

*Paisaje Cultural y Patrimonio Visual.
Granada y Málaga.*

Clotilde Lechuga



Paisaje Cultural y Patrimonio Visual.

Granada y Málaga.

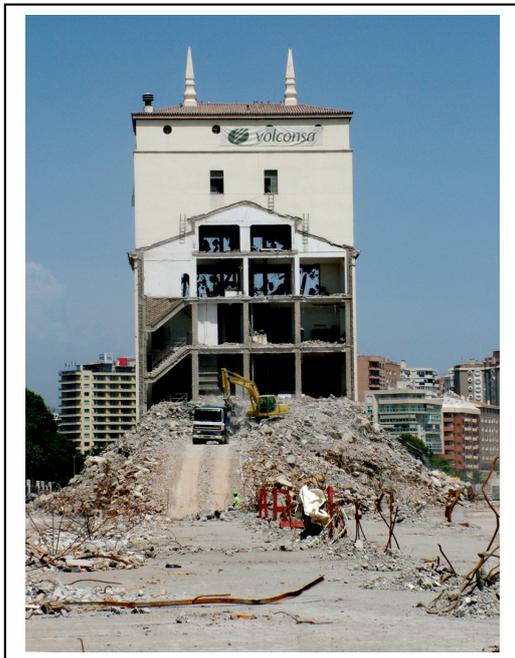
Autora: Clotilde LECHUGA JIMÉNEZ. Licenciada en Historia del Arte.

Director: Ignacio HENARES CUÉLLAR. Catedrático de Historia del Arte.

Trabajo de Investigación Tutelada (TIT).

Máster-Doctorado *Conocimiento y Tutela del Patrimonio* (2009/2010).

Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada.



Clotilde Lechuga, *La destrucción del Silo. Puerto de Málaga* (2005).

Granada, diciembre de 2010.

ÍNDICE	3
Resumen:								
Metodología	5
Presentación:								
La ventana transportable	7
Capítulo I								
1. La mirada óptica	11
2. La mirada lectora	22
3. La mirada del otro	31
4. La mirada del territorio	44
5. La mirada del <<paisaje>>	56
Capítulo II								
Paisaje Cultural y Patrimonio Visual	73
Granada y Málaga	87
El Patrimonio Cultural como Imagen Expandida	107
CONCLUSIONES	119
BIBLIOGRAFÍA	121
Otros recursos	123

Resumen

Metodología

a) Fondo y objetivos.

Este documento aporta datos sobre la investigación del proyecto de máster-doctorado de la autora, vinculado al Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada. En él se explora el concepto de paisaje cultural y patrimonio visual como imagen expandida, desde el estudio de la fotografía y la imagen bidimensional; adquiriendo una posición en la reflexión sobre el debate de la identidad dentro del patrimonio cultural.

b) Método.

Abordado desde los posicionamientos de la Historia del Arte, seguimos una trayectoria cronológica basándonos en el descubrimiento de las nuevas formas de captar la realidad en el proceso mecánico. Inicialmente este proceso desarrolla una intención documentalista. Posteriormente, la emancipación de la subjetividad creativa, que conlleva a la reinterpretación de las identidades culturales en las sociedades, principalmente occidentales o influidas por éstas, será otra característica.

c) Resultados.

El estudio de los cambios en la utilización de la imagen, según los avances tecnológicos y la difusión de ésta, nos determina, por un lado, una disposición ordenada de los análisis en la investigación científica, basada en los recursos mecánicos y tecnológicos del proceso documental; por otro lado, el cambio estético y conceptual en la apreciación, difusión y entendimiento del patrimonio cultural, a través de la reinterpretación del objeto patrimonial.

d) Conclusiones.

Pretendemos aportar nuevos datos y reflexiones críticas en los postulados gráficos. Entender dichas fuentes como material relevante, con las continuas invenciones en el desarrollo tecnológico, mecánico y re-interpretativo. Y por último, dotar al proceso de la creación fotográfica de la idea de la materialización del origen de conceptos visuales, sobre identidad cultural en el patrimonio universal.

Presentación

La ventana transportable.

En el registro fotográfico existen dos modos de exponer la imagen. Una es la que consideramos puramente documental y otra la que consideramos creativa. A la fotografía de paisaje se le pueden atribuir las dos fórmulas combinadas, aunque normalmente domina una intención sobre la otra, por lo que apreciamos la imagen como un paisaje documental o como un paisaje creativo. Determinar desde el patrimonio cultural lo que entendemos por patrimonio visual es el propósito de este estudio. Documentar y flexibilizar el concepto que tenemos sobre el patrimonio que vemos, desde la sociedad occidental, y entendemos como conceptos patrimoniales universales y propios, es una ampliación de lo que contemplamos.

A través de las diversas miradas ofrecidas nos informamos sobre las diferentes visualidades que de un conjunto patrimonial podemos obtener. En ello tiene cabida la documentación, entendido como el registro del espacio, pero además tiene añadido el concepto de creatividad: las nuevas miradas, lo que no está hecho ni descubierto, lo que está por hacer y ver. La idea de patrimonio visual activo, participativo e identitario supone la misma idea del paisaje cultural actual, al que se le añaden distintas aportaciones a través de la investigación y la gestión de estos nuevos elementos añadidos, considerados como parte activa, participativa e identitaria. Tras procesos multidisciplinares de estudio y colaboración desde la transversalidad habrá conclusiones -a veces unas más acertadas que otras, aunque siempre sea éste el objetivo-, que finalmente registraremos en un formato visual, para consolidar la imagen sobre patrimonio que queremos ofrecer al usuario.

Acerca de algo aparentemente esencial es necesario investigar, puesto que nuestro concepto visual también evoluciona con el paso del tiempo, debido a la variedad de recursos y posibilidades de la recepción. Esta educación de la mirada va estrechamente enlazada con el concepto evolutivo de las nuevas formas de gestión patrimonial e intervención en ésta, además de su difusión informativa, dirigida a turistas, escuelas o investigadores.

Varios autores están de acuerdo en la afirmación de que el concepto de paisaje es algo creado por el ser humano, desde unas premisas culturales. Basándonos en ello, vemos que la historia de la imagen (y de la imagen del paisaje) es la historia de la

cultura, hasta que llega a construirse el concepto de patrimonio visual como registro del patrimonio cultural. Si esta idea es correcta, los paisajes patrimoniales actuales y futuros están condicionados por la imagen que de ellos registremos desde enfoques documentales y enfoques artísticos. Es un modo de crear nuevos conceptos y ampliar nuestras dimensiones para el conocimiento, el entendimiento y el disfrute como usuarios participantes del contexto patrimonial. De este modo tomamos conciencia de lo que estamos elaborando como legado histórico: una o varias formas de ver el patrimonio cultural del que somos, o deberíamos ser, participantes activos.

En la Historia del Arte también existen interpretaciones como son las investigaciones de Juan Antonio Ramírez, en las que hace una historia catalogada, con los artistas que han realizado interpretaciones de la mujer, en su faceta de Venus. Desde la pureza donde invade el deseo como es la *Venus de Urbino* de Tiziano, o la plasticidad del cuerpo tocado que representa la *Venus del espejo* de Velázquez, hasta la rompedora imagen de la visualidad sincera, que propuso Manet al retratar a una Venus prostituta de servicios evidentes, llamada *Olympia*, entre otras representaciones. Estas ventanas, que son el propio objeto, son transportables, como hemos visto anteriormente. Tanto en su formato material -cuadro original, póster, libro, etc., en que el objeto representa una ventana: un orificio en el espacio- como en una manifestación más subjetiva -en el sentido de evasión imaginativa, crítica o decorativa-, las imágenes tienen el poder de transportarnos a otros espacios. Y se pueden llevar de un lugar a otro, en el formato libro o en otro formato: son ventanas transportables.

En el siglo XX continuaron las representaciones de mujeres con el juego de los artistas que querían participar de la Historia del Arte con la representación de la mujer Venus en sus características ampliadas y sus interpretaciones, como es la de Pablo Picasso o Henri Matisse cuando retrata las obeliscas. Desde la fotografía como disciplina artística también se acoge la idea. Incluso son mujeres las que participan de la idea surgida en el siglo XVI, reinterpretando una mujer a otra mujer, con una mirada femenina.

La imagen, por tanto, se concibe como juego, participación y posicionamiento de criterios. Es un lenguaje que nos amplía los conceptos sociales. La disciplina de la

fotografía además de reproducir mecánicamente (y técnicamente) las imágenes pictóricas, participa activamente en la creación de nuevas imágenes. La documentación gráfica y la creación artística están integradas en la misma actividad.

En el apartado puramente visual, en la cultura occidental conservamos planos del siglo XVII -como el realizado por el arquitecto Ambrosio de Vico en 1613 con la vista de Granada-, donde la cartografía se expresa de manera similar a lo que en la actualidad nos proporciona las vistas expuestas por Google Earth. Los planos que durante siglos tuvieron una función claramente militar, o de planificación para los rituales litúrgicos en el territorio urbano, de difícil lectura para el usuario común, en la actualidad tienen una aceptación que ha cambiado la concepción y entendimiento del espacio. Como escribe Fernando Marías “las vistas a vuelo de pájaro, en cambio suponían el tratamiento y la manipulación de los datos empíricos” sobre una tipología de representación gráfica que se investigó con interés desde finales del siglo XV.¹ Las representaciones cartográficas y las pictóricas nos ofrecen: las primeras una objetividad científica y la segunda una subjetividad artística. La objetiva sin posibilidad física de ser vista por el hombre y la subjetiva con acceso directo a la “vista”, aunque sea completamente ficticio.

Las ventanas a través de la Historia del Arte se pueden entender como la representación de ésta en la misma obra, o la opción de ser una nueva ventana en el espacio que ocupan los objetos. La ventana como marco, al igual que el mismo cuadro, la fotografía, la pantalla de cine o del ordenador. Sólo con medios de exposición como las proyecciones en 3D se pierde el marco que recoge la imagen. El encuadre que el autor/a- o autores- ha deseado plantear. Por eso la realidad es otra, pues nuestra mirada abarca más de lo preestablecido en ese marco. Pero al mismo tiempo está educada para ver lo que se le muestra. Las vistas turísticas o los paisajes documentales son una proyección que el usuario asimila rápidamente a través del sentido de la vista. “La ventana es, efectivamente, ese marco que, aislándolo,

¹ MARÍAS, Fernando. <<La imagen de la ciudad mediterránea. La tipología de la ciudad mediterránea>>. En: *Las ciudades históricas del Mediterráneo. Fuentes literarias y representación gráfica. Del Mundo Antiguo a la Edad Contemporánea*. Ed. ASENJO RUBIO, Eduardo y CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. Málaga, Universidad, Dpto. Historia del Arte, 2008, (pp. 71- 96), p. 94.

encajonándolo en el cuadro, convierte el país en paisaje”² o al monumento en icono o al propio cuadro en un deseo de coleccionar arte en formato póster, tarjeta postal o imán para las neveras.

En el ámbito del patrimonio monumental los registros fotográficos tanto pueden ser documentales como tener un componente creativo como se ha mencionado. En este apartado podremos comentar las exposiciones del *Land Art* en el espacio del territorio, con su posterior implicación en el movimiento ecologista algunos de ellos, de donde surge esa idea del cuidado e integración del medio ambiente. También estos artistas acaban interesándose por el ámbito urbano, como van a ser las actuaciones de Christo y Jeanne-Claude embalando los edificios emblemáticos. Las intervenciones se desarrollan en edificios iconos que identifican a las distintas ciudades, realizando una actividad directa sobre el patrimonio cultural y sobre la identidad del espacio escogido.

El patrimonio, por tanto, adquiere la presencia sin la cual la identidad no sería la misma. La visualización de lo reconocible –aun estando ese espacio ocupado empaquetado- genera todo un entorno y un acontecer. La gestión de éste es importante para entender, conservar y difundir. Su visibilidad nos deja tranquilos. Su existencia nos da la seguridad de que venimos de siglos atrás, de culturas diversas, de la historia y su representación.

Esas imágenes expandidas en fotografías serán el referente para muchos usuarios, por lo que su labor documental y artística está fundamentada.. Nos referimos a la actividad actual de artistas visuales que utilizan el medio fotográfico como instrumento en su posicionamiento plástico; pudiendo éstas tener un carácter documental de la intervención, o creativa, considerando el patrimonio cultural -en toda la amplitud del concepto- su interés.

² ROGER, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p. 80.

Capítulo I

Ventanas a través de la Historia del Arte.

1. La mirada óptica.

La abstracción de la palabra nos invita, en ocasiones, a visualizar los términos a los que alude. Si éstos son objetos materiales rápidamente nuestra mente dibujará una mesa o una montaña. Cuando el concepto al que alude la palabra es abstracto nuestra mente busca elementos para dar sentido a esa abstracción. El conocimiento en sí es abstracto, inmaterial, pero dispone de herramientas materiales las cuales constituyen un concepto. Al sentido de la vista se le ha dado un poder presencial y de ejecución, dotándolo de fiabilidad, que ningún otro sentido posee, tristemente, en nuestra cultura occidental. La interacción con el medio nos libera de esas cadenas visuales para pasar a la experiencia con otros sentidos y capacidades, construyendo nuestro propio patrimonio personal de la existencia. Si esto sucede con el individuo, la sociedad, creada por seres humanos, tiene los mismos fallos y las mismas ventajas. En el lenguaje, las palabras son conceptos, algunos en un plano de abstracción superior a otros, con los que convivimos. El paisaje cultural es una invención que tenemos que ir construyendo y modificando como cualquier otro término, basándonos en elementos e instrumentos conocidos.



Clotilde Lechuga, *La mirada óptica* (2007).

En la aceptación de la visión sobre una superficie plana, la realidad bidimensional es una característica originaria. La primera experiencia con una imagen sobre papel, u otra superficie plana, aunque sea fotográfica con una referencia mimética incuestionable, es la incompreensión. Nuestra naturaleza, con la visión de los dos ojos, realiza un aprendizaje visual desde la infancia para ver en tres dimensiones, captando la realidad volumétrica, con el objetivo de establecer las distancias entre los elementos y ser capaces de caminar sin chocarnos con los distintos objetos que nos rodean. Lo mismo sucede con la plasmación de imágenes en una superficie plana, la visión en dos dimensiones ha de secundar, igualmente, un aprendizaje espacial. Este aprendizaje, posteriormente, se puede ampliar con el <<conocimiento especializado>> en la profesión ejercida como arquitecto, escultor/a., matemático o músico, o profesiones relacionadas con éstas, donde el ejercicio de la abstracción en el concepto de espacio sea una herramienta de uso cotidiano, puesto que la abstracción mental en los distintos planos del espacio requiere un aprendizaje especializado. A nosotros, de momento, nos interesa el conocimiento mediante el sentido visual del volumen en tres dimensiones y de la superficie plana en dos dimensiones. En esta superficie plana será donde se proyecten, mediante el dibujo, la pintura y la fotografía, intenciones para visionar <<una ventana>> en dos dimensiones o en las tres dimensiones del volumen.

En las culturas orientales, el concepto occidental de la profundidad en una superficie bidimensional supone entendimientos e intereses distintos, en la plasmación de ésta. El desarrollo de su manera de ver y representar su entorno e inquietudes ha supuesto manifestaciones artísticas diversas, como es el legado que nos queda de la cultura egipcia, la china o la japonesa. En este sentido la lectura de Ananda K. Coomaraswamy¹ nos lleva al pensamiento de que el arte tradicional asiático representado en una superficie plana, por tanto, también bidimensional, no intenta representar la perspectiva lineal en él. Tiene una lectura en vertical, paralelo al plano, de arriba a bajo, como su escritura. Desde el estudio de nuestra investigación

¹ COOMARASWAMY, Ananda K.. *Sobre la doctrina tradicional del arte*. Barcelona, Sophia Perennis, 2001.

entendemos que es imposible la fotografía de dichos planos, sino se utiliza un sistema de batientes que ofrece la cámara de gran formato, o un travelling vertical en paralelo si hablamos de una filmación -con la imagen en movimiento-, puesto que se prescinde de la perspectiva lineal y de un punto focal, tal y como lo entendemos en occidente tras los descubrimientos en el Renacimiento; se juega, visualmente, con la abstracción matemática y real del espacio, con otras posibilidades que nos ofrecen de los distintos planos. En arte tradicional asiático y en la representación en las dos dimensiones, se prescinde del punto focal en perspectiva, al “levantar” dichos planos sobre su eje axial vertical, ofreciendo una lectura lineal de arriba a bajo de la Naturaleza. Prescinde, por tanto, de una aproximación a la <<realidad mimética>> desde óptica física popularizada universalmente, y de la perspectiva renacentista, tal y como se entiende en occidente. Dichas aproximaciones al plano representado están realizadas con plena conciencia y exactitud.

La integración del mensaje como *significado* en la representación pictórica que se quería transmitir en el desarrollo de las sociedades medievales, junto a la disposición de los elementos en esa representación –por ejemplo exponer los personajes más relevantes a mayor tamaño aunque estuviesen ubicados en la lejanía-, contrasta con los principios renacentistas que se generan en occidente, concretamente en Italia, en los que la medición y la precisión del objeto en el espacio fueron sujetos de estudio. Basándonos en estas primeras indagaciones conocidas, en las que en el Renacimiento italiano se experimentó, con gran interés hacia las matemáticas y la geometría, se nos presenta el principio de lo que posteriormente, según estos presupuestos, es nuestro arma común: la cámara fotográfica y la visión bidimensional occidental.

Técnicamente, un mismo objeto es del mismo tamaño alejado –aunque lo veamos de menor dimensión en la proyección lineal-, que un objeto cercano -aunque sea más importante, uno que otro, o le queramos dar mayor importancia al que esté al fondo-. (De igual modo que pesa lo mismo un kilogramo de paja que un Kilogramo de hierro). Si hacemos un gesto común entre los fotógrafos que es encuadrar con la mano – bien con las dos manos constituyendo un cuadrado o con una mano una especie de tubo- y acercárnosla al ojo, la visión con un sólo ojo nos ofrece la superficie plana del espacio bidimensional. La visión con los dos ojos es lo que constituye la apreciación del volumen en el espacio, como hemos comentado. Al

utilizar este sistema manual de encuadre y descontextualización del campo de visión, de algún modo, nos obliga a elegir un punto de referencia en ese espacio, en el cual enfocar la imagen y contextualizarlo. Por consiguiente, al estar ante una realidad bidimensional ofrecida por la visión de un sólo ojo en el ejercicio de ver, al encuadrar y descontextualizar a los elementos, enfocar al objeto y contextualizarlo (enmarcado en una ventana, por continuar con el título del capítulo), nos encontramos muy cerca de la imagen que nos proporciona la técnica de la fotografía, como modelo óptico. Con este experimento tan sencillo, efectuado habitualmente por profesionales de la fotografía de arquitectura, paisaje o espacios abiertos, donde se necesita un encuadre rápido de la realidad ofrecida de modo tan extenso – visualmente hablando-,² se procede a la descontextualización de la imagen, pasando a ser en el terreno de la lingüística, lo que denominamos el *significante*, como veremos más adelante. En cambio, centrándonos en los intereses sobre el estudio de la geometría y la óptica, con este experimento se demuestra que un objeto del mismo tamaño es más pequeño cuando se encuentra alejado de nuestra posición de mira, y cuando está cerca tiene mayor tamaño. Evidentemente, el fenómeno de la variación de tamaño de un objeto según su ubicación en el espacio se conocía, tanto en oriente como en occidente, prácticamente desde sus primeras manifestaciones bidimensionales. Lo interesante, para los artistas del periodo renacentista en occidente, era investigar con precisión las transformaciones del tamaño del objeto en el espacio, e investigar también, los distintos cambios posibles del objeto estudiado, provocado por distintos factores influyentes; por ejemplo por el efecto de la luz. Se estudiaron condicionantes que pudieran transformar la percepción visual del propio objeto sometido a estudio. Un segundo paso de investigación era la transformación de los conocimientos científicos del campo de las matemáticas, óptica y geometría, para expresarlos en otro área de conocimiento como son las disciplinas artísticas. De este modo lo materializaban en superficies planas. con las cuales trabajaban para sus diseños arquitectónicos, bocetos pictóricos, etc., y también en la divulgación informativa del momento (religiosa, mitológica y de poder aristocrático y feudal). Concentrándose sus trabajos, en una gran parte de los casos, dentro de una arquitectura pintada o lienzo, ésto es, sobre un soporte bidimensional. De este modo,

² Debido a la inquietud de nuestro ojo móvil –que no inmóvil en este caso-, éste - éstos - contempla el entorno en el que estamos circunscritos, dotándonos de información visual sobre el territorio en el que nos encontramos.

el método estudiado se difundía con la impronta de su saber científico, educando la mirada del espectador, aunque le mantuviera -durante siglos- alejado del entendimiento científico especializado.



Francesco di Giorgio Martini, *Vista arquitectónica*, (h. 1490-1500).

A continuación exponemos algunas de las observaciones sobre Filippo Brunelleschi, apreciadas por Fernando Marías.³

“Filippo Brunelleschi (1377-1446), orfebre y arquitecto, fue el descubridor, poco antes de 1413, de la perspectiva moderna. Con sus tablillas del Baptisterio y el Palazzo della Signoria, en Florencia, demostró que su imagen pintada podía integrarse en la visión de la realidad y sustituir correctamente a la de los edificios vistos; todo dependía de la aplicación de la perspectiva y de la adecuación del punto de vista y el punto de fuga de su construcción, es decir, su proyección en la superficie pintada. Perdida las dos tablillas, la herencia de Brunelleschi es su arquitectura.”,

(Tablillas en las cuales las proyecciones arquitectónicas sobre plano –dos dimensiones- de Brunelleschi las hace <<realidad>>, invirtiendo el sentido con plena consciencia. De la construcción tradicional de la copia de la realidad como <<mímesis>>, a la construcción de la realidad con la <<mímesis>> de la copia, tras los estudios científicos con base en la óptica como explicación metodológica),

³ MARÍAS, Fernando. «El Renacimiento en Italia: el Quattrocento» En: *Historia del Arte. Edad Moderna*. (Dtor.: Juan Antonio Ramírez). Madrid, Alianza, 2005, pp.3-54. Cita en pp. 15-16.

Y sobre Leon Battista Alberti, de mediados del siglo XV ⁴ .

“De esta forma, profundizó en un tema como el de la proporción del cuerpo humano a la manera de Policleto o Vitruvio, y codificó el sistema de la perspectiva (*constuzione legittima*), insistiendo en la necesidad, para alcanzar un máximo de ficción, de hacer coincidir el punto de fuga y de vista con el de los personajes representados, de forma que la visión del espectador repitiera “lo que habían visto aquéllos”. Esta “visión” sería la que más tarde recibiría el nombre de *ex sede comune*, para distinguirla de la alzada por encima de la vista de los protagonistas (*ex sede elevata*) o por debajo (*ex sede descenta*), como si nos encontráramos los espectadores – en sentido físico pero también psíquico- por debajo de los demás. Además, Alberti definió claramente la necesidad de contar, no sólo con un punto de fuga, sino con los “puntos de distancia”, que proporcionan el control matemático del ritmo de disminución de los objetos en el interior del espacio ficticio de un cuadro o un relieve; con ellos, y con la utilización de un mismo módulo para medida de las figuras y su marco espacial, introdujo la proporcionalidad en un sistema todavía más preocupado por la ilusión que por la exactitud.”

Esto supone el estudio del objeto en el espacio y la percepción del espectador según un sentido físico -aunque también “psíquico”-. Es la apreciación (resumidísima) del estudio del profesor Fernando Marías sobre los dos libros de Leon Battista Alberti *De pictura* (1435) y *De stauta* (1450).

También disponemos de las fuentes de los estudios sobre perspectiva lineal a finales del siglo XV de Leonardo da Vinci⁵ y en Alemania -hacia el 1500- de Alberto Durero⁶, quien utilizó un instrumento inventado en Italia (un marco con cuadrícula), para conseguir la perspectiva de los objetos. Estos son algunos de los célebres artistas implicados en la forma actual que tenemos de ver la realidad bidimensional,

⁴ *Ibidem*, p. 28.

⁵ Nos quedan sus apuntes sobre perspectiva lineal como datos de investigación de la nueva manera de plasmar el espacio.

⁶ BERGER, John. *ALBERTO DURERO*. Köln, TASCHEN, 2004, p. 92.

desde un posicionamiento científico, basado en explicaciones desde las Leyes de la Física, fundamentalmente.



“Alberto Durero, *Institutionum geometricarum...*, 1525. El artista traza sobre un plano horizontal lo que se proyecta verticalmente sobre el <<velo>>, El dibujo final sustituirá, idealmente, a esa pantalla instrumental”.⁷

Los mencionados artistas, entre otros, concluían sus experimentos en una superficie plana (o casi plana como es el relieve en el caso mencionado por Leon Battista Alberti). Elegían la superficie tridimensional -existente o a modo de proyección- que querían contextualizar; la descontextualizaban primero de su referente en el espacio, y la trasladaban al papel, al lienzo o a la pared. De nuevo, este es el principio del soporte fotográfico, algo totalmente técnico: se registra en el soporte de la película o de la pantalla digital, sobre plano. De hecho, en las cámaras réflex, la imagen ya se nos ofrece mediante la proyección y la reflexión de ésta en un espejo, por lo que los puntos de visión que constituyen la imagen procedentes del espacio tridimensional, los vemos enfocados en la superficie plana que es el espejo, ofreciéndonos una imagen bidimensional, que vemos a través del visor de la cámara. Si el ejercicio se desarrolla mirando por el visor con un ojo -sin el mecanismo llamado réflex por la reflexión de la imagen en el espejo, como ya hemos comentado-, la visión la tenemos, igualmente, en dos dimensiones, aunque el encuadre seleccionado del espacio, quede algo desplazado del objetivo de la cámara. Esto sucede con las cámaras que no son réflex, pues el visor suele estar a unos centímetros de distancia

⁷ RAMÍREZ, Juan Antonio. *El objeto y el aura. [Des]orden visual del arte moderno*. Madrid, AKAL, 2009, p. 139.

del objetivo.⁸ Como veremos más adelante, la utilización del espejo como herramienta para visionar con mayor detalle la imagen seleccionada, se utiliza en la actualidad dentro del campo de la museografía.⁹ La claridad en la visibilidad que proporciona este soporte reflectante, en el cual quedan enfocados los puntos dispersos en el espacio tridimensional, es susceptible de uso en la disciplina mencionada, ya que su objetivo es la exposición de los objetos de forma inteligible.

Abordándolo desde la disciplina de la fotografía, la invención de la perspectiva lineal es sumamente comprensible. El registro de la imagen en una cámara fotográfica funciona exactamente igual. Las investigaciones con fundamento en las ciencias matemáticas, ópticas y geométricas de los artistas del periodo renacentista, encontró, sin duda, continuidad en la Historia Visual, con la invención mecánica de la captura y fijación de la imagen fotográfica a mediados del siglo XIX. Resultados relacionados con la medición del espacio y su traslación a una superficie plana. La fácil difusión del producto de esta técnica, debido a su capacidad de reproducción, ha permitido secundar las investigaciones en innovación científica y el desarrollo de estos estudios iniciados en los primeros tiempos del Renacimiento italiano.

Dicho con las ingeniosas palabras de Juan Antonio Ramírez “La fotografía, en primer lugar, pareció confirmar, con procedimientos óptico-químicos (bendecidos por el agua bendita de la <<ciencia>>), las premisas básicas del modo de visión peculiar de la Edad Moderna. Esto se explica porque la cámara oscura ya había sido un invento básico para cristalizar los hallazgos de la perspectiva.”¹⁰ Aun sabiendo que el primer tratadista del Renacimiento en describir la cámara oscura fue Leonardo da Vinci, nuestro interés no se centra en una Historia de la Fotografía sino en una Historia de la Mirada, por tanto especificamos en el texto el valor de la concepción de la perspectiva en las ciencias matemáticas y geométricas y su traslación al soporte bidimensional. Una Historia de la Fotografía lo abordaría desde otros presupuestos

⁸ La característica de las cámaras denominadas *réfex* es que la visión de la imagen, que se quiere encuadrar, se realiza a través del objetivo; con un sistema de reflexión a través de un espejo conseguimos el encuadre exacto al que observamos.

⁹ El capítulo dedicado al Patrimonio, muestra una fotografía del Museo de la Alhambra con un espejo como instrumento práctico en museografía.

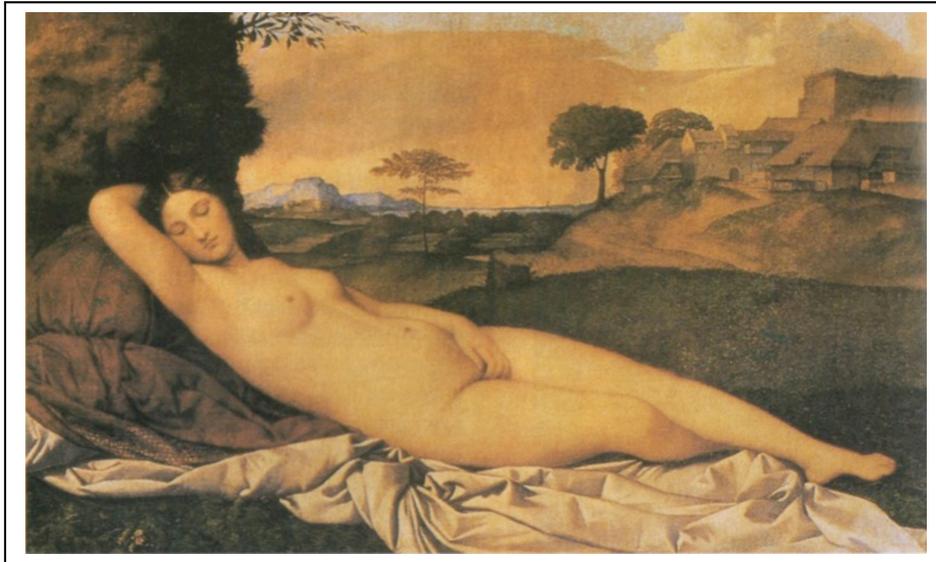
¹⁰ RAMÍREZ, Juan Antonio. *El objeto y el aura. ...*, p.17.

que podemos proponer como estudio de investigación, desde las premisas expuestas en este preámbulo.

Antes de destacar estas apreciaciones de la imagen como similitud bidimensional de la realidad, habría que, al menos, citar la importancia que la imagen tiene en el momento histórico en el que nos encontramos. El referente prioritario como condicionante social y cultural es el cristianismo dominante en una gran parte de occidente, como es sabido. Pero aún así, nos parece importante recalcarlo para posicionarnos ante la revolución que se estuvo llevando a cabo en los territorios, ya no sólo del arte o de las ciencias, sino de las ciencias aplicadas al arte, y con ello, la difusión de los saberes y la educación de nuestra mirada. Los procedimientos de investigación basados en el intercambio de datos desarrollados por la interacción, desde distintos estudios, correspondientes, a lo que actualmente denominamos multidisciplinaria, estaban a la orden del día. Los estudios multidisciplinarios -científicos y plásticos- aplicados a los mandatos culturales y de difusión por parte de la Iglesia de Roma, constituyeron un gran avance en la formación de una cultura visual, que será expandida a través del gran *boom* que supuso la erudición en la creación artística originada en Italia. Europa la secundó mandando artistas para mejorar su formación y contratando artistas italianos para realizar sus obras. Si la imagen religiosa se difundía, el nuevo sentido de las investigaciones fundamentadas en óptica, también se difundían, abordando los temas religiosos y también los mitológicos -aún habido sido censurada esta temática por la iglesia católica tras el Concilio de Trento de 1563-, la retratística y el origen del paisaje.

De este modo, los cristianos protestantes y los calvinistas no estaban exentos de la nueva metodología visual utilizada. La educación de la mirada de perspectiva lineal estaba colonizando el espacio geográfico territorial, llegando posteriormente con mucha presencia a América de la mano de la religión cristiana. Aunque, en esos momentos, los fundamentos originarios se hubieran transformado por el camino: desde Italia a América en el espacio; desde los siglos XIV-XV al siglo XVI, en el tiempo. Provocando que esa precisión científica tomara las aportaciones del

conocimiento con la nueva interpretación de la realidad visual, pero no sus estatutos fundacionales basados en la matemática, la óptica y la geografía.¹¹



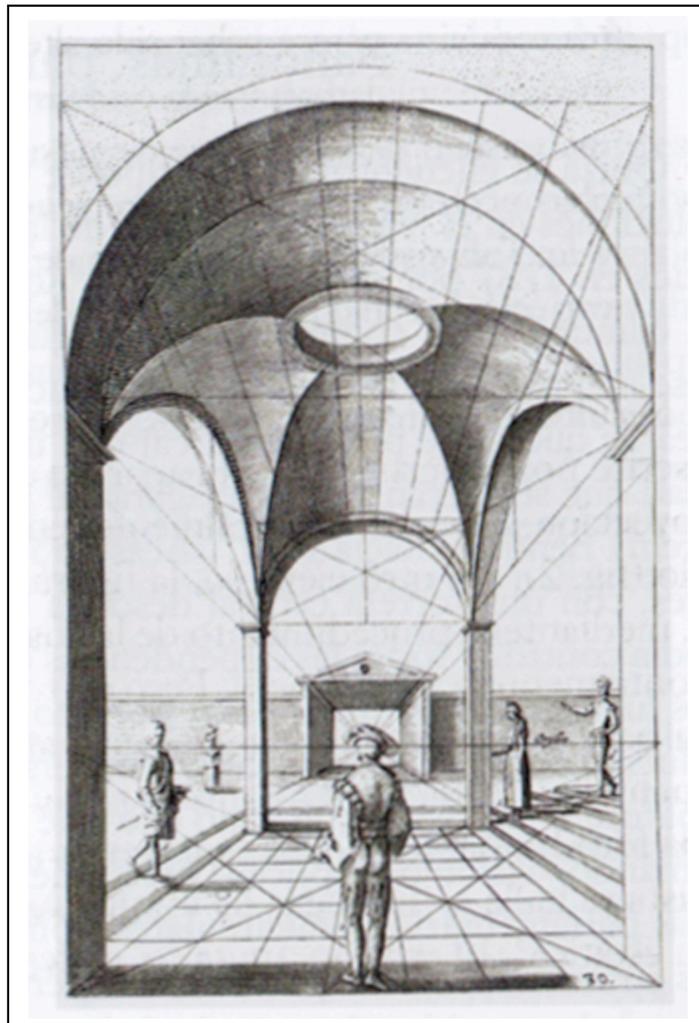
Giorgione, *Venus dormida*, (h. 1511).

La fortaleza que la última sesión - la número veinticinco dedicada a las bellas artes- el Concilio de Trento en diciembre de 1563¹² otorgó a la imagen y a la difusión de ésta, -especialmente ejercida a través de la técnica del grabado, en esos momentos- es otro de los valores a tener en cuenta en la sociedad occidental visual en la cual vivimos. Sin esta privilegiada posición del sentido de la vista, adquirida con el apoyo de la Iglesia de Roma para difundir su creencia, nuestra sociedad visual quizá fuera no visual, o no dispondría de la hegemonía de lo visual ante otros sentidos, por lo que es esencial recalcar este hecho. Dejamos este aspecto, de nuevo, abierto para la investigación: sobre la plasmación de la imagen basada en datos científicos y su difusión desde la cultura occidental, basados en los precedentes otorgados desde la iglesia católica, secundada fuertemente por las distintas órdenes religiosas, especialmente la orden de los jesuitas.

¹¹ Se explicita América para dotar al informe de un sentido de la distancia, y por tanto, puntualizar lo que supuso la difusión geográfica. Las manifestaciones artísticas con carencias en la precisión científica en Europa son muchas, igualmente.

¹² BLUNT, Anthony. *La teoría de las artes en Italia. 1450 - 1600*. Madrid, Cátedra, 2003, p.116.

Es fundamental, de igual modo, mencionar en el mismo contexto histórico, el avance técnico que supuso la imprenta para la difusión de las imágenes y textos. Se trata de la traslación de los moldes de las letras del soporte en madera -ya conocido en China- al soporte en metal. Hacia 1459 -a mediados del siglo XV- en Alemania, Gutenberg propició este avance para la mejora de la impresión en papel. La invención de la imprenta fue un descubrimiento que la iglesia católica aprovechó para su innovadora tendencia al culto de la imagen y la difusión de éstas mediante estampas, grabados y publicaciones. La peleadada propuesta iconoclasta, que durante siglos había desatado guerras y destrucciones de bienes artísticos, cesó para dar paso a un nuevo legado visual, que se expandiría desde ese momento hasta nuestros días. Este nuevo legado visual es el que constituye gran parte de nuestro patrimonio cultural actual, y sobre el que se ha educado nuestra mirada.



Grabado de Jan Vredeman de Vries (1604-1605).

2. La mirada lectora.

Por tanto, si dejamos por un momento los estudios visuales y entramos en el campo de la semiótica lingüística, podemos apreciar que el referente de la imagen descontextualizada del espacio que describe, lo titula de *significante*.



Pablo Picasso, *Naturaleza muerta con silla de rejilla* (1912).

A partir de la traslación de conceptos y contextualizar la imagen, en los estudios sobre lingüística - como nos define Guy Gauthier - <<lo verosímil de lo pictórico>> contrastará -o se complementará- con <<lo real de la fotografía>>, al integrarse en el territorio de la exposición visual científica en el siglo XIX. De este modo, la credibilidad de la nueva técnica la posicionará desde el ámbito de lo real. Por ejemplo, el paisaje será creíble en una representación pictórica aunque la referencia del la <<auténtica mimesis>>, sin duda científica, será la fotografía.

Por estas razones, certificada desde una aceptación científica, uno de los primeros usos que se le otorgaron a los fotógrafos -y a la fotografía por ende- fue la de documentar. En estos postulados gráficos de la <<verdad mimética>> -tan susceptible de cuestionarse- nos encontraremos las extensas colaboraciones con la metodología científica, en los primeros momentos de esta disciplina (y que en la actualidad continúa en activo). Existen documentaciones fotográficas en las

colaboraciones con geólogos o con las expediciones de aventureros investigadores, que de un modo más <<científico>> acudían a este nuevo registro visual, conjuntamente con la ilustración y con el grabado, para documentar sus hallazgos y descubrimientos. Apoyando su material destinado a la investigación con evidencias gráficas.

Esta labor fundamental de documentar en la catalogación pasará posteriormente a otras materias. En la Historia del Arte, la catalogación de cuadros, esculturas o piezas arqueológicas toman este carácter originario de la fotografía.

El uso para la investigación, en su documentación catalogada, es complementaria al objeto investigado en sí. Facilita su examen visual, además de servir para el archivo catalogado. Sobre la apreciación de que la fotografía documental facilita la investigación “pues facilita su examen visual” volveremos más adelante, en *la mirada del territorio*.¹

En este sentido - o en el que le otorga el autor citado anteriormente, en el que se refiere a la evolución de la propia imagen, a través de los pintores o artistas- “la imagen es la que rige la imagen”.²

“...aquello que sin embargo sorprende en una historia del arte occidental, es su relativa conformidad al modelo surgido en el Renacimiento. La fotografía aparecida más tarde en la historia de la imagen, ha reforzado esta tendencia y esto tanto más cuanto que todo el aparato de justificación teórica del sistema dominante (cámara oscura) parecía haber sido concebido para preparar mejor su llegada. De hecho, ahí no hay ningún misterio porque el principio inicial inherente a toda ideología del Renacimiento postulaba un sujeto distinto del objeto, un observador exterior dotado de un instrumento limitado, pero relativamente fiel: el ojo y el recurso prioritario a las leyes de la óptica. Buscando en esta vía

¹ Nos referimos a la comprobación de los detalles, como por ejemplo en arquitectura, donde supone una herramienta que facilita la aproximación del objeto, sin tener que acercarse físicamente a él, al utilizar lentes de aproximación y las ampliaciones de la imagen.

² GAUTHIER, Guy. *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid, Cátedra, 1996, p. 59.

la invención de la fotografía era casi ineluctable, incluso si es fácil describir después los desarrollos de una idea.”³

Así tenemos que, basada en las investigaciones del desarrollo de las lentes, en la captación de la luz en una superficie plana y en la fijación de la imagen en un soporte, la verdad científica de la disciplina de la fotografía -colaboradora en los estudios de las ciencias naturales- también tiene su espacio en el terreno social y cultural de la Historia del Arte, tomando uno de los ejemplos en el retrato; siendo un gran episodio la aceptación de esta nueva visión bitonal (dos tonos). Otra nueva lectura visual que se aceptará, pero que también conlleva a un aprendizaje, pues los seres humanos vemos en color. La bondad del ojo,⁴ que corrige la información visual, debe ser uno de los determinantes de estas aceptaciones por parte de la sociedad.

Pero volvamos al sentido documental en las largas exposiciones de las tomas fotográficas del siglo XIX, en la que los retratados tenían que permanecer en una quietud total, para que la imagen saliera nítida. En este sentido, el avance en la técnica fue demostrable con la disposición de varias máquinas fotográficas para representar el gran descubrimiento del fotógrafo Eadweard Muybridge⁵ en 1878: *El galope del caballo*. Utilizando una apertura de obturador temporalizado en la fracción de tiempo de 1/25 de segundo, para captar el movimiento de las cuatro patas del galopar de un caballo y su disposición en el espacio. Un instante en la fracción de la cronometría del tiempo, que el ojo no es capaz de apreciar, pues es una velocidad por las Leyes de la Física, demasiado rápida para él. Los experimentos realizados por Muybridge en América, a partir de 1876, culminaron en la serie fotografiada mencionada del galope de un caballo, obtenidas con un sistema de doce cámaras que accionaban el disparo del obturador de la cámara a su paso, siendo publicadas en 1878 en una obra llamada *The Horse in Motion*. Otro experimento fotográfico documental al servicio de la ciencia, -aunque parece ser que estaba destinado también para el estudio en las escuelas de arte o a modo individual, que denominó

³ *Ibidem*, p. 172.

⁴ El comentario está recogido de Pedro Salmerón (arquitecto), con el cual estamos de acuerdo, en un descanso del Congreso: *El Conjunto Monumental de la Alhambra y el Generalife: 25 años de gestión autonómica*. (Dirección de M^a del Mar Villafranca), en Granada del 20 al 24 de septiembre de 2010.

⁵ GAUTHIER, Guy, *Veinte lecciones ...*

zoopraxografías -, será el registro del movimiento del cuerpo humano y de distintos animales. Los experimentos fotográficos, en donde se registraron las imágenes en movimiento tomadas desde distintos puntos de vista (frontal, lateral y desde atrás) fueron integrados en la edición de su obra en *Animal Locomotion* de 1887, entre los que figuran como uno de los primeros suscriptores el escultor Auguste Rodin.⁶ Rodin desarrolló la temática del movimiento en sus esculturas de danza, así como en otros estudios como es su obra unida en distintas piezas del cuerpo en bronce de *L'homme qui marche* de 1900. La máquina - y por tanto, las evoluciones de la cámara fotográfica desarrolladas a finales de siglo por Étienne-Jules Marey con el *fusil fotográfico* (h. 1882), donde la velocidad diferencial entre las dos tomas fotográficas es de 1/50 de segundo-, parece ser, que también supuso una fuente de inspiración al movimiento futurista italiano liderado por Filippo Tomasso Marinetti. En su manifiesto fundacional de 1909 se exaltaba las características de la máquina y la velocidad como el concepto de lo moderno.⁷ En el arte cinético era el referente.



Umberto Boccioni,
Formas únicas de continuidad en el espacio (1913).

⁶ GARCIA FELGUERA, M^a de los Santos, et al.. *Historia general de la fotografía*. (coord. Marie-Loup Sougez). Madrid, Manuales Arte Cátedra, 2009. pp. 267-268.

⁷ RAMÍREZ, Juan Antonio. *El objeto y el aura...*, pp.47- 51.

La fotografía impulsora de la difusión de la apreciación del instante, como momento único del click fotográfico. El momento único que contiene toda la información en una sola descripción visual -y que aporta información real-. pero que el ojo humano no es capaz de apreciar. La veracidad y fidelidad de la técnica fotográfica es incuestionable. Con lo cual se posiciona en un lugar privilegiado. Está tanto al lado de la ciencia y la documentación -como representante de los sucesos verdaderos-, como de la mano de la creación artística. Esta última conseguida a través de los años al considerarla, desde la disciplinas de las Artes y de la Historia del Arte un legado artístico, que en la actualidad nadie duda. Dicho legado lo constituye tanto la información documental, como las creaciones artísticas desarrolladas posteriormente de manera consciente.

La veracidad del momento es lo que también se desarrollará como fotografía de reportaje o foto reportaje (una de las facetas de la fotografía documental). Guy Gauthier nos proporciona la información de esta modalidad trasladada al dibujo, recogida en publicaciones de la época de *Le Petit Journal*,⁸ en el <<Supplément Illustré>> de éste, desde diciembre de 1891, con el título de <<Masacres de China>>. Las impresiones continúan en la misma publicación en 1897, con <<Escena escandalosa en el Reichsrath de Viena>>, y en 1898, con la <<Sesión escandalosa en la Cámara de los Diputados>>. Esta técnica del dibujo sobre una lámina de madera -una técnica de grabado- perforada con un cuchillo que seguía el sentido de las vetas, fue adoptado del método japonés <<Utamaro>> a finales del siglo XIX. Tuvo eco en la sociedad de entonces, siendo secundado en Gran Bretaña por Audrey Bearsdsley y en Noruega por Edward Munch, como refiere el autor,⁹ lo cual aproxima una de las técnicas tradicionales de la difusión de la imagen al área de la fotografía, en un intento de captar el instante y narrar los hechos con una pretensión de fidelidad al acontecimiento, al suceso. En estos ejemplos, el grabado toma –curiosamente es una imitación en toda regla- la característica fotográfica de captar el momento y difundirlo como años después ha hecho –y hace- la fotografía, tanto en publicaciones en papel como en la red de internet, o cualquier soporte de difusión.

⁸ Gauthier de nuevo menciona la percepción de lo creíble en la ilustración o lo pictórico frente a la percepción de lo verosímil que proporciona de la fotografía.

GAUTHIER, Guy, *Veinte lecciones ...* pp. 72-79.

⁹ *Ibidem*, p. 204.



<<Sesión escandalosa en la Cámara de los Diputados>> (1898).

La reflexión sobre el momento del suceso de la noticia es una cuestión que los pintores desde hacía siglos atendían. Así lo demuestran los dos cuadros que el pintor español Diego Velázquez realiza -parece ser que durante su primera estancia en Roma o bajo la influencia de ésta- desde el otoño de 1639 al de 1630. Estos son *La fragua de Vulcano* y *La túnica de José*, catalogadas como pintura de historia.¹⁰ Otros autores, como Diego Angulo Íñiguez, las sitúan en el año 1630. Ambas obras son una composición para el estudio del lenguaje corporal humano, el lenguaje de las emociones y del alma, según J. Brown. Lo que sí es evidente es que <<la noticia>> es el desencadenante del discurso pictórico en los dos lienzos. El estudio gestual que realizó el pintor valiéndose de ese preciso momento en el que la comunicación acontece como recurso, nos deja un testimonio sobre el significado del mensaje-noticia. Lo cual supone una <<instantánea>> y su consecuencia como reacción. Nos hallamos claramente ante un nítido ejemplo de la captación del momento. En ambos cuadros, la situación es representada en el acto de comunicar. Justo en el momento en que un hombre –varón- que es el que desenlaza el comportamiento del resto de los presentes de la escena – también varones- da la noticia.

¹⁰ BROWN, Jonathan. *Escritos completos sobre Velázquez*. Madrid, CEEH, 2008.

Por un lado resulta curioso el que Velázquez eligiera dos relatos, donde los componentes fueran todos hombres, a partir de los cuales pintar. Las dos historias eran conocidas en el momento de la realización de éstas. La obra *La fragua de Vulcano* es una de las fábulas mitológicas extraída de los escritos de Ovidio en *Las Metamorfosis*. *La túnica de José* es un relato bíblico. En ambos casos los personajes son masculinos. Pero lo que llama la atención es que Velázquez haya elegido para la representación de este estudio sobre el gesto un mundo que para él era conocido, al ser también hombre. Posiblemente, sólomente se trate de eso, que conocía mejor las reacciones en los cuerpos y las caras de los hombre que en el de las mujeres; a las cuales, muy probablemente, que fuera casi imposible estudiar en grupo estando ellas sóloas, en su mundo femenino. Manifestándose como mujeres, con naturalidad entre ellas. Se trata por tanto de dos estudios de la reacción ante la noticia en el mundo masculino, efectuados muy cercanos en el tiempo y en experiencias en el extranjero.



Diego Velázquez, *La fragua de Vulcano* (1629-1630).

El libro de Las Metamorfosis de Ovidio fue una fuente de referencia para la pintura del siglo XVI en Europa y colonias del momento. Describe en los relatos mitológicos las aventuras de los dioses al interrelacionarse con los mortales. Se argumentan en situaciones habitualmente sucedidas en medio de la naturaleza. En la obra pictórica *La fragua de Vulcano*, la descripción visual se desarrolla en un lugar de trabajo cerrado. La imagen cuenta cómo el dios Apolo le descubre a Vulcano la infidelidad

de su mujer la diosa Venus con el dios Marte. Este hecho sucede mientras Vulcano trabaja en la fragua con sus trabajadores: los cíclopes.

Comenzando por la que se refiere al relato mitológico exponemos esta cita según Diego Angulo Íñiguez¹¹ “El relato ovidiano ofrece, pues, tres momentos o escenas principales: la noticia del adulterio, la fabricación de la red y la prisión de los adúlteros con la risa de los dioses”. Velázquez eligió la primera de las escenas principales, no sabemos bien por qué motivo, en donde una verdad es revelada. La cual se tiene que evidenciar -constatar-, con un trabajo que realizará él –Vulcano- en su fragua y que pillará *in fraganti* a la pareja. Así se podrá proseguir y hacer justicia, exponiendo en público, el mal ejemplo llevado por ambos dioses.

A el pintor le interesó más los cuerpos y las miradas paralizadas por la impresión de los escuchado, que la acción que suponen la fabricación de la red o la escena final del ajusticiamiento de los adúlteros y la risa de los dioses, de las otras dos escenas.

En *La túnica de José* el tema proviene de un relato bíblico, por tanto también conocido y representable. De nuevo Velázquez describe la captación del instante en el que el hecho de la noticia sucede.



Diego Velázquez, *La túnica de José* (1629-1630).

¹¹ ANGULO IÑIGUEZ, Diego. *Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros y otros escritos sobre el pintor*. Madrid, Itsmo, 1999, p.146.

Parece que estemos frente a una fotografía a color, en el momento clave en el que se desarrolla el impacto de la noticia.

Los datos descritos, sobre el testimonio pictórico de las dos referencias de Diego Velázquez, son fruto de las explicaciones del profesor de la UMA, Juan Antonio Sánchez López. Los cuales nos han parecido propicios relacionar, en el apartado de *la mirada lectora*, con las investigaciones sobre el tema de la noticia que realiza Guy Gauthier, dado que poseen la misma intención, de dejar registrada una instantánea. Nombre al que se le denomina al registro fotográfico, aunque a veces, la preparación de lo retratable y el tiempo de exposición del click fotográfico sean tan lentos, que consideremos que es un término injusto para este tipo de documento.

La fotografía periodística y la foto-reportaje van a posicionarse durante el siglo XX, considerando la noticia su campo de acción. No tendrán competencias hasta la llegada de la televisión y el video, abarcando la imagen en movimiento. Pero incluso con ellas, la imagen aislada, la ventana transportable, mantiene su independencia.

Las secuencias fotográficas investigadas por Eadweard Muybridge, serán las precedentes a la narrativa visual que se desarrollarán, posteriormente, en el cine y el cómic. La primera con las características físicas de la emulsión fotográfica y la segunda con las características de la ilustración y el dibujo.

3. La mirada del otro.

En este punto, nos resulta útil aproximar a estas páginas la brillante narrativa visual y el discurso teórico, que desde la disciplina de la Historia del Arte, Juan Antonio Ramírez realizó, con respecto a las distintas imágenes ofrecidas como representación de Venus y su transformación. Ofrecidas desde la actualidad y los intereses de cada autor (artista plástico), anteriormente mencionadas en la presentación de este estudio. El significante del cuadro, o ventana, toma <<vida>> propia y los distintos pintores, en el caso de su estudio, se posicionan ante él, dando su punto de vista. En este interesante y dinámico análisis, los distintos posicionamientos de los diversos artistas nos dejan un legado riquísimo a la Historia del Arte, en museos y colecciones. La singular audacia de Juan Antonio Ramírez radica en la apreciación de que había una recurrencia, a través de los siglos, a la temática de Venus y lo avanza hasta nuestros días, dejando el espacio abierto del mismo discurso para otras aportaciones. Algunas obras, que se pueden incluir, son de difícil lectura, pero todas contienen un propósito común: querían expresar su opinión sobre la temática del desnudo de la mujer. Y eso es lo importante, pues los pintores se están posicionando con su herramienta de trabajo; expresan con la imagen sus inquietudes sobre el tema elegido: las Venus o las mujeres de carne y hueso. Pintan a la mujer que han deseado, que quisieran desear o que desean, o simplemente retratan a la mujer. Pero recurren a su presencia y la muestran. La mayoría de las veces estas representaciones están camufladas. Curiosamente la identidad de la retratada está oculta. El deseo en lo privado, en lo reservado del deseo, aunque *Olympia* de Manet, sea la exposición más clara del deseo, y su invitación, en público y para el público; como posteriormente fueran *Las señoritas de Aviñón* de Pablo Picasso en 1907, fuera (o dentro) de la temática de las Venus. La ventana, soporte bidimensional en este estudio, hace un recorrido por el tiempo y por las interpretaciones de los artistas que recurren a este tema para dejar su opinión o deseo.

Juan Antonio Ramírez comienza y finaliza la conferencia que ofreció en el año 2008 en Málaga, en el curso *Eros es Más*, organizado por las profesoras de la UMA (Universidad de Málaga) Maite Méndez Baiges y Belén Ruiz Garrido del Departamento de Historia del Arte con la obra *Étant donnés* (1446-1966) de Marcel Duchamp. Las conferencias de dicho curso han sido recientemente publicadas por la

Fundación Picasso.³¹ Ello significa que la trayectoria visual a través de las Venus en la pintura, que el autor propuso, queda registrada. Con el título *Las olimpias: posición de la mirada y ámbitos de la acción* analiza la ruptura que supuso el cuadro *Olympia* (1863-1865) que pintó Édouard Manet y que expuso en el Salón de 1865 en París. Nos narra la trayectoria visual de la *Venus dormida* (h.1511) de Giorgione, *Venus y el organista* (1548) o la *Venus de Urbino* ambas obras de Tiziano; o la *Ninfa de la fuente* (h. 1537) de Lucas Cranach, en donde se expone a una mujer desnuda, recostada con un fondo de paisaje, que ciertamente invita a <<lo natural>>. Fueron pintadas en el la concepción de la “ventana albertiana” ”de la pantalla ideal de la proyección perspectíca”.

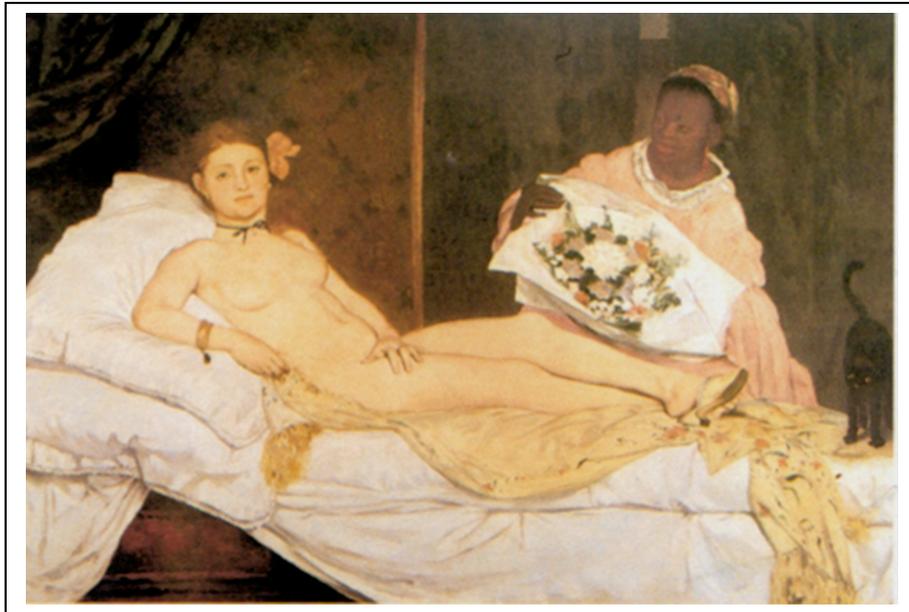


Diego Velázquez, *Venus del espejo* (1651).

Todas ellas contrastan con la *Venus del espejo* (1651) de Diego Velázquez, en donde invita al espectador a presenciar un desnudo femenino, con el juego del espejo - rompiendo la cuarta pared del espacio (teatral)- y el cortinaje. Ubica a la mujer en un territorio cerrado de una habitación, acercando su intimidad al estar tumbada en un lecho, pero de espaldas. El giro de Manet con *Olympia* en que de nuevo muestra a la mujer desnuda de frente, pero opta por pintarla en una habitación y en la cama. Además nos la presenta con familiaridad en su espacio y provocar <<lo natural>>, al

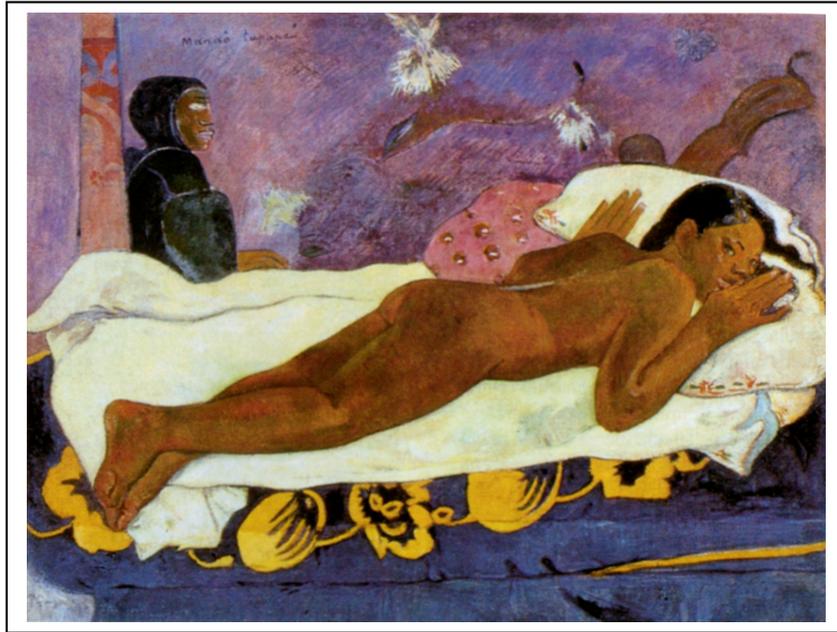
³¹ RAMÍREZ, Juan Antonio. << *Las olimpias: posición de la mirada y ámbitos de la acción*>>. En: *Eros es Más. Ensayos sobre arte y erotismo*. Málaga, Fundación Picasso, 2010, pp. 111-132.

estar vestida con zapatillas, una flor en la cabeza y algunos complementos en el cuello y la muñeca. También aparecen una sirvienta negra con un ramo de flores – que es supuestamente un regalo que le ha traído el espectador, eliminando así la mencionada cuarta pared- y un gato negro.



Édouard Manet, *Olympia* (1863-1865).

Juan Antonio Ramírez nos aclara la importancia que en el siglo XIX tuvo la prostitución en París, que presenta el pintor en esta obra. Ya no presenta el decoro de una mujer con un cuerpo idealizado de las Venus anteriores sino que estamos ante una mujer con un cuerpo vulgar, corriente. Añadiendo nuevos datos a este apartado y contrastando con esta hembra blanca Paul Gauguin pintó *Manao tupapau* (1892) en el que vemos a una mujer negra tahitiana tumbada también en un lecho – la temática es la del fantasma tupapau y la mujer: un juego entre lo real y lo irreal-. En esta ocasión está tumbada de espaldas mostrando su cuerpo desnudo y mirando al espectador al igual que *Olympia*.



Paul Gauguin, *Manao tupapau* (1892).

Hay muchos referentes que podemos sumar con esta temática, una vez que nos adentramos en la Historia del Arte con la intención de búsqueda. Podemos incluir a las obeliscas retratadas por Henri Matisse o a *Desnudo azul: Recuerdo de Biskra* (1907) del mismo autor. Pero la oferta de *Las Señoritas de Aviñón* (1907) de Pablo Picasso representa la ruptura de la obra cubista como representación de la trayectoria pictórica renacentista, además de presentarnos en un burdel con más de una señorita (como el caso de *Olympia*) y rompiendo la cuarta pared de Velázquez, tan clara en su obra *Las Meninas* (1656), en la que se nos invita a la representación como espectadores. La provocación en Picasso es pictórica (rompiendo la tradición) y temática. Su deseo y su ofrecimiento con respecto al mundo femenino nos lo muestra con agresividad en las señoritas. Ellas ya han perdido absolutamente toda la candidez de las Venus. Otras manifestaciones de deseo será cuando retrate a Marie-Thérèse Walter, donde se aprecian las connotaciones del atractivo puramente sexual que sentía el pintor hacia ella.



Clotilde Lechuga, *Eva* (2008).

Representaciones de mujeres hacia mujeres, disfrazadas de Venus al estilo *Olympia* de Manet, se muestran al jugar con las imágenes ofrecida desde la Historia del Arte. La constatación en un registro visual como es la fotografía del embarazo, algo pasajero en la transformación del cuerpo, suele ser un requerimiento de la futura madre y del padre. El estado fecundo y atractivo de la figura que en pocos meses cambiará por completo, de nuevo es una imagen que quiere ser recordada. Y se suele hacer con mucho cariño y ternura. Por eso dejamos el testimonio de una Venus en homenaje a la maternidad llamada, por casualidad, *Eva*. Otra de las mujeres de la Historia en este caso de las religiones.

Ramírez, en su secuencia del deseo del cuerpo de la mujer, lo expone así: “De cualquier modo el asunto está muy claro: la acción, en la buena tradición de las olimpias, corresponde al espectador y es el deseo suscitado por lo que se ofrece a su mirada (la mujer tendida) lo que produce esa interminable caída líquida. De ahí el motor que mueve el mundo, el *Deus ex machina* de la naturaleza”³²

Étant donnés de Duchamp pasa a la actuación del espectador como observador oculto. La actividad de mirar a través de un agujero incita a la mirada espía, la mirada curiosa, de “un espectador único”. De nuevo, en una realidad de mediados del siglo XX, se nos presenta el cuerpo mutilado de una mujer donde se nos muestra su

³² *Ibidem*, p. 131.

sexo en primer término. Tumbada en un suelo de hierba y con una lámpara en la mano. “Se acabó para siempre el estatismo de la contemplación”³³ Marcel Duchamp introdujo el movimiento en el recorrido de las Venus.



Clotilde Lechuga, *Ariadna* (1997).

Nuestra propuesta es una *Ariadna* (1997) –también es otra casualidad-, mexicana con una concha³⁴ encima del sexo. Aportación al arte conceptual del objeto trasladado.

Gracias a la reproducción fotográfica, estas imágenes las podemos admirar en libros y en distintos soportes. La pérdida del aura, en la reproductibilidad de ésta,³⁵ nos permite tenerla en casa, aumentando así, la posibilidad de difusión del conocimiento sobre el legado artístico que el patrimonio universal posee: nuestro patrimonio. Como hemos mencionado anteriormente, incluso como imán pegado en la nevera de un hogar, las imágenes son nuestras, las poseemos en su formato multifacético de

³³ *Ibidem*, p. 132.

³⁴ En muchos países de Iberoamérica la palabra concha se asocia al sexo femenino. En esta fotografía jugábamos con el significado otorgado a ese sustantivo al sobreponerlo al sexo real de una modelo.

³⁵ BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, Itaca, 2003.

ventana transportable. Esta tendencia del mercado de la difusión de los objetos artísticos es indiscutible que tiene consumidores.³⁶



Comercialización de la obra de Picasso.



Clotilde Lechuga,
Peggy y Picasso en Granada (2010).

Parafraseando a Walter Benjamin, aludimos a la pérdida del aura como el principio de la reproductibilidad en el fenómeno de la difusión de la imagen y la creación de redes de comunicación unilaterales: mass media, carteles, imanes, etc., pero también a las redes sociales de internet: blogs, facebook, etc. La pérdida del aura es encontrar lo homogéneo en aquello que es único. Es una ayuda al conocimiento del objeto artístico, si bien pudiera caer en detrimento de la propia obra de arte, al popularizarla y restarle el valor patrimonial que tiene. Ese pudiera ser un arma de doble filo por lo que se tiene que incidir en el conocimiento del patrimonio en primer término y en la difusión de la información -tal y como mencionaba el filósofo alemán-, para que la propuesta de la pérdida del aura sólo sea una herramienta de conocimiento. Es importante incidir en la facilidad que la difusión en internet nos ofrece, como respuesta a muchas preguntas e inquietudes. Entendemos que la imagen provoca la aparición de páginas webs, con la información detallada de los elementos que se

³⁶ En la imagen se muestra una pintura de Pablo Picasso convertida en soporte imantado. Es una de las difusiones del objeto artístico que comercializa la tienda del Museo Peggy Guggenheim de Venecia en 2010.

presentan, ofreciendo una documentación ordenada y fidedigna, por lo que su utilización amplía los márgenes de conocimiento del patrimonio cultural, invitando a conocerlos a través de esas dobles ventanas: la del propio elemento -si se presenta como tal- y la de la pantalla del ordenador, entre otros recursos de difusión.

Todo museo que se precie tiene a disposición del usuario, una serie de reproducciones de la colección de sus obras de arte. Esto es posible gracias a la buena fotografía realizada de ellas. La reproducción fotográfica es, por tanto, un elemento imprescindible para que el conocimiento de los contenidos museísticos se den a conocer con buena calidad. La fotografía de estos objetos se desarrolla, habitualmente, con cámaras de gran formato, de placa de 9 X 12 cm., donde la calidad es extrema. Con las cuales se consigue la perfecta copia del plano pictórico, sin dar lugar a distorsiones en la verticalidad o en la horizontalidad del objeto, ya que se basa en un sistema de batientes, que permiten la contemplación en la pantalla de la cámara, y en el resultado final al hacerse la copia o la traslación a otro soporte. Lega a ser geoméricamente “perfecto”: un cuadrado es un cuadrado, un rectángulo es un rectángulo, un óvalo al igual; como las demás formas geométricas bidimensionales, independientemente de que el objeto a fotografiar se encuentre inclinado en un caballete, recto sobre una pared, o a un metro o a dos del suelo. El complejo sistema de batientes de las cámaras de gran formato, desplaza los distintos planos del espacio que se quieren fotografiar para darnos una imagen bidimensional, que el ojo humano acepta como la más correcta, pues se configura con la perfección de las formas geométricas, como hemos comentado. Ante ese equilibrio de las formas y las proporciones, nuestra educación occidental de la perfección geométrica, acepta la imagen proporcionada.³⁷

Por este motivo - como ya se ha mencionado- la finalidad centrada en la visualidad del ojo perseguida en el Renacimiento, consiguió su objetivo en la cámara fotográfica y en las lentes, desarrolladas con estudios sobre óptica.

³⁷ Sólo a modo de mención, en el mundo de Grecia Clásica existió la corrección en las columnas -éntasis- provocadas por las distorsiones visuales, lo que nos indica la apreciación de esas referencias geométricas, de proporción y perspectiva, al que al ojo se le educa – y complace-; no sucediendo lo mismo en otras culturas, como ya se ha dicho de la egipcia, la china o japonesa, en las cuales el interés es otro. En la china y la japonesa será el trazo uno de los motivos de interés, consiguiendo una perfección en el diseño de los pinceles y las tintas para la elaboración de éste.

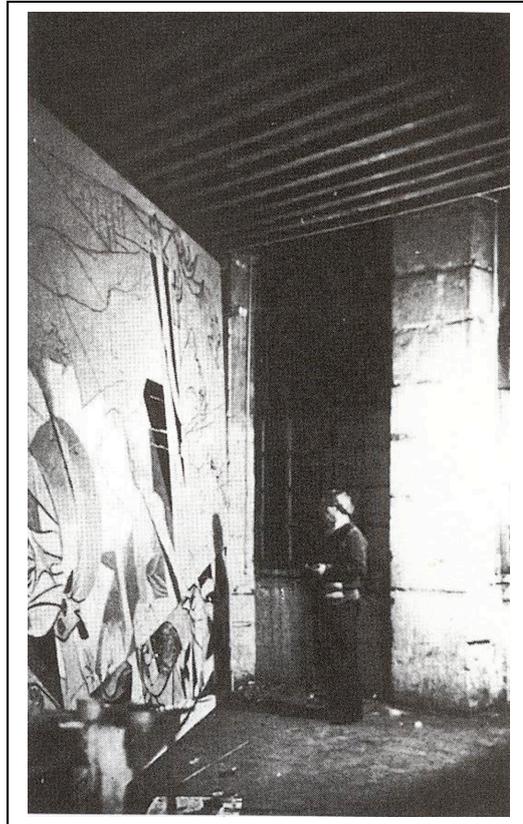
El manejo de la iluminación es otro componente añadido al conocimiento técnico de la cámara fotográfica, en la reproducción de obras de arte. Una iluminación homogénea, rasante o polarizada, es un elemento que determina la buena ejecución de la copia. En este tipo de fotografía es esencial dominar las dos herramientas para aplicarlas al objeto artístico. El sentido que tiene en este caso esta disciplina es documental. Así se facilita una difusión de buena calidad. Esta difusión de la imagen como copia, la hace, visualmente, muy similar al objeto, sin ser el objeto fotografiado. La comercialización en el mercado de arte de estas imágenes similares a los originales, tan precisas, nos dan la posibilidad de tener las reproducciones de las obras artísticas en distintos formatos: carteles, tarjetas postales, alfileres, imanes, separadores de páginas, bolsos, etc. Además de su difusión impresa en libros y revistas. Como hemos visto en la narrativa visual de Juan Antonio Ramírez, la reproducción fotográfica sirve para documentar su interesante teoría y la hace un elemento útil dentro de la Historia del Arte. Además, la interpretación desde el punto de vista creativo, también la posiciona en su estatus de disciplina artística, donde los elementos técnicos, anteriormente señalados, pueden conocerse con mayor precisión por parte del artista, o se puede prescindir de ellos en la creación, utilizando la fotografía como soporte de expresión. Debido a la avanzada técnica que actualmente tienen las cámaras, si se utiliza como soporte de expresión, las imágenes suelen tener una buena calidad en definición y en captación de luz.

En las clases impartidas en la Universidad de Málaga por el catedrático de Historia del Arte, Eugenio Carmona³⁸, sobre su especialidad, que es la obra de Pablo Picasso, nos presentó -entre otras fuentes ofrecidas para estudiar la obra del artista- las imágenes que realizó Dora Maar, en el seguimiento de la obra *Guernica*.³⁹ La fotógrafa, entonces compañera sentimental de Picasso, nos deja un legado visual, en el más puro sentido documental, del proceso artístico durante la elaboración del gran lienzo mural, encargado para el pabellón de la República Española de la Exposición de París de 1937. Curiosamente las fotografías fueron realizadas en blanco y negro por lo que la diferencia con el original, donde predominan los grises, negros y

³⁸Eugenio Carmona es catedrático en Historia del Arte y profesor de la Universidad de Málaga. Imparte la asignatura *Picasso y siglo XX*. Algunos de estos datos fueron recogidos por la autora, en el curso académico 2007-2008.

³⁹ RAMÍREZ, Juan Antonio. *Guernica. La historia y el mito, en proceso*. España, Electa, 1999. p. 37.

blancos, no distorsionan la imagen de la obra en si. También tenemos como información documental, la fotografía donde estuvo ubicada la obra frente a la *Fuente de mercurio* de Alexander Calder, en el mencionado pabellón.⁴⁰ Este tipo de documentación fotográfica nos lleva a su actual ubicación del gran lienzo *Guernica* en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) de Madrid, con las publicaciones y la comercialización informativa en diarios, mass media y en la propia tienda del MNCARS.



Picasso retratado por Dora Maar con su obra *Guernica* (1937).

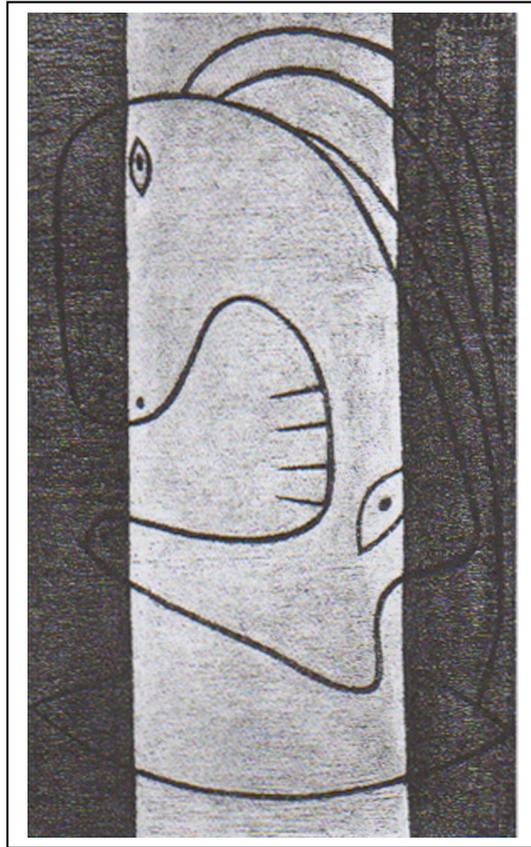
Otra forma de hacer fotografías es tras el aprendizaje de las obras de la Historia del arte. Esta forma de expresión artística por parte del fotógrafo o fotógrafa –al igual que con trayectoria de las imágenes de las Venus-, también supone un juego participativo en la interpretación del patrimonio cultural. Una vez entendidos los mensajes sobre los intereses del autor que se toma de referencia, nos encontramos ante una disciplina artística que se posiciona homenajeando al legado patrimonial, con imágenes con las que quiere participar en el entendimiento del mensaje o los mensajes ofrecidos, por la obra original.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 52

Sabemos sobre la vida del artista, que Pablo Picasso conocía *Las Metamorfosis* de Ovidio posiblemente desde antes que realizara las ilustraciones para su publicación, encargada por Albert Skira en 1930. Quizá de aquí tome Picasso la figura de Medusa, la Gorgona por excelencia, que petrifica con su mirada a aquel que ose posar sus ojos en ella. Mujer dócil y bella, convertida en el más temerario monstruo de los celos y la petrificación.⁴¹ La tendencia rupturista de Picasso hace, que los iconos creados por el artista, no se ajusten a una solución, respuesta o lectura única. Desde la perspectiva de “desterrar la pintura literaria” el pintor propone soluciones pictóricas adquiridas de la lógica del lenguaje (sintaxis), para que sean reconocibles desde el entendimiento visual. Utiliza las fórmulas de la lingüística correspondientes a la construcción de la sintaxis como son la paranomasia o la antífrasis. Lo aplica al lenguaje pictórico, propiciando una sinestesia desde la percepción óptica. De este modo constata que estas propiedades no son una exclusiva de la palabra. Así, el iconotipo -creado por él- de Medusa nos refiere con distintas formas, en distintas situaciones y exposiciones, que no tienen nada que ver unas con otras. Juega, por lo tanto, con la idea de que las cosas, las personas y los objetos, dependiendo en que contexto se encuentren, cómo se interrelacionen, o el distinto trazado que tengan –en el caso pictórico- van a tener un significado u otro. O quizá dos significados o más. Juega a la exposición de la polisemia visual. Por supuesto, que toda esta apertura de libertad expresiva empuja a una apertura psicológica de descubrimientos, dentro del campo del psicoanálisis. Como escribe Eugenio Carmona⁴²: “Es decir, en Picasso, la ubicuidad de significados del icono que identificamos con *Medusa* y la correlación entre esta capacidad anfibiológica y la identidad de su propio trabajo creador fueron evidentes desde el mismo instante en que el tema que tratamos hizo aparición en su obra. Y, efectivamente, en algunas piezas de los años 1928 y 1929 vemos que la terrible Gorgona llega a suplantar al propio artista o, mejor, a superponerse con él.”

⁴¹ CARMONA, Eugenio. <<Picasso & Medusa. Iconografías del desasosiego.1927-1929>>. En: *Picasso*. Madrid, Fundación Cultural MAFREVIDA, 2002, pp.113- 145. Ver nota 17. Aclara que los iconotipos utilizados por Picasso tienen un carácter polisémico por lo que el iconotipo de *Medusa* puede aludir a la figura de María Magdalena en *La Crucifixión* (1930) o en *Mujer con estilete* (1931) y al *Homicidio* (1934) donde se identifican con la *Medusa* asesina de Marat, Charlotte Corday, o con Marie-Thérèse Walter en *Mujer dormida en un sillón* (1932) o en forma de su propia figura en *Mujer sentada* (1930).

⁴² *Ibidem*, p. 131.



Pablo Picasso, *Figura* (1927-1928).

Como homenaje a la temática de la Medusa y a la *doble imagen* de Medusa, como <<alegoría>> de todo el arte moderno en su dualidad -o en su visión poliédrica -, la siguiente fotografía circuló por la clase de la Universidad de Málaga, durante el curso académico 2007-2008. Por supuesto, el profesor Eugenio Carmona también la conoce, haciéndole cómplice de la lectura del aprendizaje. Así pues, las interpretaciones de las imágenes en la Historia del Arte, las realizamos desde la fotografía, como una demostración de entendimiento y diversión. Actualizándola y contextualizándola con técnicas que nos posibilitan desdoblar la imagen, como otra de las proposiciones aprendidas de la polisemia visual, en el espacio bidimensional fotográfico.



Clotilde Lechuga, *Cristina y la Medusa Clotilde* (2008).

Estos son algunos de los posicionamientos que desde la Historia del Arte ofrece la disciplina de la fotografía, tal y como estamos mostrando, de forma documental y de forma creativa. En algunos casos pueden tener las dos intenciones, aunque suele prevalecer una orientación más que otra, claramente.

4. La mirada del territorio.

Si dejamos las dos dimensiones de las ventanas de los cuadros y de las fotografías para acercarnos al espacio tridimensional, encontramos que vivimos en un territorio. Habitualmente nos desplazamos, como seres humanos que somos, por lo que hemos construido en sociedad. Algunas construcciones las hemos dejado como legado de nuestra cultura -sea cual sea- pero también han habido transformaciones a lo largo de los años y de los siglos. El territorio que delimitan las ciudades o zonas urbanas, en muchas ocasiones, continúan interrelacionándose con el medio natural al que pertenece ese pedazo de tierra. La flora y la fauna son los habitantes de esos paisajes que luchan –literalmente- por la subsistencia en el ecosistema; por el equilibrio en la llamada biodiversidad o co-evolucionismo de las especies.



Leonardo da Vinci, *Paisaje a vista de pájaro* (1502).

Tenemos heredado – y conservado- un rico legado pictórico sobre paisaje y territorio en Occidente. Como son los dibujos “a vista de pájaro” que Leonardo Da Vinci elaboró en el año 1502. Fue contratado con un nuevo cargo como ingeniero militar al servicio del general César Borgia y realizó: “dibujos geográficos, cuya principal finalidad era de naturaleza estratégico-militar”; éstos describen la zona central de

Italia con una descripción topográfica del terreno.¹ Las manifestaciones detallando el espacio de la geografía tiene una evolución interesante -desde el punto de vista artístico y también como discurso teórico-. Prosiguiendo con la misma temática y dando un gran salto en el tiempo y en las técnicas, llegamos hasta las fotografías vía satélite de la actualidad del siglo XXI. Lo que nos determina que el interés en este tipo de manifestación bidimensional -interés militar, religioso, urbanista- ha sido y es un instrumento práctico de la documentación artística.

En el apartado de *la mirada del territorio* nos interesa resaltar la función de las imágenes corográficas. Vamos a tomar como referencia la clasificación que realiza Fernando Marías, en las actas de su conferencia en el congreso *Las ciudades históricas del Mediterráneo* (celebrado en Málaga en el año 2008). Marías las diferencia en tres categorías, aunque parece ser que este tipo de ilustración realista ya existía desde época romana e incluso helenística. Nos referimos a las *imágenes convencionales* con *vistas icónicas* y *vistas típicas*; las plantas cenitales u ortogonales o *ichnografías* de elaborada precisión científica; y las *imágenes corográficas*,² <<que se proponen el relato verosímil de la ciudad en su “integridad”>>, que a su vez se dividen en otras tres categorías, en los que los límites de éstas no son del todo claros. Las primeras la denomina *Vistas naturales, perfiles o perspectivas*, “realizadas desde un punto de vista real”, en donde el diseñador pudiera con los pies en la tierra contemplar la panorámica de la ciudad desde cierta altura, sin que el plano “conlleve la aplicación de una única imagen monofocal”. Las segundas *Vistas a vuelo de pájaro* “tanto si mostraran el “pavimento” de las calles y plazas como si éste fuera invisible, realizadas desde un punto de vista imposible, situado por encima de las cimas de los edificios o promontorios reales del entorno”. Término de la categoría que fue sustituido por los de “disegno”, *descriptio*, “prospectus” o “iconographia” durante los siglos XVI y XVII. Y las terceras *Planos con alzado o pla[n]taformas*, a partir, o bien de la tipología de las vistas típicas, o como complemento informativo de los planos, “fundiéndose experiencia visual y exactitud dimensional” con trazados de edificios simulando las tres dimensiones. Esta última categoría con una subdivisión en *vistas caballerías* en donde se potencia la vista frontal, con ángulos de 90° con respecto al plano, en la descripción de los edificios

¹ ZÖLLNER, Frank. *LEONARDO DA VINCI (1452-1519)*. Köln, 2004, p. 67.

² MARÍAS, Fernando. <<La imagen de la ciudad mediterránea. ... pp. 86-91.

más importantes, que el autor expone con las distintas denominaciones que tuvo “platforme”, “situs”, “forma”, “imago” “sciographia”, “typus”, “descriptio”, “topographia” y que en el siglo XVIII, parece ser que adquiere la neología dual de “ichnoscenografía” y en *Vistas militares* donde se potencia “la coherencia de la representación ortogonal de la planta y los volúmenes de los edificios”. Como nos comenta Marías, tenemos que fiarnos de los datos ofrecidos en los planos cartográficos dado su pretendido carácter científico en la metodología aplicada. En las interpretaciones de la documentación, por un lado interviene -desde el punto de vista del lector- la revisión que se nos presenta como *vera imago*, con un referente urbano; y por otro, el sentido artístico “ideológico a fin de cuentas más que artístico”. Como historiadores de la arquitectura y del urbanismo –viene a decir Fernando Marías- somos proclives a privilegiar a la primera lectura; pero como historiadores de “imágenes de ciudades” interesan más las segundas, por la reinterpretación del espacio que proporcionan como documento.³

Existen otras clasificaciones de tipologías cartográficas como la de Raleigh Skelton, (mencionada en la conferencia de Marías en la cita 17, p. 82.). Las distintas clasificaciones suponen un indicativo de la relevancia adquirida, por este tipo de estudios sobre el legado patrimonial, con claves científicas. Estos son llevados a cabo a través de investigaciones atendiendo las distintas miradas y preocupaciones, que denostaban estas manifestaciones. Respuestas al entendimiento de l concepto y creación del el territorio (al que también denominamos entorno) y la ciudad (su planificación urbana y elementos relevantes).

Indiscutiblemente, estos trazados son un referente en el llamado paisaje cultural.

Algunos de los planos realizados con ahínco, en Europa desde finales del siglo XV, fueron elaborados por topógrafos e ilustradores, parece ser que con un cometido funcional para el sector militar. Actividad para la cual prevaleció durante siglos. Los planos que recogemos de esta tipología, contienen la descripción topográfica e imágenes corográficas de una selección del territorio. La interpretación de éstos últimos se realiza como descripción visual en paralelo a la Tierra. Su imagen es una vista cenital sobre la ciudad. Evidentemente, lo que nos muestran estos documentos

³ *Ibidem*, p. 73.

son una información ficticia, si tomamos como referente la veracidad de la copia, en el más tradicional concepto de <<mímesis>> . El ojo humano es incapaz de ver tanto espacio de la superficie terráquea a la vez. La tipología cartográfica de zonas urbanas contiene descripciones detalladas de la ciudad, donde los edificios y las calles se muestran con detalle. También interviene, en la mayoría de ellos el entorno en el que está inscrito. Las fuentes nos ofrecen la elaboración de apuntes como vista aérea, desde elevaciones orográficas de la zona; referentes de distintas vistas expuestas en distintas ventanas pictóricas. Son apuntes tomados con mediciones exactas -desde varios puntos de vista-, reestructurados y aunados posteriormente en el estudio.



El Greco, *Vista y plano de Toledo* (h. 1610).

En este apartado estamos obligados a mencionar las dos Vistas de Toledo - *Vista de Toledo* (ca. 1600) y *Vista y plano de Toledo* (ca. 1610)⁴ – realizadas en España por Doménico Theotocópulli “El Greco”, para situarnos en la concepción del espacio como manifestación en dos dimensiones, entre la *vera imago* y la expresión ideológica artística descrita anteriormente. Ambas pertenecen a la tipología de las imágenes corográficas y se las suele insertar dentro de las denominadas *vistas icónicas* o *vistas típicas*. En ellas se prioriza el <<paisaje>> de ciudad como conjunto; sin incidir en su apreciación individualizada, que se caracteriza por los

⁴ El estudio de esta *Vista* es de mayor complejidad, requiriendo la aproximación a ella como estudio sobre <<iconografía>> añadido al de la <<mirada>> que realizamos.

iconos de referencia ciudadanos. Los iconos referenciales que perduran, son en la actualidad arquitecturas que constituyen el símbolo de la ciudad. Es el entendimiento cultural, por parte de la sociedad, de estas representaciones en un espacio como un signo identitario. Esta apreciación se reivindicará con plena conciencia, a partir de los presupuestos que otorga el pensamiento ilustrado surgido en Francia durante el siglo XVIII, que concluirían más tarde en la Revolución francesa de 1789. Desde ese momento, los atributos ciudadanos o-urbanos considerados como bienes muebles serán un concepto de patrimonio universal -que irá evolucionando hasta la fecha de hoy en un continuo enriquecimiento en la formación de su concepto-, del que es responsable el ciudadano y la sociedad. Lo cual constituye una seña de identidad para toda la humanidad.

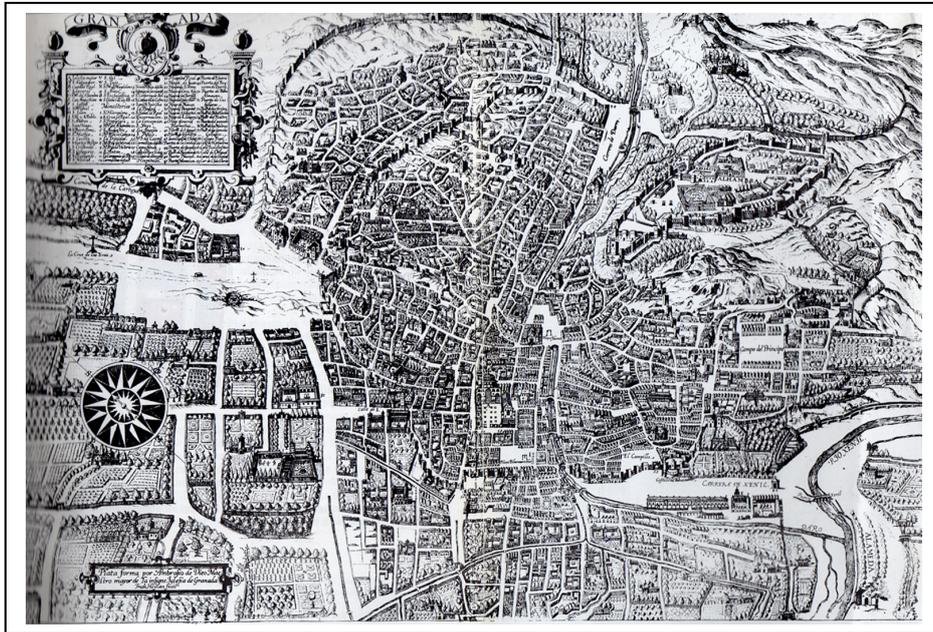
La segunda apreciación como *vista típica* también parece ser que se aleja de la categoría en la que se quiere insertar a las dos obras de El Greco mencionadas. Estas suponían una descripción precisa de sus edificios emblemáticos, alejadas de la experiencia visual real en la descripción en su conjunto; ésto es, la identificación del lugar descrito se da a través de edificios identitarios, prescindiendo de la veracidad visual del territorio en la ilustración.

Parece ser, que *Vista de Toledo* (1600) queda inscrita en las *Vistas emblemáticas* como programa propagandístico de tradición medieval de las glorias de la ciudad, fundiéndose así las intenciones corográficas y las paisajísticas. Ambas de interés en nuestro estudio sobre el paisaje cultural y el patrimonio visual, el cual vamos avanzando.⁵

Como se ha comentado en la presentación, las *vistas a vuelo de pájaro* (término contemporáneo que parece ser surge en el siglo XVIII) supusieron el trabajo con datos empíricos, que certificaran su veracidad científica. Lo cual se investigó con interés desde finales del siglo XV, llegándose a documentar, desde principios del

⁵ MADERUELO, Javier. *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid, Abada, 2005, p. 314. Para Javier Maderuelo este cuadro no representa una vista topográfica ni una pintura emblemática, debido a que reúne una vista desde el norte de la ciudad y otra desde el sur creando una “contradicción de dos vistas”. Además el autor piensa que este cuadro -y otros dos más de vistas de Toledo que estaban en su taller, tras su muerte- pudieran haber sido utilizados como modelo de paisaje de fondo, pasando a considerarse “paisaje autónomo”.

siglo XVI, las nuevas tierras descubiertas pertenecientes al continente americano, como lo expone e ilustra José Miguel Morales Folguera.⁶ Ello indica el interés en documentar el territorio, mostrando las descripciones orográficas del lugar, topográficas, vegetativas, zoológicas, y por supuesto, de vivienda y edificaciones emblemáticas.



Ambrosio de Vico, *Plataforma de Granada* (1613).

Damos paso así, a las distintas planimetrías elegidas, con las cuales documentamos la investigación de la educación de *la mirada del territorio*. De este amplio legado nos queda –entre otros documentos- la descripción de la ciudad de Granada realizada por el arquitecto Ambrosio de Vico, en 1613.⁷ Se trata de la *Plataforma de Granada*, impresa por el grabador Francisco Heylan, actualmente conservada en el Archivo Municipal de la mencionada ciudad. Esta tipología de plano pertenecería, según la clasificación de Fernando Marías, a la tercera categoría de las imágenes corográficas, llamada *planos con alzado o pla[n]taformas*, sobre las cuales también especifica el autor en la página 89⁸: “dándose la posibilidad de incluirse por encima del espacio

⁶ MORALES FOLGUERA, José Miguel. *La construcción de la utopía: el proyecto de Felipe II (1556-1598) para Hispanoamérica*. Madrid, Biblioteca Nueva; Málaga, Universidad, 2001.

⁷ GÓMEZ-MORENO, CALERA, José Manuel. *El arquitecto granadino Ambrosio de Vico*. Universidad de Granada, 1992. Parece ser que la presencia en Granada del arquitecto Ambrosio de Vico está registrada desde 1563, en los trabajos de la Catedral de la ciudad.

⁸ MARÍAS, Fernando. <<La imagen de la ciudad mediterránea. ...

urbano un falso horizonte- se trazarían los volúmenes tridimensionales de los edificios de la ciudad.” Dos aspectos que claramente se aprecian en la plataforma: el falso horizonte, visualizado en el extremo superior derecho, y los volúmenes tridimensionales de los edificios, en los que se aprecian con claridad la Iglesia de Santa Ana -en la Plaza Nueva- o el Palacio de Carlos V -en el recinto amurallado perteneciente a la Alhambra-. Previa a la *Plataforma* existen tres láminas, con las descripciones de Granada hasta el Monte de Valparaíso, la descripción de las cavernas del Monte Sacro de Granada y la descripción del Monte Sacro de Valparaíso. Como nos indica José Manuel Gómez-Moreno “Todos estos grabados demuestran estar basados en unos modelos muy precisos y detallados, con verdadera obsesión por indicar los arbolillos, veredas, barrancos y demás accidentes del terreno.”, especificando que “en su elaboración se observa que son más antiguos y elementales que la posterior Plataforma de la ciudad”, al ser apreciable “una mayor tosquedad y dificultad en resolver las perspectivas, y con un menor sentido de la volumetría”.⁹ El cometido de la *Plataforma de Granada* responde, además de al testimonio divulgativo de la ordenación ideológica – en este caso eclesiástica la cual induce, parece ser, al arzobispo Pedro de Castro a encargarse dicho plano, aunque fuera su destino final formar parte de la “Historia Eclesiástica” de Justino Antolínez, hombre cercano al arzobispado-. A lo que el autor pone en palabras del profesor Ignacio Henares “producción específica del horizonte ideológico barroco, encomiando la grandeza urbanística, económica y demográfica de los centros urbanos”¹⁰. Obedeciendo también a las propuestas del emperador Carlos V, de su hijo Felipe II y a las exigencias de la Iglesia tras el Concilio de Trento, mencionado anteriormente en *la mirada óptica*. El trazado claro de la ciudad que se evidenciaba en estos testimonios visuales, donde se contemplaban sus calles y su organigrama urbano y en los cuales se señalaban los edificios eclesiásticos y estatales – como gran contribuidores a la difusión de la ideología cristiana-, permitían la planificación en los rituales litúrgicos. En éstos se tomaba la calle por parte de la población. Las celebraciones procesionales -puestas en marcha especialmente durante el periodo del barroco- serán una manifestación de la utilidad, con la que esta tipología de plano pudo incidir, en el reconocimiento bidimensional del espacio urbano.

⁹ GÓMEZ-MORENO, CALERA, José Manuel. *El arquitecto granadino Ambrosio de Vico...*, pp. 145 y ss..

¹⁰ *Ibidem*, p. 153.

Debió suponer un gran esfuerzo elaborar este tipo de ilustración a tan grande escala. Están realizados con precisión en las proporciones de las edificaciones existentes. Aunque se obtienen mejores resultados en unas descripciones visuales, más que en otras, como señala Gómez-Moreno en su estudio: “la Alhambra, como edificio civil y de difícil observación desde las alturas es el peor resuelto en la articulación de sus diferentes palacios y patios.” Era -y es- difícil observar desde las alturas cercanas la resolución del espacio amurallado, con sus edificaciones internas. La traslación de éstas al soporte de superficie plana, a menos que dispongamos de artilugios voladores que nos propicien la imagen desde el aire, casi desde una vista cenital a la superficie del suelo, es complicada. De todos modos, la conclusión de la *Plataforma de Granada* de 1613 de Ambrosio de Vico supone un referente en las edificaciones y el urbanismo de ese momento; del cual se fueron derivando evoluciones y transformaciones, con la apreciativa modificación de la ciudad, registrado en posteriores documentos existentes hasta la fecha de hoy.



José Contreras, Plano de la ciudad de Granada (1853).
© Ayuntamiento de Granada. AMGR (Archivo Municipal de Granada).

Como representación de esta labor de investigación sobre la representación de las imágenes corográficas, y dedicándonos a la ciudad de Granada, añadimos más datos. El Archivo Municipal de esta ciudad conserva los planos diseñados por Francisco Dalmau (planos de la ciudad de 1796, en sus dos ediciones de 1819 y 1831) y el diseñado por el arquitecto José Contreras en 1853, publicado ese mismo año, del cual incluimos una imagen. En ella se observan los colores en los que predomina característicamente el color rojo de la tierra, que identifica a esta zona de Andalucía.

También en este archivo, se expone el primero de los planos de Granada elaborado según los principios técnicos y científicos del momento, por el Instituto Geográfico y Estadístico. Está fechado en 1919 -en el siglo XX-. A escala 1:200; mención que aparece, para referenciar la medida de los elementos representados. Las intenciones desde la *Plataforma de Granada* (1613) a las que aporta el del Instituto Geográfico y Estadístico (1919) son claramente diferenciales. El concepto de la utilidad de dichos planos, además de la precisión científica (geométrica) adquirida en el siglo XX, casi podemos decir que nos muestran dos realidades distintas. O tres, si mencionamos los planos diseñados por Dalmau; a los que se sumarían más, según fuéramos añadiendo nuevos ejemplos. Aunque las utilidades y los usos desarrollaran distintos conceptos del denominado territorio, todos nos sirven como instrumentos descriptivos de la zona elegida. Ello constituye una rica fuente testimonial de los cambios, durante la historia, que se le aplica al concepto y a la herramienta de uso: el plano. Por lo tanto, no sólo varía el desarrollo del urbanismo, sino el concepto de ciudad y el disfrute de la sociedad en el territorio.

Ante las distintas tipologías de los planos cartográficos, de nuevo se nos plantea un registro en dos dimensiones, pero en esta ocasión debemos alejarnos espacialmente y transformarlo en nuestro cerebro. Se le suman datos que jamás vamos a poder contemplar, porque están fuera de nuestro entorno y de nuestras posibilidades físicas. Podemos apreciar una zona desde una altura más elevada a la elegida, o sobrevolar un espacio en globo, avioneta o avión, pero la visión que tenemos de él es fragmentado. Su vista global, tal y como nos lo presenta un plano elaborado, no coincide con la nuestra. Además, la actividad de volar – en avioneta, helicóptero o en vuelo delta - está fuera de nuestras experiencias diarias, para la mayoría de los

ciudadanos. Desde el aire, normalmente, tampoco observamos la superficie de la tierra en paralelo a nuestra visión.

En la ejecución de este tipo de tomas fotográficas, lo más habitual es estar sujeto al exterior del helicóptero. Por la baja velocidad de éste y su permanencia en el aire (en un punto en el espacio aéreo), casi estática, facilita la precisión en la toma del encuadre requerido.¹¹ Sólo la elaboración de los planos diseñados desde la abstracción espacial, o con la tecnología actual de las cámaras satélite, la imagen de la descripción del territorio es posible, tal y como se nos muestra desde la cartografía expuesta. Por ello, no es de extrañar que se haya demorado siglos en que este producto haya tenido éxito entre los usuarios de a pié, impidiendo su lectura especializada, o simplemente su interés. Su lugar preferente ha sido el terreno militar o en disciplinas dedicadas a la apreciación del territorio como los geógrafos. Su lectura es compleja y, al igual que los otros lenguajes visuales expuestos, requiere de un aprendizaje.

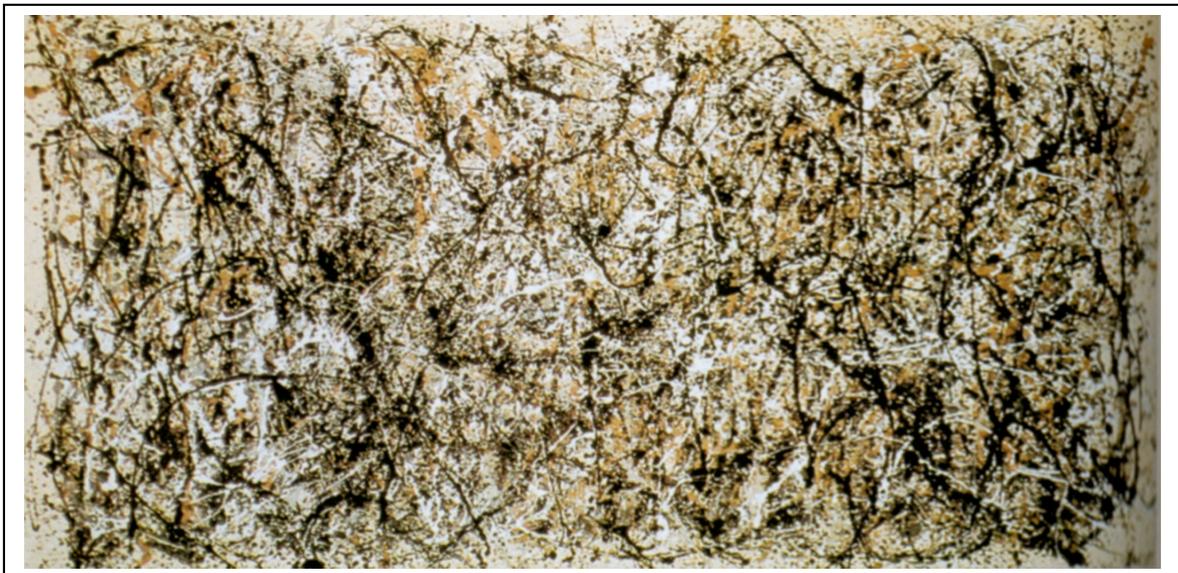


© Google Earth 2010, *Vista de Granada*.

¹¹ Otro sistema posible es el de colocar la cámara en paralelo de la superficie de la tierra, por lo que hay que sacarla al exterior del vehículo aéreo elegido.

Desde la apreciación fotográfica, de nuevo se nos plantea el método utilizado para realizar este tipo de descripción y la lectura de ella. Ya no son elementos en el espacio físico basados en la visualidad del ojo humano, que con una óptica desarrollada se pueden <<ver>>, sino que nos transporta a una contemplación de la ciudad desde el aire.

El desarrollo tecnológico y la difusión con éxito- que desde hace relativamente pocos años- Google Earth ha planteado en el mercado de las *imágenes corográficas*, de algún modo, es dar la razón de la existencia, a todos los intentos que desde siglos se estuvieron haciendo para decodificar esa percepción del espacio. La veracidad de las imágenes expuestas captadas vía satélite son incuestionables de nuevo: la fotografía es sinónimo de verosimilitud, aun cuando estas imágenes sean imposibles de ver para el ser humano, y sean la percepción de una cámara, en vez de la de nuestro ojo (al igual que lo sucedido con los rayos X, los ultravioleta, etc.). El sentido más fiable, en el que se apoya nuestra sociedad occidental, está completamente mediatizado por las imágenes que resuelven las máquinas, con sus propias percepciones. Las cuales están absolutamente fuera del alcance de nuestras posibilidades humanas. Por lo que el avance en la fotografía nos lleva a un mundo visual, en muchos casos irreal (y del que nos fiamos aunque no veamos).



Jackson Pollock. *Echo (Number 25)* (1951).

Pero la pregunta que surge es ¿por qué Google Earth, conocido como un avance tecnológico visual preciso, científicamente demostrable, nos hace regresar a una imagen cenital basada en las dos dimensiones, en su más pura percepción, sin perspectivas monofocales? ¿podríamos decir que se desarrolla al igual que el plano pictórico denominado *all over*,¹² en el expresionismo abstracto, llevado a cabo principalmente por Jackson Pollock, donde el espacio está ausente de perspectivas y sin intenciones ópticas monofocales?. ¿Estamos hablando de conceptos elaborados desde las manifestaciones artísticas surgidas a mediados del siglo XX, y que todos -transcurridos unos años- actualmente, en el siglo XXI entendemos, haciéndolos propios y manejándolos con fluidez?, ¿son los artistas, por tanto, referentes en la historia de la mirada para indicarnos otras posibilidades de la mirada y su registro? ¿del espacio y su registro?. En cierto modo, ¿era lo que también el artista Ives Klein proponía con respecto al espacio –entendiéndolo como el opuesto al espacio <<vacío>> de la galería y en el vacío de la ciudad¹³ - y su registro? Posiblemente esta sea una de las claves: los artistas (visuales, literarios, olfativos, en fin, trabajadores de la sinestesia) surgen como avanzadilla de un lenguaje visual (en nuestro caso elegido), con un poder de abstracción, que les hace posicionarse en un estado anacrónico, de reinterpretación continua de la realidad explícita.¹⁴

¹² Aunque la composición *all over* implica un goteo de la pintura al caer en perpendicular sobre el lienzo debido a la fuerza de la gravedad, además de no limitarse al espacio del marco, la comparación surge porque al igual que el territorio descontextualizado de Google Earth, ambos actúan sobre una superficie horizontal, paralela a la Tierra.

¹³ SAN MARTÍN, Francisco Javier. <<Últimas tendencias: Las artes plásticas desde 1945.>>, En: *Historia del Arte. El mundo contemporáneo*. (Dtor.: Juan Antonio Ramírez). Madrid, Alianza, 2005, p. 325.

¹⁴ LECHUGA JIMÉNEZ, Clotilde. <<El Patrimonio Cultural como Imagen Expandida>>. En: *International Scientific Meeting on Heritage and Design of Geometrical Forms [HEDEGFORM]*, Granada, Noviembre 24, 25 y 26, 2010. (Próxima publicación en actas).

5. La mirada del denominado <<paisaje>>.

Los planos que, inicialmente, tuvieron una función militar o de exhibición de los edificios emblemáticos y de planificación de los ritos religiosos en el territorio urbano -aparentemente, de difícil lectura para el usuario común-, en la actualidad tienen una aceptación popular, que ha cambiado la concepción y entendimiento del espacio. Aunque parece ser que también era popular en el siglo XVII, entre la burguesía, tener a modo de decoración, descripciones corográficas con las vistas de las ciudades emblemáticas que ilustraban el símbolo de orgullo cívico, desarrollando un sentimiento, que actualmente podemos titular de identidad y-o nacionalista.

“Que un mapa fuera colgado en un domicilio privado holandés como elemento decorativo no es una casualidad, sino que debía de tratarse de algo normal en los hogares burgueses de la época, puesto que en otros cuadros pintados en el siglo XVI que representan interiores se ven también mapas y globos terráneos. Incluso este mismo mapa, conocido con el título de <<mapa de las diecisiete provincias>>, aparece reproducido en otro cuadro, en *Los músicos*, pintado por Jacob Ochtervelt. La reproducción de mapas decorativos se convirtió en un género apreciado en los hogares burgueses desde finales del siglo XVI.”¹

Efectivamente, aparte de su “significado y función como elementos culturales y lúdicos”, además de la “utilidad comercial o política”, estos mapas permitían “volar con la imaginación y conocer mundo sin necesidad de salir de casa.”² al igual que cualquier otra ventana como estamos apuntando.

Los grabados publicados por Goerg Braun y Franz Hogenberg, en Colonia, para ilustrar *Civitates Orbis Terrarum* “voluminosa obra de seis volúmenes, que vieron la luz entre 1572 y 1617, con 363 láminas que representan a 531 poblaciones”³ es una

¹ MADERUELO, Javier. *El paisaje ...*, p. 304.

² *Ibidem*, p. 305.

³ CAMACHO MARTÍNEZ; Rosario. <<Apuntes sobre la planimetría de Málaga. Para una lectura de la ciudad en la Edad Moderna>>. En: *Las ciudades históricas del Mediterráneo. Fuentes literarias y representación gráfica. Del Mundo Antiguo a la Edad Contemporánea*. Ed. ASENJO RUBIO,

muestra del interés, que en este sentido, se tenía hacia las vistas corográficas. En este caso, *Vistas* que se pudieran confundir con el término paisaje, pues están próximos en su apreciación del territorio o país.

De este modo, hemos enlazamos con la relación entre la representación cartográfica y la pictórica, una de las secciones trabajadas con profundidad por Javier Maderuelo.



Hendrick Goltzius, *Paisaje de dunas cerca de Haarlem* (h. 1.603). Dibujo.

Durante siglos, en la cultura occidental, la emancipación del término <<paisaje>> ha correspondido a una independencia dentro de la disciplina de la pintura, contribuyendo a la construcción de este término con otro sentido diferente al que originariamente se tenía de <<país>>. Según escribe Javier Maderuelo. Fueron los pintores holandeses, de principios del siglo XVII, los que incluyen el término (*landtshap*) en la disciplina de la pintura de forma autónoma y, por tanto, su correspondiente concepto de territorio aislado, encuadrado y descontextualizado.

“EL artista aquí no pretende <<inventar>> nada, sino que, como el cartógrafo, da fe

Eduardo y CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. Málaga: Universidad, Dpto. Historia del Arte, 2008, (pp. 97- 134), p. 102.

del estado de aquel fragmento de territorio que tiene ante sí.”⁴ A diferencia de lo expresado anteriormente en otros registros del paisaje, en los cuales éste era un elemento, o bien inventado, o bien complemento de una pintura.

“A finales del siglo XVI, los síntomas de estas nuevas actitudes y actividades son claros en muy diferentes lugares de Europa y, en los primeros años del siglo XVII, la palabra <<paisaje>> da carta de naturaleza a este concepto y empieza a formar parte de los vocabularios cultos, mientras que la nueva idea cala en la pintura, la arquitectura y la literatura, destilando en la primera de estas artes un género autónomo que logrará inmediatamente una próspera fortuna crítica, dando origen a otros subgéneros, como la *marina* o la *vedutta* urbana.”⁵

Si nos detenemos a contemplar el dibujo de Goltzius observamos que la composición describe por igual la cantidad de tierra que de cielo. Una línea horizontal que corresponde a la geografía de los Países Bajos divide en dos partes el dibujo, dotando de la misma importancia a un espacio y al otro. La escasa presencia de zonas elevadas en su orografía hace que la descripción pictórica se posicione prácticamente desde el lugar donde estaba situado el pintor. Posiblemente desde sus pies, para abarcar el terreno del país que descontextualiza. Jacob van Ruisdael realizó vistas de la ciudad de Haarlem variando la línea del horizonte, hasta llegar a posicionarse en más de un tercio de tierra con respecto a más dos tercios de cielo. Según Maderuelo esta disposición en los porcentajes tierra-cielo, tan nítida en un paisaje plano, se debe a la influencia de la visión de la perspectiva del renacimiento italiano “del ejercicio de la visión frontal del paisaje, abandonando cualquier atavismo de las visiones ptoloeicas de la cartografía.”⁶ Lo cierto es que esta fórmula de componer paisaje a trascendido hasta nuestros días, constituyendo una variante en el ejercicio de entender el espacio y de ver. En fotografía, igualmente, la alternativa de descontextualizar el espacio dejando una mínima referencia al territorio terráqueo, es una propuesta que se utiliza intencionadamente para dar presencia al cielo, con el

⁴ MADERUELO, Javier. *El paisaje. ...*, p. 294.

⁵ *Ibidem*, p. 319

⁶ *Ibid.*, p. 302.

juego de nubes y luces, pero entendemos, que en un territorio montañoso, el dominio es de la tierra.



© Clotilde Lechuga, *Sierra de las Nieves. Málaga* (2008).

Por tanto, pudiera ser una influencia italiana, pero el condicionante de su orografía contribuye a un sincretismo que lo hace actual. La descripción del cielo, de forma real -de una clara predisposición mimética-, con prioridad a la descripción de la tierra -o territorio en este caso- es una forma de emancipación del paisaje y el entendimiento de éste como un todo. Independientemente de la audaz observación en la composición del cuadro.

“Esto nos permite asegurar que se trata de obras realmente <<creativas>> y no meramente <<imitativas>>; pero aún hay más, el hecho de que los pintores de paisaje holandeses prescindan totalmente de la narración de historias y confíen su arte a lo intrínsecamente plástico, como una premonición de lo que hacen hoy los artistas abstractos, supone alcanzar un alto grado de creatividad.”⁷

En este sentido, y como de nuevo nos descubre Maderuelo, tanto en *Vista de Toledo* –varias *Vistas* con la mención de la ciudad, según parece, pintadas entre h. 1600 y h.

⁷ *Ibid.*, p. 288.

1610, a lo cual debemos añadir que están realizadas una vez fallecido el monarca español Felipe II, y por tanto, con un interés de liberalización, tras una trayectoria política de clara represión, hacia la actividad artística e individual- como en *Laocoonte* (h.1608-1614), de El Greco, la intención del pintor de llegar al carácter emocional en la expresión plástica está implícita en ambas obras. Esto se muestra con la descripción pictórica del cielo y las nubes. Los cuales nos posicionan en un estado subjetivo. Efectivamente, nos sitúa ante una evidente madurez en la concepción del término <<paisaje>>, que posteriormente desarrollarán los artistas del periodo romántico siguiendo las mismas pautas emocionales y subjetivas. Aunque “Jonathan Brown identifica este cuadro con aquellas vistas de ciudades emblemáticas por medio de las cuales se propaga la forma y grandeza de una ciudad y lo ha interpretado como expresión del resurgir del orgullo cívico que se manifestó en Toledo a finales del siglo XVI.”⁸

Pudiera ser que la lectura de Plinio en su *Historia Naturalis*, durante el Renacimiento italiano, en la que se refiere al pintor Protógenes y a los <<géneros pictóricos menores>>, influyeran en el desarrollo de la pintura <<sin tema>>, permitiendo algunas licencias a los artistas en la temática a tratar, en donde expresar sus “habilidades, ingenio, inventiva y originalidad”⁹, y por tanto, contribuir a las manifestaciones de la pintura de paisaje como un género y un concepto autónomo. De igual modo, también podríamos haber recurrido en este estudio a la disciplina de la literatura artística e investigar, a través de Francesco Petrarca y su obra; especialmente, en la descripción de la ascensión al Mont Ventoux , “que en repetidas ocasiones se ha interpretado como el primer documento que muestra un interés por un paisaje en Europa”¹⁰, pero lo hemos considerado un tema periférico, abierto a la futura especialización del trabajo. Nos hemos querido posicionar en el ámbito del territorio de la mirada más que en el de la *ekphrasis*, aunque, desde luego, es un tema muy jugoso de investigación en sí mismo y, también, como complemento al recorrido que estamos exponiendo.

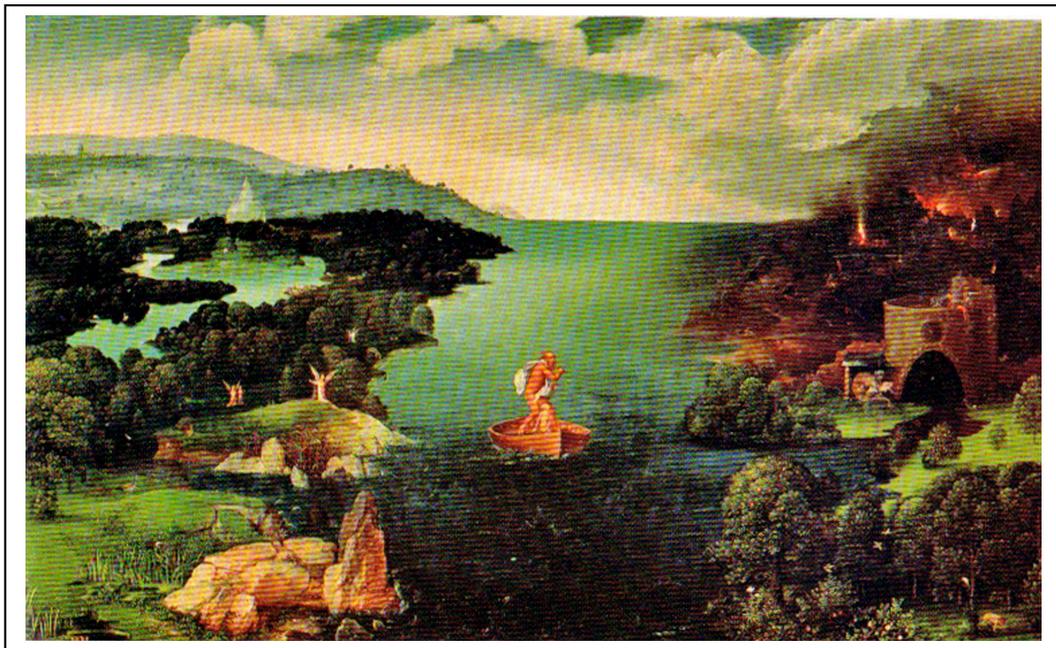
⁸ *Ibid.*, p. 314.

⁹ *Ibid.*, p. 258-259.

¹⁰ *Ibid.*, p. 83.

Podríamos incluir los nombres de artistas como El Bosco y Patinier, los cuales nos saltan a la memoria cuando hablamos de la pintura y el paisaje, pues ambos expresaron pictóricamente el espacio del territorio en sus obras.

Joachim Patinier nos lega el equilibrio entre el hombre y la naturaleza en las descripciones del “paisaje cósmico” que sugiere, como es en *El Paso de la laguna Estigia*. Pero consideramos que estas manifestaciones del espacio natural son complemento de otra narración y lo que aquí estamos intentando exponer es la autonomía del concepto.



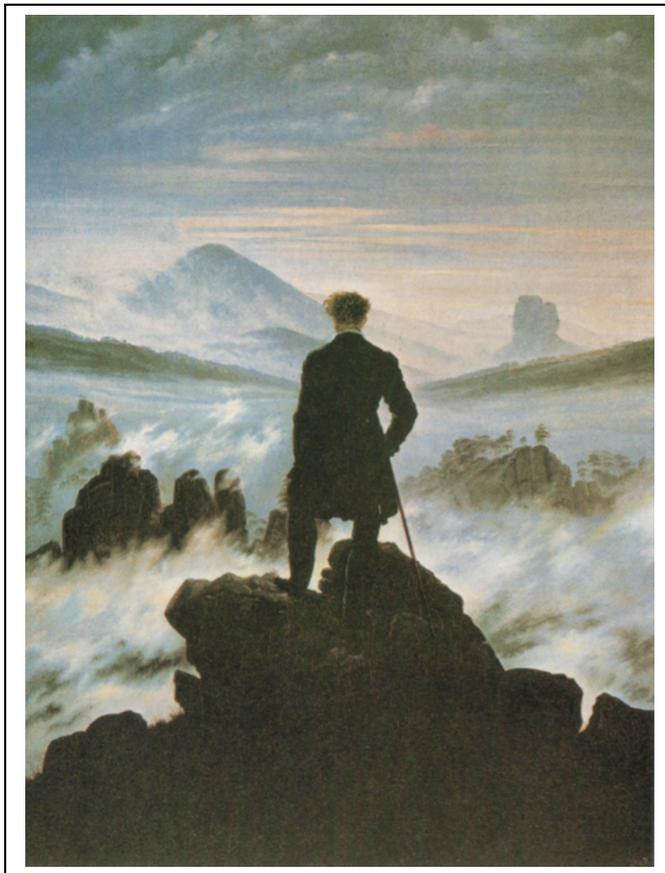
Joachim Patinier, *El Paso de la laguna Estigia* (h.1520-1524).

Así, del mismo modo que Javier Maderuelo, Alain Roger opina que “el paisaje no existe, tenemos que inventarlo.”¹¹ Y vemos que se inventa y reinventa en el paisaje español -como en muchos otros- con la presencia en el siglo XIX de escritores e ilustradores románticos, cambiando de nuevo las directrices del concepto <<paisaje>>, en una continua evolución. Una manifestación de ello, nos lo muestra Caspar David Friedrich en su obra, en la que incluye lo que se va a entender como el

¹¹ ROGER, Alain. *Breve tratado del paisaje...*, p. 31.

elemento de la subjetividad; con una evidente intención pictórica y dominio del color en su exponente <<mensaje-reacción>> emocional, manifestada en la lectura realizada por el espectador.

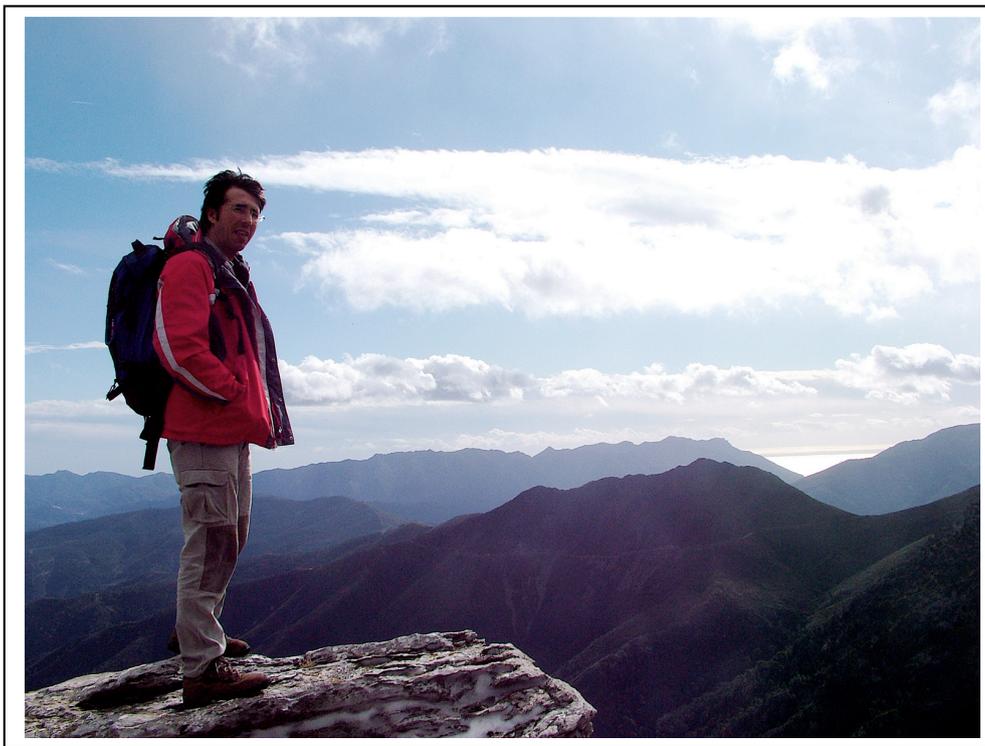
El hombre frente a la inmensidad de la Naturaleza, ante un espectáculo que podemos asumir como real, dándonos la espalda para que seamos igualmente partícipes de lo que ofrece el espacio natural; lo sublime de la sensación de libertad, cuando hemos llegado a la cima y el territorio queda a nuestros pies. Mostrándonos su inmensidad y el gran poder, desmesurado e incontrolado de la Naturaleza. <<Incontrolado>> es su <<poder>>, sí, pero el ser humano escalador y aventurero, mostrándonos la Naturaleza a sus pies y de espaldas, en un contraluz que nos ofrece su silueta y el de una peña –o cima en la que está subido-, además de enseñarnos <<lo sublime>> del espectáculo, nos expone lo que quiere poseer, descubrir y-o controlar.



Caspar David Friedrich, *El caminante frente al mar de niebla* (h. 1818).

Aquí no están los cómplices guiños de Diego Velázquez haciéndonos partícipes de la situación en la corte española con *Las Meninas*, rompiendo la cuarta pared. Aquí, la invitación que nos hace el pintor, es al descubrimiento y desarrollo de un espacio y un concepto que irá evolucionando y construyendo diversos intereses.

Actualmente, para nosotros en el siglo XXI, apenas constituye un riesgo realizar esas excursiones y contemplar, con la mirada del montañero/a, el territorio a nuestros pies. Pero aún así, ¿quién no quiere mostrar estas hazañas?. El registro fotográfico en estos casos es habitual en la que se percibe una mirada cómplice de lo que supone el esfuerzo físico de una travesía por el espacio natural. Un territorio que queremos que se mantenga dentro de un equilibrio de la co-evolución natural (o biodiversidad), en la mayoría de los casos, con plena conciencia de ello. Constituyendo el denominado Patrimonio Natural, del cual somos responsables, una vez conscientes de la emancipación del término y, por tanto, del concepto.



Clotilde Lechuga, *Javi. Málaga* (2008).

La idea, en el siglo XX, de alejar la práctica artística de los lugares tradicionales concebidos para la exposición de ésta (museos, galerías de arte, etc.), llevó a las manifestaciones de los procesos de creación donde el concepto y su desarrollo eran

un principio. Hacia 1965, inserto en un mundo global –definido, en este caso, por la comunicación de la expresión y los intereses comunes entendidos como universales– se inicia un proceso de conquista del territorio, o mejor, de interacción con éste, en el que el artista interviene en su obra conjuntamente con la Naturaleza en el llamado *Land Art*. El lugar de actuación, por tanto, adquiere unas dimensiones en las que el límite, la frontera y el encuadre, será proporcionado por el registro de la obra, normalmente en fotografía o filmado (vídeo), así como en escritos. El espacio en sí es una <<obra abierta>> muchas veces de carácter efímero, debido, precisamente, a la actuación de la Naturaleza.

Esta nueva adjudicación de protagonismo hacia el espacio natural, cambiando el sentido que hasta ese momento se tenía de él, nos posiciona ante un reconocimiento por el que ecologistas y naturalistas también luchaban en aquellos momentos; aunque los posicionamientos de unos y otros, en algunos casos, sean diferentes. Pero sí es interesante destacar la conciencia que sobre la Naturaleza se genera con estas propuestas.



Robert Smithson, *Muelle en espiral* (1970).

La negación –iniciativa de los propios los artistas- hacia la tradición artística, junto al nuevo sentido que se le otorga al arte -inserto en posicionamientos desde una crítica socio política, que se desarrollan a lo largo del siglo XX especialmente- se relacionan, a partir de los años de 1960, con las inquietudes medioambientales, en algunas muestras de creación.

Por otro lado, la conciencia ecologista surge como protección medioambiental, que según Javier Hernando podríamos datarla en 1971, con un hecho concreto, “un grupo de canadienses a bordo de un viejo barco llamado *Phillys Cormak* intentaron oponerse al desarrollo de las pruebas nucleares realizadas en la isla de Amchitka, situada en el Pacífico norte. Sería el fermento para la constitución de Greenpeace.”¹²

Aunque, efectivamente, los primeros artistas con actuaciones y manifestaciones denominadas *Land Art*, distan mucho de participar del sentido ecologista actual.

Las primeras actuaciones artísticas estuvieron más dirigidas al arte naturaleza; a la aproximación del arte a ella y la complicidad de ambas. Se podría apreciar de este modo: con un sentido <<romántico>> en la apreciación e interacción con el medio natural,- desarrollado por de pintores como Friedrich, visto anteriormente-, y de igual modo, con cierta tendencia al <<domino>> o control, del espacio natural, como también ya hemos expuesto. Estas manifestaciones artísticas estuvieron basadas en el proceso creativo (*working process*) del creador/a/res y el medio natural para comprobar todo el poder creativo de la Naturaleza, que se descubriría en el diálogo posterior, en el que el medio mostrará su presencia. El poder incontrolado de la Naturaleza pasa a ser poder creador o creativo, estableciendo un juego entre los seres humanos y ésta. Ya no existe la intención de poseer, descubrir y controlar, sino que pasa a la percepción como espacio reconocido y propio, otorgando un nuevo posicionamiento a esta interrelación, al concepto participativo y creativo del juego.

¹² HERNANDO, Javier. <<Visiones de la naturaleza: el arte y la sensibilidad ecológica>>. En: *Tendencias del arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 2004, p. 56.

Muchas de estas intervenciones, que han sido denominadas *Land Art*, ocurridas a partir de la década de los años 70, tendrían una dura crítica en la actualidad, por parte de grupos ecologistas y también por artistas que trabajan con el medio ambiente.

En este segundo aspecto, de la relación con el medio se establece, a partir de los años 70, con una reivindicación del espacio natural y la continuidad de las especies que en ellas habitan, como un recurso necesario, construyendo una conciencia ecologista basada en la permanencia y cuidado del medio ambiente, al apostar por la biodiversidad como un sistema de protección del ecosistema sostenible (vegetal y animal) y, sobre todo, del planeta Tierra en el que habitamos.

La relación de estos dos posicionamientos (artístico y ecologista) nos han dejado intervenciones demostrables en el territorio, como es la intervenciones de Joseph Beuys al plantar árboles como reivindicación de los espacios forestales, con su obra *7000 robles* presentado en la Feria Documenta 7 de Kassel, en 1982. También el Centro de Operaciones *Land Art*, El Apeadero propició el cambio de paisaje entre las localidades de El Burgo Ranero y Bercianos del Real Camino, en la actual *Laguna de Valdematas* (León), en el año 2000¹³, en una hondonada anexa a la autovía León-Burgos. Esta zona deteriorada paisajísticamente y ecológicamente debido a la extracción de áridos para la construcción de la autovía, de forma natural se convirtió en laguna debido a las cuantiosas lluvias. El Centro El Apeadero propició su recuperación medioambiental, apostando por este nuevo espacio natural, que en la actualidad es un lugar de tránsito para aves migratorias, las cuales hacen una labor importante en el mantenimiento del equilibrio del ecosistema, al beneficiar el mantenimiento de la biodiversidad, pues trasportan semillas de un lado a otro, generando el desarrollo de especies vegetales. La propuesta de conservación, desde el punto de vista de la conciencia artística, está reconocida en esta labor de cambio de imagen del espacio producido por el hombre y la Naturaleza.

Intervenciones en el paisaje como las realizadas por Christo and Jeanne-Claude, en *Surrounded Islands*, en las islas de Miami (Florida, E.E.U.U.) en 1980-83, las cuales se pudieron observar durante las dos semanas que permanecieron expuestas.

¹³ *Ibidem*, p. 66.

Cubrieron el perímetro de un total de once islas -algunas conectadas en el agua entre ellas- con un material sintético de color rosa <<mexicano>>¹⁴ (en total una superficie de 11.3 Km.) por lo que se divisaba el horizonte de modo distinto. Además de tener la opción de verlo desde la tierra, desde el agua o desde el aire.



© Christo, *Surrounded Islands* (1982). Boceto/Dibujo.
Foto: Wolfgang Volz.

Además de utilizar el medio <<agua del mar>> innovando en lo que se estaba llevando a cabo con la idea de la escultura expandida -en la concepción del espacio tierra y su sentido de la gravedad- es un reclamo para llamar la atención sobre la imagen del paisaje en sí. El hombre y-o la mujer artista es capaz de transformar el paisaje al igual que todos los hombres y mujeres no artistas que forman la sociedad. Se considera un proyecto extravagante y espectacular, que estéticamente defiende un cambio en el horizonte visual, en el que el color rosa -el cual prácticamente sólo lo encontramos en la naturaleza en determinadas flores o frutos- formaba parte de nuestra visión de territorio, tan acostumbrado a los verdes, azules o colores tierra. La documentación de estas manifestaciones reivindicativas para apreciar el medio ambiente y el entorno en el que habitamos es una llamada de atención al acto de mirar. Ver el espacio que nos rodea y ser conscientes de él. Por tanto, podemos decir que es un gesto de acercamiento al medio natural desde un planteamiento visual. Su

¹⁴ Quizá la cercanía geográfica de E.E.U.U. con México -con el que hace frontera-, les influyera en la elección del tono del color rosa, tan característico y común, en el paisaje urbano del país vecino.

repercusión al tapar el agua y la utilización de anclajes que se apoyaban en las piedras de las orillas de las islas, posiblemente serían criticada en la actualidad - como hemos mencionado- por grupos ecologistas u otros colectivos, pero en ese momento impulsó el reconocimiento del exterior de la ciudad como único recurso para contemplar y disfrutar del <<arte>>. Debemos mencionar que la financiación de esta manifestación artística fue realizada por completo por los autores, quienes consiguieron la liquidez económica vendiendo, previamente, los bocetos y dibujos, en los que se mostraban el proyecto a desarrollar.¹⁵

El registro de este tipo de actuación artística, posteriormente, también queda documentado en soporte fotográfico – o película o vídeo- como hemos comentado. Son intervenciones efímeras que ya no se volverán a realizar, pero que la sociedad ha tenido la necesidad de documentar para poder difundir su conocimiento. Ello está basadas en el formato visual bidimensional como fuente documental, a pesar de ser intervenciones en el espacio natural tridimensional. De este modo varía el concepto de obra de arte, del registro de ésta y de nuestra relación con el medio ambiente.

Es increíble que las imágenes captadas desde el aire estén tan de moda –aunque parece ser que siempre han sido admiradas-. La ampliación de la mirada sobre el territorio y el denominado paisaje que nos propone con su trabajo Yann Arthus-Bertrand han dejado huella en nuestras retinas. Imágenes que han recorrido muchas ciudades del planeta en un formato de exposición fotográfica, impresa a gran tamaño, donde se tomaba el espacio público de la calle como lugar de manifestación cultural, en algunas ocasiones y que también han sido mostradas en salas dedicadas a la difusión del conocimiento. En ellas se exhibían al público las vistas desde el aire, desde diferentes referentes en la Tierra: deltas de ríos, volcanes, glaciares, etc., acercando paisajes naturales que componen nuestro planeta, con la técnica fidedigna de la fotografía aérea, habitualmente con un mensaje crítico, alertando del peligro de deterioro, contaminación y desastre ecológico al que avanzamos.

¹⁵ <http://www.christojeanneclaude.net/wc.shtml> [Consultado 18/11/2010].

Podemos contemplar en formato libro muchos de sus trabajos dedicados al Planeta, con un mensaje de concienciación sobre a lo que la estamos exponiendo. Así la difusión por internet en la página del fotógrafo anuncia:

A travers une sélection des 115 photographies les plus emblématiques de la Terre vue du ciel, mais aussi des images inédites prises par le photographe au fil de ses derniers reportages, cette « Grande Terre » continue de dresser le portrait toujours en mouvement d'une planète fragile.¹⁶

El fenómeno producido por las 115 fotografías, educativas y que nos permiten deleitarnos con la mirada; pero en este libro *La Grande Terre* se nos habla de la fragilidad del planeta. Aquí ya no se manipula el medio sino que se registra como foto documental, como foto denuncia de un espacio natural. Y muchas de las imágenes son bellísimas para que tomemos conciencia del lugar donde habitamos.



Pero este autor va a más: pertenece a un movimiento de conservación del medio ambiente y su trabajo lo ofrece desde este posicionamiento ideológico, invadiendo el

¹⁶ <http://www.yannarthusbertrand.org/> [Consultado 18/11/2010].

mercado con agendas que publican sus fotografías impresas en papel ecológico que no contaminan. Con ellas colaboras a mantener el Planeta cuidado, o al menos eso se intenta.¹⁷ Con esta agenda, además de las ilustraciones con las fotografías de Yann Arthus-Bertrand, se nos informa del estado del mundo, tanto a nivel social, económico y medioambiental. Exponen valores que se interrelacionan porque conviven en el mismo mundo, el que constituye nuestra sociedad, que en muchos casos se trata de nuestro patrimonio: natural o cultural. Como se detalla en la promoción de la agenda publicitada "fondé sur le respect de l'Homme et de la Nature", éste es, "fundado en el respeto de el Hombre y de la Naturaleza".

Indagando en lo inmaterial de los conceptos –en los que nos vamos adentrando hacia el patrimonio cultural y natural- y el sentido del aura, recogemos las palabras de Juan Antonio Ramírez: "Si lo alejado, lo que conserva misterio y carisma, lo excepcional, lo único y muy valioso, casi todo el arte de los museos está <<aureolado>> por esas cualidades, y no es fácil encontrar artistas vivos que nos aspiren a encarnar alguno de esos calificativos. Y si esto es así, ¿podemos hablar en sentido estricto de un regreso del aura?" a las que hace acompañar las ideas de José Luis Brea en la metáfora de la temperatura "al sugerir que más que una desaparición del aura es una variación –un enfriamiento- de su temperatura"¹⁸ en los tiempos en los que vivimos, finales del siglo XX (años noventa) y principios del siglo XXI.

Aunque Ramírez se refiere, también, al propio color y materia del oro en este capítulo al hablar del aura, nosotros –intencionadamente- lo vamos a insertar en el apartado de la apreciación inmaterial, la cual también está presente. Refiriéndonos de nuevo al artista Ives Klein "Si el artista el alguien obsesionado con lo inmaterial, como Klein, parece probable que nos encontremos [...]. Se diría que el aura emana de un cuerpo desmaterializado, como si aludiera más a las cualidades espirituales del retratado que a su mera apariencia material."¹⁹

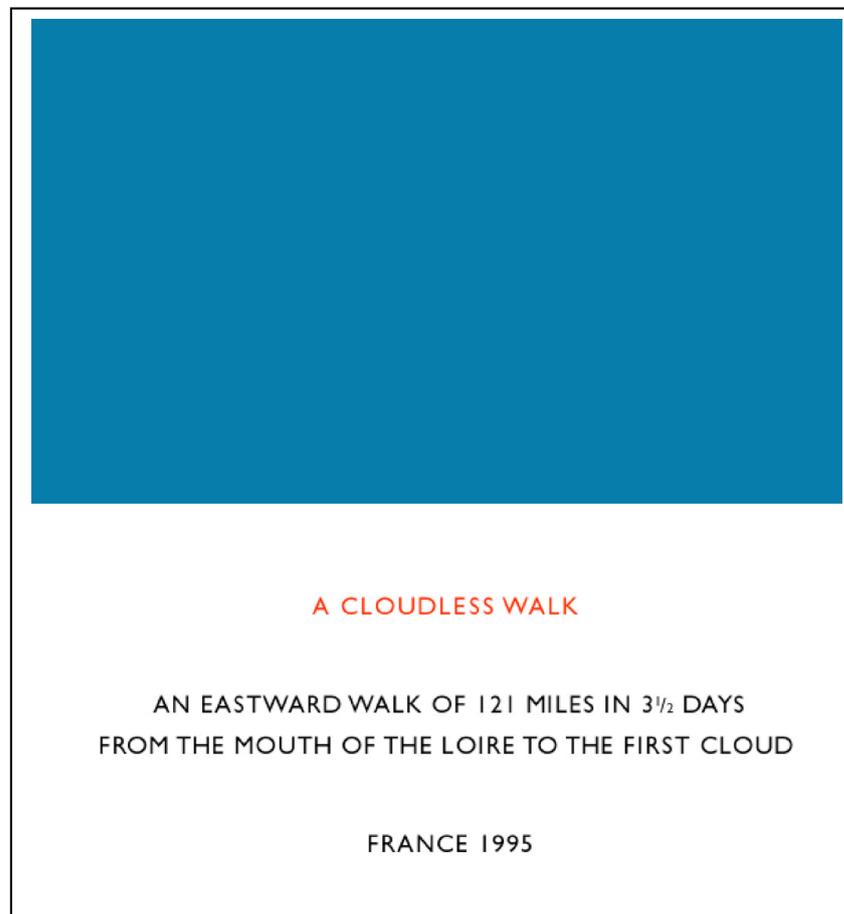
Señalamos este posicionamiento para entender la inmaterialidad trabajada por el mencionado artista alrededor de los años sesenta, y relacionarlo con la obra de

¹⁷ "L'Agenda utile pour un monde durable 2011 Indispensable pour comprendre jour après jour le développement durable [...] Illustré avec les photographies de Yann Arthus-Bertrand, cet agenda regorge d'informations sur l'état du monde, tant au niveau social qu'économique ou environnemental." <http://www.yannarthusbertrand.org/> [Consultado 18/11/2010].

¹⁸ RAMÍREZ, Juan Antonio. *El objeto y el aura...*, p. 178.

¹⁹ *Ibidem*, p. 180.

Richard Long, en el cual, este último, incluye en *A cloudless walk*²⁰ el movimiento al caminar por la naturaleza inscrito en el espacio y en el tiempo -entrando en la cuarta dimensión²¹- y utilizando la palabra como acompañante de su documentación fotográfica en sus manifestaciones artísticas.²² Componentes inmateriales difíciles de documentar.



Richard Long, *A Cloudless Walk* (1995).

²⁰ La cual nos remite a la obra de Ives Klein referida al espacio vacío.

²¹ “his use of walking as a medium had revolutionary implications. An artwork now had time as a fourth dimension, as well as the potential scale of distance. This enterprise also connected the act of walking to rivers, tides, mountains, deserts, gravity, clouds and other natural or cosmic phenomena, and with locations and countries around the world. It is an inclusive art, encompassing sculpture, language, mud works and printed matter.”

<http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/richardlong/explore.shtm>

[Consultado 18/11/2010].

²² <http://www.richardlong.org/> [Consultado 18/11/2010].

Capítulo II

Paisaje Cultural y Patrimonio Visual.

“El conocimiento constituye la propia idea de patrimonio.”¹

Sami Naïr.



© Christo, *The Pont Neuf Wrapped* (1985).
Foto: Wolfgang Volz.

En la imagen que mostramos vemos el proyecto de cubrición del *Pont Neuf* de Paris ejecutado por Christo y Jeanne-Claude en septiembre de 1985. Durante dos semanas se pudo experimentar la sustitución visual de un puente por otro, el original por el encubierto. La identidad parisina se vio trastocada, o mejor, transformada por una nueva identidad transitoria: una metamorfosis con retorno al orden. La elección de un material de textura de apariencia sedosa y el color áureo –oro- era uno de los juegos que ofrecían los artistas, y que el usuario recogía con cierta satisfacción visual, al corresponder esta analogía con el estatus de la ciudad. El conocimiento del sentido efímero de la actuación daba tranquilidad a la humanidad, que conocía el perfecto estado en que continuaría dicho puente. Su construcción fue finalizada a principios del siglo XVII, aunque ha tenido transformaciones posteriores a lo largo de la historia. El hecho de mantener durante 14 días el envoltorio expuesto -con la

¹ NAÏR, Sami. *Revista PH*, (Sevilla) 75 (2010), p.134.

visibilidad de sus formas más contundentes- nos refiere a varias lecturas de la intervención. Por un lado, además de acercarnos al monumento para prestarle atención visual en su metamorfosis del espacio, nos aproxima a la reflexión del patrimonio conservado en sí y su trascendencia, como una seña más de identidad de la urbe. Lo cotidiano a veces nos pasa desapercibido, aunque nadie dude de su valor.

El *Pont Neuf* dispone del espacio requerido para contemplarlo casi en su totalidad si nos alejamos de él, ya que su forma es horizontal y pone en contacto las dos orillas del río Sena. La corriente de agua hace de vía visual para contemplarlo sin obstáculos. En el entorno de algunos monumentos, sabemos, que debido a los cambios urbanos durante la historia de las ciudades, se ha edificado sin dejar una perspectiva despejada para la mirada. Además de insertar otros atributos que distorsionan y denominamos elementos de <<contaminación>>.

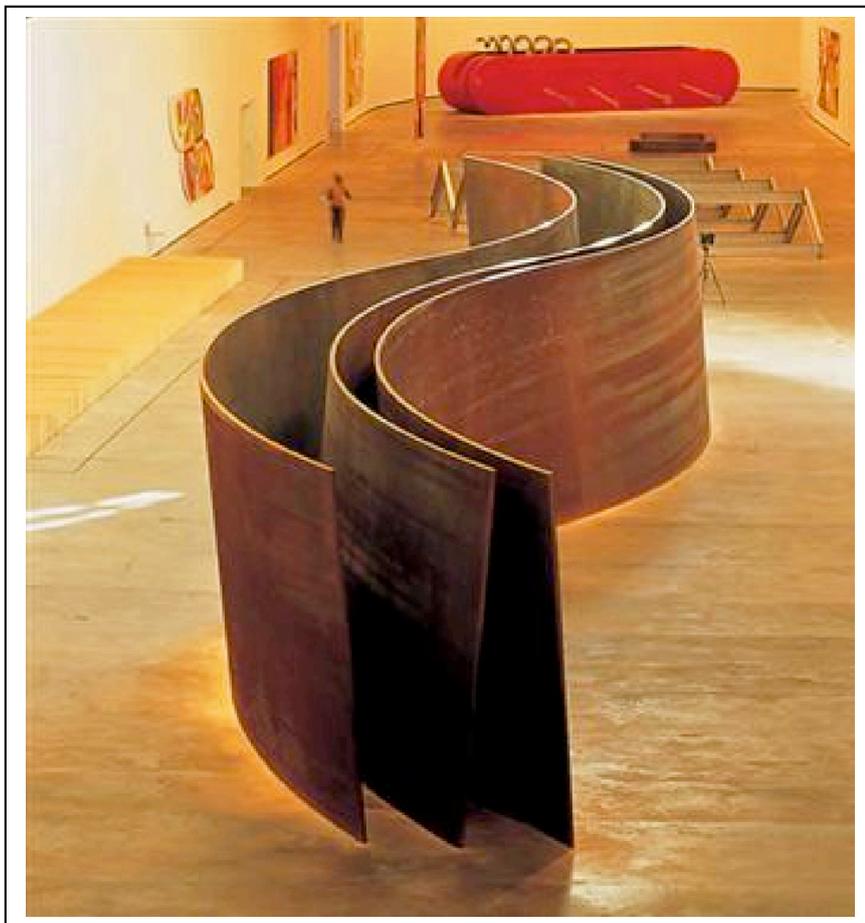
La imagen de los edificios de grandes dimensiones, -en estos casos en los que su visualización está dificultada por la acumulación de obstáculos visuales-, son más sencillos de ver en un formato fotográfico, en el cual podamos apreciar por completo el objeto, según nos comenta Walter Benjamin:

“En un primer momento parece chocarle que yo afirme que un cuadro, pero especialmente una escultura, e incluso las obras arquitectónicas, se dejan “disfrutar” con mucha mayor facilidad en foto que en la realidad. [...] En el fondo los métodos de reproducción mecánica constituyen una técnica reductora. Ayudan al hombre a alcanzar ese grado de dominio sobre las obras sin el que no pueden llegar a ser disfrutadas”.²

Aunque la escultura y la arquitectura tengan su lugar en la realidad tridimensional, constituyendo un volumen al que estamos obligados a rodear para apreciar el mensaje que quiere ser transmitido, reconocemos que las apreciaciones arquitectónicas –como ya hemos comentado en la presentación a pié de página- son más sencillas mediante una fotografía, aunque su función sea caminar, rodearla y jugar con el factor tiempo como expone Richard Long. La reproducción mecánica,

² BENJAMIN, Walter. *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-Textos, 2004, p. 18.

según el texto de Benjamin, es una herramienta que nos permite disfrutar la obra de arte al poderla dominar con la mirada – y como objeto-. Actualmente, la difusión en la red es lo que nos facilita ese poder de llegar a prácticamente todos los lados, sin salir de casa, como ocurría con la cartografía decorativa holandesa del siglo XVI. Muchos de nosotros utilizamos la pantalla del ordenador para navegar por internet y recorrer distintas ofertas internacionales. Y de igual modo, vemos mejor la imagen que nos muestran aislada y encuadrada que desde el natural; para que posteriormente, *in situ*, nos quedemos admirando la misma imagen ofrecida por los medios. Imágenes que buscamos para reproducirla como vivencia y certificación de su existencia. Nuestro deseo es interactuar en ese espacio y tener otras experiencias, además de la visual. El acercamiento al objeto se presenta primero desde el plano visual, empequeñeciéndolo en la mayoría de las ocasiones, para despertarnos la necesidad de visitarlo.



Richard Serra, *Serpiente*. Museo Guggenheim. Bilbao.

Así tenemos la obra del artista Richard Serra que se fundamenta en la interacción con el objeto. Nos hace recorrer y experimentar el sentido del espacio. En este caso lo trasladamos al sentir sensaciones que tiene nuestro cuerpo, nuestra dimensión corpórea. De este modo, entramos en el territorio cultural y recorreremos su espacio para experimentar la oferta de nuestro patrimonio. Una vez pasado por el anzuelo visual damos paso a la experiencia individual o colectiva del medio.



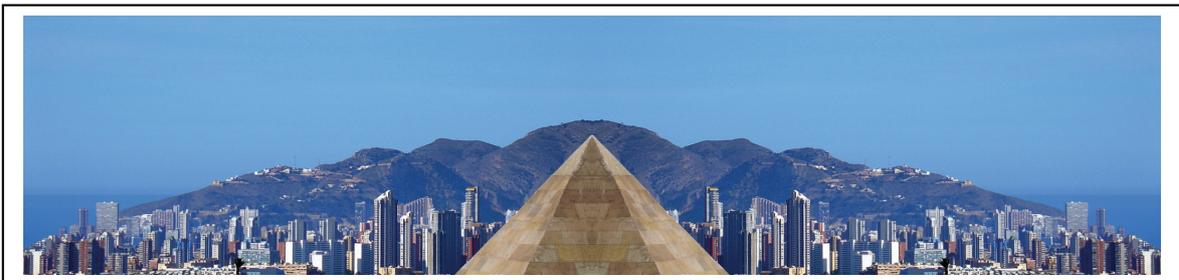
Richard Serra, *Open Ended*.

En *Diseño de la ciudad 1. La descripción del ambiente*,³ Leonardo Benevolo nos muestra, con ocho ilustraciones a modo de viñetas, la transformación de los espacios públicos en los que habitamos. Paso a paso, nos describe gráficamente una plaza común con un árbol y bancos donde se sientan los habitantes a charlar, o a echar una partida de cualquier juego de mesa. Este espacio gradualmente se va transformando. Primero construyendo una carretera, posteriormente un tendido de iluminación con cables vistos, señales de tráfico, una estancia cubierta para proteger el originario banco, carteles que anuncian los negocios existentes en la plaza y elementos que van constituyendo nuestra ciudad, que a ojos del espectador, concluye en una contaminación visual; por prescindir en señalar lo que supone la contaminación lumínica, auditiva, olfativa, táctil y gustativa. En definitiva, una contaminación

³ BENEVOLO, Leonardo. *Diseño de la ciudad 1. La descripción del ambiente*. Barcelona, Gustavo Gil, 1982, pp. 180-181.

sensorial que a través del dibujo podemos imaginar. El crecimiento -sin control- de atributos que consideramos útiles en nuestra sociedad actual es un objeto susceptible de ser abordado, en los nuevos espacios urbanizables. Benevolo también nos define el concepto de *Plan General* como “un dibujo con valor de ley, que establece las reglas y las limitaciones del suelo en cada ciudad.”⁴ Los *Planes Generales* de urbanismo serán herramientas utilizadas para la gestión de patrimonio.

En cuanto a la transformación de la ciudad, en el prólogo del libro de Guy Debord, José Luis Pardo menciona que ésta emerge a partir de la segunda mitad del siglo XX, tras las dictaduras totalitarias y la desaparición de las vanguardias artísticas con otras características. Así dispondremos de la consecuencia de la ciudad “superada” (entendidos como territorios globales) y la ciudad “disgregada” (entendiendo el fraccionamiento local de la red urbana que conformarán pequeñas ciudades dispersas dentro de las ciudades). Y por último alude a la ciudad desaparecida, que sería la del *espacio público*,⁵ éste es, el territorio común.



© Antonio Lafuente, *BeniKeops*.

Con el fin de abordar el patrimonio cultural como <<ciudad>> -o en nuestro caso como territorios superados, disgregados y públicos- estudiaremos los distintos componentes que, a nuestro modo de ver, forman parte de la construcción del concepto patrimonial actual, del que formamos parte activa como ciudadanos. Al principio, nos centraremos en *visualizar*, pues la vista es el sentido al que se le ha concedido la presencia mayor en nuestra sociedad.⁶

⁴ *Ibidem*, p. 218.

⁵ DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pre-Textos, 2008, p. 28.

⁶ *Ibidem*, p.43.

La idea preestablecida desde los tratados de Vitruvio de la firmitas queda aplazada en el siglo XX, donde los materiales de construcción son aparentemente ligeros, dejando que la mirada pase por paredes de cristal (glassarchitecture) y texturas diferentes, con colores tomados de pigmentos que evocan a la tierra y la naturaleza (flores, cielos, prados, arena). Durante el siglo XX se construye el nuevo estado arquitectónico que contrapone lo establecido en la historia de la arquitectura, y por ende, en el urbanismo. Edificios iconos, de una altura sorprendente se mezclan con materiales casi etéreos como el cristal. Lo público y lo privado se entremezclan, dejando de lado en las ciudades modernas la herencia de la intimidad. En ellas, el individualismo y el anonimato del ser humano son la cierta presencia de lo privado en sí. Mostrarse es una manera de no continuar en el anonimato en que la propia sociedad deriva. La interacción de los espacios, por tanto, es una de las consecuencias de este fenómeno, en los que la arquitectura líquida se instala como signo de un momento histórico, de un cambio social, antropológico y cultural.

En lo que nos atañe a nuestro patrimonio histórico "pensamos que hay que romper una imagen tan consolidada del monumento como la que hasta ahora ha tenido, y así darle una dimensión distinta, que, en nuestro caso, es claramente material".⁷ Realizando intervenciones críticas en el monumento o en la consideración de éste, desde posicionamientos artísticos, como estamos viendo, o en la apreciación de éste, desde nuevos establecimientos del entendimiento, en una continua construcción del concepto de patrimonio, como señala Sami Naïr.

En el siglo XX, el sentido de la construcción en el espacio y la interacción en el medio urbano toman posicionamientos diversos. Así, la denominada Well-Tempered Architecture de Reyner Banham, de Archigram, varía los espacios según la necesidad de su función; de este modo se pasa de un estadio preparado para eventos a una sala de conciertos o un hangar de teatro⁸. El sentido dinámico de la materia está presente en este tipo de construcción. Algo ágil, movable, práctico, funcional y, sobre todo, preparado para un público, que entiende de este modo la versatilidad de los materiales, del espacio y de los proyectos que en ellos se desarrollan, como forma

⁷ MALPICA CUELLO, Antonio. *La Alhambra de Granada, un estudio arqueológico, Arte y Arqueología*. Granada, Universidad, 2002, p.9.

⁸ SOLÁ-MORALES, Ignasi de. *Territorios*. Barcelona, Gustavo Gil, 2002, p. 141.

de vida. Ofertas de ocio o aprendizaje que la sociedad proporciona interactuando con la arquitectura móvil y no estática, como tradicionalmente se entendía ésta.

En relación con el espacio público, en nuestro criterio occidental nos viene dado por la relación existente con el pueblo. La democracia o la república dónde, a modo de asamblea, se determinaban los criterios de orden y leyes que correspondían en las distintas ciudades. Esta actitud manifestaba un alto intervencionismo de los habitantes en esos espacios. El método de actuación, debido a la gran masificación en las ciudades, ha separado este componente social participativo de las dinámicas de actuación en las urbes. Las determinaciones de las nuevas estructuras -en la mayoría de los casos- son resueltas por miembros del equipo político y administrativo de la ciudad. En muchas ocasiones, también está supervisado por otras entidades participativas -técnicos e instituciones consejeras- para la mejora y entendimiento, de lo que por novedoso -en la intervención del espacio urbano- supone tomar cierto tipo de decisiones, como es una restauración o una gestión sobre el patrimonio: “la noción de lugar no designa simples determinaciones fotográficas o geométricas sino el entorno en el que se produce el encuentro con un mundo habitado por sentidos, por memorias, por divinidades. La noción de *genius loci* se hace término común para designar experiencias de desvelamiento y encuentro...”⁹. Al igual que una participación del individuo con su presencia en el lugar tridimensional, donde lo productivo-poblado, lo público-privado y la interacción corporal cercano-separado forman parte del sentido social del que somos partícipes como usuarios, “Estar y no estar en el centro del mundo. Estar en el reino productivo y poblado. Pero, al mismo tiempo, estar en lo privado, mis hijos, mis criaturas, y en lo separado, el paisaje.”¹⁰

De este modo Solá-Morales introduce una observación y una reflexión importantes “...una constante reelaboración que propone una pluralidad de miradas”¹¹, al referirse al sistema de difusión y venta del sector turístico. En ello, menciona el autor, además de ofrecer los paquetes habituales de viaje, conocimiento y ocio, se amplía en una oferta “más libre” y con multiplicación de opciones, todas ellas

⁹ *Ibidem*, p. 113.

¹⁰ *Ibid.*, p. 153.

¹¹ *Ibid.*, p. 201.

ampliadas por las diversas opciones de compra. Con ello, además de fraccionar la realidad -el objeto o monumento y su información- se le otorgan maneras opcionales para conocerlo y contemplarlo. Ello puede derivar, a veces, en <<parques temáticos>>, en ese hiperrealismo mencionado por Umberto Eco y citado por el autor. Ese <<turismo de masas>> también cuenta con otros recursos, otras opciones, por lo que la propuesta finaliza con la idea del “calidoscopio de imágenes”, con la sugerencia de Guy Debord como método a seguir. Lo cual es compartido por el autor. La “astucia y la deriva” ante el mercado universal, la “protección, restauración y reutilización” es lo que propone como método plural para nuestra cultura arquitectónica.

Debord añade a la crítica de la difusión de las imágenes, en la sociedad occidental y el consumo por parte de los usuarios, “El espectáculo no es un conjunto de imágenes sino una relación social entre las personas mediatizada por la imagen”.¹² De este modo, vemos intervenciones que modifican el espacio para hacerlo común, como es la propuesta del Parque MFO, en Zúrich, Suiza. El solar en el que actualmente se ubica el parque era el vertedero de escombros y desechos de la fábrica MFO (Machinefabrik Oerlikon). Se ha continuado la línea industrial de paisaje con estructuras metálicas que hacen de pared y techumbre, en donde, por un lado se aprovecha el agua de lluvia, y por otro se provoca un jardín vertical, cubierto, auto abastecido de riego. Proporcionando, de este modo, un espacio verde, con casi capacidad autónoma, de expansión y descanso; de modo, que es la naturaleza la que realiza el esfuerzo biológico de permanecer con vida, aumentando la superficie de su área expansiva con su desarrollo.¹³

También mencionamos tres intervenciones arquitectónicas desarrollados en Noruega recientemente en espacios naturales. Se construyen a modo de miradores, en donde la reflexión arquitectónica del legado del *Land Art* y los recorridos por la naturaleza interactúan. El Mirador Aurland (2005) realizado con vistas a unos de los más espectaculares fiordos noruegos, sobresale desde la carretera, haciendo una estructura en "L"; el Mirador Solhbergplassen (2006) en un bosque natural de pinos,

¹² DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo...*, p.38.

¹³ SÁNCHEZ VIDIELLA, Alex. *Atlas de arquitectura del paisaje*. Barcelona, LOFT Publications, 2008, p. 160.

estructurado con paseos "aéreos" en caminos de hormigón, elevados del suelo, para proteger el ecosistema del espacio; y por último, la intervención en Gadbrandsjuvet (2007),¹⁴ dentro de un parque nacional, en el que se ha construido un mirador para apreciar las cascadas y los barrancos del lugar. Estas son algunas nuevas intervenciones en la naturaleza de la arquitectura organicista, menos integradora que la gaudiana, realizada a principios del siglo XX, en Barcelona. El Parque Güell declarado en 1984 por la UNESCO Patrimonio de la Humanidad, es un trabajo de interacción. Como menciona Ignacio Henares Cuéllar, antes que Frank Lloyd Wright ya estaba Antonio Gaudí realizando obras arquitectónicas organicistas.¹⁵

La interpretación poliédrica de la realidad actual, nos lleva a distintas consideraciones en el territorio del patrimonio, del que entendemos que existe una interrelación de los sujetos que lo componen. Lo cual amplía la oferta y las lecturas de él, como expone López Gómez, "Dado que el paisaje es el conjunto y la interacción de sus diferentes elementos, no es posible actuar sobre unos sin que se resienta la imagen del conjunto".¹⁶ Por ello, en la Ley de Patrimonio Histórico de Andalucía (LPHA) de 1991, se integran los bienes etnológicos. Se cuenta con instrumentos legales para la acción administrativa de su protección y la integración de los etnólogos, en el Cuerpo Superior Facultativo de Conservadores del Patrimonio Histórico (PH) de la Junta de Andalucía. A esto se añade una Comisión de Arquitectura Popular. Existe una dotación de subvenciones para investigación sobre este patrimonio y una protección legal, con un Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz (CGPHA), realizado a partir del lugar de Interés Etnológico o Monumento, Sitio Histórico o Conjunto Histórico. En dicho catálogo están inscritos los aljibes, norias, molinos (de viento e hidráulicos), según firma Rosa Torres de la Consejera de Cultura de la Junta de Andalucía.¹⁷ Con casos concretos en Andalucía, los bienes inscritos en el CGPHA de Vélez y Cabo de Gata-Níjar (Almería),

¹⁴ *Ibidem*, pp. 24-45.

¹⁵ HENARES CUÉLLAR, Ignacio. <<Reconstrucción de la razón y reinención de la modernidad: la cultura artística en la época del Manifiesto>>. En: *El manifiesto de la Alhambra 50 años después : el monumento y la arquitectura contemporánea. Monografías 01*. Ed. Angel Isac. Granada : Patronato de la Alhambra y Generalife, 2006, p. 85.

¹⁶ LÓPEZ GÓMEZ, Jaime Fermín y CIFUENTES VÉLEZ, Eugenio. *El viento y el agua en la construcción de un paisaje cultural : Parque Natural de Cabo de Gata-Níjar y de la Comarca de los Vélez (Almería)*. Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2005, p.14.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 9-10.

muestran interés arquitectónico, geográfico, histórico y etnográfico -como estructuras y espacios que nos hablan de modos de organización de comunidades-, enriqueciendo, a través del paisaje, el sentido de patrimonio.

Poco a poco podemos incursionarnos en el Paisaje Cultural como una identidad conceptual que se acentúa con la mirada del otro, tomando fluidez y flexibilidad con el conocimiento y la comparación como enriquecimiento, añadiendo nuevos componentes y conceptos a los legados en siglos precedentes. Como ejemplo de modelo mencionamos el surgido debido al desarrollo del positivismo en Inglaterra. Este nos lega –entre otras sugerencias en la historia- el jardín inglés madurado durante el siglo XIX. En él, el sentido del <<paisaje>> en el territorio es fundamental. La descontextualización de los objetos que componen esta tipología de jardín, nos acerca con la mirada al <<otro>>. La comparación se establece mediante elementos aislados, que se contemplan descontextualizados de su medio habitual – pabellones de referencia neoclásica o pagodas japonesas- y recontextualizados en un espacio artificial, construido por el hombre con ese propósito.

Desde nuestra perspectiva patrimonial, en los estudios comparativos del Paisaje Cultural, se marcan las diferencias de las identidades y también el acercamiento, para así conocerlas, respetarlas y aprender a convivir con ellas. Algunas se conservarán sin apenas modificación y otras variarán con transformaciones en el territorio. De este modo, nos encontramos en Andalucía -incluidos en la lista del CGPHA-, con los molinos de viento de Véjer de la Frontera en Cádiz y los almerienses, introducidos en el siglo XIX;¹⁸ los cuales conforman un paisaje al que estamos acostumbrados visualmente, formando parte de nuestra ampliación de los objetos que debemos proteger en patrimonio, en un relativo <<tan escaso>> periodo de tiempo.

La aproximación al Patrimonio Natural es otro de los avances en la consideración del medio ambiente como zona de reconocimiento, restauración y conservación,

¹⁸ *Ibid.*, p. 53.



Clotilde Lechuga, *Baelo Claudia*. Cádiz (2005).

"Desde la legislación medioambiental, el Decreto 226/2001, de 2 de octubre, por el que se declaran determinados monumentos naturales de Andalucía, incluye la Duna de Bolonia como Monumento Natural de carácter geológico. La figura de Monumento Natural es considerada como categoría de Espacio Natural Protegido concebida para aquellos elementos o espacios naturales caracterizados por su singularidad o por la excepcionalidad de sus valores científicos."¹⁹

En este caso la relación monumento (sitio arqueológico) y naturaleza protegida es un binomio, que se contextualiza en un territorio en el que el paisaje del lugar incluye ambas categorías, dando unidad al conjunto con identidad propia "La descripción de la Duna de Bolonia [...] incluye una referencia a la proximidad del yacimiento arqueológico romano Baelo Claudia", y por tanto "la conservación y protección de los valores naturales y paisajísticos del Monumento Natural". El avance en la catalogación supera las primeras propuestas de nominación en las leyes de protección patrimonial, "La declaración de Monumento Natural supone la inclusión

¹⁹ ALONSO VILLALOBOS, Carlos (et al.). *Guía del paisaje cultural de la Ensenada de Bolonia, Cádiz* : Avance. (Coordinador de la edición Pedro Salmerón Escobar), Sevilla, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2004, p. 82.

de la Duna de Bolonia en el Inventario de Espacios Naturales Protegidos de Andalucía (LEY2/1989) así como su catalogación e incorporación en el Registro Andaluz de Monumentos Naturales."²⁰

En este caso, han existido condicionantes que han permitido su conservación como es la presencia militar en el área, que ha protegido la zona de la Ensenada de Bolonia de la especulación urbanística. La propiedad del suelo "pertenece en buena parte al Estado, a la Comunidad Autónoma y al propio municipio", diferenciando la extensión que pertenece a Defensa, los Montes Públicos y finalmente playas, dunas y espacios costeros.²¹

Así tenemos que,

"Baelo Claudia es declarada Monumento Nacional en 1925. En 1989 se crea el Conjunto Arqueológico, quedando incoado el expediente de Zona Arqueológica en 1991. La delimitación de BIC propuesta en este expediente trata de abarcar el territorio asociado a la ciudad romana excluyendo intencionadamente le asentamiento de El Lentiscal."²²

Siendo el Plan General de Bienes Culturales (1997) el que ha tenido una intención más integral de la protección del patrimonio histórico.

Tomamos como referencia este modelo, debido a las propias palabras de los autores de la Guía, los cuales explican con claridad, el precedente que este nombramiento supone para futuras apreciaciones en otros emplazamientos de características similares,

²⁰ *Ibidem.*

²¹ *Ibid.*, p. 83.

²² *Ibid.*, p. 82.



Clotilde Lechuga, *Baelo Claudia y el mar*. Cádiz (2005).

"En el caso de la Ensenada de Bolonia, que puede servir como punto de partida, se pueden plantear medidas de protección a partir de su consideración como paisaje cultural, apoyado en discurso de interés como el que planteaba la Convención Europea del Paisaje (2000). Se trata por tanto, de emprender la protección de un bien cultural desde perspectivas más amplias que la propia delimitación."²³

Hay que añadir que Andalucía, a través de la Junta de Andalucía, es la primera autonomía que crea la Agencia de Medio Ambiente y la que actualmente tiene más zonas naturales protegidas. En el ámbito de la Consejería de Cultura, se habían realizado las transferencias a la autonomía, pero el caso de la Alhambra (y también Doñana) hizo que se llevara a la gestión de un expediente de transferencia de poderes. La administración española se regía por la legislación establecida en la

²³ *Ibid.*

época de la República (1933). Dicha transferencia se realiza, en el caso de la Alhambra, en 1984 y el Patronato de la Alhambra y el Generalife se crea en 1986.²⁴

La Ley de Patrimonio Histórico (LPH) actual contempla los parques culturales. En su gestión se aprecia que sean autonómicos, aunque en colaboración con otras entidades. Ese es el caso de la Alcazaba y el Castillo de Gibralfaro en Málaga, que son competencia del Ayuntamiento.

La ampliación de los conceptos, territorios y su gestión patrimonial es componer un camino hacia unas nuevas miradas, tras nuestra historia de búsqueda y rechazo de la identidad. Este es el propósito que Henares Cuellar concede a la Alhambra, “propiciar una visión moderna de los paradigmas históricos.”²⁵

En Granada, ciudad de rico contraste histórico-cultural en su legado patrimonial, el profesor José Castillo, en su artículo en *Cuadernos de la Alhambra*,²⁶ menciona que durante la época musulmana las descripciones “paisajísticas” son, si no comunes, si un material de halago constatado con documentación literaria y que, posteriormente, tras la ocupación cristiana de los Reyes Católicos en el siglo XV, este interés se sosiega. ¿Podríamos presuponer que pudiéramos estar ante dos concepciones culturales distintas a la hora de percibir el entorno?, ¿el <<paisaje>> tal y como lo denominamos actualmente en occidente?. ¿Podríamos pensar que el interés por la imagen del icono eclesiástico renacentista y su difusión releva al interés anterior, suscitado por la experiencia tridimensional y su traslación a fuentes literarias?. Creemos que culturalmente los intereses por el espacio eran distintos, siendo la geometría, las matemáticas y la aritmética ciencias desarrolladas por los musulmanes medievales.

²⁴ RODRIGUEZ de la BORBOLLA, José. Conferencia: <<La Cultura en el Proceso de las Transferencias. La Gerencia de la Alhambra>>. En: *El Conjunto Monumental de la Alhambra y Generalife: 25 años de gestión autonómica*. (Dirección M^a del Mar Villafranca), en Granada del 20 al 24 de septiembre de 2010. (Pendiente de publicación).

²⁵ HENARES CUÉLLAR, Ignacio. <<Reconstrucción de la razón y reinención ..., p. 86.

²⁶ CASTILLO RUIZ, José. <<La valoración paisajística de la Alhambra en los libros de viajes y su reconocimiento tutelar en la declaración de ésta como Monumento Nacional>>. En: *Cuadernos de la Alhambra* (Granada), 29-30 (1993-1994), pp. 273-284.

Granada y Málaga.

El paisaje se inventa y reinventa en el territorio español -como en muchos otros- con la presencia en el siglo XIX de escritores e ilustradores románticos, cambiando las directrices de nuevo del concepto y su visualización. La presencia de jardines y zonas verdes de paseo, como herencia de la ciudad ilustrada, responden a una variante en el espacio físico y visual, propiciando que en un futuro tenga presencia en las leyes de patrimonio.

(Se entiende que el cristianismo, desde finales del siglo XV en Granada y Málaga -nuestras dos ciudades elegidas en este estudio prioritariamente- también cambió el entorno en todas sus dimensiones; por ello, lo incluimos en los recintos que contemplamos, con total integración cultural, visual y patrimonial).

La importancia que se le otorga a la Alhambra en ese tiempo está confirmado, también, con el denominado paisaje transportable¹. Elementos arquitectónicos con aires orientalistas inspirados en nuestras muestras medievales musulmanas invaden los jardines románticos del siglo XIX, de la que no se excluye el gusto de la época por la ruina. Así tenemos “el gabinete árabe del Palacio de Aranjuez (realizado en 1851 por Rafael Contreras e inspirado en la Sala de las Dos hermanas de la Alhambra) o la Exposición de Londres de 1851, en donde también está presente la Alhambra de la mano de Owen Jones.”² Un debate será el de la arquitectura neoclasicista de finales de siglo XIX, en la dicotomía establecida entre dos tipologías diferentes. Se cuestiona si optar por la arquitectura renacentista o por la árabe medievalista para la representación española, que en 1889, en la Exposición Universal de París, estará al lado de la *Tour Eiffel*, monumento que representa el progreso tecnológico y que dota de una nueva identidad a la capital francesa desde ese momento, sin cuestionarse neoclasicismos. De hecho la imagen de la ciudad de Granada se ve transformada a principios de siglo XX, con la construcción del Hotel Alhambra Palace, en una aparente competición con la construcción medieval

¹ CALATRAVA ESCOBAR, Juan. <<La Alhambra y el orientalismo arquitectónico>>.En: *El manifiesto de la Alhambra 50 años después : el monumento y la arquitectura contemporánea. Monografías 01*. Ed. Ángel Isac. Granada : Patronato de la Alhambra y Generalife, 2006, p. 26.

² *Ibidem*, p. 57.

musulmana; ya no sólo en su arquitectura, sino también en su intención originaria de mirar y ser visto, de establecerse como poder visual ante la ciudad.

Precisamente el debate de España sobre la procedencia renacentista o árabe para recuperar una identidad nacional, también podría entenderse no sólo como recuperación arquitectónica, sino que se adentra en la ideología religiosa como identitaria. En, 1953 un grupo de arquitectos españoles liderados por Chueca Goitia, se reunirán en la Alhambra con el fin de actualizar las distintas miradas autóctonas de la arquitectura española, dando origen al <<Manifiesto de la Alhambra>>, en el que “las formas cúbicas, la fragilidad de los materiales y el alhambresco darán lugar a una nueva especulación”, sobre lo que ha escrito Ángel Isac “en el que el “alhambrismo” pasa de constituir una categoría exótica a ser un modelo homologable.”³

“los arquitectos reunidos para la ocasión desean volver a acercarse al movimiento moderno y al organicismo forjado en el exterior, que representan arquitectos como Frank Lloyd Wright y Alvar Aalto, en oposición al neoclasicismo del régimen franquista.”⁴

Actualmente, el criterio arquitectónico queda completamente al margen de ideologías, entendiéndose de modo patrimonial, con el respeto que universalmente le debemos otorgar a una cultura, con todos sus componentes, también religiosos, en este caso.

Las edificación de estructura visual frágil, también nos acerca en las arquitecturas de cristal, con el valor del prisma como lectura de las caras poliédricas de este elemento,⁵ estableciendo múltiples interpretaciones visuales y, por tanto, conceptuales. "Pero, si la Alhambra adolece de una debilidad constructiva, que

³ GONZALEZ ALCANTUD, J.A. y MALPICA CUELLO, A.. *Pensar la Alhambra*. Barcelona, Anthropos, 2001, p.16.

⁴ *Ibidem*.

⁵ MARCHÁN FIZ, Simón. *La metáfora del cristal en las artes y en las arquitecturas*. Madrid, Siruela, 2008.

incumple el precepto vitruviano de *firmitas*"⁶, la posiciona en una edificación de recursos actuales, con la integración de su construcción en el medio físico natural. El contraste con el *firmitas* del Palacio de Carlos V, en Granada, es tan enriquecedor cultural y visualmente, como el Teatro Romano en Málaga, a los pies de la Alcazaba, aunque de ella quede la restauración de los palacios casi en su totalidad.

El levantamiento de planos y estudios arquitectónicos dirigidos desde la Academia de San Fernando de Madrid, el viaje de Hermosilla a Granada y la toma de apuntes y planimetrías de los espacios internos y de la ciudad, muestran el interés que suscita el monumento, que en 1870 es declarado Monumento Nacional, confirmada por Real Orden en 1872. "Al adscribirse en 1921 los Jardines del Generalife se amplía el concepto y el territorio. Hay que considerar que los cambios que suceden durante siglos en la colina Sabika van consolidando el paisaje que tenemos de ella."⁷

Vemos así, que existen dos vías para la conservación patrimonial: una la del monumento en sí y otra, la de la visión del entorno como conjunto histórico. Aunque queda establecido en España por Real Decreto-Ley (1926), con la protección de espacios naturales, y reconocido, especialmente, tras la Carta de Venecia de 1964, podemos entender que una de las aportaciones del romanticismo en el siglo XIX es contemplar la imagen desde el exterior. Ayudado, a mediados del siglo, con la adición gráfica que la invención de la fotografía y su desarrollo supuso. Dejando registro del espacio en planos generales y en tomas de detalle. En el siglo XX, se incursiona en el entendimiento de los espacios, con investigaciones y definiciones de su significado en la historia del arte, arqueología, arquitectura, antropología, medio ambiente, etc.. En el siglo XXI, la propuesta es la interacción y el entendimiento participativo. Se nos insiste en el aprendizaje de que el patrimonio es más amplio que el monumento y su entorno circundante más próximo. Y comprendemos que es nuestro, universal, el cual debemos construir en su evolución y cuidar como usuarios que somos de él.

⁶ CALATRAVA ESCOBAR, Juan. <<La Alhambra y el orientalismo arquitectónico..., p. 32.

⁷ LECHUGA JIMÉNEZ, Clotilde. << Paisaje Cultural y Patrimonio Visual: Granada y Málaga>>. En: *IV Seminario Internacional CULTURA Y COOPERACIÓN: Formación y capacitación en Patrimonio como alternativa de desarrollo sostenible*. Granada, 2010. Restauradores Sin Fronteras www.a-rsf.org , 2010, p. 41.

Precisamente este es el punto relevante en el que se debe insistir en la educación de los comportamientos y disfrute de los nuevos conceptos del espacio. El perímetro espacial se amplía tanto en el caso del Patrimonio de la Alhambra y el Generalife como en el caso de la Alcazaba de Málaga. Ya no sólo se concibe como un aspecto territorial, sino que transgrede esa idea material, para pasar al conocimiento del patrimonio, y de ahí, a la conciencia de la identidad universal, donde el espacio se amplía en términos de necesidad; primero por la masificación de distintos tipos de turismo y segundo, por la complejidad que el llevar a cabo el trabajo de restauración, conservación, difusión e investigación conlleva.

La comparación de las ciudades de Granada y Málaga, en el plano del patrimonio cultural y visual, se formula al entender la formación de las ciudades en al-Andalus durante la Edad Media. En ambos casos coincide con el periodo en el que se establece la dinastía nazarí. La idea fundacional de la cultura musulmana en el medievo, parece ser que estaba concebida para instalarse en otro emplazamiento, distinto al previo, como es Medina Azahara fuera de la ciudad de Córdoba. Si esta práctica habitual es secundada por esta cultura que entra en la Península Ibérica en el siglo VIII, la dinastía nazarí (siglos XIII-XV) propone algunos cambios, como es la construcción de la nueva sede del poder palatino en un lugar distinto –continuando con la misma estrategia-, pero visible desde la anterior ocupación. Parece ser que tenían órdenes expresas recibidas del Norte de África para llevarlo a cabo.

"Todos los textos que hemos reproducido permiten tener una idea de la forma en que la nueva dinastía se estableció en Granada. Un acuerdo con los poderes políticos preexistentes, entre ellos los urbanos, como queda dicho de forma expresa, llevó a Muhamed I al trono, quien de manera clara entró en Granada en son de paz y humildemente, encabezando la oración en la mezquita mayor, según el ofrecimiento recibido. Es una figura recurrente en todo el mundo islámico. Casi inmediatamente se decide a subir a la Colina Roja, que está enfrente de la del Albayzín, sede del poder anterior, y establecer en ella una nueva, que sería más tarde ciudad palatina. Ésta se yuxtaponía la madina Garnata, según modelo que había comenzado a desarrollarse en el N de África en fechas precedentes y que rompían el anterior, en el que las ciudades reales se ubicaban

lejos de las otras, como ocurrió en época omeya con la fundación de Madinat al-Zahra."⁸



© Google Earth, *Málaga* (2010).

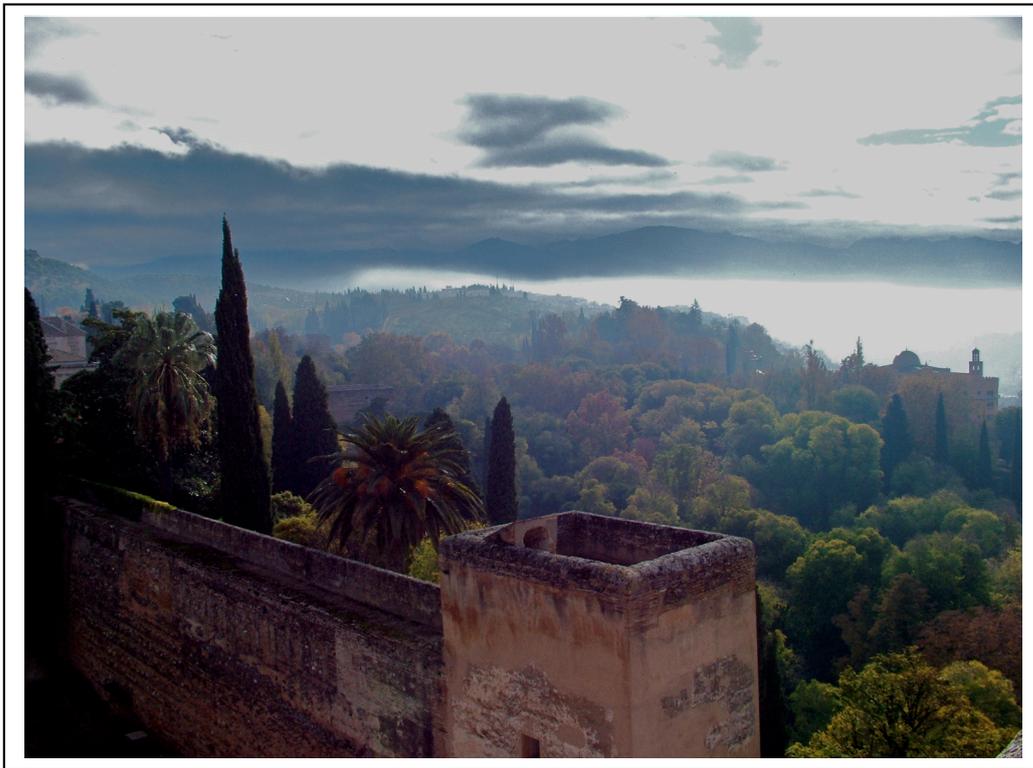
Con una topografía, en cierto modo similar, de las ciudades de Granada y Málaga, en ambos casos la nueva ciudad palatina correspondiente a esta dinastía, se establece en la montaña que queda frente al anterior asentamiento. La Alhambra se construirá en la colina Sabika, con la imagen de fondo de la zona Bética de Sierra Nevada. La Alcazaba y el Castillo en el Monte Gibralfaro, entre la zona Bética de las estribaciones de los Montes de Málaga y el Mar Mediterráneo.

En relación a la nueva dinastía nazarí que se instala en las actuales ciudades de Granada y Málaga, cabe señalar el paralelismo existente al abordar el <<paisaje>> que deja en ambas ciudades. Como ya hemos mencionado, la estrategia de la nueva dinastía de ocupar el espacio territorial en otro lugar cercano, con una clara intención de lo que denominamos <<mirar al otro>>, se da en las dos ciudades cuya orografía está constituida por una colina cercana. Allí se instalaron, en ambos casos. La nueva ciudad palatina quedó visible como centro del nuevo poder en esos momentos. En el interior se construyeron viviendas, y en el caso claro de Granada, añadimos el

⁸ MALPICA CUELLO, Antonio, *La Alhambra de Granada, un estudio arqueológico...*, p.22.

suministro de agua para la huerta en los actuales Jardines del Generalife. En los dos asentamientos, parece ser que es Yüsuf I el que realiza las obras,

“...se sabe más o menos que las obras de Yüsuf I fueron muy importantes. Se deben relacionar asimismo con las que llevó a cabo en la misma ciudad de Granada: la madraza, posiblemente la alhóndiga nueva, hoy conocida como Corral del Carbón, y quizás el mercado de la seda o Alcaicería. En las fuentes escritas hallamos también referencias a su actividad en el campo de la construcción militar, pues se le denomina como quien levantó una fortificación en Gibralfaro, según leemos en Ibn al-Jatjb” y nos muestra la cita en Al-Lamha al-badriyya fi dawla al nasriyya (Historia de los Reyes de la Alhambra).⁹



Clotilde Lechuga, *Vista de Sierra Nevada desde la Torre de la Vela* (2010).

De modo paralelo, en Granada y Málaga se conoce la pre-existencia de una muralla fortaleza de carácter militar, en los recintos que posteriormente se ampliarán con

⁹ *Ibidem*, p. 35.

construcciones palaciegas de uso residencial –aunque existan dudas de si su uso fuera el de estar habitada de continuo por el poder-¹⁰. encontramos la cita en el libro de Malpica perteneciente a Antonio Fernández Puertas “La Alcazaba, primera en la cronología de los edificios de la Alhambra, queda hoy arrinconada, monumental y sobria, ocultando los principios en que se fundaron los bellos palacios de Yusuf I y Mohammed V; monumento puente entre la Granada zirí y la almorávide y la almohade-nazarí”.¹¹ Pero lo que es una evidencia es que en esta tipología de asentamiento, destaca en su interior, el abastecimiento y suministro de agua: almacenamiento en aljibes y su canalización con uso práctico para las abluciones en la mezquita, los baños, jardines y fuentes, uso doméstico y riego de huertas. El caso de la presencia arqueológica del Generalife, nos muestra lo que denominan “la conquista del agua” con la obra de ingeniería que supone la construcción de una acequia, que tiene su toma en el río Darro, constituyendo la Acequia Real destinada principalmente al riego de la huerta de Generalife, y que posibilitó el cambio del paisaje de la colina. Su posterior bifurcación en la Acequia del Tercio, además de su almacenamiento en aljibes, se interpreta como de gran coherencia con esta materia prima, desde una cultura proveniente del desierto. Su uso permitía el riego de las huertas ampliadas del Generalife, que a su vez abastecían a la población de alimentos nuevos en al-Andalus, que modificaron la utilización del territorio ocupado, antes improductivo, con un uso agrícola.

"Aunque algunos autores han llegado a señalar que el Generalife se levantó en fechas anteriores a la dinastía nazarí, cabe pensar se levantó en época de Muhammad III. Este conjunto palatino, que se halla extramuros de la madina, se organiza en un área rural irrigada por la Acequia Real, de tal modo que es plausible que aquél se deba a ésta. Mejor dicho, hay que poner de manifiesto que el Generalife se entiende en el espacio agrario de sus huertas. Por otra parte, el paso del agua por el llamado Patio de la Acequia, ya que es efectivamente ésta la que corre por él, marca la diferencia entre el núcleo ocupado y

¹⁰ La duda presentada la propuso el profesor Antonio González Alcantud durante el ciclo *Visitas guiadas por especialistas*, que ofrece el Patronato de la Alhambra y el Generalife. el 19 de noviembre de 2010.

¹¹ MALPICA CUELLO, Antonio. *La Alhambra de Granada, estudio arqueológico...*, p. 94. Estas mismas consideraciones son compartidas por distintos estudiosos mencionados en las siguientes páginas, como es el propio autor, Basilio Pavón Maldonado o Oleg Grabar.

las tierras de cultivo, igual que si se tratase de cualquier otro asentamiento rural".¹²



Clotilde Lechuga, *Aljibe*. Exteriores del Generalife (2010).

En contraste con la huertas, el exterior amurallado del recinto de la Alhambra debía estar despoblado de frondosa vegetación para poder otear el horizonte. En el interior, el agua canalizada correrá emitiendo sonido, frescor en verano, juegos visuales en los estanques a modo de espejos y alimento de plantas y aves, entre otras funciones. La colina Sabika recogerá el agua del río Darro que baja de Sierra Nevada -a cuyas estribaciones continúa en la actualidad conectada físicamente- variando el paisaje cultural: <<paisaje>> o territorio.

¹² *Ibidem*, p.28.

La condición de ser vista por los habitantes del antiguo asentamiento conlleva a otra peculiaridad: contemplar desde la Colina Sabika la ciudad a sus pies. El poder de las miradas en los dos núcleos contiene un significado de <<admiración>> (mirar desde la distancia) y la presencia jerárquica trabajada psicológicamente (arriba-abajo).



Clotilde Lechuga, *El Albayzín desde la Torre de la Vela* (2010).

Sobre este aspecto Alain Roger desarrolla la concepción de <<paisaje inventado>> a través de dos criterios que denomina <<doble artealización>> *in visu* -que implica a lo móvil- e *in situ* -que constituye lo adherente al país/paisaje-. Y añade que en la formación del paisaje occidental existe la conjunción de dos condiciones; la primera que consiste en la laicización de los elementos naturales, y la segunda que se conforma tras la organización de dichos elementos entre sí, creando un grupo autónomo.¹³

¹³ ROGER, Alain, *Breve tratado del paisaje ...*, pp. 24-76.

La apreciación del arquitecto Pedro Salmerón de la visión del otro, en cambio, nos presenta el concepto patrimonial concretado como “confirmación” en el recinto de la Alhambra, “siendo paisaje en sí misma [...] No es un castillo en el vértice de un cono, a modo de atalaya, sino la escena de un teatro clásico que dialoga con la ciudad.”¹⁴

La inscripción de la Alhambra y los Jardines del Generalife de Granada en la lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO, en 1984, dará un giro en carácter de responsabilidad y compromisos a seguir desde la administración patrimonial en España. Por lo que en 1985 se crean unos estatutos para el Patronato de la Alhambra y el Generalife vigentes en la actualidad. Leemos en su página oficial de difusión en la red, “El Patronato de la Alhambra y el Generalife es un Organismo Autónomo adscrito a la Consejería de Cultura, de la Junta de Andalucía, creado por decreto de 19 de Marzo de 1985.” Y, “El Patronato de la Alhambra y el Generalife se encarga de la protección, administración y conservación de la Alhambra, Generalife y Palacio de Carlos V.”¹⁵

La gestión de éste, desde entonces, se realiza de forma autonómica con un grupo multidisciplinar que abarca varios sectores, implicando con fuerte presencia al patrimonio natural dentro de su último Plan Director 2007-2015.¹⁶ En él los ejes de funcionamiento se disponen entorno a la preservación, el paisaje cultural, la sostenibilidad y la difusión de la información y el conocimiento. Consolidando un modelo referente en continua evolución. Los cuatro ejes enunciados apuestan por la Naturaleza como uno de los elementos de conexión entre el Patrimonio, el Paisaje Cultural y la Biodiversidad. Cabe indicar que esta nueva expansión en territorio y en concepto, nos lleva de nuevo a la innovación del sentido patrimonial (cultural y visual), al adherirse nuevos conocimientos, a los que caracterizaban el estudio del patrimonio desde la arquitectura, la historia del arte o la arqueología, y por ello, a una nueva reflexión y planificación sobre conocimiento, restauración, conservación y difusión, los cuales sean sostenibles económicamente.

¹⁴ SALMERÓN, Pedro, *La Alhambra. Estructura y paisaje*. Córdoba, Almuzara, 2006, p. 43.

¹⁵ www.alhambra-patronato.es [Consultado 11/11/2010].

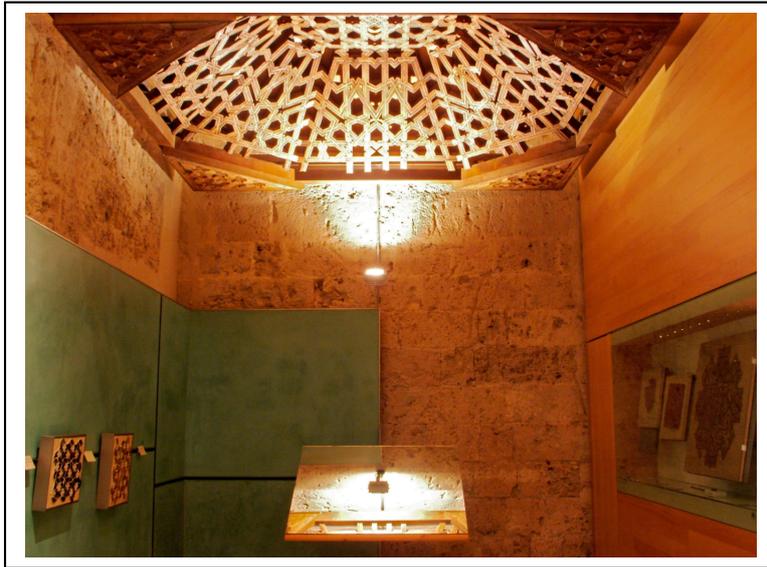
¹⁶ Al Plan Director 2007-2015 se le ha concedido el premio *Europa Nostra* en España, en noviembre de 2010.

El agua, la fauna y la flora están incluidos en el proyecto de documentación y recuperación de la biodiversidad del lugar, entendido como la co-evolución en los sistemas ecológicos o redes naturales. Por ello se elabora una guía de vertebrados para la que es necesario observar *in situ* a las especies. En la fotografía vemos una tienda de camuflaje instalada en los Jardines del Generalife.

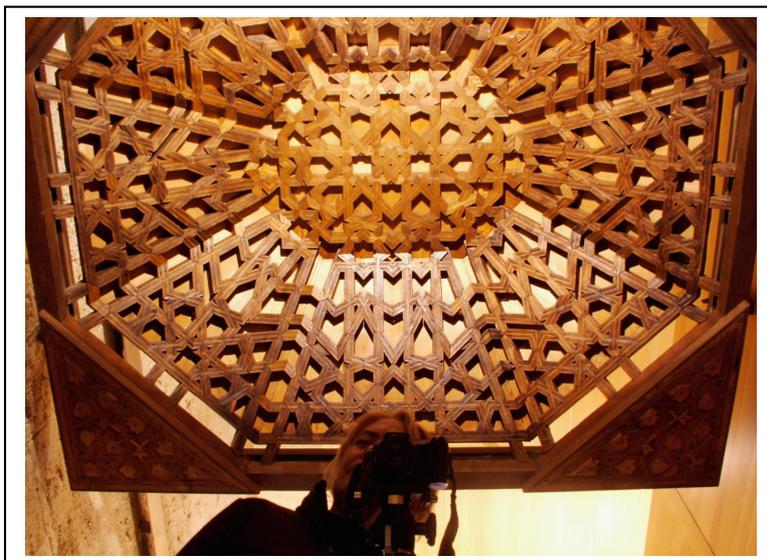


Clotilde Lechuga, *Observatorio de fauna* (2010).

También añadimos dos fotografías del Museo de la Alhambra, donde han utilizado como recurso museográfico un espejo. para la reflexión de la imagen tridimensional de una cubierta. De este modo, los puntos de ésta quedan enfocados en la superficie bidimensional reflectante. La opinión de los usuarios es que su visibilidad es mayor de este modo, lo cual nos hace pensar en la falta de ejercicio a la que sometemos al músculo ocular en nuestra cultura visual.



Clotilde Lechuga, *Cubierta*. Museo de la Alhambra (2010).



Clotilde Lechuga, *Autorretrato*. Museo de la Alhambra (2010).

Igualmente, debemos imaginar que en Málaga, el paisaje del Monte Gibralfaro en el interior de su Castillo y Alcazaba amurallados, varió al proponer al agua como elemento esencial para su *modus vivendi*. De ello apenas se conservan vestigios arqueológicos en esta ciudad. La estructura de su carácter defensivo –la Alcazaba tiene una doble muralla- hizo que Leopoldo Torres Balbás comparara el sitio de Málaga con la Alhambra, indicando que es la obra militar más importante entre las conservadas musulmanas en la Península, de menor superficie que la Alhambra, pero la supera en acumulación de obstáculos defensivos.¹⁷ Esta es una de las tantas diferencias existentes entre ellas y otra de su similitud. Como hemos mencionado, ambas fueron concebidas como ciudades palatinas yuxtapuestas a los anteriores asentamientos.

Por su ubicación geográfica en la costa mediterránea, a pocos kilómetros del litoral del continente africano, es lógica la construcción de una fortaleza sólida para la defensa en caso de invasión o ataque. Su orografía de monte formada por una pendiente elevada, determina la falta de unión del recinto histórico constructivamente y visualmente; sin facilitar, como ocurre con la Colina Sabika, una plataforma con vistas directas a la ciudad y al juego ver y ser visto. La estrategia en este caso se conforma de manera distinta, entre el Castillo y la Alcazaba. Las dos están unidas por un corredor amurallado, el cual, actualmente, está en desuso, sin que los usuarios puedan pasearla. El terreno de dicho corredor es abrupto, complicado de caminar, por lo que no está abierta al público. Por uno de las laderas del monte que ofrece su vista al Paseo del Parque –rico en especies vegetales- un camino exterior recorre el recinto, finalizando a los pies del castillo por un lado y por el otro al actual Parador Nacional. Es la única manera de rodear este recinto fortaleza, a lo largo de su muralla por esa cara. En la zona Sur, el terreno presenta un corte debido a su utilización como cantera en los siglos XVII-XVIII, que imposibilita su acceso. Hacia el oeste y situado a sus pies, se encuentran las ruinas recuperadas del Teatro Romano, que hace de la vista de la ciudad un contraste cultural rico. El Teatro Romano, la Alcazaba y la muralla del Castillo de Gibralfaro toman presencia en una ciudad que dispone de poco espacio visual para alejarse y contemplar el panorama ofrecido, quedándose constreñido, de momento, en una visualidad fragmentada.

¹⁷ TORRES BALBÁS, Leopoldo. *La Alcazaba y la Catedral de Málaga*. Madrid, Plus-Ultra, 1960, p. 22.



Clotilde Lechuga, *Vistas de Málaga*. Corredor amurallado. Castillo de Gibralfaro.

Aunque el interior de recinto amurallado del la Alcazaba y el Castillo haya tenido un paisaje y un funcionamiento similar al de Granada, -dentro de sus diferencias jerárquicas definidas históricamente-, nos encontramos que el desarrollo urbano ha aislado a este monte. Distanciados y desunidos en su recorrido y su percepción visual, el sentido de conjunto monumental se pierde, y también su protección y expansión (territorial y de concepto). De nuevo, entendemos que el patrimonio se expande más allá del monumento o del recinto monumental. La vegetación y las aves -que constituyen el entorno del recinto- son susceptibles de ser conocidos en recorridos que muestren este paisaje, complemento del concepto de territorio y que conforma un patrimonio natural. En este sentido, la clasificación como Conjunto Histórico, tomando títulos independientes como Monumento BIC por separado, aleja igualmente los propósitos para tener una visión y un concepto de conjunto, afectando a la noción de patrimonio visual o paisaje cultural, pertenecientes al mismo sitio y momento histórico. Estas observaciones son útiles, al ser nuestra pretensión la extensión del conocimiento y el disfrute del legado cultural. Así como la idea de un patrimonio perteneciente a una comunidad, que se responsabiliza con el sentido de unidad referida al Monumento y el espacio Naturaleza. Con un objetivo: formar una conciencia de actuaciones participativas y sostenibles.

Pero debido a las construcciones circundantes, este monte es un elemento aislado, una isla en la urbe, de gran riqueza medioambiental, pues supone una red: una conexión en la biodiversidad con los Montes de Málaga. Por eso insistimos en que para llegar a estos compromisos e innovaciones en el patrimonio hay que recurrir a una nueva educación medioambiental de protección y conocimiento del medio, integrada a la sólida aceptación del monumento. Ahora, el patrimonio natural también ha de ser restaurado, conservado, difundido y contextualizado en el conjunto paisaje-cultural y patrimonio-visual reconocido.



Clotilde Lechuga, *Eliminación de colina*. Vista desde Monte Victoria (2010).

La ubicación del Monte Gibralfaro y el Monte Victoria -contiguo al primero hacia el interior de la provincia- entre los Montes de Málaga con construcciones de viviendas que interrumpen las redes co-evolucionistas -o mantenimiento de la biodiversidad ecológica- hacen que su patrimonio pueda ser alterado en un futuro. La presencia del mar a sus pies, la posiciona en un lugar privilegiado por la aportación de turistas (usuarios del patrimonio cultural), además de ser un punto estratégico de paso de aves (fauna) y también afectando a la flora, participantes del contexto natural.

El grupo SEO BirdLife Málaga y otros colectivos, formando la Plataforma de Defensa del Monte Gibralfaro han colaborado para la ejecución del Plan Especial de Protección del Monte Gibralfaro 2007,

“Gibralfaro es un pulmón de la capital y una isla de naturaleza en medio de la conurbación de la Costa del Sol. Una isla que, por ahora, está bien conectada con el Parque Natural “Montes de Málaga” y que goza de un relativo aislamiento del entorno urbano, lo que le ha permitido mantener un nivel de biodiversidad muy interesante.”¹⁸

Una de las propuestas del Plan Especial Monte Gibralfaro 2007¹⁹ es la integración en “medidas de restauración o mejora de la conexión de la matriz natural del territorio.” Según nos cuenta la organización citada en su página de difusión en internet y la “creación de un corredor ecológico y peatonal que una Monte Gibralfaro y Monte Victoria”, monte cercano al de Gibralfaro que facilita la conexión con los Montes de Málaga.

El 14 de febrero de 2009 el Diario *La Opinión de Málaga* publica en titulares <<Urbanismo inicia la protección de Gibralfaro suspendiendo dos años la concesión de licencias>>, y un subtítulo, <<La junta de gobierno aprobó ayer inicialmente el proyecto para convertir 635.000 metros de monte en un parque urbano, aunque aún no sabe cómo lo va a financiar>>. Seguidamente, la corporación municipal malagueña aprueba por unanimidad la moción propuesta, por la que “se insta al consejo provincial de medioambiente a que inicie el expediente para la declaración del Monte Gibralfaro como monumento natural con preservación absoluta frente a cualquier uso que implique urbanización o edificación.”²⁰

La gestión realizada desde el municipio mantiene en buen estado su patrimonio, pero la fragmentación visual y la denominación en su catalogación, sin considerarlo un

¹⁸ www.seomalaga.org [Consultado 20/11/2010]. En esta página, en la sección *Conservación*, está colgado el Plan Especial Monte Gibralfaro (2007) aprobado por el Ayuntamiento de Málaga.

¹⁹ Actualmente en proceso de revisión por el Ayuntamiento de Málaga y colectivos.

²⁰ <http://plataformagibralfaro.spaces.live.com/default.aspx> [Consultado 2/12/2010].

conjunto unitario, dificulta la ampliación del concepto patrimonial que estamos estudiando en este capítulo, y que algunos de los usuarios están trabajando para incluir otros valores que dan unidad al territorio. Por lo que demos mencionar de nuevo las palabras de Sami Naïr, en las que impulsa a la creación de nuevos valores patrimoniales, “El patrimonio no sólo tiene que ver con el pasado sino que se construye como proyección de la sociedad en su porvenir”.²¹



Clotilde Lechuga, *Teatro Romano, Alcazaba y Castillo de Gibralfaro* (2010).

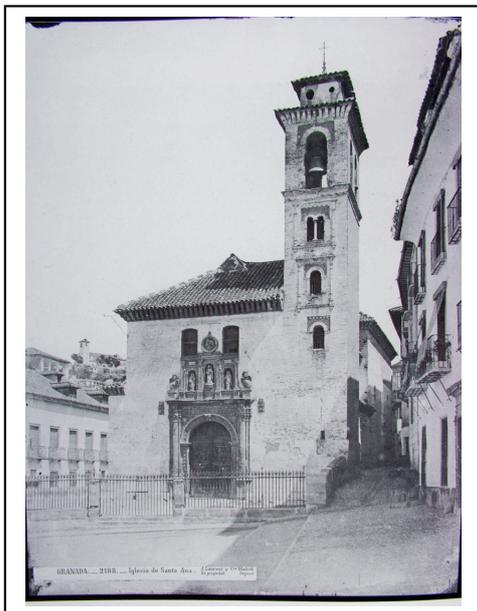
En la comunicación realizada por Leopoldo Torres Balbás²² en Madrid, en el año 1951, queda por escrito la labor del cronista “Gutierre Díez de Gamas” que en la primera mitad del siglo XV, parece ser que describe a Málaga como “hermosa ciudad de mirar” y “tiene dos alcázares o castillos, arredrado el uno del otro”. Y también en palabras suyas las siguientes citas,

²¹ NAÏR, Sami ..., p. 134. *Opus cit.*

²² TORRES BALBÁS, Leopoldo. <<Málaga como escenario histórico>>. En: *XXI Congreso, Málaga 9-15 de diciembre de 1951*. Madrid, 1951, pp.353-374. Documento localizado en el Archivo del Patronato de la Alhambra y el Generalife.

“En los siglos XIV y XV viajeros y cronistas de las dos religiones describen a Málaga rodeada, excepto por la parte del mar, por una vega llana y muy hermosa. Servía de fondo de ésta y a la ciudad sierras altas y bravas, la parte inferior de cuyas laderas cubrían viñas.” “Gibralfaro, es decir “el monte del faro”, era asiento desde el siglo XIV de otro castillo. Ambas fortificaciones se unían por un paso entre dos murallas que aún existe. Protegía la cerca de la ciudad un antemuro o barbacan y un foso.”

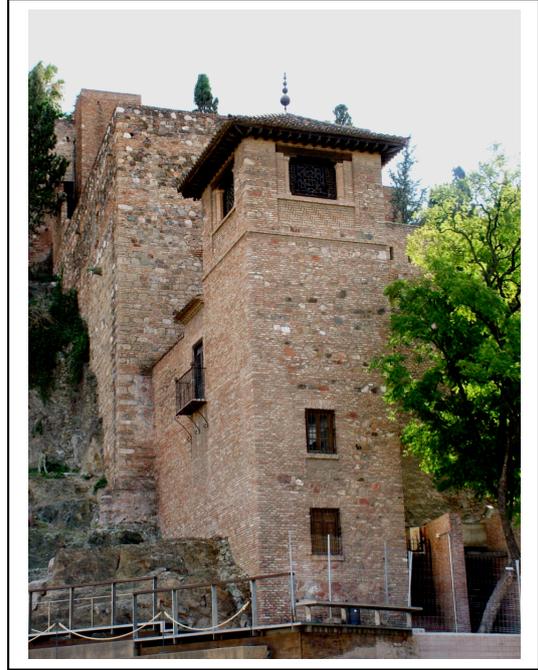
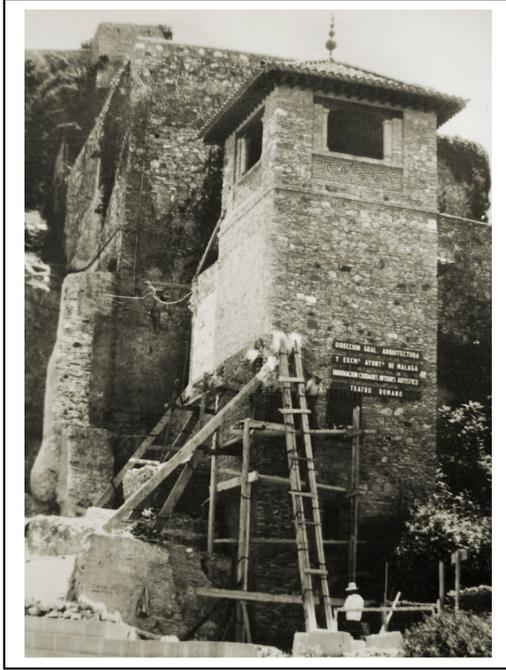
En nuestra investigación comparativa, con tintes documentales y creativos, incluimos imágenes de las dos ciudades elegidas, en las que se aprecian diferencias entre construcciones, debido a su mejora en su estado de conservación, y similitudes entre las dos capitales, sumando características entre ellas.



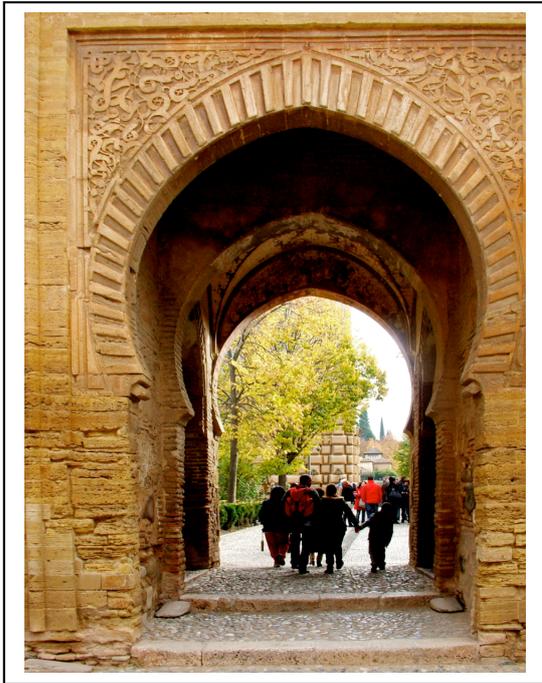
Archivo, *Santa Ana*. Granada (2010).



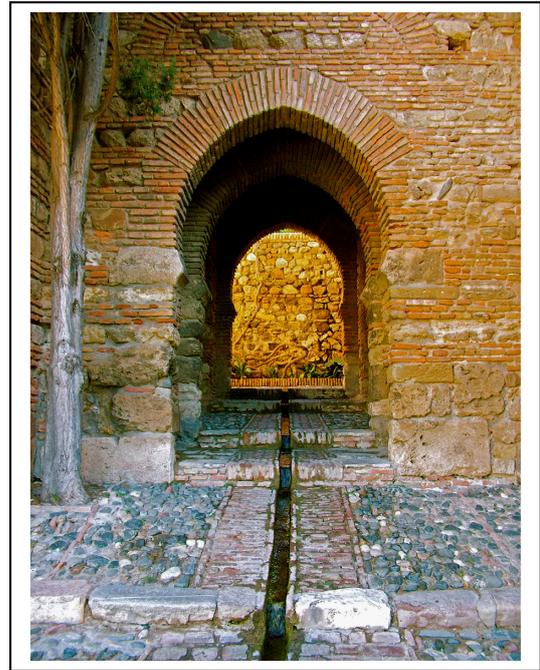
Clotilde Lechuga, *Santa Ana*. Granada (2010).



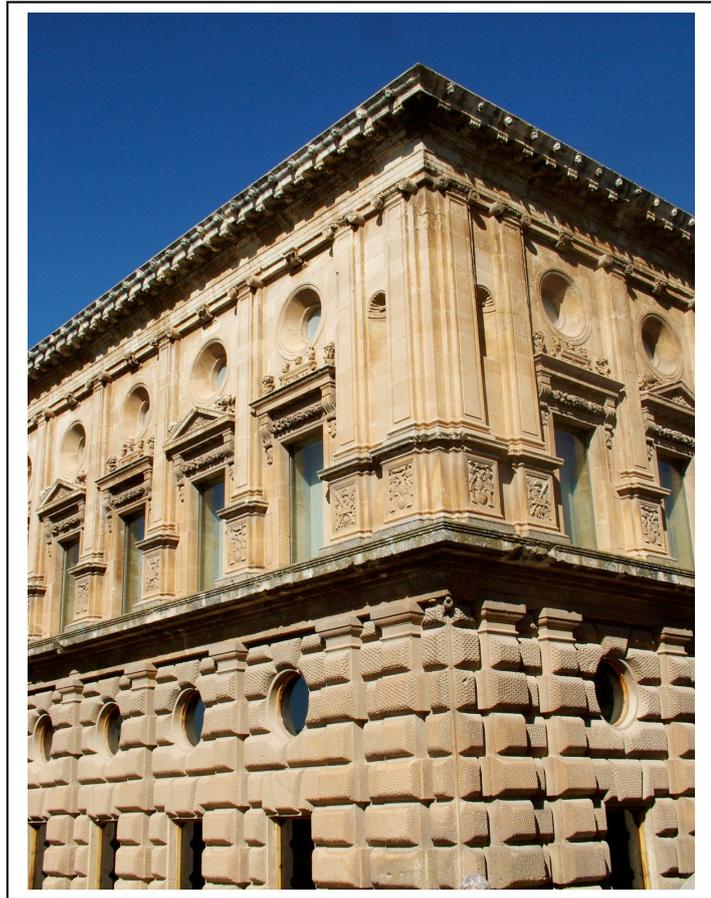
Archivo Tembury (Málaga). *Alcazaba* (h. 1960) Clotilde Lechuga, *Alcazaba* (2010).



Clotilde Lechuga, *Puerta del Vino* (2010).



Clotilde Lechuga, *Alcazaba* (2010).



Clotilde Lechuga, *Palacio de Carlos V* (2010).



Clotilde Lechuga, *Rehabilitación del Futuro Museo de Bellas Artes* (2010).
Malla de protección simulando el edificio con distorsiones en Málaga.

El Patrimonio Cultural como Imagen Expandida.

“No me interesa nada la privacidad. Mi vida sexual está *online*, mis amigos, mi diario y mi cuenta bancaria también. La privacidad está pasada de moda. Esta declaración fue un *schok* para mí porque mi mayor tesoro es la privacidad”.¹

Laurie Anderson.

Consideramos que los artistas son personas públicas, o mejor, su expresión queda a merced del público, pero trabajan desde la privacidad de su pensamiento, aunque lo compartan en el desarrollo de su exposición. Por lo que comprendemos las palabras de Laurie Anderson recogidas por Juan Antonio Ramírez. La utilización de la red como medio de difusión es una herramienta de trabajo que facilita la información. En este apartado del Capítulo II, con el que finalizamos esta investigación de momento, hemos añadido a algunos artistas y fotógrafos coetáneos, que se expresan con la disciplina de la fotografía y-o dejan constancia de sus intervenciones con documentos gráficos. Algunos de ellos difunden su trabajo en páginas propias en la red para, de algún modo, no alterar la intención del propósito de sus actos, con otras especulaciones o criterios. Nosotros hemos decidido realizar una presentación de sus trabajos, utilizando sus palabras: bien copiadas de los testimonios en sus páginas, a las que hacemos referencia, o bien, las que han dejado expresamente para la documentación de este estudio.

Los artistas y las obras elegidas representan distintos modos de reflexionar y experimentar el patrimonio cultural. Para introducir la actualidad de las manifestaciones artísticas, añadimos unas palabras de la conferencia que dio en Cuba el profesor Jesús Rubio Lapaz, en las que relaciona la obra *Poética* escrita por Aristóteles en el siglo IV (a. J. C.) con la actualidad artística contemporánea; la cual enlaza con el planteamiento originario establecido en <<Presentación. La ventana transportable>> de esta investigación. En ella se trataba de determinar la doble función de la disciplina de la fotografía, una es la de documentar –adquiriendo un sentido objetivo- y otra la faceta creativa – en la cual el carácter subjetivo queda presente tanto en la invención plasmada del artista como en la interpretación del

¹ RAMÍREZ, Juan Antonio. *El objeto y el aura*. ..., p. 39, citado por Juan Antonio Ramírez.

espectador/lector-. Nos parece que las siguientes líneas se ajustan a la idea de lo que hemos venido desarrollando,

“El arte interviene con una función integradora, organizativa que se lleva a cabo a partir de la representación. Esta organización del arte para con la naturaleza tiene dos líneas básicas que reflejan la doble significación del término naturaleza. Una objetiva encaminada a la representación de lo empírico y contingente, y otra más subjetiva que tiende más hacia lo interior, lo oculto e irracional, en la que lo metafísico es habitualmente integrado.”

Y también menciona cuatro conceptos de mimesis que nos parecen actuales,

“El período clásico del siglo IV a. C. utilizó cuatro conceptos de mimesis: el concepto ritualista (expresión), el concepto de Demócrito (imitación de los procesos naturales), el concepto platónico (copia de la realidad) y el aristotélico (la libre creación de una obra de arte basada en los elementos de la naturaleza).”²

La obra del artista Anish Kapoor juega con la imagen de la naturaleza, en la naturaleza y con la reflexión de ésta, al exponer un espejo gigante cóncavo en una playa. En él los paseantes se pueden ver reflejados, incluidos en el paisaje, formando parte activa de la obra expuesta. En una entrevista, en 1998, colgada en su página web, nos explica la misión que como artista siente que tiene,

“Is it my role as an artist to say something, to express, to be expressive? I think it's my role as an artist to bring to expression, it's not my role to be expressive. I've got nothing particular to say, I don't have any message to give anyone. But it is my role to bring to expression, let's say, to define means that allow phenomenological and other perceptions which one might use, one might work with, and then move towards a poetic existence.”³

² RUBIO LAPAZ, Jesús. <<La Poética de Aristóteles y su vigencia en el arte contemporáneo>>. En: "Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio: actas del congreso internacional de los clásicos. La tradición grecolatina ante el siglo XXI (La Habana, 1 a 5 de diciembre de 1998) / coord. por María Consuelo Alvarez Morán, Rosa María Iglesias Montiel, 1999, pp. 441-446.

³ <http://www.anishkapoor.com/> [Consultado 29/11/2010]. De las conversaciones entre Anish Kapoor y Homi K. Bhabha. Traducción libre del inglés al español de la autora: “¿Es mi función como artista decir algo, expresar o ser expresivo? Creo que mi función como artista es llevar hacia la expresión, pero no ser expresivo. No tengo nada especial que decir, no tengo



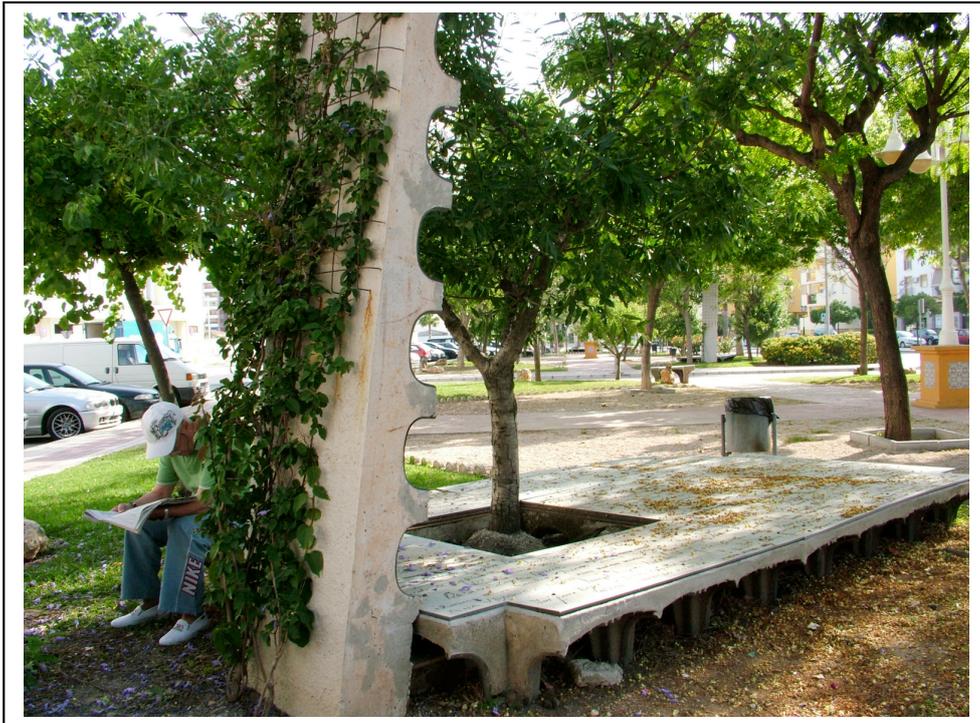
© Anish Kapoor, *Sea Mirror* 2006.

De forma integradora y contextualizado en un espacio público, Rogelio López Cuenca trabaja, entre otros temas, el de la identidad a través de la memoria histórica. La exposición en la Sala Alameda de Málaga en 2007, sobre el éxodo –apenas difundido– de cientos de malagueños hacia Almería en 1937, nos mostraron los brutales ataques que por aire y por mar les fueron ocasionados, a las víctimas del genocidio en la Carretera de Almería. Para conmemorar y no olvidar este hecho, a las palabras de “NUNCA MÁS” no se le añade una placa o un monolito sino que el artista decide dejar constancia con un parque, en una de las localidades del trayecto: Torre del Mar. En el Parque de la Memoria también ha contribuido el arquitecto Santiago Cirugeda, y Salvador Relaño, con el ajardinamiento. En su página web nos habla de identidad y del significado del proyecto *Malagana*, un juego de palabras con Málaga, de donde es oriundo.

ningún mensaje que dar a nadie. Pero es mi función llevar hacia la expresión, ésto es, definir significados que permitan a las percepciones (tales como la fenomenológica y otras), con las que podemos trabajar y usar/utilizar, para así movernos alrededor de una existencia poética.”

“El mito de la identidad (de una idea, un individuo, una patria, un pueblo...) se construye mediante la rigurosa exclusión de aquellos elementos que podrían cuestionar su integridad ideal.”

“El Diccionario de la Real Academia define malagana como (*malo y gana*) *desfallecimiento, desmayo*: el de María Moliner, más generoso, se extiende un poco más: *Malagana, Mala gana* “*malestar físico o desfallecimiento*. MALA GANA (I) (“Dar, Tener”). Malestar físico que puede llegar a ser una “desgana” o “desmayo”. (II) V. “de mala gana”. Y continúa: DE MALA GANA. “A*disgusto*. Sin ganas. *Es el desmayo el “accidente que consiste en desmayarse”* (y esto, “*perder accidentalmente la sensibilidad y la facultad de relacionarse con el mundo exterior*”, “*perder el conocimiento*”). Este doble significado de la expresión, *a disgusto, sin ganas*, y el que lo aproxima *al desmayo y al vahído*, son los conceptos básicos sobre los que el proyecto MALAGANA se articula.”⁴



Clotilde Lechuga, *Parque de la Memoria*. Torre del Mar (2010).

⁴ <http://www.lopezcuencia.com/> [Consultado 29/11/2010].

En Granada, el artista plástico Valeriano López utiliza la vídeo instalación para hablar igualmente de identidad cultural. Aunque en la obra *Utopía*, perteneciente a la exposición *Granada de mano* -sección *Explosiones*- trata sobre un espacio abierto, la propuesta se realiza en un lugar cerrado tridimensional con proyección en pared. La idea de tirar piedras sobre nosotros mismos es una contradicción reiterada en nuestra cultura. Valeriano nos facilita los útiles para hacerlo posible, para que reflexionemos.

“Y siguiendo con la atención a lo urbano y a los símbolos de identidad en el imaginario popular, la vídeo-instalación *Utopía* igualmente reproduce a la manera tradicional un empedrado granadino que dibuja, con piedras blancas y negras, en el centro la granada de mano y en las cuatro esquinas el símbolo de la ciudad, que comienza a desmoronarse por la “imaginada” invitación-acción del artista a lanzar las piedritas sobre una alberca de la Alhambra, “ese paraíso en el que se inmola la ciudad”, como representa la imagen de una videoproyección.” Esta pieza encierra, además de una intención político/poética, un doble sentido albergado en los dos elementos que la componen –las piedras y el agua- a la vez que es epítome de la ambivalencia y paradoja de todo el proyecto que bascula entre la destrucción y la construcción.



© Valeriano López, *Utopía*.

Por un lado, las piedras, o elementos constructivos del suelo o base de la ciudad, convertidas en armas arrojadas propias de quien no tiene el poder; y por otro lado, el agua como flujo y representación de lo cambiante, elemento constructivo clave en la ciudad y representación de la vida y del placer que nos revierte a la cara de su pasado esplendoroso. Las piedras arrojadas a la alberca del Palacio de Comares –representación del Paraíso- producirán la desaparición del empedrado y con ello la disolución de los símbolos como representación de la identidad única y autocomplaciente; de ahí el título de Utopía. El instante del brincar de las piedras y las ondas que expanden proyectan el momento de una experiencia y un sentimiento poético, y en este caso utópico, del mundo.⁵”

El fotógrafo Antonio Lafuente representa la realidad tridimensional en el espacio bidimensional de su disciplina. Las imágenes de Granada y Málaga corresponden a dos lugares cercanos geográficamente y diferentes en su contenido más elemental: la Alhambra y el mar. La identidad del lugar se representa reinterpretando las percepciones producidas por el contexto espacio.

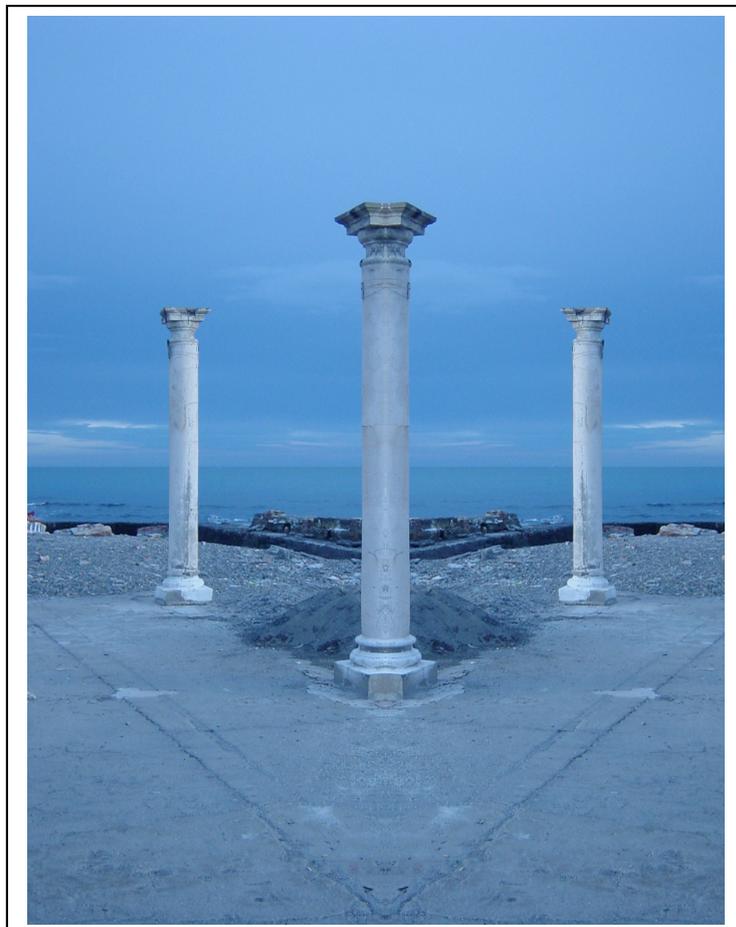
“Un día, los albañiles de la luz comenzaron a rebelarse contra el gran arquitecto del paisaje y armados con ladrillos de fotones imaginaron un mundo irreal mas acorde a sus sueños encendidos. Con los ojos cerrados intentaron en principio convertir lo inútil en bello a fuerza de deseos que después fueron recortando en pedacitos distribuyéndolo entre espectadores aún cegados por las puestas de sol. En ocasiones soñaron con charcos convertidos en estanques que reflejaban sus deseos ondulantes junto a postes de piedra convertidos en columnas que intentaban sujetar así el color del cielo.”⁶

⁵ <http://www.valerianolopez.es/> [Consultado 29/11/2010].

⁶ Textos e imágenes proporcionados por Antonio Lafuente.



© Antonio Lafuente, *Sueño de la Alhambra*. Granada.



© Antonio Lafuente, *Las columnas del cielo*. Málaga.

La obra de la artista Charo Carrera evoluciona desde las primeras <<vistas de pájaro>> y cartografías, pasando por el segundo futurismo italiano, que en 1929 Marinetti dio a conocer con el *Manifiesto de la Aeropintura*, donde Prampolini fue uno de sus representantes más destacados. En él, se muestra la idea del vuelo del aeroplano y la acción de pintar en movimiento -constituido por el desplazamiento del vehículo por el aire- como el máximo exponente de la modernidad, además de las distintas opciones de visiones desde la altura, en continuo dinamismo. La obra elegida, en este caso, parte de la fotografía desde el aire para representar el territorio con otros materiales y otro discurso.

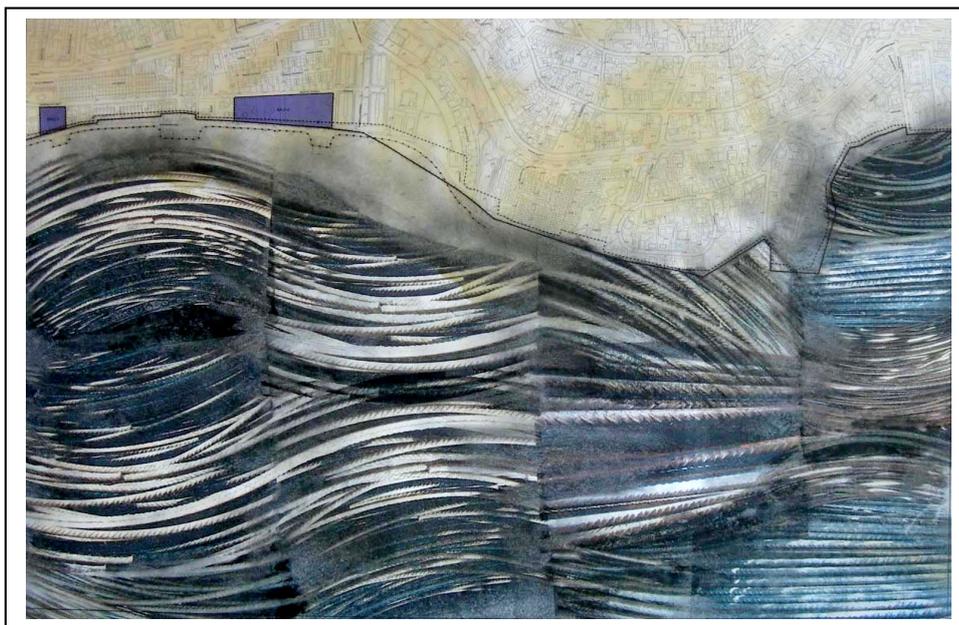
Charo nos explica,

“La obra de 200 x 200 cm. parte de mis fotografías aéreas hechas en un vuelo de Málaga-León; la otra son unos trabajos hechos sobre planos y cartografías ya existentes del pueblo del Rincón de la Victoria. (Cartografías personales).”



Charo Carrera, *Cartografía I*. Collage telas aterciopeladas. 2009. 200x200 cm.

*“Con estas obras estoy estudiando la intervención que el hombre hace en la naturaleza, bien sea a través de terrenos cultivados, montañas aprovechadas para formar salinas o terrazas de arroz u otros cultivos, así como la estructuración del núcleo habitable. Caminos que empiezan y que se cruzan, construcciones que forman nuestra casa, nuestra ciudad; labores de campo que conforman una red, un sistema reticular que se repite también y que se encuentra en todos los organismos, ya sean vegetales, animales o minerales.”.*⁷



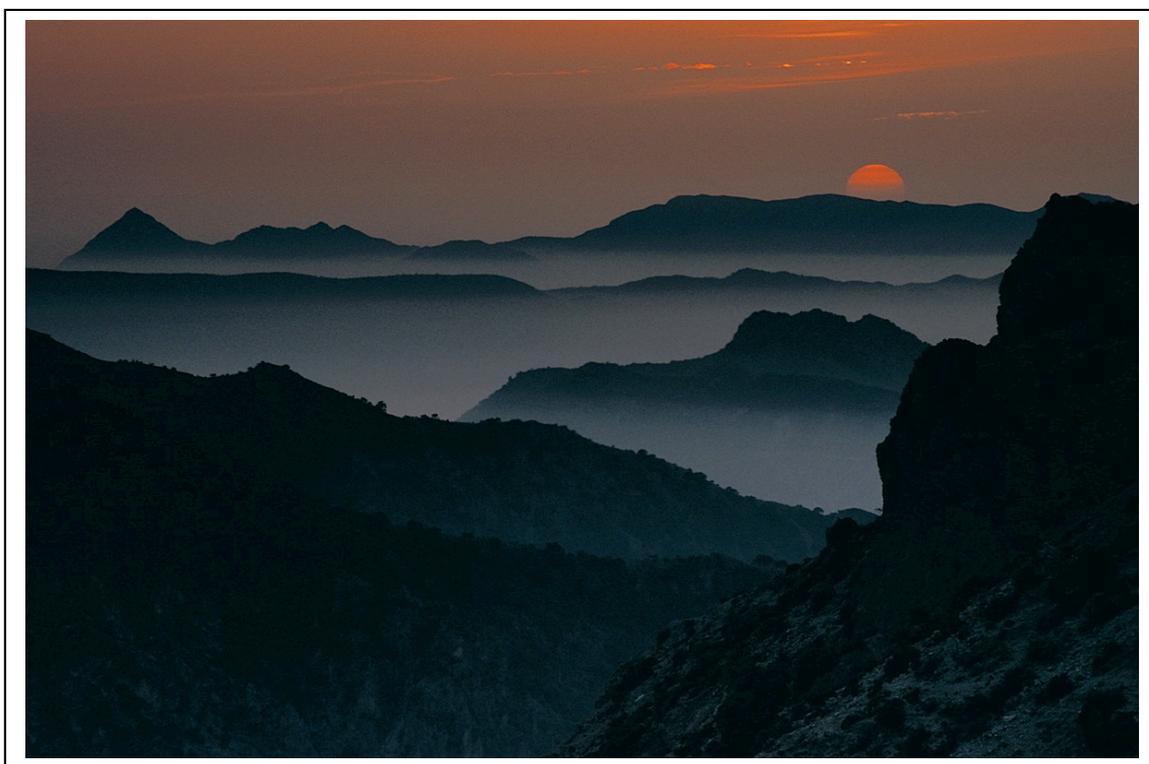
Charo Carrera, *Cartografía I*. Mixta sobre papel. 79x48 cm.

El fotógrafo de paisaje holandés Peter Manschot, registra las imágenes de Andalucía buscando la luz más adecuada para cada una de las estaciones del año. Con un discurso político en defensa del medio ambiente, sus bellas imágenes son la seducción para contarnos las grandes amenazas a las que están destinados estos territorios, si no se tiene conciencia restauradora y conservadora del Patrimonio Natural. A cada una de sus imágenes le acompaña una frase, una tradición que combina bien para entender, en este caso, el mensaje.

“Un paisaje, a pesar de su hermosura amenazado y ya agredido, como tantos otros, no por la codicia del “ser humano” o “por culpa de todos“ como dice el discurso del poder, que se ve reflejado en

⁷ Textos e imágenes proporcionados por Charo Carrera.

reportajes de todos formatos, sino más bien por la avaricia de unos seres humanos muy determinados, normalmente pertenecientes o ligados al mismo poder político/económico, manejando este discurso represivo para exculparse, justificándose en su condición de ser humano y a la vez queriendo implicar y hacer responsable a los demás de sus crímenes. Son paisajes que la naturaleza ha sabido conservar durante millones de años y que nuestras antepasados han sabido preservar, a pesar de los contratiempos de la historia, durante miles de años, y ahora se encuentran amenazados de ser borrados para siempre del mapa en un minúsculo instante de la historia, por la absurda lógica especulativa de cuentas bancarias y/o votos de despreciables personas con nombres y apellidos, perpetrando una guerra no declarada contra el planeta y sus habitantes.”⁸



© Peter Manschot,

Solo el necio confunde valor y precio de Antonio Machado.

⁸ Textos e imágenes proporcionados por Peter Manschot. Para más información se puede consultar su página web www.petermanschot.com .

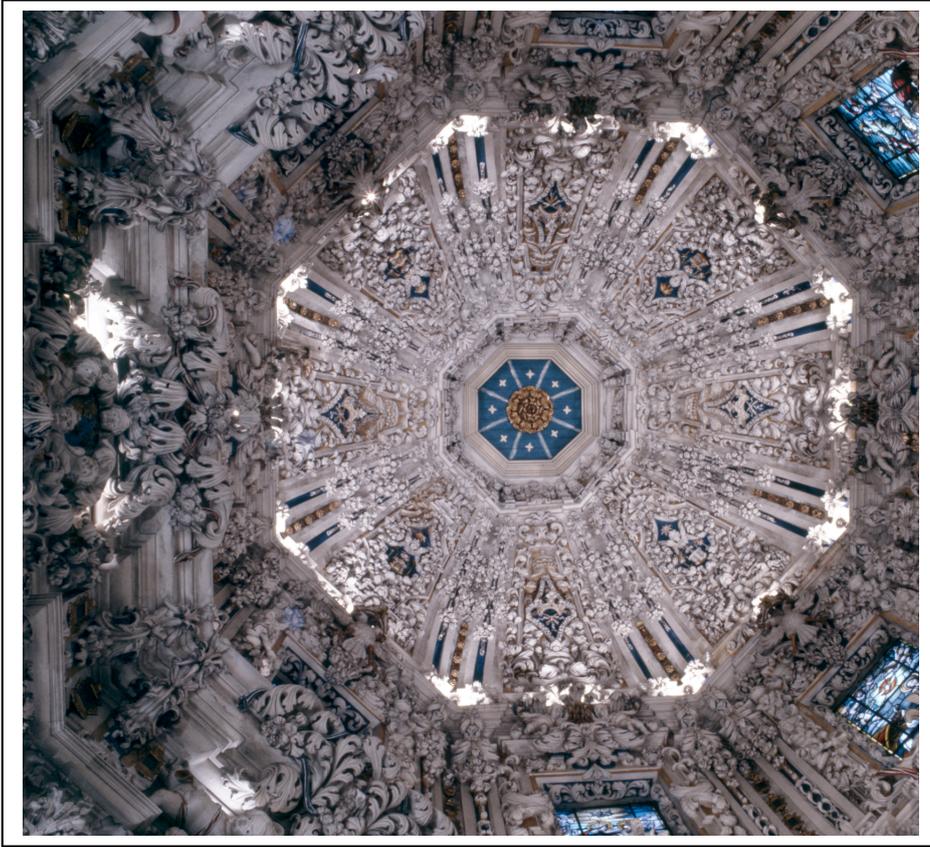


© Peter Manschot,

Valle del Genal, amenazado por canteras, urbanizaciones y una autopista entre otros.

En este estudio sobre las distintas funciones, evolución y usos que tiene la imagen desde la disciplina de la fotografía, queremos incluir dos fotografías de la autora en las que, de nuevo, se exponen las dos geografías elegidas, Málaga y Granada, para ilustrar, con dos espacios diferentes, las singularidad fotográfica. En la primera se registra el interior de la Cúpula del Camarín de la Virgen, del Santuario de la Virgen de la Victoria de Málaga, extraída de la exposición *De Málaga a México, una ruta visual por el legado barroco*,⁹ en la cual la comparación visual, en esta ocasión, se establece entre las ciudades de Málaga (España) y Puebla de los Ángeles (México). El carácter documental para exponer las similitudes y diferencias entre ellas es lo que prima en ella. La segunda imagen elegida corresponde a la ciudad de Granada. La incursión en el entendimiento de otra forma de proyección y difusión de paisaje cultural y patrimonio visual, nos ha llevado a elegir una fotografía creativa, que evoca una Alhambra idílica, contextualizada en un espacio natural, al que pertenece sin duda alguna, como imagen expandida.

⁹ LECHUGA JIMÉNEZ, Clotilde. *De Málaga a México, una ruta visual por el legado barroco*. Málaga, Universidad, 2007. Catálogo de Exposición.



Clotilde Lechuga, *Camarín de la Virgen*. Málaga (2007).



Clotilde Lechuga, *La Alhambra*. Granada (2010).

CONCLUSIONES.

En los distintos apartados de este trabajo de investigación hemos aportado datos basados en la historiografía del arte, principalmente, desde el punto de partida concreto de la cultura -y el legado cultural de ésta- en occidente.

La clara influencia realizada por artistas, de las investigaciones sobre el objeto y su representación en el espacio del Renacimiento Italiano, incide en una educación visual en Europa, que a través de su expansión territorial colonizadora, conquistará otras culturas, mediatizando en la expresión visual de éstas. La aceptación de la propuesta del concepto cultura, patrimonio o paisaje visual como algo construido por el ser humano, nos lleva al planteamiento de que la educación de la mirada constituye parte de la cultura, por lo que igualmente es una invención humana.

La realidad medieval existente en al-Andalus propone otra opción previa a la renacentista italiana. La consideración del otro y su visualización, en marcos geográficos intencionados, añaden otro concepto en la identidad nacional española, el cual se comienza a tener en cuenta a partir del siglo XIX.

Las manifestaciones artísticas, igualmente, varían desde entonces con la descripción del paisaje como temática independiente. La admiración -o visión del otro y del paisaje desde la distancia- es representada en las artes plásticas bidimensionales. Estas tienen una difusión mayor tras el descubrimiento de la fotografía, al mismo tiempo que una mayor verisimilitud de la representación de la realidad, situando, de nuevo, el conocimiento renacentista en la objetividad del criterio de la mirada.

El conocimiento y evolución del concepto patrimonio cultural y visual incluye en el siglo XX al monumento y al espacio natural, que los artistas utilizan para manifestar su visión de la conciencia identitaria, participando del aspecto ambientalista y repercutiendo en leyes de patrimonio que fomentaran el respeto, restauración, conservación y difusión del mismo. La función crítica de éstos va más allá de las primeras investigaciones visuales renacentistas, incidiendo en el sentido identitario y

de reconocimiento cultural, a la que pertenecemos como miembros de la sociedad y la historia universal.

Actualmente, y de igual modo que en siglos predecesores, las nuevas aportaciones a la evolución cultural quedarán registradas como documento gráfico, necesario para ilustrar y certificar su existencia y desarrollo, tanto en postulados artísticos como en otros que correspondan a distintas disciplinas de investigación científica.

La intención artística, acerca de la interpretación de la realidad en su espacio, cambia nuevamente entre lo subjetivo y lo objetivo, entre la creación y la documentación. Un binomio que evoluciona constantemente y persiste con su presencia a través de la Historia del Arte, la Historia de la Humanidad y a la Historia de la Mirada. Por eso es importante investigar las influencias culturales y la educación del patrimonio visual del que somos hereditarios y del que poseemos un rico legado.

BIBLIOGRAFÍA

- * ALONSO VILLALOBOS, Carlos (et al.). *Guía del paisaje cultural de la Ensenada de Bolonia, Cádiz* : Avance. (Coordinador de la edición Pedro Salmerón Escobar), Sevilla, Instituto Andaluz **del** Patrimonio Histórico 2004.
- * ANGULO IÑIGUEZ, Diego. *Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros y otros escritos sobre el pintor*. Madrid, Itsmo, 1999.
- * BENEVOLO, Leonardo. *Diseño de la ciudad 1. La descripción del ambiente*. Barcelona, Gustavo Gil, 1982.
- * BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, Itaca, 2003.
- * BENJAMIN, Walter. *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-Textos, 2004.
- * BERGER, John. *ALBERTO DURERO*. Köln, TASCHEN, 2004.
- * BLUNT, Anthony. *La teoría de las artes en Italia. 1450 - 1600*. Madrid, Cátedra, 2003.
- * BROWN, Jonathan. *Escritos completos sobre Velázquez*. Madrid, CEEH, 2008.
- * CALATRAVA ESCOBAR, Juan. (et al.). *El manifiesto de la Alhambra 50 años después : el monumento y la arquitectura contemporánea. Monografías 01*. Ed. Ángel Isac. Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, 2006.
- * CAMACHO MARTÍNEZ; Rosario. (et al.). *Las ciudades históricas del Mediterráneo. Fuentes literarias y representación gráfica. Del Mundo Antiguo a la Edad Contemporánea*. Ed. ASENJO RUBIO, Eduardo y CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. Málaga, Universidad, Dpto. Historia del Arte, 2008.
- * CARMONA, Eugenio. (et al.). *Picasso*. Madrid, Fundación Cultural MAFREVIDA, 2002.
- * CASTILLO RUIZ, José. (et al.). *Cuadernos de la Alhambra* (Granada), 29-30 (1993-1994).
- * COOMARASWAMY, Ananda K.. *Sobre la doctrina tradicional del arte*. Barcelona, Sophia Perennis, 2001.
- * DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pre-Textos, 2008.
- * GARCIA FELGUERA, M^a de los Santos, et al.. *Historia general de la fotografía*. (coord. Marie-Loup Sougez). Madrid, Manuales Arte Cátedra, 2009.
- * GAUTHIER, Guy. *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid, Cátedra, 1996.
- * GÓMEZ-MORENO, CALERA, José Manuel. *El arquitecto granadino Ambrosio de Vico*. Universidad de Granada, 1992.
- * GONZALEZ ALCANTUD, J.A. y MALPICA CUELLO, A.. *Pensar la Alhambra*. Barcelona, Anthropos, 2001.

- * HENARES CUÉLLAR, Ignacio (et al.). *El manifiesto de la Alhambra 50 años después : el monumento y la arquitectura contemporánea. Monografías 01*. Ed. Angel Isac. Granada : Patronato de la Alhambra y Generalife, 2006.
- * HERNANDO, Javier. <<Visiones de la naturaleza: el arte y la sensibilidad ecológica>>. En: *Tendencias del arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 2004.
- * LECHUGA JIMÉNEZ, Clotilde (et al.). *IV Seminario Internacional CULTURA Y COOPERACIÓN: Formación y capacitación en Patrimonio como alternativa de desarrollo sostenible*. Granada, 2010. Restauradores Sin Fronteras www.a-rsf.org , 2010.
- * LECHUGA JIMÉNEZ, Clotilde. *De Málaga a México, una ruta visual por el legado barroco*. Málaga, Universidad, 2007. Catálogo de Exposición.
- * LÓPEZ GÓMEZ, Jaime Fermín y CIFUENTES VÉLEZ, Eugenio. *El viento y el agua en la construcción de un paisaje cultural : Parque Natural de Cabo de Gata-Níjar y de la Comarca de los Vélez (Almería)*. Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2005.
- * MADERUELO, Javier. *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid, Abada, 2005.
- * MALPICA CUELLO, Antonio. *La Alhambra de Granada, un estudio arqueológico, Arte y Arqueología*. Granada, Universidad, 2002.
- * MARCHÁN FIZ, Simón. *La metáfora del cristal en las artes y en las arquitecturas*. Madrid, Siruela, 2008.
- * MARÍAS, Fernando. (et al.). *Las ciudades históricas del Mediterráneo. Fuentes literarias y representación gráfica. Del Mundo Antiguo a la Edad Contemporánea*. Ed. ASENJO RUBIO, Eduardo y CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. Málaga, Universidad, Dpto. Historia del Arte, 2008.
- * MARÍAS, Fernando (et al.). *Historia del Arte. Edad Moderna*. (Dtor.: Juan Antonio Ramírez). Madrid, Alianza, 2005.
- * MORALES FOLGUERA, José Miguel. *La construcción de la utopía: el proyecto de Felipe II (1556-1598) para Hispanoamérica*. Madrid, Biblioteca Nueva; Málaga, Universidad, 2001.
- * NAÏR, Sami. *Revista PH*, (Sevilla) 75 (2010).
- * RAMÍREZ, Juan Antonio (et al.). *Eros es Más. Ensayos sobre arte y erotismo*. Málaga, Fundación Picasso, 2010.
- * RAMÍREZ, Juan Antonio. *El objeto y el aura. [Des]orden visual del arte moderno*. Madrid, AKAL, 2009.
- * RAMÍREZ, Juan Antonio. *Guernica. La historia y el mito, en proceso*. España, Electa, 1999.
- * ROGER, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

- * RUBIO LAPAZ, Jesús (et al.). *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio*. Actas del Congreso Internacional de los Clásicos. La tradición grecolatina ante el siglo XXI (La Habana, 1 a 5 de diciembre de 1998) / coord. por María Consuelo Alvarez Morán, Rosa María Iglesias Montiel, 1999.
- * SALMERÓN, Pedro. *La Alhambra. Estructura y paisaje*. Córdoba, Almuzara, 2006.
- * SAN MARTÍN, Francisco Javier. (et al.). *Historia del Arte. El mundo contemporáneo*. (Dtor.: Juan Antonio Ramírez). Madrid, Alianza, 2005.
- * SÁNCHEZ VIDIELLA, Alex. *Atlas de arquitectura del paisaje*. Barcelona, LOFT Publications, 2008.
- * SOLÁ-MORALES, Ignasi de. *Territorios*. Barcelona, Gustavo Gil, 2002.
- * TORRES BALBÁS, Leopoldo. *La Alcazaba y la Catedral de Málaga*. Madrid, Plus-Ultra, 1960.
- * TORRES BALBÁS, Leopoldo. *XXI Congreso, Málaga 9-15 de diciembre de 1951*. Madrid, 1951. Separatas en el Archivo del Patronato de la Alhambra y el Generalife.
- * ZÖLLNER, Frank. LEONARDO DA VINCI (1452-1519). Köln, 2004.

Otros recursos

- * <http://whc.unesco.org/en/donation/>
- * <http://www.alhambra-patronato.es>
- * <http://www.anish Kapoor.com>
- * <http://www.a-rsf.org>
- * <http://www.christojeanneclaude.net/wc.shtml>
- * <http://www.iegps.csic.es/lapa/peincipa.htm>
- * <http://www.lopezcuenca.com>
- * <http://www.peterschot.com>
- * <http://plataformagibralfaro.spaces.live.com/default.aspx>
- * <http://www.richardlong.org>
- * <http://www.seomalaga.org>
- * <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/richardlong/explore.shtml>
- * <http://www.valeriano-lopez.es>
- * <http://www.yannarthusbertrand.org/>
- * <http://www.yannarthusbertrand.org/>