdf>

Ley de protección del paisaje de Galicia

<https://www.boe.es/buscar/pdf/2008/BOE-A-2008-14097-consolidado.pdf>

Ley sobre protección, gestión y ordenación del paisaje en la ordenación del territorio de la Comunidad Autónoma del País Vasco

<http://normativa.infocentre.es/sites/normativa.infocentre.es/files/noticias/20200277.pdf>

[Recuperado el 14 de julio de 2016]

Pablo de Castro. Proyectos.

<http://elpuntorojo.es/>

<http://pablodecastro.org/>

Proyecto31 days of inspiration. <http://www.museumsgalleriesscotland.org.uk/research-and-resources/resources/case-studies/case-study/44/31-days-of-inspiration>

Proyecto olorVISUAL. Joan Brossa. <http://olorvisual.com/joan-brossa-el-bautizo/>

Web del artista Yann Kersalé. <http://www.ykersale.com>

Pío Baroja, *Canciones del suburbio*, 1944.

Balcón de La Rioja

Esta sierra Cantabria
corta como una cuchilla
el paisaje y deja a un lado
la tierra severa y fría
de la montaña alavesa
y al otro lado un país de viñas,
de llanuras soleadas
de trigales y olivas.
Sobre el alto de la cuesta
y a la sombra de una encina
veo el Ebro, que en meandros
por el campo verde brilla
entre hileras de altos olmos,
que el otoño, como artista,

de colores rojo y oro
con su gran paleta pinta.
El aire es fresco y ligero,
el cielo suave acaricia,
yo me quedaría aquí
contento toda la vida.
Para mí, este miradero
sería cosa exquisita.
Largas horas monótonas
contento las pasaría
viendo el volar de las nubes
y sus colores que irisan,
los rayos del sol poniente
en las tardes que declinan.

MARAÑÓN (2014). **Fotografía independiente.** *Terrazas a La Rioja.* Photographie indépendante.



SIERRA DE TOLOÑO

VITORIA-GASTEIZ

NAVARRA

PROVINCIA DE ÁLAVA

SIERRA DE CANTABRIA

LA RIOJA

Cultura y paisaje:

DISCURSOS IDENTITARIOS EN RIOJA ALAVESA A TRAVÉS DE LA INSTALACION COMO HERRAMIENTA EDUCATIVA EN ESPACIOS NO FORMALES

- Foto-Diálogo
- Catas Artísticas
- Curso-Taller
- Talleres Instálate
- Procedencia de los participantes de las acciones pedagógicas
- Exposiciones

Distancias desde LAGUARDIA a:

- Vitoria-Gasteiz 50 km
- Bilbao 110 km
- Donostia-San Sebastián 160 km
- Logroño 18 km
- Madrid 360 km
- Barcelona 500 km



SALINILLAS DE BURADÓN-BURADON GATZAGA

LABASTIDA / BASTIDA

SAMANIEGO

LEZA

PÁGANOS

ELVILLAR-BILAR

KRIPAN

YECORA / IEKORA

LABRAZA

VILLABUENA DE ÁLAVA / ESKUERNAGA

NAVARIDAS

LAGUARDIA

LANCIEGO-LANTZIEGO

BARRIOBUSTO / GORREBUSTO

BAÑOS DE EBRO MAÑUETA

ELCIEGO

LAPUEBLA DE LABARCA

El Campillar

Assa

MOREDA DE ÁLAVA

OYÓN / OION

Laserna

LOGROÑO

Río Ebro

TESIS DOCTORAL REALIZADA CON LA COLABORACIÓN DE

