



UNIVERSIDAD DE GRANADA

Paisaje Cultural: la imagen expandida en nuestro ideario procomún.

Prácticas artísticas que usan el Patrimonio Cultural y Natural.

Clotilde Lechuga Jiménez

**Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Historia del Arte**

TESIS DOCTORAL

Editorial: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autora: Clotilde Lechuga Jiménez
ISBN: 978-84-9125-120-0
URI: <http://hdl.handle.net/10481/40032>

*Paisaje Cultural: la imagen expandida en nuestro ideario procomún.
Prácticas artísticas que usan el Patrimonio Cultural y Natural.*

TESIS DOCTORAL

Granada 2015

Autora:

Clotilde Lechuga Jiménez

Directores de tesis:

Don Ignacio Henares Cuéllar

Doña María Isabel Garnelo Díez



UNIVERSIDAD DE GRANADA

Programa Oficial de Posgrado en Estudios Avanzados de Historia del Arte



Universidad de Granada



Como Director de la Tesis y hasta donde mi conocimiento alcanza el trabajo ha sido realizado por el/la doctorando/a bajo mi dirección y se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones. Así mismo, el trabajo reúne todos los requisitos de contenido, teóricos y metodológicos para ser admitido a trámite, a su lectura y defensa pública, con el fin de obtener el referido Título de Doctor, y por lo tanto AUTORIZO la presentación de la referida Tesis para su defensa y mantenimiento de acuerdo con lo previsto en el Real Decreto 99/2011, de 28 de enero,

As Thesis Supervisor, to the best of my knowledge the work has been undertaken by the doctoral candidate, under my directorship, and authors' citation rights have been duly respected when referring to others' results or publications. The work fulfils all of the requirements necessary, in terms of theoretical and methodological content, for its submission and public defense, with a view to obtaining the Title of Doctor. I therefore AUTHORIZE the presentation of the aforementioned Thesis, to be defended and upheld in accordance with the Royal Decree 99/2011 of 28th January,

En Granada, a de abril de 2015

Director/es de la Tesis

Fdo.; D. Ignacio Henares Cuéllar

Dña. María Isabel Garnelo Díez

SR. COORDINADOR DEL PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA Y ARTES.

A mis padres.

Paisaje Cultural: la imagen expandida en nuestro ideario procomún.

Prácticas artísticas que usan el Patrimonio Cultural y Natural.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer todo el apoyo recibido de mis directores de tesis. Sin sus buenas recomendaciones y su inestimable apoyo y generosidad este trabajo, sin duda, sería otro.

También doy las gracias a tantas personas que han estado a mi lado entendiendo el compromiso que un trabajo de este tipo conlleva, motivo de silencios y ausencias.

Sus ánimos, confianza y paciencia quedan aquí registrados.

ÍNDICE

ÍNDICE.

INTRODUCCIÓN	9
Hipótesis y objetivos.	
Estructura de la tesis.	
Metodología.	
Aclaraciones	
1. BREVE RECORRIDO POR LA EVOLUCIÓN DE LOS CONCEPTOS	
<i>ARTE Y PATRIMONIO.</i>	32
1.1. Introducción a la genealogía del término <i>arte</i> en la cultura occidental.....	33
1.2. El mapa y el espejo como metáforas de nuestro legado artístico.....	40
1.3. El arte y la vida en la esfera de la cultura.....	46
1.4. Desplazamientos del concepto de patrimonio.....	55
1.5. El valor del monumento, el patrimonio y los bienes culturales.....	64
1.6. Patrimonio cultural, patrimonio natural y paisaje cultural.....	70
1.7. Patrimonio Mundial y espacios de la memoria. Algunos ejemplos.....	74
1.8. Patrimonio y procomún. Debates y proyectos.....	83
2. APROXIMACIÓN A LOS USOS ARTÍSTICOS DEL PATRIMONIO CULTURAL Y NATURAL DURANTE EL SIGLO XX.	95
2.1. Introducción a los márgenes temporales de la modernidad.....	96
2.2. La expansión de las neovanguardias en la relación América-Europa.....	103
2.3. Patrimonio objetual en el arte de concepto	112
2.4. El activismo colectivo del grupo COBRA y la <i>deriva</i> Situacionista	115
2.5. <i>Minimal art</i> en el Cubo blanco, un lugar de discusión patrimonial	119
2.6. <i>Pop art</i> , <i>High culture</i> y los nuevos iconos de identidad	129
2.7. Paisaje cultural ¿Es <i>Land art</i> el título de una película?.....	142
2.8. <i>Happenings</i> y Fluxus: la disolución del arte en lo cotidiano.....	157
2.9. El Apropiacionismo como creación de nuevos patrimonios culturales.....	168

3. LO EXPANDIDO EN EL PLURALISMO ARTÍSTICO POSMODERNO Y SU RELACIÓN PATRIMONIAL.	178
3.1. Introducción al concepto posmoderno de <i>lo expandido</i>	179
3.2. La etapa poshistórica y el pluralismo artístico.....	189
3.3. El patrimonio cultural y la memoria histórica como espacio social y político....	194
3.4. Patrimonio y sensibilidad ecológica.....	204
3.5. La práctica artística como medio de producción de los espacios de la vida.....	215
4. CORRESPONDENCIAS DEL TRABAJO DE LOS ARTISTAS ESPAÑOLES CON EL USO DEL PATRIMONIO.....	227
4.1. Nuevos patrimonios culturales: Arte, memoria y reflexión.....	228
4.2. Disconformidad, integración e intervención en el patrimonio natural.....	239
4.3. Espacios de la vida para habitar y transitar	248
4.4. Nuevos patrimonios con el uso del discurso del otro	260
4.5. El uso del patrimonio en los proyectos en Red y procomún	267
5. ÁREAS DE EXPERIMENTACIÓN.....	280
5.1. FICHAS: AE-1. Patrimonio cultural y memoria histórica.	281
5.2. FICHAS: AE-2. Arte y sensibilidad ecológica	289
5.3. FICHAS: AE-3. Habitar y transitar el espacio.	297
5.4. FICHAS: AE-4. Apropiación y nuevos patrimonios.	306
5.5. FICHAS: AE-5. Procomún y Cultura localizada.....	314
CONCLUSIONES	322
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y OTROS RECURSOS.....	326
BIBLIOGRAFÍA.....	327
REFERENCIAS LEGISLATIVAS.....	348
MUSEOS, CENTROS DE ARTE, GALERÍAS, FUNDACIONES Y CENTROS AUTOGESTIONADOS CON MUESTRAS DE ARTE..	350
OBRAS DE LOS ARTISTAS.....	353
PÁGINAS WEB DE LOS ARTISTAS.....	357
TÍTULOS DE LAS FICHAS POR ÁREAS DE EXPERIMENTACIÓN..	359

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

La presente tesis doctoral es el resultado de una investigación sobre las prácticas artísticas españolas contemporáneas y su relación con las declaraciones de patrimonio de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO).

El tema es el estudio acerca de cómo ambas evoluciones, las prácticas artísticas y los avances sobre patrimonio, son fundamentales para la construcción de nuevos patrimonios culturales.

El trabajo es, en primer lugar, una indagación en torno a las relaciones que se establecen entre el patrimonio cultural en todas las acepciones de la palabra y las clasificaciones propuestas por la UNESCO con las prácticas artísticas y los usos de los espacios públicos que hacen los artistas, más allá de la consideración de espacio alternativo –útil a comienzos de los sesenta para las prácticas neovanguardistas–, pero que con el tiempo han agotado esta primera acotación y hoy, este uso del patrimonio nos muestra un perfil que es indicativo de otros posibles análisis. Esta tesis se propone inferir precisamente en esta cuestión.

Es importante destacar esta salida del concepto patrimonial, como mero espacio alternativo, para indicar que se va a conectar con las intenciones ya declaradamente sociales y políticas de los artistas a partir de los años ochenta. Sin dejar de ver que con anterioridad ya se había apuntado en esta dirección, pero que sin embargo, la teoría del arte aún fundamentaba desde el compromiso y la intención crítica con el museo y la galería por parte de los artistas precedentes.

En el inicio se trata de la definición de conceptos y el desarrollo de una genealogía que permita el conocimiento exhaustivo de todas las formas de patrimonio cultural, consideradas como tal en la actualidad, y las formas de arte precedentes a los artistas que forman parte del corpus del trabajo. Con todo ello se pretende que ambas disciplinas, el Patrimonio y la Producción Artística desarrollada por las Artes Visuales, encuentren parcelas de conciliación y entendimiento que permitan establecer objetivos comunes. Bajo estos presupuestos podemos decir que planteamos una tesis de enlace.

Los estudios que incluyen el arte de tendencias son bastante recientes, estando vinculados a las industrias culturales y los estudios sociales interesados en la diversidad social, política y cultural como la memoria, identidad, género o medioambiente. Es por ello que la labor transdisciplinar es bien acogida. Los artistas trabajan desde hace años combinando sus proyectos con informáticos, geógrafos biólogos, antropólogos, economistas, colectivos u organizaciones, ampliando cuantitativa y cualitativamente los parámetros de sus exposiciones. En este proceder se mezclan las preocupaciones sociales y políticas con las prácticas artísticas.

Elegimos esta línea de investigación al descubrir en el estudio de la asignatura sobre Patrimonio, durante la licenciatura en Historia del Arte y el Máster en el Conocimiento y Tutela del Patrimonio Histórico, el continuo desplazamiento de su concepto desde lo que entendemos por herencia patrimonial, estatal y administrativa, hasta los valores inmateriales y comunes donde se integran los derechos civiles, las identidades de las diversas culturas, el aire o los mares. Este saber ha despertado el interés por conexionar las expansiones acontecidas igualmente en el concepto de Arte con el que coexiste. Desde el comienzo del estudio, el deseo de corroborar y difundir que las dos evoluciones están relacionadas, participando de algunos intereses, ha hecho posible que la motivación se apropiara de la dedicación y el tiempo que toda tesis doctoral necesita. Aunque en los primeros capítulos se desarrolla un acercamiento a las dos áreas, cronológicamente nos centramos especialmente en el siglo XX, que es cuando los mayores registros y extensiones se han manifestado en los dos campos con autonomía y pluralidad. La dilatación conceptual y táctica ocurrida durante este periodo ha propiciado consensos internacionales en paralelo entre los distintos países Estados de la UNESCO y el uso de las prácticas artísticas de los creadores y las creadoras, que describimos con los datos para su verificación.

Aunque hasta la fecha la relación patrimonio cultural y práctica artística no implica que los casos expuestos estén inscritos en una lista que prevenga su protección y conservación, o tan siquiera su legitimación, hemos considerado relevante utilizar los criterios dispuestos por la UNESCO, en el análisis de las manifestaciones artísticas que comparten estas categorías, siguiendo los principios dispuestos por la organización internacional, especialmente los considerados en la Convención para la Protección del

Patrimonio Mundial Cultural y Natural (1972), Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (2003) y Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales (2005). Añadir que desde la UNESCO se está prestando un gran interés en el reconocimiento y promoción de la diversidad de las expresiones culturales, que en 2015 celebra el décimo aniversario de la Convención referida, consiguiendo un sitio web propio en la Red UNESCO, desde donde se trabaja apoyado por el Gobierno de España.

El debate de la relación entre patrimonio y arte contemporáneo, aparentemente tan próxima, parece que no se acaba de situar de manera objetiva, por lo que hemos considerado oportuno iniciar una fase de examen, en la que exponiendo ciertas premisas pudiéramos formular relaciones entre los supuestos patrimoniales internacionalmente avalados por la UNESCO y las prácticas artísticas que consolidan la cultura occidental de finales del siglo XX y del XXI.

Refiriéndonos a un objetivo más personal, buscar información en las bibliotecas y los recursos en red, además de asistir a exposiciones temporales y museos, suman el conocimiento adquirido en los años de estudio universitario para resolver con propiedad este análisis. Pertenecer al Grupo de Investigación HUM 222 de la Universidad de Granada e impartir clases en la Universidad de Málaga, en la asignatura de Didáctica de las Ciencias Sociales han hecho posible la contribución con conferencias y comunicaciones en Congresos Nacionales e Internacionales sobre Patrimonio, Artes Visuales y Didáctica, que me han permitido en este estudio trabajar con rigor científico, gracias a esta actividad continuada mediante mis aportaciones sobre el tema.

Las bibliotecas de las Facultades de Filosofía y Letras, Bellas Artes y Arquitectura, Ciencias de la Educación y Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Málaga y de Granada han sido centro de esta investigación. La biblioteca del Patronato de La Alhambra y el Generalife en Granada ha propiciado el estudio de obras que han sido un descubrimiento en cuanto a la historia del patrimonio. La sala para investigadores en la biblioteca del Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía (MNCARS) en Madrid, ha facilitado el acceso a diversas publicaciones sobre arte contemporáneo con fuentes primarias y secundarias.

Las exposiciones en MNCARS, Museo del Prado, La Casa Encendida de Madrid, Museo Picasso Málaga, CAC Málaga, además de innumerables museos nacionales e

internacionales y galerías de arte visitados a lo largo de la experiencia en la vida, se amplían con otras aportaciones como son los movimientos de *Cultura localizada* con sedes como La Casa Invisible en Málaga. Allí hemos disfrutado y profundizado intelectualmente, entre otras actividades culturales, con las conferencias de Santiago Eraso Beloki, exdirector del Centro ARTELEKU en San Sebastián, activista cultural y colaborador de la Revista DESACUERDOS vinculada a MNCARS; y la presentación del libro de Peter Linebaugh *El Manifiesto de la Carta Magna. Comunes y libertades para el pueblo*, que supone un referente para analizar el presente continuo de las experiencias procomún.

Por supuesto, que en la era de la digitalización, la ayuda que ofrecen las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) facilita la búsqueda y encuentro de datos expuestos en las páginas web de los artistas, las instituciones y organizaciones culturales. La colaboración en portales de investigadores internacionales en red como son *Researchgate* o *Academia.edu* favorece el estar al día en las publicaciones que se llevan a cabo en distintos países. Muchos de los documentos analizados y citados son extraídos de lo que en comunidad y con la idea de *Open Acces* (acceso abierto) para la difusión del conocimiento, “colgamos” en *Internet* los investigadores. También páginas web, como la dispuesta por la Universidad de la Rioja *Dialnet* y por *The MIT Press* han sido destino de consulta continuada por los contenidos científicos en edición electrónica.

Somos partidarios de los apuntes recientes sobre patrimonio expuestos en el *II Congreso Internacional de Educación Patrimonial* (2014) en Madrid, en donde se aclaró que no todo lo que determina la UNESCO es patrimonio, ampliando de este modo las posibilidades de democratización y construcción de nuevos idearios del sector. En concreto, en uno de los casos expuestos por Lilian Amaral se apuesta por la visibilidad de la memoria y mapeos de espacios de transformación con el uso del sonido –como aporta el Colectivo El sueño de Tesla- y recorridos visuales. En esta tesis hemos encontrado puntos de encuentro con lo tratado por la UNESCO en las Convenciones referidas; es, por tanto, que hemos considerado *expandir* y usar un *sistema de movimientos* que permita legitimar estas ofertas formalizadas en expresiones culturales, a través del organismo oficial.

En el transcurso de la investigación observamos que las preocupaciones que los artistas y los colectivos exponen en sus trabajos son desencadenantes de una trayectoria artística internacional con variados intereses de carácter local, global, histórico, social, político, de género, identidad, colectivo, didáctico, medioambiental, etc. Por lo que entendemos que la pluralidad en las expresiones artísticas y su expansión es una inquietud del artista que comparte con el colectivo respondiendo a intereses comunes en la construcción del patrimonio. Su *resignificación* con el uso de estas prácticas es una puesta en valor de las mismas y para nosotros sustento de objetivos.

Queremos expresar que cuando en tiempos de abundancia económica parecía que el discurso de la pertinencia del artista estaba resuelto, encontramos que con las restricciones económicas estos puntos deben ser revisados y no dejar pasar por alto observaciones que son necesarias para construir un escenario de la situación del arte español y sus procesos artísticos. Siendo partidarios de que los procesos creativos se justifican por el propio hecho de existir y formular razonamientos e investigaciones que posteriormente son expuestos públicamente, la iniciativa de aproximarlos a las declaraciones establecidas por la UNESCO es, primeramente, porque están fielmente evidenciadas en estos presupuestos y, segundo, por la necesidad de acreditación y formalización de estos proyectos.

Hemos considerado las aportaciones sobre patrimonio de André Desvallées (Vecco, 2010) quien comunica la idea de participación conjunta entre la administración pública y el usuario, y el interés de este último por la revelación de identidades locales con valor universal. Dato que conduce a la pluralidad de actividades de expresiones culturales del colectivo. Marilena Vecco (2010) nos ha estimulado con la propuesta de revisión de la tipología de elementos nuevos por extensión al valor monumento, patrimonio cultural y artístico con contenidos culturales, de identidad, género, etc., desde la declaración de la normativa de la UNESCO, y el reconocimiento de valores materiales e inmateriales con la aceptación de la diversidad cultural. Con ello, los objetivos de esta tesis se han visto arropados con propuestas de otros investigadores que indagan en presupuestos similares, si bien el enfoque de Vecco trate en concreto el aspecto patrimonial sin adentrarse en las prácticas artísticas contemporáneas.

En la misma línea de Desvallées se encuentran las opiniones de Lorenç Prats (1997, 2012, 2013) sobre la construcción del patrimonio, que aclara son de índole social y

cultural con la participación del colectivo, que, según el autor, también comparte una invención subjetiva con intereses comunes, supone la puesta en valor y la activación de los recursos por los grupos sociales que son los que visualizan los elementos significativos y representativos de su identidad. También Graciela Ciselli (2012) opina que según el presupuesto de Prats, el patrimonio es considerado una construcción ideológica, social y cultural. Todos ellos compartiendo los principios de Sami Naïr (2010) quien anuncia que el patrimonio se construye en la sociedad, a lo cual añade que es para su mejora. En este sentido, las influencias de Antonio Lafuente y Margarita Rodríguez han sido esenciales para descubrir inquietudes en el territorio de las expresiones procomún en el Estado español. Rodríguez (2014) desarrolla el concepto de cultura localizada; es por lo que incidimos en que tanto colectivos como artistas deben presentar nuevas fórmulas que usan el patrimonio cultural y natural como herramienta.

Para acabar con este apartado, decir que las aportaciones recientes de Julia Ramírez Blanco (2014) han fundamentado aún más la noción de arte del común, en los que se piensa en espacios colectivos de arte, generando curiosidad para estudios futuros, ya que suponen un presente cultural y artístico expandido en la sociedad española

Por lo que nos hemos preguntado qué criterios pueden aplicarse para el reconocimiento, difusión y conservación de los nuevos patrimonios artísticos del siglo XXI.

Primeramente, hemos recurrido a las contribuciones desde la perspectiva de la *hiperpatrimonialización* tratado por Prats y Ciselli o del procomún en el arte y el patrimonio descrito por Rodríguez, Lafuente y Linebaugh que presentan una realidad que comparamos con ejemplos sobre zonas declaradas patrimonio cultural y Bien de Interés Cultural (BIC), para, posteriormente, poder presentar otras posibles ampliaciones que nos acercan al patrimonio que llamamos procomún.

Ha sido necesario ahondar en las rupturas en el arte durante el siglo XX con los referentes fundamentales de Rosalind Krauss y Arthur C. Danto, entre otros, para entender la propuesta de Juan Antonio Ramírez (2004) que demuestra las tendencias del arte y el arte de tendencias en el siglo XX, y que hemos concretado en el arte español.

La distinción en observatorios o campos que hemos llamado áreas de experimentación ha sido fruto del estudio planteado por Juan Antonio Jiménez y Jesús Carrillo junto a Laura Bravo, Iria Candela, Marcelino Expósito, Javier Hernando, Patricia Mayayo,

Marti Perán, Francisco Javier San Martín y Mónica Sánchez Argilés publicado tras el seminario brindado por la Fundación Duques de Soria en 2003, en el que participaron invitados como Rosa Olivares y Rogelio López Cuenca, con el resultado, entre otros, de la publicación del libro *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, en 2004, editado por Ensayos Arte Cátedra (Madrid).

Los autores que son artistas, docentes y críticos del arte, todos ellos pertenecientes al círculo del arte, en el análisis consideran la posibilidad de establecer observatorios o campos de experimentación donde trabajar e incluir el arte actual, en vez de delimitar los trabajos en bloques temáticos como tradicionalmente se ha establecido. Dada la pluralidad que se presenta en el panorama artístico español hemos desarrollado, siguiendo estas líneas sugeridas, un sistema de catalogación, en el que de antemano aclaramos que somos partidarios de la flexibilidad y la transversalidad de la naturaleza de los procesos artísticos seleccionados, por lo que la idea de pertenecer a varios observatorios es aceptada y expuesta desde las bases de su concepto original.

Los cuatro primeros observatorios trabajados son consecuencia directa del análisis de estas iniciativas que responden a los títulos de *Patrimonio cultural y memoria histórica*, *Patrimonio natural*, *Arte y sensibilidad ecológica*, *Habitar y transitar el espacio*, *Apropiación y nuevos patrimonios*, mientras que el quinto *Procomún y Cultura localizada* es el resultado de las lecturas y experiencias con colectivos que trabajan esta otra línea, también susceptible de compaginar con las anteriores áreas de experimentación, siendo siempre el sentido inclusivo y no exclusivo la prioridad de estas delimitaciones.

Entendemos, de este modo, que en el ámbito creativo las experiencias, actividades y procesos se expanden, como apunta Rosalind Krauss (2002), empoderándose del espacio público, urbano y natural en el periodo posmoderno. Al igual que se han mezclado con los aspectos sociales y políticos, usando en las últimas décadas las herramientas de la tecnología (TIC), que permite una participación en red a través de Internet y las redes sociales (virtuales o físicas). Este rasgo ha permitido dar otro paso más, en lo que concierne a la disolución del arte-vida, al formar novedosos *sistemas de movimientos* señalados certeramente por Miwon Kwon (2000); según éstos las personas nos agrupamos por intereses formando conjuntos definidos con movimientos afines, que en nuestro caso centramos en las actividades culturales. En el estudio relacionamos el

sistema de movimientos de Kwon con el concepto descrito por Margarita Rodríguez (2014) como *Cultura* localizada. Consecuentemente, la democratización se presenta fuera y dentro de los tradicionales circuitos del arte, participando de micro-espacios y macro-espacios que definen la cultura, y que responden a intenciones de ruptura entre una alta cultura (*High culture*) y la cultura popular.

Para sostener esta teoría presentamos proyectos que se desenvuelven bajo las directrices de centros como la Fábrica de Tabacos de Madrid y la Casa Invisible de Málaga; en colectivos como la ASOCIACIÓN CULTURAL El sueño de Tesla. (s.f.). *Mapa sonoro de Málaga*; y con trabajos que se exhiben en museos y centros de arte como los de Antoni Abad. (2014). *MEGAFONE.NET/2004-2014* y ANDÚJAR, D. J. (2003). *El Sistema (x-devian) (2003)*. Los proyectos descritos, los hemos relacionados con las declaraciones de la UNESCO en la Convenciones del 2003 y 2005, al entender que presentan intenciones comunes.

Por otro lado, las prácticas artísticas con representación en el patrimonio cultural y natural, como las que revisan la memoria histórica en la obra de Rogelio López Cuenca *El Parque de la Memoria* de Torre del Mar (Málaga) o de Jorge Barbi *Al final del camino* (Santiago de Compostela), las hemos enlazado con la declaración de paisaje cultural y patrimonio cultural de la Convención de 1972 de la UNESCO.

Pero ante todo entendemos que estos destinos no son estancos, siendo susceptible, como lo es, de compartir el valor de patrimonio cultural de *El Parque de la Memoria* de Torre del Mar (Málaga), expresado en la Convención de 1972, con la declaración de los valores del patrimonio intangible manifestados en la Convención de 2003.

Avanzamos que en estas revisiones patrimoniales se incluyen, en el caso de la Convención de 1972 (UNESCO, 1972), la escultura de Cristina Iglesias de *TRES AGUAS. Un proyecto para Toledo* (2014); y, en UNESCO (2003, 2005), tratando la perspectiva de género en el arte el trabajo de Cristina Lucas, *La Liberté Raisonné*. (2009) como exponemos en el con la ayuda de fichas para su catalogación.

Respecto a las declaraciones de la UNESCO, somos conscientes del importante papel que “la producción, la salvaguardia, el mantenimiento y la recreación del patrimonio cultural inmaterial, contribuye con ello a enriquecer la diversidad cultural y la creatividad humana”. La Convención en 2003 reconoce que todavía no se dispone de un

instrumento multilateral de carácter vinculante destinado a salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial, es por ello que hemos insistido en realizar nuestro estudio con fines destinados a la producción científica.

Así, aclaramos que se entiende por “patrimonio cultural inmaterial”

Los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. (UNESCO, 2003, p: 3).

Y se entiende por salvaguardia

La identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión -básicamente a través de la enseñanza formal y no formal- y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos. (UNESCO, 2003, p: 3).

Los ámbitos vinculados a nuestra investigación están contenidos en las artes de espectáculo con usos sociales, y conocimientos y usos relacionados con la naturaleza. La finalidad es, por un lado, la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial y, por otro, la sensibilización en el plano nacional e internacional de la importancia del patrimonio cultural inmaterial y de su reconocimiento.

La metodología propuesta por la Convención de 2003, para el desarrollo de las medidas de salvaguardia en el plano nacional, están mencionadas en el párrafo 3 del Artículo 2: “identificar y definir los distintos elementos del patrimonio cultural inmaterial presentes en su territorio” pudiéndose realizar “inventarios del patrimonio cultural inmaterial” (UNESCO, 2003).

También, según el Artículo 14, referido a la Educación, sensibilización y fortalecimientos de capacidades, expresa:

- a) asegurar el reconocimiento, el respeto y la valorización del patrimonio cultural inmaterial en la sociedad, en particular mediante: [...] iii) actividades de fortalecimiento de capacidades en materia de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, y especialmente de gestión y de investigación científica. (UNESCO, 2003, p: 7).

Aunque sabemos de otras investigaciones relacionadas con este mismo argumento como es el proyecto en 2009 del “Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía, en el que se llevan a cabo medidas paralelas de documentación y registro”(Carrera, 2009), nuestra propuesta está íntegramente diferenciada, sin tener puntos de encuentros. Los hallazgos realizados son iniciativa de esta tesis, en la cual se seleccionan datos bibliográficos y digitales de los artistas y entrevistas en papel o en vídeo difundidas en Red.

Hipótesis y objetivos.

La aportación del presente estudio consiste en aproximar los dos ámbitos del ecosistema cultural referidos, Patrimonio y Prácticas artísticas contemporáneas realizadas por artistas españoles, elaborando de este modo una tesis de enlace y de conciliación entre ambos.

El análisis del estado de la cuestión del arte español, nos ha parecido pertinente presentarlo mediante la hipótesis de carácter analítico que tratará de dilucidar las relaciones establecidas entre el patrimonio consensuado internacionalmente, basado en las directrices señaladas por la UNESCO, y las artes visuales diluidas en lo cotidiano de los paisajes culturales y en lo colectivo, es decir, en la manera en la que el patrimonio y las artes se tocan.

Argumentado con estos antecedentes, el estímulo es encontrar lugares comunes entre los dos observatorios: el patrimonio histórico-cultural y las prácticas artísticas. Para ello, hemos iniciado un amplio recorrido con las proposiciones que contribuyen a establecer vínculos entre los dos campos prácticamente desde su genealogía.

Desde el principio, la investigación ha estado motivada por la curiosidad que nos ha suscitado la metamorfosis del concepto “patrimonio cultural”. Esta inquietud, analizada desde la perspectiva de la Historia del Arte, está sostenida por estudios sobre el desplazamiento del concepto Arte en las manifestaciones y la teoría desde la Antigüedad Clásica que nos sitúa en el escenario de la transformación provocada por las vanguardias históricas en el siglo XX. A partir de este momento, surgen las prácticas artísticas entendidas como proceso de investigación, además de una mayor visibilidad de la implicación social y política de los artistas.

Debemos tener en cuenta que cuando hablamos de patrimonio en la actualidad aparece una amplia gama de tramos como bienes materiales, bienes inmateriales, comunidad humana, paisaje, etnología, ecosistemas, etcétera, que dan cabida a muchos aspectos de nuestra vida cotidiana que antes jamás hubiéramos pensado que forman parte de la esfera patrimonial en occidente. “Lo patrimonial” está siendo revisado continuamente como indica Sami Naïr afirmando que “El conocimiento construye la propia idea del patrimonio” y “se construye como proyección de la sociedad en su porvenir”. Entendemos con ello que estamos analizando un presente continuo, un pasado continuo

y un futuro continuo patrimonial. O dicho de otro modo para aproximar fundamentos, en el siglo XXI asumimos las extensiones del patrimonio como un concepto procesual al igual que ocurre en las artes, que sirven de corpus a esta investigación.

Con esta premisa, el estudio se ha desarrollado buscando la información que nos remite a la idea de patrimonio que, en su origen lo identificamos con el monumento, al relacionarlo con el sentido que se le otorga a raíz de los cambios producidos tras la Revolución Francesa de 1789 basados en el derecho legítimo, como exponen Françoise Choay o André Desvallées. Esta tipología de clasificación es distinguida en 1903 por Aloïs Riegl en su estudio sobre *El culto moderno a los monumentos*, en tres categorías de monumentos: conmemorativos intencionales, históricos y todas las demás creaciones. A pesar de mantener una distancia de más de 100 años y de las declaraciones revisadas por la UNESCO, parece difícil distanciarnos de este modelo y ampliar las miras a otros presupuestos de reconocimiento patrimonial que intensifican con nuevos criterios este campo de conocimiento. Durante el siglo XX y lo que llevamos del XXI, somos partícipes y testigos de cambios cuantitativos y cualitativos en esta cuestión que, por un lado, nos hacen entender el patrimonio cultural como un ecosistema global e interconectado y, por otro, nos permite considerar identidades con valor universal manteniendo su carácter único, local y diverso. De ahí que los objetivos sean, tras definir y demostrar las evoluciones de desplazamiento de los dos conceptos, establecer las conexiones que permiten legitimar las prácticas artísticas con las declaraciones de la UNESCO y demostrar que, efectivamente, los trabajos seleccionados y analizados pueden, con autoridad, inscribirse en las categorías de la UNESCO utilizadas como variables para esta reflexión.

Objetivos:

- Describir el concepto de patrimonio desde el siglo XVIII hasta la actualidad.
- Demostrar el proceso creativo que nos remite al arte expandido del siglo XX.
- Relacionar las esferas del Patrimonio y de las Prácticas artísticas contemporáneas.
- Revisar desde esta perspectiva las Prácticas artísticas contemporáneas.

- Analizar las causas según las cuales se están realizando una serie de procesos artísticos en el patrimonio cultural y natural en el Estado español por artistas españoles.
- Revisar desde esta perspectiva las Prácticas artísticas contemporáneas españolas.
- Establecer los intereses comunes entre la UNESCO y las prácticas artísticas contemporáneas españolas.
- Demostrar que efectivamente los trabajos seleccionados y analizados pueden, con autoridad, inscribirse en las categorías de la UNESCO utilizadas como variables para esta reflexión.

Estructura de la tesis.

El trabajo se organiza partiendo de una Introducción que contiene Hipótesis y Objetivos, Estructura, Metodología y Aclaraciones. Posteriormente, la estructura del relato se presenta en cinco capítulos, resultados y conclusiones finales, y, por último, las referencias bibliográficas y otros recursos, en los que nos hemos basado y hemos recopilado los datos de este estudio.

Los tres primeros capítulos se inician con una introducción concreta a los temas que se abordan en ellos. En el Capítulo I recorreremos el concepto de arte desde Grecia Clásica hasta la actualidad, buscando puntos de encuentro entre las estrategias del arte en el pasado, las fórmulas desarrolladas a partir de las vanguardias históricas y el periodo posmoderno en el que nos hallamos. Para ello, hacemos uso de materiales como los mapas y los espejos, herramientas habituales en nuestro patrimonio cultural occidental. También nos acercamos al concepto de cultura como estructura social de la cual formamos parte, para, por último, mostrar los cambios producidos en el concepto de patrimonio basándonos en la datación de Desvallées y los estudios de Choay, Riegl, La Comisión Franceschini, UNESCO, Henares, etc., hasta llegar a las formuladas de Marinela Vecco que solicita una revisión basándose en la Convención de la UNESCO de 1972 para los nuevos elementos que coexisten con los declarados como patrimonio cultural, natural y paisaje natural, al igual que el de los valores intangibles, establecidos en la Convención de 2003, para legitimar nuevos patrimonios.

El Capítulo II está dedicado a las tendencias artísticas que marcan los referentes internacionales del arte posmoderno. Junto a los datos de las teorías de Danto, Krauss, Ramírez, Marchán, etc., están las de los teóricos franceses como Augé que incorpora la noción del espacio físico o Baudrillard que expresan el simulacro como parte de lo real, mezclándose con los artistas y sus prácticas, y ofreciendo las primeras aproximaciones entre las declaraciones de la UNESCO y las prácticas artísticas desarrolladas internacionalmente durante el siglo XX, incidiendo en el periodo posmoderno, también llamado poshistórico. La relación entre las declaraciones oficiales del patrimonio y las prácticas artísticas se profundiza en el Capítulo III y en el Capítulo IV.

En este último describimos cinco observatorios con las prácticas desarrolladas en el arte español contemporáneo relacionándolas con las fichas de clasificación que quedan expuestas en el Capítulo V. De este modo, abrimos cinco Áreas de Experimentación

interrelacionadas en los dos capítulos finales, con los títulos *Patrimonio cultural y memoria histórica*, *Patrimonio natural*, *Arte y sensibilidad ecológica*, *Habitar y transitar el espacio*, *Apropiación y nuevos patrimonios*, y *Procomún y Cultura localizada*. Así la comparación y el contraste de los datos favorece la lectura, pudiendo verificar la información contenida en el Capítulo IV, en los epígrafes que aparecen en el mismo orden, la misma numeración y el mismo tema que en los epígrafes del Capítulo V, en donde hemos incluido las fichas.

La propuesta de estas acotaciones, en sí, supone sólo una búsqueda de soluciones a la retórica de las clasificaciones y el sistema de archivo para clarificar la situación de las producciones artísticas españolas y revisar, y si es consecuente, legitimar el trabajo de los artistas en el uso del patrimonio cultural y natural.

Con el mismo método hemos resuelto establecer los campos de experimentación en el Capítulo IV, en donde explicamos los distintos casos y en el Capítulo V, en la clasificación en un sistema de las fichas, que añaden las obras fechadas y los datos de los artistas. De este modo, hemos intentado facilitar su lectura haciéndola más legible.

Para concluir, aclarar que los trabajos seleccionados pueden estar realizados originalmente en cualquier geografía, aunque hemos intentado buscar testimonios comprendidos en el Estado español, pero el hecho de tratar con artistas que se mueven en el ámbito internacional, trabajando con materiales reproducibles o proyectos intangibles, efímeros o colectivos hace que algunas de las propuestas mantengan características grupales, fugaces, nómadas e itinerantes. En cuanto a la cronología, los casos expuestos en las fichas, aproximadamente se suceden a partir de 1990 hasta la fecha de entrega de este escrito.

Para el título individual de las fichas, establecemos un estilo de cita bibliográfica académica extraída de *American Psychological Association 6th edition* (APA), que tomamos prestado y adaptamos. En ellas primero indicamos el Área de Experimentación, el apellido y el nombre del autor con la fecha y el título de la obra.

Las fichas están diferenciadas desde el inicio en las cinco Áreas de Experimentación tomadas, como hemos apuntado, de los criterios señalados por Juan Antonio Ramírez y Jesús Carrillo: *Patrimonio cultural y memoria histórica*, *Patrimonio natural*, *Arte y sensibilidad ecológica*, *Habitar y transitar el espacio*, *Apropiación y nuevos*

patrimonios, y el añadido *Procomún y Cultura localizada*, que se repiten en su interior llamándolos *Observatorios*, con casilleros para marcación, puesto que la mayoría de las obras son susceptibles de participar en otras áreas, aunque en la que está inscrita es la que consideramos expresa de mejor modo su intencionalidad.

También constan de fotografía y espacio para un código QR.

Planteamos la Justificación Patrimonial con los contenidos necesarios de revisión, que hemos descrito en el Capítulo I, basados en la propuesta de Marinela Vecco.

También presentamos las Variables de Contenido con los datos formales de las obras, además de la ubicación en red y una descripción escueta de la obra.

Metodología.

En la investigación hemos seguido el criterio que propone la investigación científica en la cual se conjugan los enfoques cuantitativos y cualitativos. Según los datos cuantitativos, los alcances de los resultados dependen de los objetivos del investigador/a para combinar los elementos¹. En nuestro caso, el interés exploratorio nos ha ayudado a identificar conceptos promisorios y a preparar el terreno de la investigación. En su desarrollo descriptivo hemos considerado el fenómeno de estudio y sus componentes con intención explicativa que, por un lado, determina las causas de los fenómenos y, por otro, genera un sentido de entendimiento.

En cuanto al aspecto cualitativo, se trata de comprender y profundizar en los datos y los conceptos en el marco de su contexto, que en esta tesis hemos clasificado en cinco áreas de experimentación, ya señaladas, con hipótesis de trabajo amplias y flexibles, que se adaptan a las propuestas de la investigación.

La metodología con la que se lleva a cabo el estudio, podemos indicar, por un lado, que es cuantitativa deductiva con el uso de bibliografía y documentación en red que aportan identificaciones para realizar el seguimiento histórico de la investigación, con referencias sobre la evolución, las etapas y el desarrollo de éste. Según ello, se ha examinado, descrito, acotado la idea y planteado objetivos y preguntas de investigación iniciales que constituyen el marco teórico. “Se extraen consecuencias de principios ya conocidos y considerados válidos. Si los presupuestos son válidos, las conclusiones deben de serlo igualmente”². A las distintas preguntas sobre las relaciones entre el patrimonio cultural y el arte son evidentes las respuestas que las vinculan. Por ello que el carácter exploratorio era necesario para describir la genealogía de los dos conceptos, que ayudaran a contextualizar y entender el momento actual de ambas disciplinas. De este modo, hemos podido constatar un desarrollo en los dos casos, especialmente durante el siglo XX, que no los distancia, al manifestar un crecimiento conjunto.

Es por ello que en paralelo, el análisis ha llevado un trascurso cualitativo inductivo. Con los datos recogidos nos hemos basado en un sistema flexible para refinar los primeros objetivos y poder responderlos. Los hemos contextualizado usando técnicas

¹HERNÁNDEZ SAMPIERI, R., FERNÁNDEZ COLLADO, C., & BAPTISTA LUCIO, M. del P. (2010). *Metodología de la investigación*. México D.F.: McGRAW-HILL / INTERAMERICANA EDITORES, S.A. DE C.V.

² MUNARRIZ ORTIZ, J. (2014). Investigación y tesis doctoral en Bellas Artes. *E-Prints Complutense. Universidad Complutense de Madrid.*, 1–12. Recuperado de <http://eprints.ucm.es/23022/>

performativas en las que se estudia la generación de significado desde el mismo contexto, en sus implicaciones sociales y culturales.

En este sentido, ha sido necesario el uso de un nexo interdisciplinar que abarca matices sobre arte, patrimonio, ciencias sociales (didáctica, geografía, filosofía, política) y comunitarios. De este modo, intentamos correlacionar los datos y las reflexiones que desde los diversos campos despiertan interés, con el propósito de alcanzar una estructura incluyente.

En el transcurso, hemos ido aumentando los fundamentos que contribuyen a ratificar los enunciados del estudio. “Se trata de establecer principios generales desde algunos casos particulares. No podemos estar seguros de su universalidad, pero nos permite establecer hipótesis de trabajo”³.

En la estructura de la tesis queda manifiesta los dos desarrollos metodológicos utilizados. Consta de una primera parte, que comprende los capítulos I y II, con la exposición de datos que permiten el acercamiento a los dos temas que desarrollamos como proyecto, el Patrimonio y las Prácticas artísticas contemporáneas, expuesto desde una perspectiva genealógica, justificando de este modo el procedimiento exploratorio cuantitativo deductivo. A partir del Capítulo III, queda manifiesta la intención de un estudio correlacional entre las dos esferas y sus distintos desplazamientos. Esto se analiza desde una perspectiva cualitativa inductiva con nexo interdisciplinar que contiene aspectos que incluyen el arte, el patrimonio y las ciencias sociales, como hemos expuesto.

Por lo que respecta al posterior contraste de los resultados obtenidos, además del examen de los datos, hemos recurrido a la observación directa de las obras artísticas que nos permiten inferir en las cualidades coincidentes, dispuestas en áreas de experimentación, y las declaraciones de la UNESCO. Para ello hemos empleado técnicas afines a las Estrategias de Pensamiento Visual⁴ (*Visual Thinking Strategies*, VTS) usado en Didáctica de las Ciencias Sociales y en distintos Museos, que permite una aproximación a la obra de arte (y al patrimonio) desde la experiencia de la “zona de

³ *Ibidem*.

⁴ LÓPEZ, E., & KIVATINETZ, M. (2006). Estrategias de pensamiento visual : ¿Método educativo innovador o efecto placebo para nuestros museos ? Visual thinking strategies : Innovative educational method or placebo effect for our museums ? *Arte. Individuo Y Sociedad*, 18, 211–240. Recuperado de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2017811>

desarrollo personal” (zdp) estudiada en pedagogía por Lev Vigotsky⁵, extrapolada a los estudios avanzados en Historia del Arte. Así podemos incluir una metodología que implica a las ciencias sociales, partiendo del conocimiento previo de los investigadores.

La distinción en observatorios o campos que hemos llamado áreas de experimentación ha sido fruto del estudio planteado por Juan Antonio Jiménez y Jesús Castillo (junto a otros investigadores, críticos y artistas) en la publicación del libro *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Hemos incorporado las aportaciones ofertadas por los autores, ampliando las áreas y dándoles el sentido adecuado para los propósitos de esta tesis. Lo cual nos ha aproximado al examen de los proyectos con base red, que presentamos en el contexto del arte del común y la cultura localizada, con ideas basadas en el procomún como mejora del colectivo. De este modo, analizamos las prácticas artísticas contemporáneas, en su categoría de arte expandido, del momento.

Para facilitar el procedimiento de análisis de textos y citación, hemos recurrido al gestor bibliográfico en red de investigadores *Mendeley*. Esta herramienta es útil en la búsqueda de documentación científica, pero ante todo supone un escritorio digital eficaz con posibilidad de enlace con la Nube de internet, por lo que la información puede ser consultada desde cualquier lugar. Tiene la opción de agregar a la pantalla del ordenador documentos en Word y en PDF, que pueden ser subrayados, citados o copiados. Además facilita la citación en APA, Harvard u otros estilos. Pero debemos especificar que se maneja exclusivamente en lengua inglesa por lo que las recuperaciones de los documentos en línea hemos tenido que traducirlas al español.

⁵ HERNÁNDEZ CARDONA, F. X. (2008). *Didáctica de las ciencias sociales, geografía e historia*. Barcelona: Grao.

ACLARACIONES

Como hemos descrito en la *Metodología*, utilizamos el gestor bibliográfico *Mendely*. Con esta herramienta elegimos un estilo de cita bibliográfica académica oficial extraída de *American Psychological Association 6th edition* (APA), En el que la referencia en el texto se expone entre paréntesis (RAMÍREZ, 2004), mientras que la cita completa, la cual escribimos en la sección destinada a la bibliografía, es la siguiente:

RAMÍREZ, J. A. (2004). El arte en España: tres escenarios del 2003. En: *Tendencias del arte de tendencias a principios del siglo XXI*. (Editores: Juan Antonio Ramírez y Jesús Carrillo). Madrid: Ensayos Arte Cátedra.

De este modo, vemos que los capítulos de libro y los artículos no los entrecorilla, mientras que el título queda en cursiva. Aclaramos este aspecto pues la referencia es la oficial del estilo de cita APA, según el gestor bibliográfico *Mendeley*.

Las referencias bibliográficas las incluimos en “Referentes bibliográficos y otros recursos”, solamente las citas de otros autores son referenciadas a pie de página.

Por último, no especificamos todas las fechas de consulta de las páginas web, al haberse utilizado con frecuencia a lo largo de toda la investigación y la mayoría de ellas están en línea actualmente, sólo los casos puntuales son expuestos a pie de página.

1. BREVE RECORRIDO POR LA EVOLUCIÓN DE LOS CONCEPTOS *ARTE* Y *PATRIMONIO*.

1.1. Introducción a la genealogía del término *arte* en la cultura occidental.

La continua evolución del concepto *arte* merece un preámbulo como introducción a la tesis que queremos desarrollar. Si bien, para entender los valores patrimoniales en la actualidad iniciamos la noción de *patrimonio* a partir del siglo XVIII con los cambios producidos consecuentes de la Revolución Francesa, también queremos, en paralelo, estudiar el proceso de los desplazamientos del *arte*, hasta situarnos en la reflexión y la propuesta de una revisión patrimonial de las prácticas artísticas que se desarrollan a finales del siglo XX y en el XXI en el Estado español.

De este modo, en relación al arte, nos desprenderemos de los objetos artísticos, que tradicionalmente han sido subordinados a la categoría de copia de la realidad, e investigaremos la presentación de los procesos creativos desde la perspectiva actual.

Para ello, el libro de Wladyslaw Tatarkiewicz *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* explica la genealogía y la evolución del término arte desde su origen. Este se inicia con el significado del concepto de *tékne* en Grecia y su posterior traducción al latín como *ars* en Roma.

La expresión arte se deriva del latín *ars*, que a su vez es una traducción del griego *tékne*. Sin embargo, *tékne* y *ars* no tenían en gran medida el mismo significado del que hoy día tiene arte. [...] *tékne* en Grecia y *ars* en Roma y en la Edad Media, incluso en una época tan tardía como los comienzos de la época moderna, en la época del Renacimiento, significaba destreza, a saber, la destreza que se requería para construir un objeto, una casa, una estatua [...]. (Tatarkiewicz, 2008, p: 39).

En ambos casos, explica Tatarkiewicz, su significado era el de la destreza para alcanzar un objetivo que pudiera ser el de construir una casa, dirigir un ejército o cualquier fin que implique “el conocimiento de unas reglas”. A esas destrezas se las denominaron artes, “el arte del arquitecto, del escultor, del alfarero, del sastre, del estratega, del geómetra, del retórico” (Tatarkiewicz, 2008, p: 39). Según el autor, elaborar objetos que no se sujetaran a la norma, esto es, crear un “producto de la inspiración o la fantasía” no era considerado arte. Por lo tanto, sin ser intencionado “el concepto de regla se incorporó al concepto de arte, a su definición” De hecho, cita los escritos de Platón en

los que expone que “el arte no es un trabajo irracional” lo cual fundamenta la responsabilidad racional de este desarrollo.

En siglos anteriores, los griegos habían pensado que la poesía se originaba por medio de la inspiración de las Musas y no la habían considerado entre las artes. [...] Platón había escrito que “el arte no es un trabajo irracional” (Gorg. 465a). Galeno definió el arte como aquel conjunto de preceptos universales, adecuados y útiles que sirven a un propósito establecido. Su definición se conservó no sólo entre los escritos medievales, sino también en el Renacimiento, por Ramus: más tarde Goclenius lo incluyó en su enciclopedia de 1607. (Tatarkiewicz, 2008, p: 40).

En estos inicios, también es obligado citar a Aristóteles. El filósofo recomienda un método útil para las exploraciones sobre el objeto; una técnica que se adquiere por la observación como procedimiento empírico que dará pie al concepto de copia científica y mimesis de la naturaleza. Sus estudios se basan en el examen de los elementos en la naturaleza para llegar a hipótesis fundadas en el conocimiento con prácticas experimentales y contrastación de datos, “nace cuando de muchas observaciones experimentales surge una noción universal sobre los casos semejantes” según cita extraída de *Metafísica*, de Aristóteles¹ (Miranda, 2005, p: 132). En sí, lo que expresa es el principio que hemos heredado, y mantenemos en uso, para la acreditación académica de cualquier documento con solidez científica, mediante la recogida, inspección y contraste de datos.

Para Platón, en cambio, la imitación sólo podía representar la apariencia de las cosas (Tatarkiewicz, 2008) y la necesidad de mostrar un mundo paralelo al existente. Este apunte confirma la distancia evidente con el método practicado por su discípulo y establece dos líneas diferenciadas, las cuales veremos repetirse a lo largo de la Historia del Arte en las representaciones artísticas: una tendencia ilusoria (platónica) y otra empírica (aristotélica) involucradas en la representación de la realidad.

Tatarkiewicz aclara que para el sentido platónico la imitación no era aplicable a la confección de la arquitectura, la música o la pintura abstracta. Esta separación es rebatida en la trayectoria retórica que el término y el concepto provocó durante siglos, por la significación vaticinada por Charles Batteux en XVIII, quien fue el primero en

¹ En la tesis doctoral de Carlos Miranda Mas (2005), el autor investiga igualmente las fuentes de la mimética y la producción desde la *tékne* griega y lo relaciona con el trabajo del artista plástico Rogelio López Cuenca, para significar lo visible y lo invisible en el arte.

identificar el arte con la belleza y por consiguiente con el componente estético, y llevó a cabo el intento según sus propias palabras “de aplicar también el mismo principio –al cual llama *même principe* - de la imitación a la música y al arte del gesto” (Tatarkiewicz, 2008, p: 57). Escribe Romeld Bustamante Araujo, que durante ese siglo las investigaciones sobre el conocimiento sensitivo anunciaban que la belleza era el punto en el que convergían la naturaleza y el arte. Este criterio fue planteado para explicar cómo la producción artística generaba complacencia desinteresada al igual que la naturaleza. Esta idea provenía de la tradición filosófica basada en el principio del arte como imitación de la naturaleza,

Este mismo principio fue uno de los que se usó para aprehender el fenómeno artístico por la vía de la sistematización de las producciones artísticas. Charles Batteux, a mediados del siglo XVIII, clasificó el proceso creativo utilizando la imitación de la naturaleza como principio de la producción artística. De acuerdo a su sistema, las artes quedaban clasificadas así: aquellas que deleitasen serían bellas artes (artes visuales, el arte verbal y la música) y aquellas con miras a su utilidad serían artes mecánicas. Además se estableció un tercer grupo (retórica y arquitectura) que conjugaba ambas cualidades, es decir, el placer que produjese y su utilidad. Lo que distinguía a las primeras era que su motivo versaba en agradar e imitar a la naturaleza. (Bustamante, 2011, pp: 12-13)

Influido por el pensamiento científico y racional de la Ilustración, Batteux resuelve de este modo el carácter barroco de lo simultáneo, que en muchos casos estaba determinado por el rasgo del *horror vacui*, extendiendo la creación artística a otras áreas y permitiendo la interactuación de sus efectos placenteros; lo que más tarde acabará evolucionando hasta la moderna idea de lo estético (Shiner, 2014). Su obra *Les beaux arts réduits à un même principe* (1746)² es el primer libro que integra los términos bellas artes con las disciplinas de la música, la poesía, la pintura, la escultura y la danza. Y por tanto, es considerado el inicio de la construcción de “la moderna categoría de las bellas artes” agrupadas de acuerdo al mismo principio implícito en la idea de la naturaleza bella y la imitación de ésta, que también presta atención a la importancia de la discrepancia existente entre placer y utilidad³ (Shiner, 2014, p: 128).

² Como aclara Larry Shiner, el libro de Batteux inicia un referente pero no se puede suponer que sean ni la fecha, ni la obra, ni el autor los únicos implicados en la transformación cultural del momento.

³ Shiner expone el debate surgido entre *Les beaux arts réduits à un même principe* (1746) de Charles Batteux y la *Encyclopédie* (1751-72) de Diderot y D’Alembert. D’Alembert indica que Batteux se refiere a

En este punto podemos detallar que en esos momentos, además de ser conscientes de la diferencia entre las bellas artes y las artes mecánicas, se establecen dos líneas nuevas: una, que corresponde al análisis del artista capaz de mostrar una realidad que el resto de los humanos no tiene la capacidad de discernir y, otra, referente a la obra como objeto estético susceptible de proporcionar placer por su identificación con lo bello.

La presentación del artista como creador difundida en la *Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert de 1751-72⁴ inicia un referente subjetivo que está relacionado con la idea de genio. De este modo, contrasta con lo pretendido por Batteux y con el antiguo concepto de arte *tékne*. La categoría del artista genio creador que culmina en el siglo XIX, consecuentemente, es un orden nuevo en el paradigma del mundo del arte al subscribirse ésta a la inspiración y la fantasía despreciada por Platón.

Por otro lado, la relación entre el arte y la belleza indicada por Batteux nos aproxima a la teoría de Hans Belting⁵ (Danto, 2005), quien argumenta que en el Renacimiento italiano hay una transferencia de significado consciente en el propio objeto artístico. El cambio se produce en la lectura del icono con valor de símbolo a su interpretación como objeto de placer estético. Es conveniente destacar que esta traslación revelada por Belting es procesada de manera “consciente”. Basándonos en este presupuesto de su tesis, en la cual los objetos artísticos a partir del Renacimiento han sido producidos aplicando un criterio de consciencia estética, podemos comprender la atracción que suscitan éstos en el ideario colectivo hasta la fecha de hoy.

En ellos se aplica la intención artística, o *kunstwollen* (Riegl, 1987), expresados por medio del conocimiento de la proporción matemática y la destreza técnica, con el uso de los cánones y medidas para alcanzar su objetivo que es la admiración de la obra por su “perfección” y por su “belleza”. Por lo tanto, decimos que se crean “artefactos”

que las bellas artes tienen un propósito de dar placer. En la definición de D'Alembert las artes liberales se diferencian además de por la utilidad y el método, por otra causa: por “ser producto del genio inventivo”, indicando la pertenencia al territorio de la imaginación, más que al de la memoria o la razón. Esta divulgación a través de la *Encyclopédie* (1751-72), traducida a los distintos idiomas en Europa, dará lugar a la gestación del concepto del genio decimonónico.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Arthur Danto relata que Hans Belting y él publicaron textos casi al mismo tiempo con la temática del fin del arte, ignorando cada cual el pensamiento del otro.

contenedores de atributos que incitan a la seducción contemplativa debido a los múltiples valores relevantes de la época del pensamiento humanista.

Nos interesa resaltar en particular esta característica, pues dichas obras artísticas forman parte en la actualidad de un valor inestimable de identidad cultural. En la construcción de la categoría de cultura artística, en occidente hemos tomado como uno de los puntos de partida el rasgo del placer visual objetual. Siendo ésto mismo una particularidad que ha facilitado el proceso para el reconocimiento, la conservación y la tutela de un legado patrimonial histórico-artístico.

En cuanto a la copia de la realidad, encontramos que la palabra “mímesis” es *poshomérica*, y no era aplicable a las artes visuales sino a la representación del mundo interior (Tatarkiewicz, 2008). Según Arthur C. Danto, en las obras teatrales de la Grecia clásica al coro le correspondía expresar el mundo interior como una voz en *off*, para que el público pudiera entender lo que se exponía en las escenas. De este modo, los espectadores podían relacionar los sentimientos y pensamientos de los héroes o heroínas representados. El coro tenía así una función mimética que debía desempeñar con la mayor naturalidad y credibilidad posible. Su objetivo era conseguir la identificación de los sentimientos expresados en el momento escénico con los sentimientos y experiencias del público⁶ (Danto, 2002).

Tenemos que resaltar que en el siglo V (a.C.), el término “imitación” sufre una traslación y pasa desde la práctica de la filosofía a otras disciplinas para designar la reproducción del “mundo exterior” y no el interior como en las representaciones de los coros descritas. De ahí que, según Tatarkiewicz, Platón no tuviera escrúpulos en utilizar la palabra “mímesis” para denotar la “imitación” de la naturaleza desplazando su connotación. La evolución y práctica indiferenciada del uso de los dos vocablos, que al parecer se hizo popular en la Atenas del siglo V (a.C.), es la razón por la cual tanto Platón como Aristóteles utilizaron la denominación “mimesis” como “imitación” de las apariencias de las cosas.

⁶ Danto en el libro *La transfiguración de un lugar común. Una filosofía del arte* se refiere a la evolución del drama en Eurípides y la función mimética del coro, con respecto a los pensamientos de los protagonistas, el cual fue perdiendo sentido en sus obras por ser poco convincente para el público.

La discusión sobre la fidelidad y la apariencia es resaltada por Danto al argumentar que el dilema que expone Platón, en el Libro X de *La República*, subyace en la necesidad de imitar la realidad en el arte hasta llegar a su perfección y crear dos realidades. En este aspecto, nos parece oportuno destacar que el término “realismo” es una nueva atribución añadida en el siglo XIX cuando dio lugar un tipo de pintura adoptada por Gustave Courbet en 1855. Este hecho reemplaza y desplaza la significación y el estilo pictórico de las anteriores “mímesis” e “imitación”⁷ (Tatarkiewicz, 2008, p: 321). La sociedad industrial del siglo XIX expresa de este modo la decidida intención de ruptura con el pasado, incluso en el territorio de la terminología practicada en las artes, y cierra un ciclo dedicado a la mímesis y a la imitación.

El nuevo periodo llamado Realismo aporta la fragmentación de la realidad con la participación del encuadre fotográfico. La aparición de la cámara fotográfica en el siglo XIX es una respuesta a las investigaciones científicas y tecnológicas secundadas especialmente a partir del Renacimiento italiano⁸, tras la búsqueda de la perspectiva lineal en el soporte bidimensional (Ramírez, 2009). También, en esta etapa se hace hincapié sobre la conciencia del momento histórico en el que se vive y en el interés en las relaciones del ser humano en la nueva sociedad urbana. La segunda industrialización ocurrida en Inglaterra y extendida hacia los demás países ocasiona que la población emigre del campo a las ciudades, comenzando el desarrollo de la urbe moderna y masificada con intereses sociales y urbanos comunes. De hecho, se suceden revueltas violentas para asentar los cimientos de la fundación de los derechos civiles y laborales. El arte y los artistas sienten que forman parte de este proceso.

Precisamente, estas inquietudes de pertenencia al lugar de transformación en los creadores/as son una constante en la producción y la conciencia artística desde la aparición del Realismo hasta nuestros días.

Según Tonia Raquejo, en el capítulo de libro *La pintura decimonónica*, el Realismo es un movimiento literario y de las artes plásticas que tradicionalmente se concreta entre 1840 y 1880, y que opta por alejarse de la visión mimética de la realidad para presentarnos otra realidad relacionada con el compromiso social y político por parte del

⁷ Según Tatarkiewicz el término realismo fue propuesto en 1821, comenzándose a utilizar a mediados de siglo para titular un nuevo periodo histórico.

⁸ En el Renacimiento italiano se experimentó con las ciencias matemáticas y la geometría, culminando con la invención de la cámara fotográfica y el perfeccionamiento de la educación de la mirada bidimensional elaborada en occidente.

artista. Las aportaciones de Gustave Courbet, Jean-François Millet, Jean-Louis-Ernest Meissonier y Honoré Daumier, tanto con la imagen testimonial como con la caricatura crítica, dejan testimonio de la influencia de los movimientos sociales del momento y de su registro literario con textos; ejemplo de ello es *El manifiesto comunista* publicado por Karl Marx y Friedrich Engels en 1848.

Es notable, como apunta Raquejo, que en menos de veinte años la imagen de la *Libertad guiando al pueblo* de Eugène Delacroix, emblema de la revolución en Francia de 1830 y contenedora de una “verdad” feminista desvelada por la artista Cristina Lucas⁹ en el siglo XXI, contrasta con la llamada a la acción física y no sólo política o social ficticia de *La barricada* (1848) de Jean-Louis-Ernest Meissonier¹⁰.

Delacroix combina la alegoría con la realidad periodística, Meissonier prescinde del lenguaje de los símbolos y de la retórica del heroísmo para ofrecernos un espectáculo brutal del que él mismo fue testigo como oficial de la guardia que defendió el ayuntamiento de los revolucionarios. (Raquejo, 2005, p: 82).

Como resultado de esta conciencia social y política del ciudadano, los artistas igualmente se implican en estos intereses, iniciándose búsquedas que justifiquen su presencia en el escenario de lo político y lo social, así como en el incipiente concepto de cultura, en el patrimonio como valor de identidad artística y, principalmente, en su autocrítica existencial.

⁹ Cristina Lucas analiza desde la perspectiva de género, el momento histórico y la obra de la *Libertad guiando al pueblo* de Eugène Delacroix, símbolo de la Revolución, en el ideario del patrimonio cultural.

¹⁰ <http://www.louvre.fr/> [Consultado 6/11/2014]. Ambos cuadros pertenecen al patrimonio contenido en el Museo del Louvre de Paris, ubicados en la sala 77 (del primer piso) y la sala A (del segundo piso), respectivamente.

1.2. El mapa y el espejo como metáforas de nuestro legado artístico.

La consecuencia de las artes consideradas destrezas (Tatarkiewicz, 2008) es que tenemos la gran fortuna de poseer un abundante legado cartográfico en occidente que respalda con documentos la interpretación del espacio en el que vivimos a través de los siglos. Entre otros registros, somos herederos de los dibujos “a vista de pájaro” que Leonardo Da Vinci elaboró en el año 1502. El autor fue contratado con un nuevo cargo como ingeniero militar al servicio del general César Borgia (Zöllner, 2004), y realizó una serie de cartografías, cuya principal finalidad era de naturaleza estratégico-militar. En ellas se detalla la topografía de la zona central de Italia.



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

Escribe Fernando Marías¹¹ (2008) que este tipo de ilustración realista del espacio ya existía desde época romana e incluso en la helenística. Marías las clasifica en tres tipos. Las primeras llamadas *imágenes corográficas* proponen el relato verosímil de la ciudad en su integridad y se dividen en vistas naturales, perfiles y perspectivas. Tienen la particularidad de estar dispuestas desde un punto elevado de la topografía cercana, desde donde se identifican las construcciones identitarias del lugar como pueden ser las catedrales o ayuntamientos. Las segundas son *vistas a vuelo de pájaro* realizadas desde un punto de vista en el aire, imposibles de acometer en esos años en las que se utiliza la medición y la traslación al plano. Y las terceras los *planos con alzado o pla[n]taformas*, de localidades urbanas proyectadas a partir o bien de la tipología de las vistas típicas o

¹¹ Recogido durante la conferencia del autor, además de en las Actas del congreso *Las ciudades históricas del Mediterráneo*. Universidad de Málaga, pp. 86-91.

como complemento informativo de los planos, fundiéndose así la experiencia visual y la exactitud dimensional. En esta última categoría durante el siglo XVIII se potencia la coherencia de la representación ortogonal de la planta y los volúmenes de los edificios.

En la consulta de estos archivos, como precisa Marías, tenemos que fiarnos de los datos ofrecidos en los planos cartográficos dado su pretendido carácter científico. En las interpretaciones de este tipo de documentación por un lado interviene 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”. Es interesante resaltar esta doble característica, puesto que será una constante que se repite hasta nuestros días: la muestra de un objeto "vero" o "exacto", que en realidad es un objeto "reconocible" por el lector, junto a un mensaje ideológico (de poder político, económico, etc.) que se pretende transmitir de manera subliminal.

Esta estrategia igualmente es utilizada en las obras de Doménico Theotocópulos, El Greco *Vista de Toledo* (ca. 1600) y *Vista y plano de Toledo* (ca. 1610)¹² (Maderuelo, 2005, p: 314). Ambas pinturas están consideradas entre la *vera imago* y la expresión ideología artística descrita anteriormente. Ambas pertenecen a la tipología de las imágenes corográficas. En ellas prioriza el paisaje urbano quedando inscritas en las *Vistas emblemáticas* como programa propagandístico de tradición medieval de las glorias de la ciudad. De este modo se incluyen las intenciones corográficas y las paisajísticas¹³. Nos resulta imprescindible subrayar el carácter propagandístico en estas vistas. Ellas revelan la intención política del apoderamiento del espacio urbano, ilustrado con los iconos que en ese momento ocupaban un territorio representando al poder eclesiástico y civil que, a la postre, conformarán el patrimonio histórico-cultural y el paisaje cultural declarado por organizaciones como la UNESCO¹⁴.

¹² Para una ampliación sobre este estudio ver LECHUGA JIMÉNEZ, C. (2010b). [Dirección: Ignacio Henares Cuéllar]. Trabajo de Investigación Tutelada.

¹³ 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 el taller del pintor tras su muerte, pudieran haber sido utilizados como modelo de paisaje de fondo, por lo que pasaría a considerarse “paisaje autónomo”.

¹⁴ La noción patrimonial, como hemos avanzado, la desarrollamos a lo largo del Capítulo I.



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

Conviene relacionar estas obras que usan la copia de la realidad en la expresión plástica como objeto final, del mismo modo en que se plantea la pregunta en el siglo IV (a. C.), ¿Qué necesidad tenemos o qué bien alcanzamos con una duplicación de lo que ya existe? (Danto, 2002).

Es un hecho que el legado patrimonial de occidente constituye un referente de nuestra cultura y que tenemos muestras suficientes de la trayectoria plástica, en las que el contenido insiste en la importancia de representar el espacio exterior. Durante el siglo XIX se emprende un nuevo uso de la copia de la realidad con la sustitución de las palabras mimesis e imitación, y se desplaza el concepto de “copia de la realidad” al concederle la categoría de “crónica de la realidad”. Podemos decir que sufre una metamorfosis conceptual y terminológica.

El argumento sobre ese mundo dual “inoperante” y la cuestión de la utilidad de dicho paralelismo visual sigue vigente en el terreno del arte con el ejemplo siguiente,

[...] como dejó claro Lewis Carroll, un mapa no puede ser un duplicado del territorio, porque si estamos perdidos en uno, estamos perdidos en el otro. (Danto, 2002, p: 54-55).

Según Arthur Danto, esto nos lleva a la idea de que la vida puede considerarse un mapa con respecto al arte en el que tenemos que encontrar nuestro camino en el primero (la

vida). Por lo que interpreta que el arte mimético fracasa cuando es idéntico a la vida. Tiene que ofertar algo más que una copia exacta al natural¹⁵.

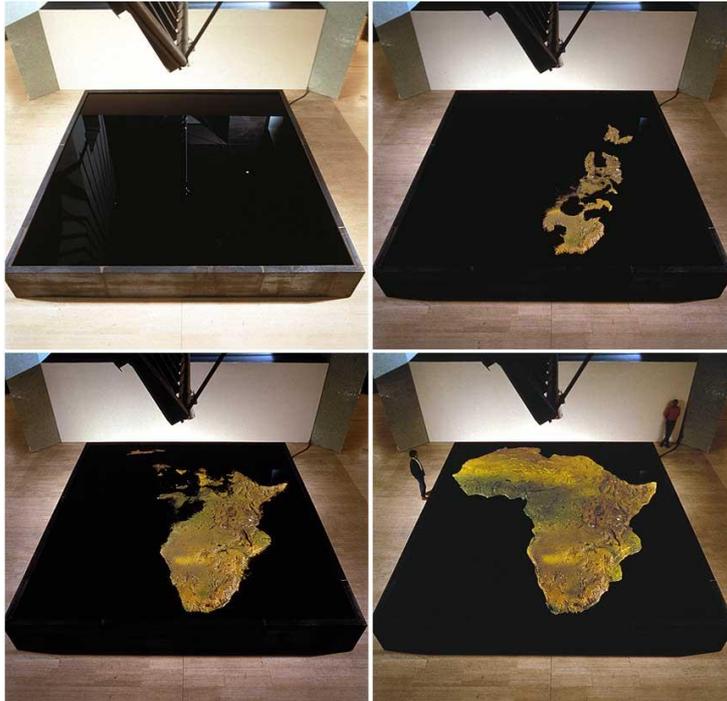
Comprobamos que la creación de mapas en el arte, además de las intenciones ideológicas expuestas en relación a las *Vistas de Toledo* de El Greco, es un tema emergente como crítica social y política a partir de las vanguardias históricas en la que los surrealistas cuestionan la representación de las distintas geografías. Estos artistas van a presentar un mapa *mundi* distorsionado desde el punto de vista de las mediciones geográficas. La información visual metalingüística da lectura al poder económico de las distintas potencias a través de la línea del dibujo (De Diego, 2008)¹⁶. De este modo, la implicación del arte como herramienta para revelar otros intereses queda explícita.

Como desarrollo al juicio propuesto por las vanguardias históricas, en la actualidad se sitúan trabajos como el de Alfredo Jaar en *Emergencias* (1998) en el que, según Estrella de Diego, la metáfora del artista no pretende sólo representar al continente africano víctima de los desmanes de Occidente, pues sería una evaluación bastante convencional, sino que muestra una geografía borrada y enterrada bajo un líquido negro, que inunda y de nuevo permite su visualidad como una marea, en el que el espectador pudiera ser el cuestionado, por lo que entendemos que existe un interés en la opinión pública,

¿Y si la radicalidad de esta obra de Jaar se hallara, por tanto, más que en su crítica de la relación de Occidente con el continente africano en el resquebrajamiento de la posición del espectador, ese poderoso espectador que lee el mundo y lo escribe y lo controla desde su mirada?. (De Diego, 2008, p: 94.)

¹⁵ Conviene aclarar que Danto se refiere a la copia sin intencionalidad evidente, opción que no acontece en la copia como crónica de la realidad propuesta en el siglo XIX.

¹⁶ Estrella de Diego realiza un exhaustivo trabajo sobre la temática del mapa y su representación en *Contra el mapa. Disturbios en la geografía colonial de occidente*.



Alfredo Jaar, *Emergencia* (1998).

En la construcción de nuestro ideario colectivo, además de los mapas, el empleo del espejo como herramienta de proyección del propio ser organiza otra deliberación en el estudio de la imagen como copia. Se trata de la figura proyectada. Danto explica que es William Shakespeare quien primero relata la autoconciencia del ser humano al ver su imagen reflejada. Para ello analiza la “autoreflexión” en el “autoreflejo” con las siguientes citas,

Platón y Shakespeare adelantaron, a través de las voces de Sócrates y Hamlet, la idea de que el arte es un espejo de la realidad. De esta metáfora común derivaron concepciones antagónicas del estatuto cognitivo –y parece que ontológico- del arte. (Danto, 2002, pp: 54-55).

El autor dilucida cómo, con el uso de los espejos, Sócrates rebate la idea de obra de arte como representación del objeto. Escribe que,

[...] en la teoría dice que el arte es una imitación de la realidad y la misma imitación se caracteriza sólo en términos de duplicación de una realidad preexistente. (Danto, 2002, p: 35).

Pero se da cuenta de que la imagen reflejada no es una obra de arte en sí misma incluso perteneciendo a la definición platónica de obra de arte. Escribe Danto que para Platón lo

peligroso era la intención de los artistas, sus propósitos, que podemos entender pueden contener mensajes subliminales, más que la sencillez de la copia; es por ello, por lo que consideraba al arte mimético pernicioso si no se ajustaba a la fiel copia de la realidad, es decir, si ofertan una información visual metalingüística como ha expresado De Diego.

De nuevo surge la misma pregunta “¿Quién necesita y cuál puede ser el sentido o el propósito de tener duplicados de una realidad que ya tenemos delante?” (Danto, 2002, pp: 30-31). Danto supone que Sócrates parece insensible a las propiedades cognitivas de la imagen proyectada en el espejo. El ejemplo se toma aprehendiendo el conocido mito de Narciso y la imagen reflejada en la “planitud” o *flatness* (Greenberg, 2006) bidimensional del soporte del agua. Siguiendo esta línea de representación del ser reflejado, Danto nos descubre a Shakespeare y enlaza la filosofía clásica de Grecia con la literatura de Inglaterra sobre este asunto,

Hamlet hizo un uso mucho más profundo de la metáfora: los espejos y, por extensión, las obras de arte, antes que devolvernos lo que ya conocíamos sin su aportación, más bien sirven como instrumentos de auto-revelación. (Danto, 2002, p: 32).

Arthur Danto aporta un descubrimiento en la revelación de la “autoreflexión” icónica. Relaciona la imagen reflejada de los espejos con las obras de arte a las que considera herramientas de auto-revelación. Por lo tanto, sitúa al arte en la categoría de espejo que incita a la “auto-reflexión”. Las obras de arte son instrumentos de auto-revelación que despiertan en el espectador un tema de reflexión; es decir, la propuesta del arte al igual que el espejo es un estimulador del pensamiento.

La definición de arte que nos proporciona Danto la podemos trasladar a cualquier momento y estudio de la Historia del Arte. Bien pudiera referirse a la representación de narraciones o descripciones con las imágenes, al valor estético de éstas o a la presentación de los conceptos que definen los momentos actuales de las prácticas artísticas.

1.3. El arte y la vida en la esfera de la cultura.

La razón por la cual queremos hacer visibles estas antiguas teorías, desde “las complicaciones de la conciencia de Shakespeare o de las consideraciones de la metafísica del platonismo”, es porque “la separación entre imitación y realidad puede ser una manera más perspicaz de apreciar la separación entre el arte y la vida” (Danto, 2002, pp: 37-38).

Los artistas han ido trabajando hacia las expresiones y los entendimientos del ser en una categoría ontológica alejándose y superando la distancia entre arte y realidad,

[...] e imaginar que los artistas han tendido hacia cierto ascenso ontológico que implica, por lo pronto, superar la distancia que separa el arte y la realidad, subiendo peldaños en la escala del ser. (Danto, 2002, p: 36).

Podemos valorar cómo estas manifestaciones se presentan desde mediados del siglo XX en Europa. Por ejemplo, con las prácticas colectivas del grupo COBRA fundado en 1948 y difundido inicialmente por el norte europeo. Algunas de las pautas de este grupo conllevan a la pérdida del aura (Walter Benjamin) ya que plantean la participación en el trabajo grupal. También hacen una llamada a la espontaneidad. Cuestiones puramente cotidianas que participan de la creatividad y la puesta en común en grupo. Como explica Francisco Javier San Martín ligando a las esferas del acto creativo y la vida “la inmediatez del acto pictórico intentaba conectar la obra con el flujo de la vida, crear una suerte de continuidad entre las dos esferas”. La experiencia de COBRA, al igual que la obra de Jackson Pollock, tiene como objetivo unir “la obra con el flujo de la vida”. Estos conceptos componen la base de las acciones, ideas, publicaciones, objetos y actitudes conocidas con los nombres de *fluxus* y *happening* (San Martín, 2005, p: 342). Así mismo, el discurso de estas formas de arte queda claramente expresado en la cita que recoge Danto,

El pintor americano Rauschenberg dijo una vez: “La pintura se relaciona tanto con el arte como con la vida (yo intento trabajar en ese espacio que hay entre ambos)”. (Danto, 2002, p: 36).

Esta nueva ideología y actitud abre un espacio “entre” el arte y la vida susceptible de procesos artísticos desde distintas perspectivas como expresa Isabel Garnelo Díez¹⁷,

[...] un sitio de nadie que se perfila en el mismo momento en el que se transita; que se forma de las mezclas y los intercambios, y que en los dos últimos decenios dará lugar a nuevos campos del saber que resulta difícil ubicar en cualquiera de los campos específicos hasta ahora ejercidos o de las también llamadas ya ciencias clásicas; y dentro del ámbito del arte serán prácticas desubicadas de las llamadas disciplinas tradicionales. (Garnelo, 2005, p: 56).

El compromiso con los procesos vitales y los intereses sociales y políticos de los creadores edifican los abecés de las nuevas prácticas de la segunda mitad del siglo XX, de las que beberán los artistas hasta sus décadas finales y el inicio del XXI.

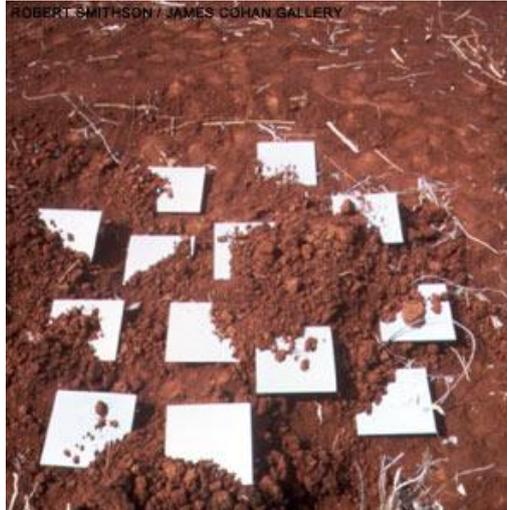
Una de las consecuencias de estas nuevas prácticas es la aparición de un legado artístico-cultural distinto al conocido hasta entonces. En muchos casos las propuestas son acciones y no objetos, por lo que el ideario colectivo cambia. A lo que se le añade la variable del tiempo en los registros filmicos, happenings y performance, y la idea del concepto del proceso artístico. Su archivo, catalogación y fórmulas de exposición verán la necesidad de improvisar y activar otras metodologías.

Una muestra de este tipo de investigación relacionada con los espejos, la geografía y su registro la hallamos casi al inicio de la década de los setenta, en el trabajo *Nueve desplazamientos de espejos*¹⁸ (1969) de Robert Smithson (2009). El trabajo lo realizó en Yucatán (México), en el cual según Raquejo,

[...] experimentó intensamente las falacias de la mimesis, aprovechando para parodiar la práctica de la pintura, que entiende el arte como reflejo de la naturaleza, de la realidad. De forma irregular colocó los doce espejos en nueve sitios elegidos a lo largo de su viaje fortuito, sin un recorrido organizado. (Raquejo, 1998, p: 80).

¹⁷ En la tesis doctoral de Isabel Garnelo estos conceptos son definidos para entender la fotografía española y su catalogación.

¹⁸ Este proyecto está descrito con detalle en su libro *Selección de escritos* en el capítulo “Incidentes de viajes-espejo en Yucatán”.



Robert Smithson, *Nueve desplazamientos de espejos* (1969).

Raquejo defiende el trabajo afirmando que,

[...] la verdadera ficción erradica la falsa realidad, por eso el arte trabaja sobre lo inexplicable, trabaja con la no-existencia de las cosas, con el objeto desestructurado, con el no-objeto. (Raquejo, 1998, p: 80).

Y Jean Baudrillard escribe su opinión sobre la realidad,

Seguimos fabricando sentido, incluso cuando sabemos que no existe. Queda por saber, además, si la ilusión del sentido es una ilusión vital o una ilusión destructora del mundo y del propio sujeto. (Baudrillard, 1996, p: 31).

En esas reflexiones sobre la verdad, lo ilusorio y el simulacro el autor concede el puesto de “lo real” a cualquiera de estas posibilidades si éstas son representadas. La verdad, lo ilusorio y el simulacro participan de lo real porque la simple presencia y exposición de ellas hace que existan en ese escenario meta-real e hiperrealista.

En la actualidad, la presentación de intenciones y prácticas artísticas genera una demanda en este sentido. Toda idea al ser expuesta es susceptible, en principio, de ser escuchada y atendida por el público crítico que es la sociedad, y, por lo tanto, de existir. Consecuentemente, construyen la experiencia de nuestro tiempo que tendremos que revisar, consensuar y decidir de qué modo corresponden a un futuro patrimonio cultural.

Para Tatarkiewicz (2008) nuestra época se inclina por la oposición en el campo del arte. Existe una tendencia contra los museos y su cosificación; contra la estética que generaliza las experiencias individuales dando cabida a los dogmas; contra la forma;

contra el trato social del arte; contra el público que es innecesario; contra el artista, porque cualquier persona lo es; contra el concepto de autor en el happening; contra las instituciones del arte, etcétera.

Las vanguardias históricas cuestionaron el antiguo “arte de la representación” creando uno nuevo en oposición al tradicional. Pero hay que añadir que el concepto de arte ha adquirido diversas propiedades a lo largo de los siglos. Una de ellas es que implica que “el arte forma parte de la cultura” (Tatarkiewicz, 2008), incluso cuando haya artistas contrarios a esta categoría como Jean Dubuffet, enemigo de ella por pensar que la cultura anula a todo el mundo, especialmente a los artistas, lo cual igualmente se “opone” a la tradición europea y a su racionalidad.

Tenemos que considerar que, respecto a su genealogía, el término *cultura* en su acepción de “cultura subjetiva” es muy antiguo y, en este sentido, va asociado gramaticalmente a la condición del genitivo como en el caso de “cultura del espíritu”, dejando márgenes abiertos para su reflexión. Podemos afirmar que su uso antes del siglo XVIII no iba referido a la idea de cultura en el sentido objetivo. Según indica Gustavo Bueno (1996) en el libro *El mito de la cultura* es a partir de entonces cuando aparecen expresiones similares a las actuales como “la cultura y el hombre”, “¿qué es cultura?”, “historia de la cultura” y “filosofía de la cultura”, indicando concreción. Es significativo que la traslación conceptual de cultura -del terreno de lo subjetivo a lo objetivo- vaya en paralelo a la sustantivación del vocablo arte que Tatarkiewicz (2008) había indicado como “destreza”, en la *tékne* griega y en el *ars* romano y medieval. Entendemos que existe una correlación entre ambos: cultura y arte,

[...] el uso sustantivo del término cultura aparece contemporáneamente a la sustantivación del término arte en 1734, a raíz de la obra de Winckelmann (anteriormente, el término arte iría siempre inserto en sintagmas tales como arte de amar, arte de la esgrima, &c.). (Bueno, 1996, p: 29).

Etimológicamente *cultura* es una palabra latina que tiene que ver con la griega *paideia* traducida habitualmente por educación, formación, etc. Una persona con cultura es una persona cultivada¹⁹, educada, que ha pasado por un proceso de aprendizaje, distinta de otra rústica o inculta (Bueno, 1996); por extensión, esta misma categorización se aplica

¹⁹ El autor señala la variedad de la *cultura animi* de Cicerón y la *agri-cultura* en Marco Porcio Catón. Y con respecto a esta última los usos referidos a las culturas hortelanas antes del siglo XVIII. Es por deducción que entonces una persona cultivada sea una persona poseedora de cultura.

a los pueblos y las naciones que entran en la calificación de cultos e incultos, según el nivel de formación de sus habitantes. Por lo que no existe relación entre la *herencia* de una cultura (herencia cultural) y la formación o *cultura* de un pueblo (nivel cultural) (Bueno, 1996). La primera, en principio está subordinada al pasado de un territorio mientras que la segunda es un aspecto presente, demandante de una evaluación continuada del sistema educativo y de la organización socio-política de los estados.

Nos interesa esclarecer el concepto de “identidad cultural” puesto que, por un lado, tiene un enlace directo con lo que conocemos como patrimonio heredado y, por otro, se presenta como la formulación de una ideología que involucra al arte y la cultura para la construcción de los nuevos “mitos de adoración” o patrimonios y estructuras organizativas de las sociedades modernas. Para ello extraemos la cita del libro de Bueno, en la cual expone los dos tipos de identidades culturales que lo refieren,

El concepto de “identidad cultural” o bien se utiliza con intención gnoseológica, relacionada con el conocimiento, neutra, “descriptiva” o taxonómica (la identidad propia de las “áreas culturales” o “círculos culturales” de F. Ratzel, de Karl O. Sauer, &c.) o bien se utiliza con una intención ontológica o ideológica que comporta un conjunto de postulados metafísicos que interpretamos como “megarismo cultural”; en este sentido se habla de la “pérdida de la identidad” en un sentido parecido a como el teólogo habla de la “pérdida de la fe”. (Bueno, 1996, p: 157).

Siguiendo con las palabras de Bueno,

La expresión identidad cultural, en su sentido ideológico, se abre camino, con éxito creciente, después de la Segunda Guerra Mundial, y alcanza su mayor floración a partir de los años setenta. (Bueno, 1996, p: 157).

Bueno destaca que la identidad cultural va referida al “todo” de esa cultura y está distribuida en “esferas” o “círculos de cultura” como son las naciones, etnias o pueblos; dichas esferas son capaces de encabezar una “línea transversal” de “la matriz que venimos tomando como referencia”. Por lo que la identidad cultural no viene referida de un rasgo cultural exento sino que tiene como referencia “un círculo o esfera de cultura integral”. Es por ello que continúa,

En rigor, el motor de ese anhelo por la pureza y la preservación de las identidades culturales no es otra cosa sino la voluntad de las élites que proyectan la autonomía

política de los pueblos o etnias en cuyo entorno viven. La identidad cultural es solo un mito, un fetiche. (Bueno, 1996, p: 159).

Si tomamos como sostenibles las declaraciones del autor, encontramos que a partir de estos argumentos sobre las identidades culturales y las herencias del patrimonio (histórico, cultural, artístico, botánico, etc.) que componen nuestra escena cotidiana, se ha creado un espacio en donde las administraciones, las industrias culturales y los usuarios estamos inmersos.

En la actualidad, la idea de cultura forma parte del conjunto de las ideas clave, sobrepasando el puesto a las ideas de libertad, riqueza, igualdad, democracia y felicidad. Según Bueno, muchas veces se da por descontado que la verdadera igualdad se obtiene a través de la cultura, lugar donde la democracia muestra su participación real. Refiriéndose a España, el autor señala esta intención ya durante la II República con la presencia del término en la Constitución de 1931²⁰, en la rúbrica *Familia, economía y cultura* (Bueno, 1996), en donde desde la perspectiva de una lectura democrática de la ley se aproximan la cultura burguesa y la cultura obrera del momento.

Este mismo propósito de acortar la distancia entre la alta cultura (*High culture*) y la cultura popular, es el rasgo característico del arte *pop*, que marcó un antes y un después en la continua batalla de la representación icónica, esta vez expresados en objetos de uso consumista, con referencias a lo cotidiano y lo popular.

²⁰ Gustavo Bueno exactamente hace mención del Capítulo II del Título III de la Constitución de 1931, durante la II República española, encabezado por la rúbrica señalada.



Richard Hamilton, *Just what is this that makes Today's Homes so Different, so Appealing?* (1956).

En nuestra sociedad occidental, la cultura popular está ineludiblemente ligada a ciertos iconos que han llegado a ser objetos museables como "iconos-arte" originarios del arte pop. El pop nace en Inglaterra con la obra de Richard Hamilton *Just what is this that makes Today's Homes so Different, so Appealing?* (1956)²¹, y es diseminado desde entonces especialmente por Estados Unidos y los países en vías de desarrollo económico. Se caracteriza por asentar en el mercado del arte una serie de ideas, objetos y propaganda de consumo llamada "cultura pop". Esto lo podemos enlazar con la definición de identidad cultural que Gustavo Bueno apunta como "círculo de cultura" o "esfera", anteriormente citado, puesto que en sí, la nueva cultura es depositaria de unos signos de identidad que "reconoce" a una clase social consumista emergente y en la que sus componentes se "reconocen".

Es por ello que en cuanto al círculo de "la cultura del arte" James Gardner (1996) escribe que "el mundo del arte" en el que los artistas actuales se tienen que desenvolver "son la alianza entre los museos, los galeristas y los críticos". Esto nos indica que, al menos en este caso y susceptible de que acontezca en otros, esta "esfera" tiene bien determinados cuales son los agentes participativos en ella. Evidentemente, a lo expuesto hay que añadirle otro factor fundamental, que es el público (observador y consumidor). Gardner (1996), en el libro *¿Cultura o basura?*, explica cómo existe una historia del arte junto a la iconografía del cristianismo que ha compuesto un legado histórico artístico en occidente; y que, después de la ruptura del arte plástico con la religión, a

²¹ *Just what is this that makes Today's Homes so Different, so Appealing?* (1956) de Richard Hamilton es considerada la primera obra pop.

través del realismo de Gustave Courbet, vuelve el arte religioso (cultura cristiana) como fin y no como medio con la obra de Gustave Moreau y Paul Gauguin a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Sigue clarificando que, posteriormente, el interés está inclinado en descubrir y liberar al arte del arte mismo con las vanguardias y, en los años cincuenta y sesenta, estos creadores se decantan por un sistema procesual en la práctica artística.

En la práctica procesual los artistas deciden incluir los performances, monólogos, coreografías, situaciones y demás manifestaciones dentro de las artes visuales. Es la negación o la oposición a toda la trayectoria anterior de la historia del arte como expone Tatarkiewicz, y que Gardner también apunta refiriéndose incluso a esta etapa de la eliminación del objeto en los procesos artísticos.

En los círculos del arte posmodernos se da la característica del elemento mesiánico, una peculiaridad de este periodo a diferencia de las vanguardias históricas y los neos de la modernidad, es que no existe un frente cultural artístico unido sino que los profesionales del arte “se tienen que buscar la vida” individualmente. El ejemplo de Joseph Beuys es uno de los que han destapado el arte objeto de las reliquias cristianas (Gardner, 1996) cuando presenta en el mercado del arte que los creadores también pueden producir objetos de culto con sus propias vestiduras y utensilios²², siendo precisamente esto lo que ellos critican: el fetichismo, el producto de veneración y consumo. Es por ello que podemos decir que se trata de una "inversión", o una especie de readymade (del objeto encontrado y su inversión, que en el caso de Beuys es el objeto usado: la pala, por ejemplo), en el espacio arte-vida hacia la sacralización del objeto artístico.

Gardner se pregunta ante tanta diversidad si todas estas nuevas fórmulas de representación y presentación siguen siendo parte de la alta cultura. Si, en verdad, nunca este tipo de intento cultural ha traspasado la esfera de la *High culture*. Si a pesar de todas las tentativas llevadas a cabo durante el siglo XX de acercar las dos culturas, los dos mundos siguen separados,

²² Al final de este capítulo mostramos la pala que se conserva en el Museo de Kassel (Alemania) con la que Joseph Beuys plantó el primer roble en el proyecto *7.000 robles* realizado en 1982.

Sería extremadamente insincero pretender que el portero de una casa mira las cajas de Brillo del mismo modo que las personas con licenciaturas en historia del arte miran la famosa escultura de Andy Warhol. (Gardner, 1996, p: 15).

En la escena del patrimonio el embrión del mercado del arte actual se inicia con la inauguración del Museo del Louvre en 1793. El museo entonces se hace presente como institución pública. El Salón de París fundado en 1737, la moderna idea de escuela de bellas artes (*École des Beaux-Arts*) de París de 1635 y la Academia Real (*Royal Academy*) de Londres en 1678 son precedentes *sine qua non* el arte y la cultura se expanden y pasan a formar parte de un espacio en la ciudad y en una sociedad “cultivada”. Según Gardner, el elitismo de masas es un milagro de la naturaleza que pasa por las exposiciones de los museos como la de Matisse en 1992 en el MOMA de Nueva York con un coste de la entrada de 12 dólares. Son feligreses que han encontrado la devoción en los nuevos templos dedicados al arte.

A partir de estas premisas nos formulamos una serie de preguntas relacionadas con la cultura y el patrimonio artístico ¿Qué ocurre con los patrimonios que no se encuentran en el museo o las salas de exposición, es decir, en el interior del Cubo blanco (O'Doherty, 2011), optando por practicarse en otras áreas de experimentación aún sin determinar? ¿El arte irremediamente ha de pertenecer a estos circuitos de consumo artístico con valor patrimonial consensuado?, ¿Es un requisito que el arte sea objetual, esto es, patrimonio tangible para obtener un reconocimiento patrimonial en las prácticas artísticas que no sean las musicales?, ¿Han de pertenecer al "tiempo institucional" (Perán, 2004) de la industria cultural?. Entonces, ¿Qué es Patrimonio?, ¿Abarca más secciones que las sugeridas por la UNESCO?, ¿O si revisamos nuestros patrimonios podemos establecer consensos con la organización?.

Nuestro objetivo es esclarecer estas cuestiones.

1.4. Desplazamientos del concepto de patrimonio.

El término *Patrimonio*²³ contiene el desarrollo de un concepto que se va construyendo y abarca una ilimitada extensión temporal, con intereses sociales y comunes, que tienen que ver con el pasado y con la proyección del porvenir de la sociedad²⁴ (Naïr, 2010). Partimos de esta idea originaria como intención para la construcción de nuevas categorías patrimoniales. A estas clasificaciones, en las primeras décadas del siglo XXI, las ubicamos en la materialidad de lo tangible, como puede ser un monumento o un objeto artístico. Además, también reconoce esferas en la inmaterialidad de lo intangible en la música, la gastronomía y lo que entendemos como *Patrimonio inmaterial cultural*, en el que se promueve el respeto a la diversidad cultural y la creatividad humana, en profunda interdependencia con el patrimonio cultural y el patrimonio natural (UNESCO, 1972, 2003, 2005). Estos criterios están ratificados por organizaciones nacionales e internacionales²⁵ que los avalan y permiten sumar propuestas, experiencias, estudios y conclusiones al conocimiento de nuestras sociedades desde el pasado hasta el presente y el futuro. En cuanto al usufructo y tutela de estos bienes patrimoniales, cada vez es más demandada la implicación por parte de los colectivos, que conjuntamente con la participación de la administración y las industrias culturales, pueden definir unas pautas basadas en el cuidado y la visibilidad de nuestros diversos patrimonios.

La primera acepción en el *Diccionario de la lengua española* o *Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)* señala la transmisión de la propiedad de la hacienda perteneciente a los ascendientes -padres y madres- a la descendencia -hijos- con seguimiento judicial, a través de leyes que revisan los bienes materiales que pasan de unas manos a otras, de unos propietarios a otros. Dado que estamos revisando la genealogía de la palabra patrimonio y sus diversos cambios de significación conceptual,

²³ Del latín *Patrimonium*. 1. m. Hacienda que alguien ha heredado de sus ascendientes.

Diccionario de la lengua española (DRAE) <http://www.rae.es/> [Consultado 15/01/2014].

²⁴ En la conferencia pronunciada en Sevilla, en el marco del IV Congreso Internacional de Patrimonio Cultural y Cooperación al Desarrollo (2010), recogida en la *Revista PH* (75) 2010, Sami Naïr incide en la construcción y evolución de este concepto, animando a la constante búsqueda de nuestras raíces como clave del arraigo cultural, en pro de un mundo más concienciado con el respeto a nuestro legado histórico y cultural y al entorno físico, modificado por la mano del hombre o sin su intervención.

²⁵ <http://whc.unesco.org/> [Consultado 15/01/2014]. En el trabajo realizado por la UNESCO se observa la evolución de los aspectos y líneas de investigación, desarrollo e innovación, para la conservación y conocimiento patrimonial en el mundo. Las últimas apuestas hacen un llamamiento claro a las sinergias entre patrimonio natural y cultural, el reconocimiento del patrimonio cultural inmaterial, la memoria de los pueblos y la diversidad entre culturas.

nos ha parecido conveniente, primero, incluir a pie de página la definición actual del término difundida en el enlace de la página web de una institución oficial como es la Real Academia de la Lengua Española y, segundo, referenciar la similitud de la definición con el dato escrito por Françoise Choay, al citar el registro del término tras la Revolución Francesa de 1789, en el *Diccionario de la lengua francesa* de Emile Littré²⁶. Durante este periodo se disponen algunos de los cambios de significado en la legitimación de las propiedades privadas y públicas (Choay, 2007).

En la exploración del concepto Patrimonio, que iniciamos a finales del siglo XVIII llegando hasta el XXI con las manifestaciones culturales de Europa occidental, mayoritariamente encontramos estudios recientes que explican su trayectoria, descripciones que lo identifican con la “expansión” y con la “transferencia semántica”, lo que aclara que su uso abarque áreas concernientes al monumento y a la cultura (Vecco, 2010).

Aparentemente, no tiene demasiada coherencia que se pase de una transacción perteneciente al ámbito reducido de la consanguinidad o la relación familiar, a la amplitud y responsabilidad de la propiedad de los bienes entre usuarios que formamos parte de forma activa o pasiva de la convivencia en sociedad. Es por ello que vemos necesario considerar los procesos de “metamorfosis” y “aceptación” continuos que vamos sumando al ideario colectivo occidental con valores universales. En nuestro caso de estudio atendemos el área cultural y artístico, lo cual es una ambición amplia que invitamos a revisar desde la horizontalidad del ámbito social como patrimonio, más que desde la verticalidad. Marilena Vecco (2010) en su artículo expresa estas dos apropiaciones en la traducción del término francés *patrimoine* al inglés *inheritance*, con un sentido de propiedad y otro que acentúa el proceso de herencia. Es André Desvallées quien aclara los significados entre la verticalidad del concepto de herencia y la horizontalidad del de patrimonio al considerar, a éste último, participe de la esfera de lo social, y por ello, con la posibilidad de extenderse hacia aspectos sociales, políticos y culturales de mayor dimensión. Es, por tanto, un proceso de significación y “resignificaciones” continuo. Somos partidarios de que provocamos múltiples metamorfosis en la construcción del concepto de patrimonio trabajando como creadores

²⁶ Françoise Choay (2007), en su elaborado estudio sobre patrimonio, cita la definición del este término, extrayéndolo del diccionario de LITTRÉ, Emile, *Dictionnaire de la langue française* [1863], Librairie Générale Française, Paris, 1990.

y cooperantes para el beneficio de nuevas áreas de entendimiento, interpretación y reflexión. Insistimos en que somos usuarios de una cultura en la cual estamos inmersos y con la que debemos participar trabajando como conocedores, dinamizadores, herederos, conservadores y difusores de la herencia cultural material e inmaterial.

Vecco (2010) contribuye con fundamento con un método sobre el proceso de revisión que puede generar y ampliar, aún más, la extensión del concepto de patrimonio. Su exposición se basa en tres líneas de desarrollo. La primera es una comprobación tipológica, en la cual, los objetos que tradicionalmente no estaban insertos en lo que hasta entonces se ha entendido como significado patrimonial se incluyan, debido a la extensión que se le va a dotar al monumento, al cual ya no se le reconoce en muchos casos en solitario sino integrado en un contexto cronológico y geográfico valorando su entorno como se expone en la Carta de Venecia (UNESCO, 1964). La novedad es que, paralelamente a esta ampliación, aparecen otros valores añadidos al originario de historia o artístico, dando cabida a contenidos culturales, de identidad o la capacidad de los propios objetos de interactuar con la memoria histórica como recoge la Convención sobre Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003 (UNESCO, 2003). Otro aspecto que señala la autora es la exploración de la declaración de la UNESCO respecto a la normativa sobre el valor patrimonial del objeto y la inserción en una lista universal, refiriéndose a la *UNESCO WORDL HERITAGE LIST*, con la que se reconocen y protegen para el futuro estos bienes por una organización internacional de prestigio. Y por último, el reconocimiento de los valores materiales e inmateriales del patrimonio, lo que supone la aceptación de la diversidad cultural (UNESCO, 2003) y, por tanto, un alejamiento de los presupuestos “eurocentristas”, en relación al conocimiento y salvaguardia. Utilizando las ampliaciones sugeridas por Vecco, en este apartado hemos visto la posibilidad de estudiar e incluir prácticas artísticas que usan el patrimonio cultural y natural en el Estado español. Igualmente, se consideran los dos primeros puntos para realizar una clasificación de obras de artistas españoles, aceptando la posibilidad de realizar alguna adaptación con según qué particularidad.

En las investigaciones llevadas a cabo, una aportación clarificadora para la comprensión del continuo desplazamiento del concepto de patrimonio es la acotación temporal. André Desvallées (Vecco, 2010) es quien establece cinco etapas -una en el siglo XVIII y cuatro en el siglo XX- en las que el término y el concepto “patrimonio” modifica su

semántica hacia un sentido “moderno” y “posmoderno” más cercano a nuestro tiempo. Según el autor, el inicio de la transformación se sitúa en el siglo XVIII en la fase de 1790-1791. Sucede en Francia el 4 de octubre de 1790, por una petición de la Asamblea Constituyente en la cual se intenta convencer a los emigrantes que van a abandonar el nuevo Estado francés, para que cambien la titularidad de la herencia tradicional familiar de sus propiedades a la novísima herencia estatal. Esta será una de las propuestas realizadas tras el proceso de la Revolución Francesa de 1789, en la que el nuevo Estado adquiere los bienes materiales de la derrocada monarquía de Luis XVI, viéndose obligado a elaborar leyes en las que se le demanda al pueblo francés el compromiso de mantener una identidad nacional, precisados en valores materiales. Es en esta primera etapa determinada por Desvallées es cuando se utiliza por primera vez el término “patrimonio” con una connotación distinta. El cambio y la extensión de estos legados provocan que también se alteren la denominación del contenido, que pasará a llamarse “herencia”. La herencia de la nación será, por tanto, las propiedades y los bienes sustraídos a la corona y la nobleza que pasan, desde ese momento, a ser considerados bienes públicos y de cuya gestión el pueblo es igualmente responsable.

Según Vecco, en los textos del periodo de la Revolución Francesa se usa con mayor frecuencia la alusión al término herencia que al de patrimonio (Vecco, 2010), siendo aceptadas ambas opciones para referirse a la transferencia de la propiedad privada a la propiedad pública, en el proceso de nacionalización.

La ruptura provocada por la *Querelle*²⁷ entre los estamentos que justificaban “lo antiguo” y “lo moderno” (Marchán, 2000) da paso a la ideología tras la Revolución francesa y el debate que se desarrolla durante el Romanticismo. Todo ello consolida el inicio de la Modernidad que inaugura reflexiones en torno a la crítica de la razón filosófica (Immanuel Kant) y el origen de la formación de la obra artística subjetiva, con la aportación determinante de la relación “ineludible” entre la crítica y el arte (Henares, 1982), como parte del proceso de creación en los que se verán envueltos los estudios patrimoniales.

²⁷ Simón Marchán explica que la *Querelle* se puede considerar una etapa de ruptura origen de la preocupación del ser y su relación con la sociedad en la que vive, interactúa, construye, etc.. El debate en sí, iniciado a finales del siglo XVII en Francia, durará hasta el primer tercio del siglo XIX, anunciando, por ende, cambios también para el futuro de las artes, del pensamiento artístico, las industrias culturales y algo novedoso que constituirán la crítica y el reconocimiento del espectador o público.

Durante el siglo XIX, la evolución del concepto patrimonial se manifiesta con la expansión del término iniciada en la traslación de la categoría de “monumento histórico” a “patrimonio” y posteriormente a “herencia”. André Desvallées y François Mairesse explican en *Conceptos claves de museología*²⁸,

La noción de “patrimonio cultural” parece surgir en el siglo XVII (Leibniz, 1690), antes de ser retomada por la Revolución Francesa (Puthod de Maisonrouge, 1790; Boissy d’Anglas, 1794. [...] A partir de la Revolución Francesa y durante todo el siglo XIX, el patrimonio designa el conjunto de bienes inmuebles que se suele confundir con la noción de monumento histórico. (Desvallées & Mairesse, 2010, p:66).

Como apuntan los autores, en su sentido original, el monumento es una construcción destinada a perpetuar el recuerdo de alguien o algo. En el proceso de consolidación de su clasificación, esta aceptación se amplía sustituyendo el objeto material que es el monumento por el concepto de patrimonio y de “herencia”. De este modo, se va creando una lógica subjetiva en el ideario común patrimonial que va de lo objetivo (monumento histórico) a lo subjetivo (herencia) (Vecco, 2010).

La noción de pertenencia asumida como herederos y responsables de nuestra historia y nuestro legado cultural sufrirá, desde entonces, los obligados trastornos que supone la evolución, en pos de una conciencia social y ciudadana, destinada a propuestas legislativas coherentes en el ámbito de las administraciones nacionales e internacionales; éstas permiten evolucionar hacia la nueva subjetividad, en constante transformación, de nuestra cultura occidental. Aunque la inclusión del concepto patrimonial en la esfera de una dimensión cultural (Malraux, 2003) se producirá en el pensamiento occidental posteriormente, durante el siglo XX (Henares, 1982). De hecho, Desvallées establece las cuatro etapas siguientes a lo largo del siglo pasado. Empieza con la etapa desde 1930 a 1945, que supone el periodo iniciado tras los procesos de paz consecuentes de la I Guerra Mundial y que finaliza con el término de la II Guerra Mundial; situación en la cual, la formación de instituciones internacionales

²⁸ El libro que citamos está escrito a modo de diccionario léxico. Las definiciones señaladas están inscritas en el término “Patrimonio”.

como la UNESCO se consolidan y es entendida la importancia que estas instituciones suponen para la recuperación de los valores de los derechos de la humanidad y la necesidad de la paz internacional. Además, constituyen un referente para la recuperación moral y material de los habitantes y de las ciudades europeas, principalmente, destruidas durante el conflicto bélico. Como explica Graciela Ciselli tras la devastación hubo acuerdo en la recuperación de las identidades nacionales por parte de organismos internacionales,

El nacimiento de las Naciones Unidas, y particularmente de la Organización de Naciones Unidas para la Educación, Ciencia y Cultura (UNESCO), en 1946, coincidió con el impulso legal internacional hacia la protección del patrimonio y la posibilidad de que grandes sectores de la población accedieran a los bienes culturales protegidos por los estados nacionales. (Ciselli, 2012).

Todo lo cual supuso la visibilización de posibles espacios protegidos patrimonialmente. Su exposición pública y administrativa inició, así, una democratización de la cultura constituyendo una fuente de estudio científico y un legado cultural (Ciselli, 2012), que iremos avanzando en este escrito.

Otro de los momentos de cambio acontece en 1959, cuando André Malraux, referente para la cultura y la restauración mundial (Malraux, 2003), adopta la expresión de “patrimonio cultural” en el marco de las disertaciones intergubernamentales. Desde ese momento, el término patrimonio, además de utilizarse en las organizaciones internacionales como la UNESCO, también encuentra su espacio en las áreas de la política y la administración, aunque manteniendo las limitaciones del modelo de “bien artístico” exclusivamente para designar a las tradicionales bellas artes hasta finales de la década de los setenta del siglo XX (Vecco, 2010).

El cuarto periodo señalado es el de 1968-1969. Se trata de una etapa de conciencia tras la Carta de Venecia (1964), en la que se exponen los criterios para conservar las obras monumentales “cargadas de un mensaje espiritual del pasado”, a los que la humanidad “los considera un patrimonio común” y “debe transmitirlos en toda la riqueza de su autenticidad” a generaciones futuras. En ella también se considera la “significación cultural” de las construcciones arquitectónicas y urbanísticas, aisladas y en conjunto, así como la dedicación transdisciplinar de las ciencias para su salvaguardia; lo cual añade

una conciencia colectiva desde la perspectiva científica y la participación integrada, en lo que atañe tanto a la obra de arte como al dato histórico documental.

El último episodio Desvallées lo sitúa en los años de 1978-1980, cuando considera que la evolución del concepto es notoria, al participar éste tanto en el marco de la administración pública como en relación directa con el usuario, quien manifiesta su interés por la revelación de identidades locales y con valores universales. Es importante señalar para que se consolide este cambio a la Convención de la UNESCO (1972), en la que el término “patrimonio cultural” incluye monumentos y espacios con valores universales excepcionales, en donde se reconocen el patrimonio cultural y natural.

Finalizando el siglo XX, y continuando con las inquietudes que supone la elaboración de un entorno patrimonial entendible, Jean-Claude Duclos, en la introducción al libro de Llorenç Prats (1997) *Antropología y patrimonio*, escribe que éste parte de la idea de Desvallées que expresa que hemos pasado del monumento como soporte de la historia a la del patrimonio como soporte de nuestra identidad. En el desarrollo de esta tesis Prats explica dos procesos de construcción patrimonial: uno de índole social o cultural que supone la participación del colectivo y, otro enmarcado en la invención subjetiva, el cual tiene que consensuarse con los intereses comunes del primero.

Según cita Ciselli²⁹, en la actualidad globalizada del siglo XXI Llorenç Prats “plantea una segunda construcción social en el proceso de patrimonialización: la puesta en valor y la activación”; consecuentemente, tras la selección de los elementos patrimoniales que se quieren poner en valor, hay que activarlos, y esto requiere de una negociación por parte del poder político y la sociedad. Con esta idea se defiende que son los grupos sociales quienes visualizan aquellos elementos significativos y representantes de su identidad. El patrimonio es considerado una construcción ideológica, social y cultural en la que cada sociedad decide qué bienes culturales y qué valores forman parte de él, “Los bienes patrimoniales constituyen una selección de los bienes culturales por lo que remiten a símbolos, a lugares de la memoria, a la identidad” (Ciselli, 2012).

²⁹ En el artículo de la Revista digital e-rph nº 10, Ciselli (2012) cita y expone los argumentos extraídos de PRATS, Llorenç (2005). “Concepto y gestión del patrimonio local. Cultura y patrimonio. Perspectivas contemporáneas en la investigación y la gestión”. *Cuadernos de Antropología social* (Buenos Aires), 21.

Respecto a la *hiperpatrimonialización* de las ciudades que han sufrido las consecuencias de una crisis económica y la búsqueda de alternativas para su recuperación y activación (Prats, 2012), encontramos otros criterios novedosos de construcción y participación, en la línea del ideario colectivo y *procomún*. La publicación de Margarita Rodríguez sobre la identidad de La Fábrica de la Tabacalera de Madrid³⁰ y el actual uso y valor alcanzado al ser declarado BIC, y aprobado para ser Centro Nacional de Artes Visuales, estima no sólo el edificio y su actividad industrial como herencia patrimonial desde la perspectiva de género en la que las mujeres son las protagonistas de la historia, sino que “concreta” una difusión en red (social y virtual). Es por ello que comparte los dos criterios expuestos en la tesis de Prats y el de Ciselli, en cuanto a los procesos de construcción patrimonial (social-cultural y subjetiva) y el hecho de que sea el colectivo (o la sociedad) quien elija los valores que quieren hacer suyos como identidad; los cuales, tal y como acabamos de exponer, incorporan un sistema de participación en red,

Estamos asistiendo al cambio de una sociedad inconexa a una nueva sociedad que podríamos denominar Sociedad-participativa-en-Red, donde se observa una necesidad creciente de mecanismos que favorezcan una participación más activa de los ciudadanos en las decisiones que estiman son de su interés. (Rodríguez, 2014).

Con la necesidad de encontrar un espacio físico común como antítesis de los espacios del poder y del ciberespacio, la autora establece el concepto de *cultura localizada*,

La *cultura localizada* es un hecho porque se entiende que desde hace años han surgido organizaciones y grupos sociales que, constituidos con una base conceptual red, ahora promueven acciones en el mundo de lo real, ubicándose en espacios físicos localizados. Ejemplos de ello son todas las acciones culturales con formato laboratorio o MediaLabs5 [...]. (Rodríguez, 2014).

Rodríguez señala en este escenario de grupos de acción y participación a los movimientos sociales como el *15-M*, las *mareas* o *accionenred*.

Para llevar estas iniciativas a buen fin, la selección de los valores identitarios y los modelos de lucha con identidad de *proyectos*, de acuerdo con Castells (Rodríguez, 2014), hacen que tanto el colectivo como los artistas presenten nuevas fórmulas que

³⁰ En la página web del Centro se puede consultar la historia del edificio del siglo XVIII y la transformación en Centro Social Autogestionado, además del seguimiento como Centro Nacional de las Artes Visuales, aprobado en 2007. Para más información consultar <http://latabacalera.net/>

usan el patrimonio cultural y natural como herramienta³¹, las cuales, en un futuro, son susceptibles de formar parte de la esfera patrimonial, debiéndose incorporar a nuevos estamentos como los elaborados en la Convención de la UNESCO en 2005,

Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales es un acuerdo internacional jurídicamente vinculante que garantiza que los artistas, los profesionales y otros actores de la cultura y los ciudadanos en todo el mundo puedan crear, producir, difundir y disfrutar de una amplia gama de bienes, servicios y actividades culturales, incluidos los suyos propios. (UNESCO, 2005).

Entre otras propuestas hallamos “la integración de la cultura en las estrategias de desarrollo sostenible y en las políticas nacionales de desarrollo” y el fomento de “actividades culturales como vectores de transmisión de identidad, valores y sentidos” (UNESCO, 2005).

³¹ En estos casos el lugar de intervención es considerado igualmente una herramienta.

1.5. El valor del monumento, el patrimonio y los bienes culturales.

Como parte de este estudio, subrayamos que según Françoise Choay el título de Monumento histórico es documentado por primera vez el 11 de diciembre de 1790, en un escrito sobre las *Antiquités* realizado por el anticuario-naturalista Aubin-Luois Millin, en el cual el autor presenta seis volúmenes ante la Asamblea Nacional Constituyente en Francia, de los cuales se publicaron dos entre 1790 y 1792; en ellos plantea la visita a distintos enclaves como claustros eclesiásticos con el fin de determinar el valor que estas edificaciones tienen (Choay, 2007, p: 86). La idea de tutela y conocimiento del patrimonio histórico aparece en Francia con la Revolución en 1789, debido a los destrozos y expolio consecuentes de ella. Choay expone que en el informe presentado, Aubin-Luois Millin expresa la diferencia entre los monumentos antiguos y los históricos. Estos últimos están considerados parte de nuestra identidad cultural, en los que se enumeran entre otros los monumentos nacionales, castillos, abadías, monasterios, etc. Este trabajo lo realiza como anticuario para proteger los objetos de su destrucción, al mismo tiempo que abre un espacio para la conservación patrimonial.

Como ha diferenciado en sus etapas André Desvallées, un cambio sustancial ocurre a principios del siglo XX, que propulsará la sensibilización, diferenciación y ampliación de los distintos testimonios históricos. Con motivo de la elaboración de un plan de reorganización de la conservación de monumentos públicos en Austria, Aloïs Riegl³² (Riegl, 1987) estudia la definición de los valores del culto en los monumentos. Para ello realiza una redefinición de la obra de arte partiendo del valor común de la época y propone la diferencia entre “valor artístico” y “monumento histórico”. En este último la correspondencia con el dato es imprescindible como componente científico de catalogación, pues supone la información que contiene la edificación para el estudio y como referente que debe perdurar sin equívoco. Los precedentes de Eugène Viollet le Duc y John Ruskin³³, en el apartado de la intervención arquitectónica, son materia sólida para el desarrollo del nuevo desplazamiento del concepto. Según Choay, en esos

³² La Presidencia de la Comisión Central Imperial y Real de monumentos históricos y artísticos de Austria le encarga el proyecto y posteriormente decide publicar las reflexiones de Aloïs Riegl en el libro *El culto moderno a los monumentos* en 1903, pues se entiende como un análisis del estado de la cuestión en el área patrimonial.

³³ John Ruskin en *Las siete lámparas de la arquitectura* como en *Las piedras de Venecia*, dos libros del autor, justifica la no intervención en el monumento, frente a la teoría de Eugène Viollet Le Duc que prioriza el edificio acabado, aunque se falsee con materiales modernos la lectura del mismo.

momentos, el pesimismo del escritor Honoré de Balzac en Francia prevé la destrucción de parte del patrimonio antiguo, y que éste sólo se conservará en la “iconografía literaria”. En cambio en Inglaterra los defensores del patrimonio expresan el apoyo a la necesidad de conservación de los monumentos,

Los monumentos del pasado son necesarios para la vida del presente [...] como portadores de conocimiento y de placer, sino como parte de la cotidianeidad [...] Ruskin quien agrega a la memoria un nuevo valor y una nueva finalidad del monumento histórico. (Choay, 2007, p: 124).

John Ruskin inaugura una “nueva finalidad” que repercute en todas las disciplinas artísticas, no sólo en la arquitectura, pues se interroga “cómo la arquitectura del presente podría ser transformada en histórica” (Choay, 2007, p: 123). La idea de formar parte de un futuro patrimonio cultural está implícita en esta intención. Tanto la exigencia por parte de los artistas con voluntad creativa, la necesidad de transmitir datos científicamente (Riegl, 1987) y la memoria del dato histórico como valor para el presente y el futuro (John Ruskin) mantienen una estrecha relación con los testimonios de los artistas durante el periodo de la Modernidad (Picasso, Pollock, etc.), quienes defienden la autonomía del arte y un claro sentido de la eternidad. A principios de siglo, Riegl dispone del concepto de cambio de paradigma creativo y crítico de *kunstwollen* (la voluntad de hacer arte), contribuyendo, de este modo, con las aportaciones teóricas que justifican dichas obras y, también, con los manifiestos de las vanguardias históricas.

En las bases del conocimiento de Aloïs Rielg destaca el estudio sobre cómo se valora la “primera protección de monumentos” realizada en 1534. Explica la deferencia que tenían en el Renacimiento italiano por los monumentos de la época clásica de Grecia y Roma, por consideraciones patrióticas (Riegl, 1987). Aunque le sirve de premisa, contrasta con la propuesta que hace para el encargo de la Comisión Central, en donde a inicios del siglo XX, expone la protección de los monumentos naturales, de las plantas y bosques enteros, con un sentido paisajístico³⁴. Y propone el equilibrio entre el medio arquitectónico y el entorno natural, en el sentido de conservación, sin adiciones o sustracciones del monumento, por ser el contenido de una fuente primaria, para investigaciones futuras. El futuro para él es un tiempo siempre factible para continuar

³⁴ Entendemos que Riegl se refiere a la conciencia del paisaje germano, acorde a la exaltación del nacionalismo romántico, y no desde el punto de vista actual de “paisaje cultural”.

con el estudio de los valores de nuestra sociedad. Por lo que el valor histórico es igual al génesis en otro tiempo de la obra humana y considera que es, en sí mismo, un valor documental³⁵ (Choay, 2007).

En lo referente a otros desplazamientos concernientes con nuestro estudio, y respetando un orden cronológico, indicamos que en el contexto de las instituciones internacionales nacidas tras la I Guerra Mundial para asegurar la paz y el diálogo entre los países, otras de las nuevas categorías que aparece es el término diferenciante “Patrimonio Artístico”. Este es utilizado en la Conferencia de Atenas (1931)³⁶ por primera vez por Eurípide Foundoukidis³⁷. Desde entonces se recurre a él con asiduidad en los documentos expedidos por distintas organizaciones, dando cabida a intereses en objetos de arte y nuevas acepciones con respecto a “lo artístico”, que irán definiéndose durante los siguientes años; del mismo modo que surgen nuevas estimaciones, se desempolva la palabra “patrimonio” (Vecco, 2010) al integrar de forma progresiva testimonios de las sociedades y del entorno, participando activamente en las propuestas de fortalecimiento de la identidad y la memoria (Desvallées & Mairesse, 2010).

La *Carta de Venecia* (1964) es el primer texto que da una naciente definición del concepto de “herencia” en la acepción de legado de nuestro pasado, en el que se incluye una mención a la responsabilidad común, del colectivo, en el reconocimiento y la conservación de sus elementos para las generaciones futuras. La presentación como “patrimonio común” incide en la responsabilidad que tenemos los ciudadanos en su cuidado.

³⁵ Choay señala cómo en la evolución de los criterios de restauración, elaborados en Europa a finales del siglo XIX, es imprescindible la mención a Camilo Boito, quien combina las teorías de Ruskin y Viollet Le Duc, en cuanto a la noción de autenticidad tomadas del primero, y, del segundo, la prioridad del presente sobre el pasado, defendiendo la legitimidad de la restauración.

³⁶ La referencia al patrimonio artístico está asociado al arqueológico en la Conferencia de Atenas. Es notable que en el punto número 10, diferencie a los monumentos de las obras de arte, e involucre en su conservación al pueblo y a los poderes públicos, haciendo un reconocimiento a los educadores como guías para el entendimiento de éstos y su protección en el sentido de conservación patrimonial. http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/guatemala/guatemala_carta_de_atenas_1931_spa_orof.pdf [Consultado 10/11/2014].

³⁷ Vecco (2010) se refiere a Eurípide Foundoukidis cuando era Secretario General de la *Organisation of International Museums and the International Institute of Intellectual Cooperation* (IIIC).

Por otro lado, la *Comisión Franceschini*, formada en el marco de la *Carta de Venecia* (1964), define los bienes culturales³⁸ ambientales como zonas que constituyen paisajes naturales o transformados por la mano del hombre, que deben ser conservadas para el goce de la colectividad (Ciselli, 2012).

En 1972, la UNESCO recomendó proteger los paisajes y entornos naturales así como aquellos realizados por el ser humano en el marco de la estética y la integración “total”. En la Convención de la UNESCO (1972) sobre el patrimonio cultural y natural de Valor Universal Excepcional, el paisaje cultural incluye monumentos y sitios en la integridad o totalidad de ellos, entendiendo con esto el conjunto.

La ampliación patrimonial al ámbito de la ciudad se observa con la protección de las “ciudades históricas” al entenderse éstas como “documentos históricos” (ICOMOS, Washington Charter 1987; UNESCO, WHC 2008). Igualmente en ellas están representados los valores materiales como los espirituales o inmateriales. Además, incluye la relación entre la urbe y sus alrededores. Aunque el debate se emprende a mediados de los años de 1970, la aportación innovadora que distingue ambos bienes, el material y el inmaterial, inaugura la identificación de lo que posteriormente clasificamos como patrimonio tangible e intangible (Vecco, 2010). Como apunta Vecco, en la cultura occidental es difícil aceptar las características inmateriales como identidad asumida, mientras que otras culturas están de lleno en estos presupuestos. Por ejemplo, la identificación con el título de “tesoro humano viviente” concedido a la Japón en 1950 por la UNESCO (Desvallées & Mairesse, 2010), en el que se valora la transferencia del conocimiento y técnicas, de un ser humano a otro, que, de otro modo, están cercanos a su desaparición. Así, esta “memoria” es difundida creando una red de transmisión humana y una nueva actitud hacia estos valores inmateriales.

En los siglos XX y XXI, el patrimonio inmaterial es un tema de debate que avanza y busca su lugar en la construcción de lo que en la sociedad occidental entendemos por

³⁸ El uso de este concepto tiene dos precedentes, el primero es en la Convención para la Protección de los Bienes Culturales en el caso de Conflicto Armado, firmado en La Haya en 1954, y el segundo son las conclusiones de la *Comisión Franceschini*, en las que un grupo de expertos en 1967 proponen las bases para la reforma legislativa en materia de bienes culturales en Italia, según Jover Jaime & Almisas Cruz (2015).

cultura e identidad de un pueblo, una región o una nación. De esta manera, se relega del sentido nacionalista que se le otorga a partir el siglo XIX a ciertas características particulares de una determinada cultura. Una representación de ello es la institución de la UNESCO³⁹ y las listas de patrimonio diferenciadas que avala, como son los casos recientes de la cocina japonesa, patrimonio de la humanidad⁴⁰, o en música el Flamenco (inscrito en junio de 2010)⁴¹; cuyos valores tienen una distinción en la actualidad de valor universal, más allá del nacionalismo decimonónico en su apuesta por el reconocimiento y difusión de ciertos rasgos culturales.

En lo referente al siglo XXI, Françoise Choay apunta que la denominación de patrimonio histórico, que llama “expresión” debido a su constante cambio connotativo, también tiene su presente en la Red. Sostiene que dicha “expresión” es un término clave que nos remite igualmente a una institución como a una mentalidad. Esta “transferencia semántica” se aplica a dos mundos: uno, al propio patrimonio y, otro, al mundo asociado a él (Choay, 2007). La línea de estudio, propuesta por la autora, añade a la investigación que necesita el objeto como valor documental (Riegl, 1987) y el valor de la memoria histórica (Ruskin), el análisis y reconocimiento de los distintos estados de la gestión administrativa de las instituciones y al usuario a partir de los años de 1980 (Desvallées); a lo que se suma la autogestión del ideario colectivo, que puede derivar en el *procomún* y la *cultura localizada* (Rodríguez, 2014), que se están llevando a cabo en la actualidad en distintos proyectos diseminados por el Estado español, como es el caso de la Fábrica de la Tabacalera de Madrid, citado anteriormente.

Proyectos de esta tipología plantean dedicar los espacios considerados bienes culturales a otros usos comunitarios, en los cuales se proyecten actividades creativas con fines educativos y divulgativos (UNESCO, 2005), evitando otros formatos excluyentes del procomún y la cultura localizada como exponen, Jaime Jover Jaime y Sergio Almisas Cruz,

[...] se ha ido introduciendo, en lo que a las ciudades históricas respecta, también en los planes urbanísticos, con el fin de hacer de estas un producto que compita mejor en el mercado globalizado. La proliferación de ciudades-marca como

³⁹ <http://whc.unesco.org/> [Consultado 15/01/2014].

⁴⁰ http://cultura.elpais.com/cultura/2013/12/05/actualidad/1386259515_067361.html [Consultado 15/01/2014].

⁴¹ <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00011&RL=00363> [Consultado 15/11/2014].

espacios urbanos reinventados hacia la consecución de un modelo de ciudad atractivo a los capitales e inversores internacionales, es quizás la plasmación más evidente de cómo el patrimonio se ha utilizado con un fin mercantilista, dejando a un lado la opinión de actores sociales sub-alternos (plataformas, asociaciones, movimientos sociales, etc.). (Jover Jaime & Almisas Cruz, 2015, pp: 96-97).

Es por ello que hacemos constar como nuevas aportaciones lo sugerido en el estudio de Margarita Rodríguez Ibáñez (2014) sobre la Fábrica de la Tabacalera de Madrid, y la importancia de la cultura localizada y el procomún revisado desde las declaraciones de la UNESCO (1972, 2003, 2005).

6

EL PAÍS, domingo 20 de febrero de 2011

MADRID



Siete trabajadoras de la antigua Tabacalera representan Cigarreras. Métodos y tiempos acompañadas del grupo De la Purísima. (CARLOS ROSAL) / EL PAÍS

Cuplé con sabor a tabaco

Siete cigarreras de la centenaria fábrica de Tabacalera en Lavapiés protagonizan una obra de teatro y recuperan la memoria del edificio

INÉS SANTAEBULALIA
Madrid

Solo faltó el humo y el olor a tabaco. La ley fue la única que no se dejó engañar ayer. Todo lo demás retrocedió en el tiempo. En el centenario edificio de la Tabacalera se oyó desde el cuplé de los años 30 «Dónde se mere la chula del 27? hasta "el tabaco es nuestro mejor compañero en la época de estudiante", en una cúa publicitaria. La culpa fue de las cigarreras de Lavapiés. Las más chulas de España volvieron a ocupar la Tabacalera, en la calle Embajadores, diez años después de su cierre. Con todas las de la ley.

Maria Cruz, Pilar, Elena, Mayte, Nati, Toñi y Chelo fueron las siete valientes que volvieron a ponerse la bata azul y a levantar el puño. Protagonistas de una obra de teatro tan real como la vida misma. Como las demás, Maria Cruz, de 71 años, tenía la coreografía más que ensayada. Bailó, con la música del grupo De la Purísima, los mismos movimientos que había repetido durante 36 años en la empresa sobre el mismo escenario de siempre. Como si no hubiera pasado el tiempo. Al final, a más de uno se le saltaron las lágrimas.

Porque no solo eran siete. Entre el público, que superó con creces todas las expectativas, ha-

bia muchas cigarreras más. Y todas coincidían: "Éramos una gran familia". Al oír su historia uno se daba cuenta de que tampoco les quedaba otra.

Con 18 años cumplidos, pero siempre antes de cumplir los 19, entraban en la fábrica. Y el primer día siempre era lo mismo: "Yo aquí no aguanté ni 15 días". Mentira. Todas surraron años de trabajo y juntas se ganaron el respeto de todos. Ni el mal olor en el pelo, ni las irremediables máquinas, ni los impenables machistas, que les impedían fumar en el trabajo como si hacían los hombres, pudieron con estas miles de mujeres que durante casi 200 años llaron, con la ayuda de má-

quinas, los cigarrillos de todos los españoles. Primero fueron los Celtas y luego los Celtas coet, hasta llegar a los Ducados.

Eran tiempo en los que "el tabaco era sagrado", explicó Mari-sa Sanz, 14 años en la fábrica y muy emocionada minutos antes de empezar la función. Por eso, al acabar la jornada, en la puerta de salida, todos los trabajadores tenían que pulsar un timbre que encendía una luz. Si era verde, a correr a casa. Si era roja, tocaba cacheco. Pobre del que se llevara algún cigarrillo escondido en el bolsillo. A María Cruz, sin embargo, nunca le dio por fumar. Ni siquiera cuando sus compañeras consiguieron, en 1975, encender-

se un pitillo igual que hacían los hombres, que ocupaban sobre 900 los puestos de mecánicos y jefes. Ella prefería salir a la hora de la corrida a bailar, y a ver si "concentra un novio" en el Molino Rojo, donde cobró vida el verdadero cabaret madrileño, en el mismo Lavapiés.

No fue bailando, sino de paseo por la calle, donde al fin encontró pareja. Y se casó y siguió trabajando. Tuvo cuatro hijos y siguió trabajando. Siempre en Tabacalera, hasta que un ERE la devolvió a casa en el año 1993 con 59 años. Y entonces la casa

Miles de mujeres pasaron por el edificio de Lavapiés en casi 200 años

Para entrar a trabajar había que tener 18 años y no haber cumplido 19

se le cayó encima. Como les pasó a todas las demás hasta que salió la última en noviembre del año 2000.

En junio del año pasado se cerró al fin un paréntesis de diez años. La puesta en marcha un centro social autogestionado, con la consentimiento del Gobierno, recuperó el inmueble del abandono para vecinos, artistas y activistas. David Rodríguez, director de la obra, recuerda que la primera vez que entró en la Tabacalera se acordó de las cigarreras, como si las paredes mantuviesen su recuerdo. Así nació la obra Cigarreras. Métodos y tiempos. De un recuerdo.

Rodríguez consiguió liar a varias mujeres que aún seguían por el barrio para que se apuntaran a un taller semanal de manualidades. Y poco a poco se ganó su confianza. El resto de la historia se vio ayer en la Tabacalera que, solo por un día, volvió a recuperar la razón de su nombre.

Fábrica de la Tabacalera de Madrid. Nota de prensa en EL PAÍS (2011)⁴².

⁴² <http://blogs.latabacalera.net/tabapress/> [Consultado 12/02/2014].

1.6. Patrimonio cultural, patrimonio natural y paisaje cultural.

Como ya hemos citado y ahora concretamos, la adopción del concepto *patrimoine culturel* por André Malraux⁴³ en el decreto 59-889 del 24 de julio de 1959 hizo que el término patrimonio, que se utilizaba en las organizaciones internacionales, pasara también a su uso en el territorio de la política y la administración (Vecco, 2010). En el pensamiento sobre patrimonio cultural (UNESCO, 1972) analizado por Sami Naïr, el autor expresa la polisémica noción de su significación, al considerar la herencia y el lugar, el objeto y el espacio físico como factores que remiten a nuestra identidad, las cuales sentimos la necesidad de preservar,

Si el patrimonio tiene que ver con lo esencial, con lo fundamental, podemos afirmar que en el patrimonio están nuestras raíces [...] La noción de patrimonio encierra la voluntad de cada ser, individual y colectivo, de preservar⁴⁴. (Naïr, 2010, p: 132).

Los estados han creado una sociedad de consumidores culturales basada en la necesidad de tener referentes de semejanza. La crisis de identidad se produce debido a esas carencias y búsquedas en un mundo de construcción abstracta, donde las industrias culturales exploran y definen el mercado. En los mensajes “El conocimiento construye la propia idea del patrimonio” y “se construye como proyección de la sociedad en su porvenir” (Naïr, 2010) debemos entender la complejidad de los valores que definen nuestra identidad, el patrimonio heredado del pasado, el patrimonio generado en la actualidad y las industrias culturales, entendidas también estas últimas como desarrollo y evolución de las prácticas de la política aplicadas a la administración.

La UNESCO (*United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*), fundada en el año 1945⁴⁵, en el marco del desarrollo de las organizaciones internacionales, desde principios de los años de 1970 inició un proyecto ambicioso para preservar y proteger la herencia de la humanidad para el conocimiento y disfrute de las

⁴³ André Malraux fue Ministro de Asuntos Exteriores de Francia en 1959-60. Estuvo participando activamente en la política hasta que se retiró en 1969.

⁴⁴ Para Sami Naïr la idea de la evolución es la conclusión de la existencia del ser y su mejora, como algo propio de la materia o del ser humano.

⁴⁵ La Constitución de la UNESCO se firmó el 16 de noviembre de 1945 y entró en vigor el 4 de noviembre de 1946 con la ratificación de 20 países, siendo su primera sesión *General Conference of UNESCO*, en París en diciembre del mismo año con la participación de los representantes y derecho al voto de treinta gobiernos, expuesto en línea en <http://www.unesco.org/> [Consultado 6/2/2014].

futuras generaciones. Al igual que reconoce la interacción de las personas con la naturaleza para asegurar el equilibrio del patrimonio cultural y el patrimonio natural. Para Stefania Ferrucci (2012), el éxito del programa continúa siendo la prioritaria necesidad de la participación, la interrelación y el correspondiente compromiso de los países miembros de esta organización, la comunidad internacional y la población civil. Una de las consecuencias producidas es que, a pesar de las cuantiosas propuestas de ciudades y sitios de diferenciado valor para ser inscritas en la Lista de Patrimonio Mundial (*World Heritage List*) y el estudio de ello⁴⁶, esta denominación genera el crecimiento del turismo de masas (Prats, 2012) por un lado, mientras que por otra parte las ayudas económicas de fondos y ayudas internacionales decrecen (Ferrucci, 2012).

La Conferencia General de la UNESCO, en su décimo séptima reunión celebrada en París en octubre de noviembre de 1972, aprobó la *Convención sobre la protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural*⁴⁷ redactando las definiciones del patrimonio natural y cultural⁴⁸. Como señala Ferrucci (2012), lo interesante del hecho es que en un solo documento se recogen los conceptos de conservación de la naturaleza y la preservación del patrimonio cultural, al igual que la necesidad de que exista un equilibrio entre ambos. Se trata de una estructura internacional para la conservación, protección y gestión de los valores culturales y naturales, con apoyos intelectuales y financieros, evitando la explotación con fines especulativos.

España entró como estado miembro de la organización, o Estado Parte, el 4 de mayo de 1982 y tiene en la actualidad inscritos en la Lista de Patrimonio Universal de la UNESCO, en el apartado cultural treinta y nueve (39) sitios, tres (3) en el natural y dos (2) en el mixto⁴⁹, lo cual suma cuarenta y cuatro (44), y una lista de candidatos en vía de estudio, que supone un total de veintisiete (27) más en las tres categorías.

⁴⁶ Stefania Ferrucci señala las dificultades que han atravesado en la elaboración de los criterios de las listas. Entre los retos estaban la falta métodos de sanción para permanecer en ellas, de ahí la anotación del turismo de masas como unos de los puntos de estudio.

⁴⁷ Ver <http://whc.unesco.org/en/convention/> [Consultado 10/02/2014].

⁴⁸ (UNESCO WHC, 1972) Ver texto español <http://whc.unesco.org/archive/convention-es.pdf> [Consultado 10/02/2014].

⁴⁹ <http://whc.unesco.org/en/statesparties/es> [Consultado 16/12/2014]. También para las referencias en español ver la página web de UNESCO España <http://www.unesco.org/new/es/unesco/about-us/who-we-are/introducing-unesco/> [Consultado 16/12/2014].

La definición de patrimonio cultural y natural⁵⁰ y de paisaje cultural se inició con la propuesta originaria del apartado cultural, el cual se ha ido extendiendo e integrando el reconocimiento y la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural (Convención de 1972), Protección del Patrimonio Cultural Subacuático (Convención de 2001) y la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (Convención de 2003); a lo que hay que añadir la Protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales (Convención de 2005), con la idea de evolucionar, junto con los cambios sociales asociados a la globalización. De este modo, nos permite entender mejor las transformaciones que se producen cronológica y socialmente en la historia de la humanidad (Ferrucci, 2012). Para que el proceso de *patrimonialización* esté evolucionando con éxito, existen factores de estimulación internacional por parte de la UNESCO (2008); uno sería con la declaración de Patrimonio de la Humanidad en la Convención de 1972 y, otro, con la de Patrimonio Inmaterial de la Humanidad en la Convención de 2003, además de diversos motivos en contextos de estabilidad y bonanza, y variables de evolución cuantitativa y cualitativa como puede ser el turismo, aunque en el sector patrimonial a veces no sea bien visto (Prats, 2012).

Bajo la denominación de patrimonio cultural están inscritos los monumentos, grupos de edificios y otros lugares creados por el ser humano. El patrimonio natural agrupa formaciones biológicas, geológicas y fisiológicas de flora y fauna (WHC, 2013).

El título de Paisaje Cultural se integra en el apartado de las propiedades (o herencia)⁵¹ cultural. La clasificación de Patrimonio Mixto Cultural y Natural se refiere a la combinación de ambos si cumplen parte o la totalidad de la definición, extendiéndose a la categoría de Paisaje Cultural (WHC, 2013). Ello incluye parques y también sociedades y asentamientos que (con)viven en la naturaleza o cerca de ella. Los paisajes culturales son bienes culturales y representan,

[...] las obras conjuntas del hombre y la naturaleza citadas en el Artículo 1 de la *Convención*. Ilustran la evolución de la sociedad humana y sus asentamientos a lo largo del tiempo, condicionados por las limitaciones y oportunidades físicas que

⁵⁰ <http://whc.unesco.org/archive/opguide08-es.pdf> [Consultado 2/02/2014]. Las definiciones de patrimonio cultural y natural se encuentran en los Artículos 1 y 2 de la *Convención del Patrimonio Mundial*.

⁵¹ En el texto en inglés aparece *properties* que es la reflexión que Vecco (2012) hace sobre la traducción -según Desvallées- del término patrimonio al inglés; como ya hemos aclarado, se puede considerar una herencia como propiedad con un valor vertical, y no horizontal social, como determina el significado de patrimonio. En español se ha traducido como "bienes culturales".

presenta su entorno natural y por las sucesivas fuerzas sociales, económicas y culturales, tanto externas como internas. (UNESCO WHC, 2008, p: 16).

Según la *Convención del Patrimonio Mundial (Cultural y Natural)* o *World Heritage Convention* (WHC), cuando un bien cultural o natural se estima bajo la clasificación de *Valor Universal Excepcional* o *Outstanding Universal Value* (OUV) constituye una representación de la cultura y la naturaleza fuera de lo común y, por lo tanto, se le considera de relevancia transfronteriza “cobra importancia para las generaciones presentes y venideras de toda la humanidad”. Los criterios de clasificación están definidos en las directrices para la aplicación de la *Convención del Patrimonio Mundial* de la UNESCO (UNESCO WHC, 2008) y en *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention* (WHC, 2013).

Según Ferrucci, los criterios de la OUV están redactados en las directrices (*Operational Guidelines*) por primera vez en 1977 y revisados. Estos datos son útiles para facilitar la consulta del uso que hacemos como sociedad civil de los distintos espacios considerados de relevancia patrimonial. También añade el conocimiento sobre las presentes y futuras aportaciones de las prácticas artísticas actuales. En sí, nos facilita unas posibles variables cualitativas para el contraste de información que esta tesis propone dilucidar. Cualquiera de los criterios, contenidos en las directrices redactadas por la UNESCO, son susceptibles de ser aplicados a las prácticas artísticas y al Paisaje Cultural, desde cualquier perspectiva elegida como pueden ser género, educación, arte público, ecología y medioambiente.

1.7. Patrimonio Mundial y espacios de la memoria. Algunos ejemplos.

Retomando la genealogía de las “cosas”⁵² patrimoniales, observamos que durante el Imperio Romano el modelo representado por la legislación hace un esfuerzo por diferenciar las distintas categorías del concepto “propiedad”, bien sea privada o patrimonio de la pública. Contempladas en el título de *Res* (cosas), de cuyas definiciones nos interesa extraer tres: *Res publicae* o cosas públicas pertenecientes al Estado y a los que por ley se puede acceder como son caminos, puentes, puertos y ríos; *Res communis* o cosas comunes que por su naturaleza son de todos como los océanos, los peces o el aire; y *Res universitatis* pertenecientes a una colectividad pública (municipios, ciudades, etc) que son considerados comunales, pero también son propiedades y deben ser explotados generando ingresos como son los teatros, anfiteatros, etc. Posteriormente, en la época feudal, existía una “especie” de *Res universitatis* que gestionaban las catedrales, monasterios o concejos (Fernández, 2014)⁵³. Esa “cosa” común y universal la podemos identificar en la actualidad prácticamente con el mismo sentido, pues, según la UNESCO, “la Gran Barrera de Coral de Australia o las catedrales barrocas de América Latina constituyen nuestro patrimonio común cultural y natural”⁵⁴ con lo cual abarca, en principio, la *Res communis* y *Res universitatis* de la legislación romana⁵⁵.

Una variante con respecto a estas tres categorías de “cosas” procedentes de la legislación romana se establece con el título en inglés *World Heritage*, que se traduce al castellano como *Patrimonio Mundial*. Las ciudades que alcanzan este estatus, además, también las significa con “un valor universal excepcional” necesario para formar parte de esa categoría, por lo que la cosa “universal” pasa a ser un valor que califica su

⁵² Escribimos “cosas” ya que la referencia original en latín es *Res*, siendo esa su traducción literal.

⁵³ Anabel Fernández para esclarecer estos conceptos cita a ROSE, Carol M., que en su estudio expone que los argumentos para el dominio público es más atractivo en la inmaterialidad de lo intelectual que en el patrimonio tangible por las ilimitaciones de su objetualidad. ROSE, Carol M. *Romans Roads and Romantic Creators- Traditions of Public Property in the Information Age*. (en línea) <http://www.jstor.org/discover/10.2307/20059173?sid=21105020951241&uid=2&uid=4&uid=3737952> [Consultado 18/12/2014].

⁵⁴ http://www.unesco.org/bpi/pdf/memobpi27_worldheritage_es.pdf [Consultado 18/12/2014].

⁵⁵ Podemos encontrar también ejemplos de la *Res publicae*. La UNESCO establece una variante, como por ejemplo el caso del Acueducto de Segovia, que podría considerarse dentro de este grupo al igual que las carreteras, pero que queda insertado en la denominación de Ciudad Patrimonio de la Humanidad, ampliándose así los títulos que originariamente nombraron en la legislación romana.

descripción, pero es conveniente precisar que no se debe confundir y atribuir como una categoría “universal” con etiqueta UNESCO⁵⁶.

Otros contenidos que destacamos son el amplio repertorio de referentes a la memoria con “valor universal”. En esta cuestión, expresa Antonio Lafuente (2007), que cuando aludimos a los lugares de la memoria nos referimos al “el yacimiento de Atapuerca, el oratorio de San Felipe en Cádiz o el campo de concentración de Auschwitz”, pero también a “los ríos, el folclore o los pájaros”, a “bienes que ni siquiera tienen la condición de nacionales [...] que ningún estado puede legislar en exclusiva sobre su naturaleza y preservación”. Por tanto, la naturaleza (patrimonio) de la que estamos hablando es simbólica y contiene “todos los flujos” correspondientes a personas, palabras y mercancías, las cuales recorren las redes y ecosistemas que sostienen la vida en común. Incluye tanto el patrimonio material (las semillas o las calles de nuestras ciudades) como el patrimonio inmaterial (fiestas, las leyes y el conocimiento), bienes que han sido producidos por la humanidad a lo largo del tiempo y que no deben ser privatizados. Es por ello, y es esencial para que las cosas funcionen, que “la parte informal de las relaciones proliferativa y cotidiana”⁵⁷ debería “ser puesta en valor y considerada como un bien común construido entre todos”, esto es, que no es propiedad de jefes, ni comités de representación, ni a ninguna instancia de poder sino como el ámbito de lo común, como señala Lafuente (2007) citando a Rancière⁵⁸ “de la capacidad común”. De este modo, Lafuente hace una llamada a la conciencia y al uso del patrimonio para fortalecer su conocimiento, cuidado y disfrute colectivo, que tiene unos referentes en los principios de la “cosa” dispuestos en la legislación romana.

Explica el mismo autor que la cualidad del valor “universal” proviene de una serie de reglas “válidas para todos”, “más allá de posibles diferencias culturales e idiomáticas”. Llevado a cabo durante la Ilustración con el desarrollo científico y tecnológico “que permitieron crear protocolos (virtuales) y herramientas (materiales) que servía para cualificar de forma objetiva y precisa (siguiendo criterios consensuados de antemano) el valor de las cosas”,

⁵⁶ La confusión entre universal y valor universal puede generar puntos de vista distintos en el subjetivo colectivo. Universal tiene la pretensión de ser el todo, mientras que valor universal tiene la propiedad de pertenecer a lo local, que es lo que pretende la UNESCO.

⁵⁷ LAFUENTE (2007) cita a Delgado, Manuel (2007). *Sociedades movilizadas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Anagrama.

⁵⁸ Lafuente (2007) cita a Rancière, Jacques (2007). *El odio a la democracia*. Buenos Aires: Amorrortu.

El hecho de que se comenzara a recurrir a esta mediación técnica y científica para articular los procesos de identificación, catalogación y nominación de la realidad, permitió que el conocimiento de las cosas saliera de los lugares donde tradicionalmente había estado depositado y pasara a la esfera de lo público⁵⁹. (Lafuente, 2006).

El autor se refiere a las exposiciones en los primeros museos abiertos al público, que permiten el acceso al conocimiento con la incorporación de objetos que son patrimonio de todos (piedras, flores), y su inclusión en lo que llama “la esfera pública”⁶⁰.

Asumiendo como premisa las sugerencias de Antonio Lafuente, nuestra intención es iniciar una exposición de distintos patrimonios catalogados como tales, con el fin de confirmar criterios que pueden ser compartidos por otras aportaciones desde la perspectiva del arte y desde proyectos colectivos. Tomamos para ello, como ejemplo, algunos postulados validados con competencia administrativa susceptibles de ser modelos de futuros criterios. Así, mostramos algunas referencias en el Estado español con “valor universal excepcional” y lo presentamos desde la perspectiva histórica, cuando el concepto de paisaje inaugura un nuevo valor en el territorio español con la llegada en el siglo XIX de escritores e ilustradores románticos. Entonces, la planificación de jardines y zonas verdes de paseo, herencia de la ciudad ilustrada, respondía a una variante en el espacio físico y visual presentes en las normativas patrimoniales. Algunas de las edificaciones en la naturaleza que citamos, las podemos distinguir como consecuencia de la arquitectura organicista. Como es la obra de Antoni Gaudí del Parque Güell en Barcelona, declarado en 1984 Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO. Se trata de un parque abierto al público, de tipología integracionista, construida antes que el monumento nacional de Frank Lloyd Wright, la Casa de la Cascada (*Fallingwater*) en Estados Unidos (Henares, 2006, p: 85).

En un acercamiento a la arquitectura organicista componente de lo descrito como paisaje cultural (UNESCO, 1972), encontramos que la memoria e identidad heredadas

⁵⁹LAFUENTE, Antonio (2006). Conferencia de Antonio Lafuente: <<Cosmopolíticas: tecnología, patrimonio y procomún>>. Debate público: Reilustrar la Ilustración. Universidad Internacional de Andalucía (UNIA) (en línea) http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=282 [Consultado 18/12/2014].

⁶⁰ Término acuñado por Hannah Arendt en *La Condición Humana* donde diferencia las esferas pública, privada y política.

de lo que fue Al-Ándalus también integra el patrimonio cultural y el natural. La calidad patrimonial descubierta en la Alhambra en Granada queda registrada en el denominado “paisaje transportable” (Calatrava, 2006, p: 26), con ejemplos como

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. (Calatrava, 2006, p: 57).

En 1953, un grupo de arquitectos españoles liderados por Chueca Goitia, se reunieron en la Alhambra con el fin de actualizar las distintas directrices de la arquitectura española, dando origen al *Manifiesto de la Alhambra*, en donde las formas cúbicas de su fábrica, la fragilidad de los materiales y el llamado *alhambresco* culminarán en un modelo homologable a seguir, prescindiendo del título de categoría exótica como se le había designado,

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. (González Alcantud & Malpica Cuello, 2001, p: 16).

El levantamiento de planos y estudios arquitectónicos dirigidos desde la Academia de San Fernando de Madrid, el viaje de Hermsilla 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, confirmado por Real Orden en 1872. Además, “al adscribirse en 1921 los Jardines del Generalife se amplía el concepto y el territorio”⁶¹ (Lechuga, 2010b, p: 41). En 1984 queda inscrita en la lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO, La Alhambra y el Generalife⁶². La edificación de estructura visual frágil de La Alhambra nos acerca a las arquitecturas de cristal con el valor del prisma, como lectura de las caras poliédricas de este elemento (Marchán, 2008). "Pero, si la Alhambra adolece de una debilidad constructiva, que incumple el

⁶¹ IV Seminario Internacional CULTURA Y COOPERACIÓN: Formación y capacitación en Patrimonio como alternativa de desarrollo sostenible.

⁶² Pertenece a Lista del Patrimonio Mundial Cultural como uno de los 44 sitios del Estado Español según la UNESCO <http://whc.unesco.org/en/statesparties/ES/> y también consultar la página oficial del Patronato de La Alhambra y el Generalife <http://www.alhambra-patronato.es/index.php/La-Alhambra-y-el-Generalife-Patrimonio-mundial/37/0/> [Consultado 5/1/2015].

precepto vitruviano de *firmitas*" (Calatrava, 2006, p: 32), la sitúa en una arquitectura actual, debido a la integración de su construcción en el medio físico natural.

Debemos remitirnos a que la imagen fundacional en la cultura musulmana, contextualizada en Paisaje Cultural, estaba concebida de antemano como una acción experimental. Anterior a la dinastía nazarí, el poder palaciego o bien quedaba incluido en la ciudad o se buscaba un emplazamiento distinto alejado de la ciudad, como sucedió con Medina Azahara en Córdoba. La situación visible e imperante que acontece tanto con La Alhambra de Granada como con La Alcazaba de Málaga fue novedosa,

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. (Malpica, 2002, p: 22).

Sobre este aspecto Alain Roger desarrolla la tesis de "paisaje inventado" a través de dos criterios que denomina "doble artealización". Uno que titula *in visu* e implica a lo móvil, y otro que llama *in situ* que constituye lo adherente al país/paisaje (Roger, 2007, pp: 24-76). En sí, esta característica planificada del palacio nazarí indica un rasgo de visibilidad perfectamente consciente (*in visu*). También se puede decir que tiene una intención de estar presente (*in situ*).

Según el arquitecto Pedro Salmerón, la visión del otro nos presenta el concepto patrimonial 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. (Salmerón, 2007, p: 43).

Que coincide con la idea originaria de la dinastía nazarí de ver y ser visto desde la ciudad musulmana ubicada en el Albaicín.

Con respecto a las leyes de protección patrimonial, la administración española se regía por la legislación establecida en la época de la República (1933). Se realizó una transferencia de poderes para la Alhambra en el año 1984, creándose el Patronato de la

Alhambra y el Generalife en 1986⁶³. La inscripción de la Alhambra y los Jardines del Generalife de Granada en la lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO, en 1984, inicia un referente de responsabilidad y compromiso desde la administración española. Un año después, en 1985, se crean los estatutos para el Patronato de la Alhambra y el Generalife vigentes en la actualidad. La gestión se realiza de forma autonómica con un grupo multidisciplinar que elaboró el Plan Director 2007-2015⁶⁴. En él los ejes de funcionamiento innovan un modelo prototipo entorno a la preservación, el paisaje cultural, la sostenibilidad y la difusión de la información y el conocimiento. Se caracteriza por el estudio del patrimonio desde la arquitectura, la historia del arte o la arqueología, con una reflexión y planificación sobre conocimiento, restauración, conservación y difusión para que sean sostenibles económicamente.

Existen otros modelos patrimoniales reconocidos y conservados en la Comunidad Andaluza bajo la tutela de la Ley de Patrimonio Histórico de Andalucía⁶⁵ (LPHA) de 1991, en los que se integran los bienes etnológicos. La dotación de subvenciones para investigación sobre este patrimonio y la protección legal quedan reflejadas en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz (CGPHA), protagonizado por el Interés Etnológico o Monumento, Sitio Histórico o Conjunto Histórico. En dicho catálogo están inscritos los aljibes, norias, molinos de viento e hidráulicos (López Gómez & Cifuentes Vélez, 2005). Los molinos de viento de Véjer de la Frontera en Cádiz y los almerienses introducidos en el siglo XIX (López Gómez & Cifuentes Vélez, 2005) están incluidos en la lista del CGPHA, formando parte la ampliación de contenidos patrimoniales, que caracterizan el paisaje cultural (UNESCO, 1972).

También la aproximación al Patrimonio Natural como zona de reconocimiento, restauración y conservación es otro avance en la consideración del medio ambiente, según las directrices de la UNESCO (1972), recogidas en la legislación española,

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

⁶³ Recogido de RODRIGUEZ de la BORBOLLA, José (2010). 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 Villafraña), Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife.

⁶⁴ En noviembre de 2010, al Plan Director 2007-2015 del Patronato Alhambra y Jardines del Generalife se le concedió el premio *Europa Nostra* en España.

⁶⁵ Ley 1/1991, de 3 de julio, de Patrimonio Histórico de Andalucía.

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." (Alonso et al., 2004, p: 82).



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

En este caso la relación del patrimonio cultural del sitio arqueológico y el patrimonio natural de la 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 como Paisaje Cultural (UNESCO, 1972).

La descripción de la Duna de Bolonia [...] incluye una referencia a la proximidad del yacimiento arqueológico romano Baelo Claudia [...] la conservación y protección de los valores naturales y paisajísticos del Monumento Natural. (Alonso et al., 2004).

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 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" (Alonso et al., 2004).

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 el asentamiento de El Lentiscal (Alonso et al., 2004, p: 82).



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

En el caso concreto de la Ensenada de Bolonia, que puede servir como punto de partida, encontramos medidas de protección a partir de su consideración como paisaje cultural sustentado en un discurso de interés, como el expuesto en la Convención Europea del Paisaje (2000). En sí, se trata de emprender la protección de un bien cultural desde perspectivas más amplias que la propia delimitación (Alonso et al., 2004). Además de incluir otras áreas cercanas, como propone el autor, también cabe la opción de involucrar a la población a la administración en su cuidado y explotación como mediadores de difusión cultural y gestores patrimoniales. Y así es propuesto años más tarde en el artículo *Acciones en el paisaje cultural de la Ensenada de Bolonia, Cádiz* escrito por Román Fernández-Baca (et al., 2007) atendiendo al Avance de la Guía,

La Administración de Cultura se ha propuesto ampliar el análisis tradicional de los objetos patrimoniales, es decir, sus propios horizontes de comprensión y gestión, a través de un planteamiento innovador de marcado carácter territorial. De este modo, se ofrece a otras administraciones y agentes que intervienen en el territorio una nueva perspectiva de acercamiento al paisaje desde el respeto, la conservación y la valorización de su patrimonio cultural. (Fernández-Baca et al., 2007).

En donde existe una intención novedosa para el conocimiento del patrimonio y su exposición,

[...] una mirada sobre el espacio de la Ensenada de forma que, a partir de su identidad cultural, se definieran las posibles pautas de intervención; una actitud contemporánea, en tránsito entre la cultura local y lo global, que responde a la demanda de una sociedad caracterizada por el movimiento, la fluidez y la flexibilidad pero que incorpora el pasado como punto de partida del discurso. (Fernández-Baca et al., 2007).

Que también implica la difusión del conocimiento mediante las herramientas museográficas,

Como consecuencia del proceso de cambio en el que se encuentra inmerso el Conjunto Arqueológico de Baelo Claudia, se plantea la oportunidad de proyectar un nuevo discurso museológico y museográfico que actualice los contenidos divulgativos y el mobiliario urbano, unificando el lenguaje gráfico y la materialidad de los soportes utilizados. (Fernández-Baca et al., 2007)⁶⁶.

Esta aportación tendría un lugar en el espacio propuesto para los procomunes y la cultura localizada que tiene afinidad con lo establecido en la Convención de la UNESCO de 2005, cambiando los objetivos tradicionales de los bienes declarados.

De todos modos, los ejemplos expuestos son testimonios que atestiguan el cambio de paradigma en la construcción del patrimonio, sin que en ningún caso la pretensión que aquí exponemos sea excluyente del proceso hasta ahora efectuado.

⁶⁶ A la actuación paisajística en la Ensenada de Bolonia (Cádiz) se le concedió en 2014 el *Premio a la intervención en el territorio o en el paisaje* otorgado por Premios Hispania Nostra, desde donde se trabaja en defensa y promoción del Patrimonio Cultural y Natural.

1.8. Patrimonio y procomún. Debates y proyectos.

Nos indica Peter Linebaugh (2013) en *El manifiesto de la Carta Magna. Comunes y libertades para el pueblo*, al igual que expone Anabel Fernández (2014), que con el cercamiento de los campos comunes, hacia el año 1500, cambia la tradición de lo común y procomún preexistente. Linebaugh, en este libro, estudia en profundidad la genealogía del término “común”, situando su origen en territorio anglosajón, a orillas del río Támesis en el prado de Runnymede durante el año 1215. Como testimonio quedan el escrito de sesenta y tres artículos de la Carta Magna (de aspectos políticos y jurídicos) y la Carta del Bosque⁶⁷ (donde se trataba la supervivencia económica),

El mensaje de las dos cartas y el mensaje de este libro es sencillo: los derechos públicos y los sociales solo pueden existir sobre una base económica. Para ser ciudadanos libres tendremos también que ser productores y consumidores en igualdad de condiciones. Lo que llamaré procomún (basado en la teoría que deposita toda la propiedad en la comunidad y organiza el trabajo para el beneficio común de todos) debe existir tanto en las formas jurídicas como en la realidad material cotidiana. (Linebaugh, 2013, pp: 27-28).

En los documentos originales se defienden los espacios comunes para su explotación agraria y económica⁶⁸, que iban en paralelo a los usos requeridos para el bienestar común o *commonwealth*⁶⁹, junto a los derechos políticos, en la que se relaciona la expresión *commonwealth* con el concepto latino de *res publica*,

La expresión *commonwealth* con el significado de «bienestar público, bien general» data del siglo XV. La frase *the common-wealth* o *the common weal* proviene del antiguo significado de *wealth* [traducido generalmente como riqueza], *well-being* [estar bien], que a su vez es un derivado del latino *res publica* [cosa pública, república]. El término significa literalmente *common well-being* [bienestar común]. En el siglo XVII la definición de *commonwealth* se amplía del original

⁶⁷ Ambas cartas están escritas originalmente en latín, según indica Peter Linebaugh.

⁶⁸ Un estudio que se presenta sobre esta cuestión es la línea que también se desarrolla en Inglaterra a partir del siglo XIX con los *National Trust*. Aunque en esta tesis no está contemplada su investigación, si parece tener ciertas afinidades con los análisis proporcionados por Linebaugh sobre el trabajo colectivo en propiedades adquiridos por *National Trust*. Observamos una brecha entre el aspecto de la tutela, conservación y beneficios de la explotación anglosajona, y la línea definida a través de las nociones patrimoniales de herencia francesa, que culminan en el sistema internacional actual occidental, dependientes del Estado.

⁶⁹ Según la nota al pie del editor en el libro de Peter Linebaugh, (2013, pp: 33-34).

«bienestar público» a «un estado cuyo poder es detentado por la gente; una república o un estado democrático». (Linebaugh, 2013, pp: 33-34).

La relación de la expresión *commonwealth* con este hecho, Linebaugh lo contrasta con la separación de los derechos económicos o sociales y los derechos civiles o políticos en la Declaración de Derechos Humanos de las Naciones Unidas de 1948 y el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales de 1966 (Linebaugh, 2013). El autor, para corroborar esta tesis, describe varios ejemplos ocurridos en las últimas décadas, entre los cuales, argumenta con los datos que justifican el Premio Nobel de la Paz, en 2004, a Wangari Maathai de Kenia. Maathai propone al *Green Belt Movement* (Movimiento del Cinturón Verde), la plantación en Kenia de 30 millones de árboles, para preservar la subsistencia de los habitantes con madera para combustible, para erigir vallas y para la construcción en general, “restaurando la ecología del monte e impidiendo que Kenia se convirtiera en un seco desierto”.

Esta acción, irremediablemente en el territorio del arte, la relacionamos con una de las prácticas artísticas de Joseph Beuys; con la plantación de 7.000 árboles (robles) para la Documenta VII (1982) de Kassel (Alemania) y a su propuesta de que “todo ser humano es un artista”. En este caso coincide con los ecos en actuaciones ecologistas y de supervivencia, junto a un objetivo cumplido con un Nobel de la Paz 2004. Además, constituye en sí misma una materia de reflexión sobre posibles prácticas para la mejora del bienestar de la comunidad.

Según los presupuestos enunciados, la acción de la plantación de los árboles con la participación de la comunidad para la mejora del lugar tiene una intención procomún.

De este modo, explica Antonio Lafuente, salimos de la ciencia de la economía para analizarlo desde la ciencia de la antropología, puesto que en esta cuestión “los procomunes no son asimilables a la noción de mercancía”⁷⁰. Además, -continúa Lafuente a propósito de la tecnología y el patrimonio- existe una preocupante relación entre nuevas tecnologías, donde podemos observar particularmente la visibilidad del

⁷⁰El concepto de arte como mercancía, lo desarrollamos en el siguiente capítulo, cuando desde las vanguardias históricas en adelante, algunos artistas intentan poner dificultades a este mercado.

movimiento de los comunes en la Red⁷¹ (Hess, 2008) y nuevos patrimonios, como consecuencia de la aparición continua de opciones para “cercar” o “abusar” de bienes que sólo comenzamos a valorar una vez que empiezan a estar amenazados; y es, por tanto, que la humanidad tiene el derecho de sentirse intimidada y optar por “reclamar la condición de procomún”. Es entonces cuando aparece un tercer sector diferente a “la economía y al conocimiento distinto a los tradicionales privado y público”, que propone una reflexión para avanzar en la comprensión de “cuáles son las políticas y las acciones a emprender”⁷².

De la ética de los valores hemos de transitar a la de las capacidades si queremos entender cómo es la dinámica de producción del procomún, pues un bien común no es más que una estrategia exitosa de construcción de capacidades para un colectivo humano. (Lafuente, 2007, p: 2).

Estas reflexiones nos aproxima a una llamada a la no patrimonialización para salvaguardar los bienes comunes, que expresamos como variante del Patrimonio y el Procomún, pues en sí, es una nueva idea susceptible de ser valorada en nuestro presente, “*But sooner or later, we shall have to build a space that can protect the new Commons without patrimonializing them*”⁷³ (Lafuente & Sastre, 2014).

Algunos autores estamos definiendo, o intentado definir, los nuevos conceptos sobre el patrimonio y los futuros patrimonios culturales. Dotamos de nombres a objetos y acciones que realizan los artistas actuales, pues durante el siglo XX, en el territorio del arte, el desplazamiento de lo objetual llevó a lo conceptual. Estamos reemplazando la cultura del querer saber por la interrogación de la cultura, “*replacing the culture of wonders by the wonders of culture*”⁷⁴ (Lafuente & Sastre, 2014). Apuntan Antonio Lafuente y Paz Sastre que el negocio de la industria patrimonial es bulímico. Y que ahora observamos como ésto mismo se traslada a la tecnología. La necesidad de generar o, más bien, recuperar una conciencia basada en los comunes está latente. Esta ideología

⁷¹ Para la autora los comunes emergen como un concepto crucial para activistas y pensadores alrededor del mundo con el uso de la red de internet, en acciones colectivas y websites como *Onthecommons.org* y *Cooperation Commons*.

⁷² Antonio Lafuente (2007) cita en esta nota a Sen, Amartya (1998). *Bienestar, justicia y mercado*. Barcelona: Paidós; Nussbaum, Martha (2007). *Las fronteras de la justicia. Consideraciones sobre la exclusión*. Barcelona: Paidós; Cortina, Adela (2002). *Por una ética del consumo*. Madrid: Taurus.

⁷³ “Pero tarde o temprano debemos construir un espacio que puedan proteger los nuevos *Comunes* sin tener que ser patrimonializados”. [Traducción de Clotilde Lechuga].

⁷⁴ *Ibidem*. [Traducción de Clotilde Lechuga].

tuvo momentos de confusión y fue subvalorada por los escritos de Garrett Hardin⁷⁵ en 1968,

Este profesor de Ecología Humana de la Universidad de California escribió el famoso artículo «La tragedia de los comunes» como parte de sus teorías sobre la sobrepoblación del planeta y la escasez de recursos, que incluían propuestas eugénicas, abortistas, de control migratorio y conservacionistas. (Linebaugh, 2013).

Pero más tarde fue aclarada con la distinción entre propiedad común y de libre acceso (Ostrom & Hess, 2007). Las autoras aclaran el dilema entre propiedad común y de libre acceso resumiendo acceso libre (*Open Access*) a que no tiene un régimen legal con el cual excluir a ninguna persona, mientras que la propiedad común (*common property*) tiene el derecho legal de demarcar a quien no sea del grupo y que, de algún modo, nos remite a la *Res universitatis* (Rose, 2003; Fernández, 2014) expuesta anteriormente. Esta diferencia también constituye un derecho a la propiedad colectiva como patrimonio privado y un derecho de admisión de los miembros del colectivo.

Según Antonio Lafuente, en la actualidad la práctica de los comunes en la participación social se fortalece, no sólo por ser un momento en que la facilidad tecnológica lo propicia, sino por la preocupación que la desvinculación de los territorios supone para los ciudadanos y ciudadanas. Estos autores defensores de los comunes insisten en que sabernos partícipes de una sociedad hace que entendamos ésta. Para ello es óptimo conocer las carencias y los valores de los distintos grupos, de ahí también la participación en red para establecer referentes.

Parece, por lo tanto, que estamos buscando nuevas fórmulas para entender nuestro entorno y nuestro futuro, como ya hemos citado “Del monumento, soporte de la memoria, hemos pasado al patrimonio, soporte de la identidad” (Prats, 1997). Y nos preguntamos, ¿Es el pasado quien nos produce a nosotros o somos nosotros los que producimos el patrimonio? Una declaración que en 1972 hace que la UNESCO

⁷⁵ Peter Linebaugh cita la controversia iniciada por el biólogo Garrett Hardin, en «The Tragedy of the Commons», *Science*, núm. 162, 1968, pp. 1243-1248. Según la editorial Traficantes de Sueños (TdS), Para la versión castellana véase el enlace proporcionado por la editorial (TdS) del libro de Garrett Hardin, en *Gaceta Ecológica*, 1995, núm. 37; disponible en http://www.uam.es/personal_pdi/ciencias/jonate/Eco_Rec/Intro/La_tragedia_de_los_comunes.pdf.

establezca los criterios de patrimonialización actuales (Patrimonio Cultural y Natural, Paisaje Cultural, Patrimonio Inmaterial), y supongamos al patrimonio consecuente de la Revolución Francesa como algo decimonónico y desfasado.

Haciendo una reflexión sobre la cultura popular y la alta cultura, observamos que el patrimonio del siglo XVIII es visto demasiado elitista. Algo contradictorio, pues precisa Lafuente (2012) que los museos han nacido como casa de los comunes, expresado en su sentido más estricto, en el que los objetos expuestos en ellos eran los más cotidianos, los más repetidos, los más “populares”, una vez pasada la época en la que los objetos pertenecían a los gabinetes de las maravillas. Esta característica de la exhibición de los objetos comunes y cotidianos se debe a que también se musealizaron los hallazgos científicos, provocando un efecto desestabilizador al integrar a eruditos con distintos públicos: a la *High Culture* con la Clase Popular. Y así se inició un sentimiento de identificación con los objetos de nuestros referentes históricos como comunidad. Se expusieron en los museos de ciencias naturales piedras proporcionadas por los estudiosos de la geología o flores comunes a través de los botánicos, haciendo que lo maravilloso no fuera la unicidad del objeto sino el aspecto científico de éste; conformando, de este modo, un cambio de paradigma en el paso de lo privado de los tesoros de los gabinetes de maravillas a lo público de los museos.

En la conferencia en MediaLab Prado 2012, Antonio Lafuente argumenta que, en la actualidad, como consecuencia de las categorías establecidas por la UNESCO se conceden posibilidades de diversidad a las memorias vivas menos vinculadas a la nación y más a las comunidades, “cada comunidad tiene derecho a su propia memoria”. Y por consiguiente, nos preguntamos qué significa construir un patrimonio. Entendemos que “proteger algo no es inventarlo y ponerlo en valor, no es tanto un trabajo de comisariado como el de revelar el patrimonio el significado de cada comunidad”, llegando a ser algo más popular y menos elitista, ya que no incluye exclusivamente los patrimonios materiales, sino que además acepta y contiene los inmateriales.

En el desarrollo de este corpus de intenciones patrimoniales, indica Lafuente que aspectos como la iniciativa de incorporar a las comunidades indígenas a los *main stream* o principales corrientes mundiales, en realidad “están destruyéndolas de una manera

acelerada”; tenemos una sospecha de cómo “las estrategias de patrimonialización están destruyendo el verdadero patrimonio que es el procomún”⁷⁶ al no considerarlas como la construcción de un cierto conocimiento propio, sino algo museable (Lafuente, 2012).

En esta búsqueda entendemos que común no es universal ni intentamos que sea universal⁷⁷. A menos que el término universal se deba cambiar, desplazar. Universal es algo que abarca todos los agentes y, por ello, la construcción de lo común no es una construcción de lo universal. El mundo es heterogéneo y eso mismo nos impide hablar de lo universal. Los distintos colectivos no comparten lo universal⁷⁸. Somos seres compuestos de muchos, la propia individualidad está compuesta y por tanto enlaza con toda una serie de otros compuestos, manteniendo su estatus de heterogeneidad y no de universalidad⁷⁹ (Galcerán, 2006).

Con estos presupuestos entendemos el empoderamiento de los espacios de la ciudad. Guy Debord en su obra *La sociedad del espectáculo* añade a la crítica de la difusión de las imágenes en la sociedad occidental y el consumo por parte de los usuarios, las siguientes palabras: “El espectáculo no es un conjunto de imágenes sino una relación social entre las personas mediatizada por la imagen” (Debord, 2008, p: 38). Sabemos que el espacio público es una geografía de relación social. La interpretación múltiple de la realidad actual nos lleva a distintas lecturas sobre la visibilidad del territorio y del patrimonio, y entendemos que existe una interrelación con las personas que participan de ello. Quizá esto explica la ecología y la expansión de sus composiciones, al basarnos en el modelo de ecosistema⁸⁰. Podemos señalar un ejemplo como es el Parque MFO, el

⁷⁶ Este debate queda abierto en la actualidad. De hecho, es uno de los rasgos que se plantea en los criterios del procomún con respecto al patrimonio y el modo de hacer de las organizaciones (internacionales, estatales, etc.). Por un lado es interesante su apoyo, pero se pide una revisión (llevada a cabo por todas las partes) sobre los distintos aspectos novedosos de las últimas décadas.

⁷⁷ El aspecto de lo universal igualmente es llevado a revisión en las sesiones de MediaLab Prado, UNIA arteypensamiento, etc., en el Estado español. También están en las consideraciones de la categoría de “valor universal” determinado por la UNESCO. Para más información sobre este tema ver las sesiones de debate de las dos entidades citadas además de Arteleku-Diputación F. Guipuzcoa.

⁷⁸ Charlotte Hess identifica para esto una serie que denomina “sectores principales”: comunes culturales, comunes vecinales, comunes del saber, comunes sociales, comunes de infraestructura, comunes de mercado y comunes globales. Su postura, de todos modos, está vinculada a los comunes de Estados Unidos, por lo que también hay una diferencia en la formulación de otros comunes.

⁷⁹ Amador Fernández, Franco Ingrassia, Marta Malo y Monserrat Galcerán, en Mesa redonda: Universalismo desde abajo. Reilustrar la Ilustración: Universalismo, ciudadanía y emancipación (I) UNIA arteypensamiento (en línea) <http://vimeo.com/85157212>

⁸⁰ <<De eco y sistema. 1. m. Comunidad de los seres vivos cuyos procesos vitales se relacionan entre sí y se desarrollan en función de los factores físicos de un mismo ambiente>>. *Diccionario de la lengua*

cual está sostenido, además de sobre la estructura de metal, sobre el referente real de crecimiento biológico. Escribe Jaime 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” (López, 2005, p: 14). Hablar de paisaje es hablar de lugares comunes en este contexto. De hecho, en esta intervención se modifican el sitio para hacerlo común. La propuesta del Parque MFO en Zúrich (Suiza) nace de la recuperación del solar en el que actualmente se ubica el parque, que era el vertedero de escombros y desechos de la fábrica MFO (Machinefabrik Oerlikon). Se ha continuado la línea industrial de visibilidad 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 más cubierto, auto-abastecido de riego. Proporcionando un espacio verde con casi total capacidad autónoma de crecimiento, sostenible. De modo que es la naturaleza la que realiza el esfuerzo biológico de permanecer con vida, aumentando la superficie de su área verde con su desarrollo⁸¹ (Sánchez Videilla, 2008, p: 160).



Parque MFO © Michael Freisager

española (DRAE) <http://www.rae.es/> [Consultado 15/01/2014]. En la actualidad está en uso el término ecosistema para asignarlo al arte, a la ecología de los materiales en los museos o como aquí se entiende, que es el referente a un espacio de crecimiento y expansión biológica.

⁸¹ El Parque MFO es proyecto de Raderschall que se puede consultar en el libro editado como Atlas y en la página web <http://www.raderschall.ch/projekte/parks/mfo1.php> [Consultado 10/02/2014]. En el mismo Atlas, también se exponen en las pp. 24-45, las obras en las naturaleza, respetando el concepto de no contaminación visual en el paisaje cultural -pero sin implicación colectiva y transformación por la vegetación- del Mirador Aurland realizado por los arquitectos Todd Saunders y Tommie Wilhelmsen El Mirador Solhbergplassen realizado por el arquitecto Carl-Viggo Hølmekbakk. Jensen & Skodvin <http://www.jsa.no/> [Consultado 10/02/2014].

Por otro lado, uno de los proyectos referidos a la práctica del concepto procomún, entendida como una “nueva lógica grupal” que mantiene la idea originaria de comunidad como “lo que cambia conjuntamente, refiriéndose así al cambio mutuo a través del intercambio con el prójimo” (Rodríguez, 2014), es el de una hemeroteca audiovisual procomún.

Según lo expresado en la sesión de trabajo del 14 de enero de 2010, en el espacio de MediaLab Prado, no hay una memoria colectiva audiovisual como sucede con los textos en la hemeroteca⁸² (MEDIALAB-PRADO, 2010, minutos 57:50-64:00). Por lo que fue una propuesta de trabajo. La documentación audiovisual para la recuperación del archivo con salida en nuevos formatos abiertos y libres atiende al colectivo. Así se llega a generar un ideario, tras su ordenación e investigación, con libre uso. En el “círculo del arte” y en cualquier otra “esfera” es importante contar con esta libertad. Estas fuentes las podemos y debemos utilizar en nuestras investigaciones y experiencias artísticas, para justificar lo que más adelante veremos como Apropiacionismo o “tomar el discurso de otro”, lo cual requiere la necesidad del libre acceso (Ostrom, & Hess, 2007; Andújar, 2008) a las imágenes en el campo visual.

A modo de conclusión de este primer capítulo, decir que somos conscientes que se están llevando a cabo otros proyectos que desplazan el concepto de arte y el concepto de su patrimonialización en las redes museísticas, pero que acaban llegando a un entendimiento con la industria cultural como es el caso de *MEGAFONE.NET/2004-2014* de Antoni Abad, incluido en las fichas finales. En él, el artista ha preparado la presentación especialmente para el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, transformando el espacio museo, añadiendo nuevos significantes⁸³,

La exposición que se muestra en el MACBA reúne por primera vez documentación extensa sobre esta década de actividad de *megafone.net*, presentándola como una instalación audiovisual e interactiva que Antoni Abad ha concebido específicamente para el espacio del Museo. La presentación museográfica explora particularmente las transferencias entre los usuarios y el artista, convertido en catalizador. De este modo, estas experiencias sobrepasan los límites institucionales,

⁸² Más información en MEDIALAB-PRADO (2010). “Laboratorio del procomún”. Medialab-prado.es. http://medialab-prado.es/article/sesion_de_trabajo_del_laboratorio_del_procomun_14_enero_2010 [Consultado 6/11/2014].

⁸³ Este aspecto también se trabaja en la actualidad puesto que muchas de las intervenciones artísticas quieren estar en el espacio museístico, por lo que ambos intereses se tienen que poner de acuerdo para llegar a soluciones pertinentes.

transformando el museo en receptáculo de estos trabajos, procesos e intercambios y, al mismo tiempo, conectándolo no solo con los espacios físicos de la ciudad y con sus geografías, sino también con el espacio virtual, con el territorio quizás invisible –aunque tangible y, sobre todo, útil– de las redes⁸⁴.

Sobre esta exposición escribe Alberto López Cuenca⁸⁵ el artículo *El taxista como etnógrafo*, en el que cuenta como los taxistas participantes en esta red informativa en la ciudad de México D.F., a través del teléfono móvil, no son convocados al museo como objetos de representación sino como sujetos. El templo del arte cambia sus estrategias negociando con el artista. Se trata de experimentos artísticos que como apunta Roc Parés (2014) son trabajos “de creación colectiva, territorialmente dispersos, interdisciplinarios e innovadores, reconocidos internacionalmente como pioneros en el arte y la comunicación social del siglo XXI”.

Antonio Lafuente considera que es muy importante que haya artistas como Natalie Jeremijenko, Eduardo Kac o Christophe Bruno que produzcan "experimentos pánicos" que planteen que todos somos, a la vez, víctimas y beneficiarios potenciales del desarrollo tecnológico. Jeremijenko es profesora en la Universidad de California (UCLA) y su propuesta experimento/arte es la plantación en la bahía de San Francisco de miles de nogales donados y observar su evolución. El propósito es comprobar que “el determinismo genético es una falacia”, pues el desarrollo de un ser vivo no sólo depende de su base genética y condiciones medioambientales para su buen crecimiento, sino que también existen comportamientos sociales y culturales que afectan. A juicio de Lafuente, estos experimentos demuestran la necesidad de poner en marcha diferentes estrategias de reflexión y acción que permitan crear "estructuras e instituciones", que defiendan que el control sobre los comunes o *commons* de la sociedad contemporánea no esté exclusivamente en manos de científicos, expertos y profesionales.

También, según el mismo autor, habría que evitar que el Estado se apropie de ellos, pues entonces dejarían de ser bienes comunes (que son de todos en general y de nadie

⁸⁴ <http://www.macba.cat/es/10-anyos-de-megafone-net> [Consultado 6/11/2014].

⁸⁵ Diario ABC Cultural, número 642, (15/mayo/2004). También están recogidos los textos de López Cuenca y otros autores en el libro/catálogo de la exposición realizada en el MACBA de Barcelona, *Antoni Abad. megafone.net/2004-2014*. (2014) (En línea) <http://www.macba.cat/uploads/publicacions/megafone/EbookmegafoneES.pdf>

en particular) y se convertirían en bienes públicos (susceptibles, por tanto, de ser privatizados,

[...] el procomún puede hacerse visible como un ente externo y abstracto, al margen de las comunidades y los conflictos en los que está envuelto; segundo, ensanchar la naturaleza profundamente tecnológica del procomún, pues compartir una imagen de algo requiere una cadena de movilizaciones que incluyen procesos de fragmentación, modularización, simulación e inscripción en uno o varios media. Y sí, lo hacemos para dar nueva legitimidad a las reclamaciones sobre el procomún, sin ocultar la extrema complejidad de actores implicados. No en vano conocer algo siempre fue una operación que tiene mucho que ver con iluminar, desvelar, descubrir y, en definitiva, mostrar. En el régimen escópico característico del conocimiento en la modernidad sólo puede ser creíble lo que sea visible. (Lafuente, 2007, p: 8).

La no apropiación estatal de los bienes comunes es defendido por algunos de los proyectos de los Centros sociales, que insisten en el uso del patrimonio como espacio para generar expresiones culturales o *arte del común* (Ramírez Blanco, 2014). Estos se pueden relacionar con la declaración de la UNESCO (2005), como señalamos más adelante.



Natalie Jeremijenko, *One tree(s)*, (2000). Universidad de California (UCLA)⁸⁶.



Joseph Beuys, Pala del proyecto *7.000 robles* (1982). Museo de Kassel.

⁸⁶ Para más información sobre el proyecto visitar la página web de la artista <http://www.nataliejeremijenko.com/projects/> y la de la Universidad de Nueva York <http://www.nyu.edu/projects/xdesign/onetrees/> [Consultado 17/01/2014].

2. APROXIMACIÓN A LOS USOS ARTÍSTICOS DEL PATRIMONIO CULTURAL Y NATURAL A MEDIADOS DEL SIGLO XX.

2.1. Introducción a los márgenes temporales de la modernidad.

Como resumen de los continuos “ismos” que declaraban la muerte del arte, según explica Simón Marchán Fiz (2000)¹ al referirse al puntillismo, cubismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo, etcétera, escribe Arthur C. Danto (2005) que lo moderno es la última era antes del fin del arte. Para poner una fecha, Arthur Danto decía como broma que el arte había acabado el 17 de abril de 1964 en la calle 74 este de Manhattan (Danto, 2003), en la primera exposición de la *Caja Brillo* de Andy Warhol. Allí, el *pop art*, como hizo el *ready-made* de Duchamp, invirtió los valores de los iconos en la representación artística.

El arte pop no fue sino uno más de los numerosos esfuerzos que a comienzos de los años sesenta trataron de cerrar la brecha abierta entre el arte y la vida [...] La vida contemporánea se definía por las imágenes de la producción en masa [...] Su intención era la de eliminar la brecha entre las imágenes vernáculas y el arte elevado. (Danto, 2003, p: 14).

Si atendemos las palabras del crítico de arte Clement Greenberg, el cambio en el arte se produce antes y después de lo moderno, lo cual se defiende con la tesis de la transición de la pintura mimética a la no mimética. Greenberg aclara que no se trata de una ruptura con la fase pasada,

Quizás no he insistido lo suficiente en que el arte moderno nunca ha supuesto –ni lo supone ahora- algo parecido a una ruptura con el pasado. Puede haber significado un ocaso, una paulatina decadencia de la tradición, pero también ha representado un avance, un progreso de esa tradición. (Greenberg, 2006, p: 219).

La etapa de lo moderno ofrece un cambio de paradigma por el ascenso a un nuevo nivel de conciencia, en el que la reflexión ocupa un lugar dentro de los métodos de la representación. Esta aproximación va referenciada dentro de un marco histórico, que arranca en la segunda mitad del siglo XIX con la actitud vanguardista encarnada en el caso de la pintura por Édouard Manet, aunque los destructores definitivos del espacio realista y del objeto fueron los cubistas; que como afirma Fèlix Fanés² en el prólogo del

¹ El autor expone la teoría de la muerte del arte iniciada con los “ismos” en el siglo XIX.

² GREENBERG, Clement (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*. [Prólogo: Félix Fanés]. Añadir que en el libro Greenberg subraya tres de los aspectos destacados en el caso de la pintura, anteriormente considerados limitaciones plásticas, como factores positivos en la pintura moderna: el de la planitud o

libro *La pintura moderna y otros ensayos*, con el añadido de Cézanne fundamenta el arte moderno que culmina con el expresionismo abstracto.

Revisando el pasado, Hans Belting³³ considera que la “era del arte” comenzó alrededor de 1400. Aproximadamente anterior a esta fecha, las imágenes eran veneradas pero no admiradas estéticamente, por lo que entiende que fue en ese momento cuando se hizo evidente la estética en la historia del arte. En la opinión de Arthur C. Danto la estética, la cual llegó a su clímax en el siglo XVIII, es una conexión entre ésta y el arte, y responde a una contingencia histórica sin formar parte de la esencia del propio “arte”. De este modo, justifica que la reflexión estética no tiene aplicación esencial en el arte que se practica a partir del espacio posmoderno (Danto, 2005), cuando se abandona el arte objetual dando paso al arte de concepto (Marchán, 2009) y a los proyectos artísticos, los cuales quedan inmersos en otros ámbitos intelectuales (Eco, 1970), muchos de ellos con implicación y participación social y política.

También para Umberto Eco (1970) el valor estético queda atrás y el valor cultural pasa a ser un acontecimiento histórico que involucra la idea de “muerte del arte”, desde la perspectiva de la idea hegeliana de cambio que inicia otro ciclo,

Ante el empaldecimiento del valor estético frente al valor cultural abstracto, y ante cualquier prevalecer de la poética sobre la obra, del diseño racional sobre la cosa diseñada, [...] no comprendiendo que el problema refleja toda una concepción del arte), surge espontáneamente la expresión “muerte del arte” para indicar un acontecimiento histórico. (Eco, 1970, p: 128).

Las aportaciones de Eco, escritas entre 1955 y 1963, plantean el desplazamiento del placer estético hacia un contenido intelectual,

[...] en este contexto histórico el placer estético ha ido poco a poco transformando su propia naturaleza y sus propias condiciones, y se ha convertido, de placer de carácter emotivo e intuitivo que era en un principio, en placer de *carácter intelectual*. (Eco, 1970).

flatness de la superficie de la obra, el de la limitación espacial de la mediante el marco y el de las propiedades del pigmento “la palpabilidad de la pintura”, pp: 112-113.

³³ Danto (2005) cita a Hans Belting.

El concepto del arte se encuentra en esos momentos,

[...] históricamente determinable, relativa a una serie de “modelos de cultura” muy concretos [...] dentro de un universo cultural en el que todavía mantiene cierta fuerza. (Eco, 1970, p: 256).

Umberto Eco en el libro *La definición del arte* cita y reproduce el texto de Piero Raffa en el que anuncia que las vanguardias históricas fueron una astucia para efectuar “la muerte del arte”, propiciando así el paso de una función cultural del pasado a una función cultural nueva. A pie de nota, Eco explica que discrepa con Raffa, al considerar que el arte acentúa la característica de ayudar a conocer, iniciando, de este modo, una nueva época filosófica en el proceso de cambio; y declara más adelante, “como el arte de vanguardia [...] elevando a la categoría de criterio de juicio no al valor estético sino al valor político” (Eco, 1970, p: 260). Alcanzando así otro paradigma. En su planteamiento, Eco también concede el valor experimental de la obra en el área de las ciencias sociales,

La obra de arte contemporánea se convierte en soporte de conocimiento, ¿en qué se diferenciará el modo de proceder del arte del de la ciencia o la filosofía?. (Eco, 1970, p: 260).

Y expone la posibilidad de hacer uso del método científico, aplicándolo al arte en la convergencia ciencia y arte (Greenberg, 2006, p: 215) y situar al artista como investigador (Ramírez, 2004). De hecho, que la obra de arte se convierta en un “soporte de conocimiento” era lo que dilucidábamos en el epígrafe 1.2., al referirnos, a partir del texto de Arthur C. Danto (2002), a la auto-revelación que desvela Shakespeare, cuando el personaje de Hamlet se mira al espejo, y éste pasa de ser una copia de uno mismo como simple reflexión a auto-reflexión, a ser un objeto “estimulador del conocimiento”.

El carácter cultural contrapuesto con el exclusivamente estético al que se refiere Eco, queda expresado desde las primeras décadas de 1900, en lo que llamamos la era de los manifiestos. Según cita Danto en el libro *Qué es el arte*, “Los eruditos han identificado más de quinientos manifiestos aunque no todos los movimientos sacaron uno” (Danto, 2013). Los movimientos artísticos quisieron participar y dilucidar en lo que consideraron la verdad, orientándose hacia una percepción de la “verdad filosófica” en el arte, dejando constancia de sus propósitos y postulados (Ramírez, 2005). Una práctica

que tendrá continuidad hasta la fecha, bien como teorización que implica a un colectivo o, posteriormente, a reflexiones de prácticas individuales. Se emprende, consecuentemente, un episodio en la historia del arte caracterizado por el registro de las intenciones artísticas procedentes de los mismos autores. El 20 de febrero de 1909, se publicó en el diario francés *Le Figaró* el primer manifiesto futurista, iniciando una tradición vanguardista continuada por otros “ismos” como el dadaísmo y el surrealismo (Ramírez, 2005). En estos manifiestos se exponen inquietudes políticas y sociales. Es interesante incidir en la voluntad artística de los autores, o *Kunstwollen* (Riegl, 1987), de expresar sus intenciones y el carácter social y político de éstas, además de la indagación que desarrollan en las formas de expresión a nivel técnico. Estas fuentes, de primera mano, constituyen el material de estudio de dichas poéticas, al igual que los objetos y procesos artísticos. Inaugurando un nuevo apartado en la investigación artística, al considerar estos testimonios “datos científicos” para analizar cualquier caso. Escribe Danto en aparente tono de humor, pero sin apartarse de los sucesos, que en los círculos que no escribieron sus principios testimoniales, como es el caso del cubismo o el fauvismo, son los críticos los que deben realizar ese trabajo,

El manifiesto define cierto tipo de movimiento, cierto estilo, al cual en cierto modo proclama como el único tipo de arte que importa. Es un mero accidente que algunos de los principales movimientos del siglo XX carecieran de manifiestos explícitos. El cubismo y el fauvismo, por ejemplo, estuvieron comprometidos en el establecimiento de un nuevo tipo de orden en el arte, y descartaron todo aquello que oscurecía la verdad u orden básicos que sus partidarios suponían haber descubierto (o redescubierto). (Danto, 2005, p: 50).

En los manifiestos y testimonios queda visibilizado el compromiso de los artistas con su trabajo: la preocupación y la conciencia de las vanguardias históricas de formar parte de un periodo de transformación. Según cita Danto (2005), Pablo Picasso le dijo a Françoise Gilot que él y Georges Braque “se esforzaban por <<establecer un nuevo orden>>, que podría hacer por el arte lo que el canon de las reglas clásicas, pero que terminó, pensaba él, con los impresionistas”, el nuevo orden sería anónimo -pues las primeras pinturas cubistas no se firmaron-, de este modo se llegaría a lo “categóricamente antiindividuales” (Danto, 2005, p: 52). Se ha de puntualizar, que los creadores eran conscientes de que la reproducción de la realidad como copia estaba en crisis. Es por ello, que buscaron fórmulas originales de expresión, prescindiendo de la representación

tradicional del objeto en lo formal y en lo semántico, iniciando el capítulo de la subjetividad que será elevado a nuevo referente de lo artístico, contribuyendo de este modo al “después” (Marchán, 2009). Como hemos anticipado con las palabras de Simón Marchán Fiz, los “ismos” han sido el reflejo de una cadena precipitada de muertes (Marchán, 2000, p: 147), reflexión acorde con lo sugerido por Arthur C. Danto y Umberto Eco.

La crítica artística que se sucede, especialmente a partir de los años ochenta, en una reflexión profunda, apunta a que el gran paradigma ha sido el de la mimesis. Este argumento ha estado presente en conversaciones como las mantenidas por Mark Rothko y David Hare, en las que se descubren y sienten en el origen de un cambio en la representación y la creación artística. Inquieren en la opción de nuevas prácticas, posibilitando un futuro artístico. Según varios autores (Arthur Danto propone el término “poshistórico”, mientras que Simón Marchán lo llama “pospop”), al final en los años sesenta, y debido a la fractura icónica estereotipada por el pop art, que en los años previos, había sido planteada,

El gran paradigma tradicional de las artes visuales ha sido, de hecho, el de la mimesis, que durante varios siglos sirvió admirablemente a los propósitos teóricos del arte [...]. Se suponía que al nuevo paradigma, podría servir al arte futuro tan adecuadamente como el paradigma de la mimesis había servido al arte del pasado. A principios de los años cincuenta, Mark Rothko le dijo a David Hare que él y los suyos “hacían un arte que podía durar miles de años”. (Danto, 2005, p: 52).

Para Danto (2005), los manifiestos introdujeron la filosofía en su área de trabajo. El cambio, titulado “el fin del arte”, se produce cuando se toma conciencia de la verdadera naturaleza del arte. Según el autor, estas reflexiones provienen de la filosofía de Hegel, quien, en 1828, cuestiona el conocimiento científico del arte como algo necesario, y no el considerar el arte exclusivamente como contemplación estética del goce inmediato.

La intención de trasmutación del objeto como copia de la realidad también es recogida en la pintura metafísica. Según Juan Antonio Ramírez (2005) está incluida dentro de la crítica e investigaciones de las vanguardias históricas y es la más relacionada con la tradicional forma del arte. Trata de la representación de la realidad como una copia de ésta, sin renunciar a la perspectiva renacentista de inspiración clásica, inmersa en

espacios vacíos que evocan, al carecer de degradados y acentuar las sombras alargadas, un sentimiento de extrañeza y desasosiego (Ramírez, 2005). En las palabras que dedica Juan José Lahuerta en el prólogo al libro *De Chirico* (1990), expone la convicción que tenía Breton en el surrealismo, como cambio de paradigma, al permitir *re-aprender* el mundo. Las representaciones del pintor De Chirico se interpretan con una mirada al futuro como *tiempo de victoria*, por alguien que cree en el retorno de una realidad sintética⁴, por quien ve posible “la armonía entre el mundo y su representación”. Aunque De Chirico, inicialmente fue aceptado en el círculo surrealista, el problema parte cuando el pintor comenzó a demostrar “la imposibilidad de cualquier *representación*”; con la elección de una pintura de objetos “que no tienen nada que decirse”, ni tampoco “comunicarnos nada con respecto a sus cualidades”; emplazados en “el paisaje inesperado en el que el cuadro nos coloca”. Lahuerta escribe que lo que nos lleva a esos paisajes es “el silencio” de un mundo que expresa la pérdida de un “valor de uso”; la equivalencia entre tiempo abstracto y mercancía “que convierte a los objetos en intercambiables, indiferentes; que hace idénticas pintura y explicación” (De Chirico, 1990). En este proceso, parece que la propuesta de cambio de paradigma también lo expresa De Chirico, avanzando hacia la significación en pintura de la pérdida del aura (Walter Benjamin), con esos objetos aparentemente inocuos, expuestos en la superficie bidimensional, dotada de planitud o *flatness* (Greenberg, 2006) y el concepto de *expendible ikon* (McHale, 1973), como sucederá posteriormente con el *pop art*, a partir de los años cincuenta.

Pierre Francastel, quien presenta una teoría volcada en el objeto, sostiene que el cambio de paradigma, en sí, es un principio en el “que las sociedades entran y salen de sus espacios plásticos particulares en la misma forma en la que se establecen materialmente en distintos espacios geográficos o científicos” (Francastel, 1990, p: 155). El espacio plástico en el Renacimiento fue una construcción intelectual y social, como sugiere el imaginario del modelo de utopía urbana de la ciudad ideal⁵ (Bonet, 2014) publicada

⁴ El Diccionario de la lengua española recogemos dos de sus acepciones: 1 adj. Perteneciente o relativo de la síntesis, 2. Que procede componiendo o que pasa de las partes al todo. (En línea) Fuente citada <http://www.rae.es/>

⁵ Recogido del discurso de la investidura como Doctor Honoris Causa. Universidad de Málaga en 2014, en donde expuso que se conservan tres tablas con las representaciones de la ciudad ideal en los museos de Urbino, Baltimore y Dublín. Están atribuidas a distintos autores por los historiadores del arte: a Francesco di Giorgio Martini, Bramante, Guiliano da Sangallo, Domenico Ghirlandahio o Benezzo Gozzoli. Bonet cita la comparación -por parte de críticos e historiadores del arte como Jean Cocteau- de las tablas con las pinturas metafísicas de Giorgio de Chirico.

como cartel de la II Bienal de Valencia 2003 (Ramírez, 2004), con la que aún se mantienen vínculos, según este referente. Pero la sociedad actual, con los avances tecnológicos y también con el cambio que supone la ya citada *hiperpatrimonialización* (Prats, 2012), tiende a salir de los parámetros en los que durante siglos el ser humano se ha movido con comodidad. En el periodo moderno, se plantearon investigar en los temas de sus creaciones, y en la relación del contenido y el continente en el arte (Francastel, 1990), dando cabida a nuevas prácticas que desplazarían, en el futuro, la comodidad anteriormente mencionada.

2.2. La expansión de las neovanguardias en la relación América-Europa.

Para contextualizar el argumento posmoderno, Rosalind Krauss (2006) señala que el único elemento que parece se ha mantenido en el discurso vanguardista, acompañado con los atributos de revolucionario, místico, *dandy*, tecnólogo, anarquista, etc., es la “originalidad”, en el sentido de lo nuevo en contra de la tradición “como un origen literal, como un comienzo desde cero, como un nacimiento” (Krauss, 2006, p: 171).

Otros matices los aporta Hal Foster, quien escribe en *El retorno a lo real* que en el arte posterior a la II Guerra Mundial “plantear la cuestión de la repetición es plantear la cuestión de la *neovanguardia*”, sin ninguna intención revisionista como norma, aunque algunos retornos sí “aspiran” a una conciencia crítica de estos procedimientos,

Un agrupamiento de artistas norteamericanos y europeos occidentales, de los años cincuenta y sesenta, que retomaron procedimientos vanguardistas de los años diez y veinte, como el collage y el ensamblaje, el *readymade* y la retícula, la pintura monocroma y la escultura construida (Foster, 2001, p: 3).

Como descripción y clasificación de las neovanguardias, Foster sostiene que algunas repeticiones son “rápidas y furiosas” como es el “objeto encontrado” en los años cincuenta y el *ready-made* (del dada de Marcel Duchamp) en los sesenta. Mientras que otras, debido a las tres décadas de represión y desinformación, son “lentas y parciales”, y suceden durante los años sesenta, retomando el constructivismo ruso con estructuras contingentes como los contrarrelieves de Tatlin, o las estructuras colgantes de Rodchenko, las cuales reflejan “internamente el material, la forma y la estructura” y externamente “el espacio, la luz y el contexto”. Pero, como pregunta Foster “Por qué, pues, estos retornos?”, lo cual justifica explicando que ambas prácticas “combaten los principios burgueses del arte autónomo y el artista expresivo”. En el primer caso con el uso de objetos cotidianos, junto a una pose de “indiferencia estética”; y, en el segundo, con la incorporación de materiales industriales y la transformación de la función creativa del artista, que lleva implícito el nuevo proceso (Foster, 2001).

En el marco de las instituciones del arte, Foster dilucida un factor determinante para la “expansión del arte”, con la afirmación heurística de que las distintas instituciones del arte pueden *enmarcar* las convenciones estéticas, pero no constituir las, “si la vanguardia histórica se centra en lo convencional, la neovanguardia se centra en lo institucional”.

Artistas como Dan Flavin, Sol Lewitt, Carl Andre, Donald Judd y Robert Morris en el inicio, durante la primera neovanguardia, y, posteriormente, en la década de los sesenta Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Michael Asher y Hans Haacke desarrollan la crítica artística partiendo del modelo convencional, al igual que hizo dada, los constructivistas y otras vanguardias históricas. Pero, con la diferencia de que esto mismo, más tarde, se convertirá en una “investigación de la institución del arte, sus parámetros perceptuales y cognitivos, estructurales y discursivos”. Podemos presuponer, que lo que estas repeticiones neovanguardistas han propiciado es, más que a invalidar a las vanguardias, a establecer nuevos espacios de actuación crítica y nuevas metodologías del análisis institucional y del funcionamiento de las empresas culturales.

Y esta reelaboración de la vanguardia en términos de formas estéticas, estrategias político culturales y posicionamientos sociales han demostrado ser el proyecto artístico y crítico más vital de por lo menos las últimas tres décadas. (Foster, 2001, p: 23).

Aunque la vanguardia histórica fue reprimida institucionalmente, la primera neovanguardia la recupera, sin ser tanto “la transformación de la institución del arte como la transformación de la vanguardia en una institución”, en una repetición como *resistencia*. Y ello -la institucionalización de la vanguardia- no condena al arte posterior sino que inspira a una segunda neovanguardia a una crítica “del proceso de aculturación y/o mercantilización” (Foster, 2001).

Durante los años sesenta y setenta, los movimientos artísticos fueron neodadaístas y neosurrealistas, decididamente antiformalista, precisamente todo lo que había excluido Clement Greenberg del canon artístico (Greenberg, 2006, p: 15). A partir de 1960, las artes plásticas abandonan las poéticas consecuentes de los modelos del siglo XIX, y el informalismo de la década de 1950. Surgen las propuestas emprendidas en el constructivismo y reaparece la representación de la realidad, debate que las vanguardias habían desplazado en su búsqueda de la expresión artística (Marchán, 2009).

Escribe Marchán (2009), que en la búsqueda de la no-representación de las vanguardias históricas se llega al informalismo; el cual, desde la perspectiva semiótica, conectaba al ser humano con su naturaleza biológica y social, pero que acaba academizándose y preocupándose más por la esteticidad del gesto y de la materia, iniciándose, de este

modo, una vertiente denominada *nueva figuración* y otra *reacción constructivista*. Las prácticas de los “neos” ofrecen estudios de la representación del objeto, los cuales habían sido desprestigiados por los surrealistas, y, anteriormente, puesto a prueba por las vanguardias con puntillismo, cubismo, futurismo, etc., hasta llegar a la abstracción de la forma; siendo desde ese apartado, desde donde emprende un nuevo camino, promovido a partir de las investigaciones realizadas por la Bauhaus, entre otros. Por lo que los estatutos de la existencia del objeto de arte mismo, que los propios autores a principios del siglo XX criticaban, como es el caso de Marcel Duchamp, son cuestionados por los propios artistas.

Por un lado, en la neofiguración, lo que tradicionalmente se conoce por “figura” se amplía, o expande, más allá de los límites de la representación del objeto. Se reintroduce la relación en cuanto al signo –el objeto designado- y al icono –que imita las propiedades del objeto con ciertos rasgos- estableciendo relaciones de semejanza entre la obra y lo representado. El signo icónico⁶ ha sido un pretexto para la formación de signos simbólicos y ha impulsado nuevas iconografías, siendo la neofiguración “la transición entre el informalismo y las tendencias representativas ulteriores” (Marchán, 2009, pp: 21-23).

La vuelta a la representación del objeto o signo icónico hace que se replantee el problema espacial pictórico y humano, como lugar de lo representado y lugar de representación. La figura humana, en el espacio neofigurativo, se relaciona con el mundo exterior proyectándose en el llamado “espacio activo”, que es en donde nuestro cuerpo se mueve. La obra neofigurativa-expresionista genera su propio espacio vital, en el que importa la situación en que desarrolla sus acciones, no su posición en el sitio o el emplazamiento; lo cual está presente en la formación del concepto del sujeto/objeto en un lugar específico (*object/site specific*) y que las teorías psicológicas y pedagógicas de Jean Piaget y de los también constructivistas David Ausubel y Lev Vigotsky, en esos momentos, analizan y diferencian, introduciendo la noción de espacio, la del tiempo (sincrónico, diacrónico, histórico, lineal, etc.) y la interacción social como parte del aprendizaje cultural humano (Hernández, 2008). “En estas obras existe una dialéctica

⁶ Según Simón Marchán (2009, p: 23), el signo icónico ha sido un pretexto para establecer significados más complejos y sus estudios como es la <<semiótica connotativa>> iniciada en el siglo XIX, la cual relaciona las unidades temáticas artísticas con la historia de las diversas sociedades de nuestros tiempos, por lo que se incluyen en el marco de las ciencias sociales.

entre el espacio corporal y el espacio exterior” que, en la obra de Francis Bacon, clarifica la situación de soledad del hombre en sociedad (Marchán, 2009, p: 27).

En este apartado, debemos recuperar la acotación “arte moderno”, en la que se envuelve todo un periodo de experimentos, innovaciones y expansiones artísticas, para presentar otra característica que es “la acción” y prescindir de la figura-ícono o la destrucción de ésta. Así, con el protagonismo de un canon abierto, se le concede a Jackson Pollock, en 1949, el estatus de ser el mayor pintor americano vivo, según la revista *Life* (Danto, 2005). El título *action painting* (Rosenberg, 1952) determina una forma de pintar, la cual añade movilidad a la idea de pintura y la necesidad de extensión de la acción de pintar. Ésta es originalmente atribuida a muchos de los artistas del expresionismo abstracto americano como Hans Hoffman, Arshile Gorky, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Adolf Gottlieb, Franz Kline, Clyfford Still, Barnett Newman, Mark Rothko o Jackson Pollock (Greenberg, 2006), entre otros.

En el artículo *The american action painters*, Harold Rosenberg explica la relación de la acción pictórica con el lienzo,

At a certain moment the canvas began to appear to one American painter after another as an arena in which to act –rather than as a space in which to reproduce, re-design, analyze or express an object, actual or imagined. What was to go on the canvas was not a picture but an event (Rosenberg, 1952)⁷.

El expresionismo abstracto en la acción de pintar, o *action painting*, comparte el argumento vanguardista del automatismo recogido en el *Manifiesto surrealista* de 1924 (Anfam, 2009) y vincula, directamente, la apropiación del espacio físico en la acción artística (Rosenberg, 1952). Por otro lado, como resultado de la influencia de la sociedad *American Abstract Artists*⁸ (AAA) defensores de la abstracción geométrica⁹ y

⁷ “En un momento determinado el lienzo aparece a cada uno de los pintores americanos como la plaza en la que actuar, más que un espacio en el que reproducir, rediseñar, analizar o expresar un objeto, actual o imaginado. Lo que tiene que suceder en el cuadro no es una pintura sino un evento”. [Traducción de Clotilde Lechuga].

⁸ Creada en Nueva York, estaba próxima a los postulados europeos del grupo *Abstraction-Creation*, que Greenberg (2006) lo data en 1936, mientras que San Martín (2005) un año más tarde. Ambos autores hacen referencia, a esta posibilidad, gracias a la política de Roosevelt del *New Deal* en 1935, con el apoyo de la *Work Progress Administration* (WPA).

⁹ Greenberg especifica que la derivada del grupo *Abstraction-Creation* es el cubismo sintético. En su escrito es consciente de que las vanguardias sobreviven porque aún no se habían superado, pensando

otras abstracciones derivadas del paisaje y del color *fauve*, se produjeron trabajos como los de Barnett Newman o Mark Rothko (Greenberg, 2006), que condujeron hacia los terrenos desolados de la contemplación (San Martín, 2005). Si unas obras quedan situadas en ese ámbito estático, la dimensión vitalista en el proceso de creación de Jackson Pollock desemboca en la práctica del *happening*. Continuando con esa misma teoría, la procedencia del automatismo surrealista concede una conexión con la realidad oculta del inconsciente. André Breton identificaba “automatismo” con “arte” y valoraba el arte no premeditado, espontáneo; esto mismo que los expresionistas abstractos compartieron viéndose “a sí mismos como chamanes a través de quienes se materializaban las fuerzas objetivas” (Danto, 2013). Por lo que no sólo fueron los primeros artistas reconocidos como americanos, sino que se sentían guías-chamanes y practicaban los rituales a través de la acción de pintar.

Paralelamente, en la posguerra de la II Guerra Mundial, se presentan en París las composiciones de Wols (Wolfgang Schulze) y Jean Fautrier¹⁰ que recogen la herencia de las vanguardias. Su referente igualmente es el automatismo surrealista. Ambos anuncian una generación de pintores informalistas durante los años cincuenta y sesenta. Así resurgen dos brotes europeos. Uno en el área del Mediterráneo con los franceses (Dubuffet, Mathieu y Soulages), italianos (Vedova, Burri, Capogrossi y Accardi), el alemán Hartung y españoles (Tharrats, Millares, Canogar y Saura). El segundo foco, que se extenderá por el Norte de Europa, con Asger Jorn, Pierre Alechinsky, Karel Appel y Pierre Conraille, son los que fundan en 1948 el grupo COBRA.

Para San Martín, el grupo COBRA constituye, junto al expresionismo abstracto de Pollock, el fundamento de posteriores usos expandidos del arte como acciones, trabajos colectivos¹¹ en el acto creativo, publicaciones, etc., que se extenderán por distintos puntos de la geografía,

La experiencia de COBRA, como la pintura de Pollock, está en la base de todo un conglomerado de ideas, acciones, actitudes, objetos y publicaciones que se conoce con los nombres de *fluxus* y *happening* (San Martín, 2005, p: 342).

que el expresionismo abstracto –que también se basaba en ellas (en el expresionismo, el cubismo y la abstracción)- era el cambio de paradigma iniciado en Estados Unidos, a partir de los años cuarenta.

¹⁰ Según Francisco Javier San Martín es Jean Fautrier quien introduce las texturas.

¹¹ Se puede entender que también es el anuncio de la idea de lo común y procomún según el criterio expuesto por Rodríguez (2014), al trabajar como colectivo en proyectos conjuntos.

Danto (2013) apunta que fue Marcel Duchamp quien al introducir los objetos cotidianos y comparar piezas de maquinaria con obras de arte¹², denominados por él mismo *ready-made*, introduce la ambigüedad en el pensamiento crítico sobre ¿qué es arte?. La palabra *ready-made* la vio en un escaparate, en 1915, para diferenciar una “ropa hecha a medida” de otra, y la adoptó y adaptó. Además de los objetos de uso cotidiano, la significación es común a prendas de vestir que utilizamos a diario y que extrajo de una tienda también común, por lo que todo queda entroncado con la vida cotidiana “urbana”. Un “objeto encontrado” en el escaparate de una tienda con productos de uso frecuente. Creemos que este aspecto está presente en las tendencias neodadaístas y que pueden considerarse poso de las posteriores acciones arte-vida.

El neodadaísmo europeo, desde los años sesenta hasta los setenta, aporta una crítica sociológica y política, cuyos mayores representantes son Joseph Beuys, y en ocasiones Wolf Vostell, al igual que P. Theck y F. Günter (Marchán, 2009). A coalición del performance *Action* (1970) en el Colegio de Arte de Edimburgo, Danto escribe que el arte verdadero basado en la comunidad está sujeto a criterios y no son los que se les aplica al arte que está en los museos o instituciones asociadas, en donde los criterios están consolidados y adaptados por la cultura artística dominante (Danto, 2005, p: 212). Con la distancia que nos ubica en el siglo XXI, este discurso sigue vigente en la actualidad. En esa acción, aunque se utiliza todo tipo de material para testificar el evento (fotografías, película, texto), su aportación es la experiencia en vivo. Danto (2005) cuestiona cuáles son los valores para considerar si esto es arte o no lo es, o si es arte *Fuente* (1917) de Marcel Duchamp y por qué, intentando esgrimir en qué nos debemos basar para catalogarlo como tal.

Volviendo a la forma icónica y al final del arte, escribe Marchán, que en un principio, con respecto a la iniciativa de presentar objetos extraídos del supermercado como *Caja Brillo* (1964) de Warhol, la opinión fue que el pop era un retorno al dadaísmo, por lo tanto se identifica con el neodadaísmo, al relacionarlos en Europa con el nuevo realismo francés y en América con la exposición *The art of assemblage* (1961), en la que

¹² En 1912, junto con Fernand Lèger y Constantin Brancusi asistieron a un espectáculo aeronáutico y al toparse con una hélice de madera Duchamp dijo “la pintura se ha acabado [...] ¿Quién va a hacer algo mejor que esta hélice? Decidme, ¿podéis hacer algo así?” a lo que Danto añade que fue una <<declaración de intenciones>> en el que se compara una pieza de maquinaria, al igual que los futuristas elogiaban como símbolo de modernidad, con una pieza de arte (Danto, 2013, p: 40).

expusieron Dine, Jasper Johns, Edward Kienholz, M. Escobar, junto con las “pinturas combinadas” de Robert Rauschenberg. También lo relacionaron con la nueva abstracción y el minimalismo por el uso de las técnicas frías y nitidez en su representación (Marchán, 2009). Lo cierto es que el pop introduce el icono bidimensional y tridimensionalmente, y “El pop afirma la continuidad de la nueva figuración. Desarrolla la dirección de la representación icónica” (Marchán, 2009, pp: 35-36). Por otro lado, otra manera de presentar el objeto, no desde el mundo anglosajón americano sino desde el francófono europeo, es el *assemblage* que “rompe con la glorificación del objeto en el espacio”, pudiendo estar situado en cualquier lugar: pared, suelo, etc., con una intencionalidad artística que no es propia del *object trouvé* (Marchán, 2009). La técnica del *assemblage* o ensamblados no presta atención como hace el pop al valor matérico e incluso estético¹³, pudiendo incluir ropa, material industrial, fotografías, textos impresos, etc., cargados de significados asociativos, con lo que sí puede relacionarse con el *ready-made* dadaísta o el *object trouvé* surrealista.

Para entender esta dualidad, es preciso subrayar que el diálogo entre el arte norteamericano y la experiencia dadaísta europea se establece en 1951, cuando Robert Motherway publica *Dada painters and poets*, una antología de textos dada (San Martín, 2005). Es cierto que existe relación entre los dos continentes (por no mencionar las conexiones con Japón) pero también independencia, lo cual enriquece el panorama artístico contribuyendo con la pluralidad de prácticas de las que somos herederos en la posmodernidad. Años más tarde, irán apareciendo nuevas tendencias en el arte en Estados Unidos como el pop -junto a la vertiente inglesa-, la nueva abstracción o el *Land art*. Y en Europa la neofiguración francesa, nuevo realismo, arte cinético, etc., (Marchán, 2009), y también surgen los happenings y el movimiento fluxus, con manifestaciones vinculadas internacionalmente.

La presentación de nuevos creadores americanos en la década de los sesenta distingue dos condiciones del arte como mercancía¹⁴. Una es la función económica del objeto artístico y, otra, el signo lingüístico que supone una obra de arte en su contexto social

¹³ Duchamp, como dadaísta fiel, renunció al arte bello por razones políticas. El artista estaba en contra de la burguesía, que los dadaístas relacionaban con el mundo del buen gusto, a la que culpabilizaban de ser responsable de la Primera Guerra Mundial (Danto, 2013, p: 40).

¹⁴ Debemos tener en cuenta que los Estados Unidos se estrenan en el mercado del arte a causa de las dos guerras mundiales. Desde allí, van a tomar forma los nuevos criterios, estudios, definiciones y valor del arte como mercancía económica y como objeto o práctica artística.

(Marchán, 2009). Si se pensaba que se había superado la representación del objeto con los estudios aportados por la vanguardia europea, en estos años regresa la figuración como hemos señalado, aunque cambia en cuanto a la lectura como signo, icono, significante y significado de la obra. Es por ello que Sánchez Marín señala que “las nuevas tendencias representativas “no tienen como fin último problematizar la representación sino problematizar la realidad”¹⁵.

También tenemos que considerar que entre los años de 1950 y 1960 irrumpe la sociedad de consumo, estableciéndose, principalmente, en aquellos países de mayor crecimiento industrial y económico, por lo que se hace comprensible la aceptación del icono-pop en la tendencia estadounidense (lo cual difiere de la europea al estar recuperándose de los daños de la guerra),

[...] *la cultura y el arte de la imagen popular son con toda propiedad la superestructura de las sociedades más desarrolladas del capitalismo tardío.*

Esta es la causa del apogeo en el mundo anglosajón, en especial en los EEUU. (Marchán, 2009, p: 32).

Desde 1962-1963, los estadounidenses conquistan el mercado del arte e imponen en este círculo la *obsolescencia planificada* (Marchán, 2009) como *expendible ikon* (McHale, 1973), incluyendo a su propio país y al anglosajón europeo, Inglaterra y Alemania Federal, añadiendo el *valor de lo nuevo* (Rosenberg, 1952). La tradición artística latina de Francia, Italia y España en estos años se desplaza al nuevo escenario geográfico, cultural y de mecenazgo (Marchán, 2009), que son los Estados Unidos de América.

El concepto desarrollado por la economía capitalista de la *obsolescencia planificada*, refiere al objeto-mercancía, que intencionadamente tiene una corta duración en beneficio de la sociedad de consumo, con el fin de ser repuesto por su obsolescencia tras unos años de uso o exposición en el mercado.

Este hecho afecta a las relaciones de producción también en el arte, en el que la “mercancía” pierde el valor de uso por el valor de cambio considerada icono consumible o *expendible ikon* según la terminología de John McHale (Marchán, 2009, p: 47). McHale (1973) explica el cambio acontecido en valores como “belleza” y “verdad” a los que iban asociados una serie de condiciones de juicio de placer estético.

¹⁵ Marchán (2009, p: 212, nota al pie: 22) cita a Sánchez Marín (1965) en, El representativismo en el pop art y en la nueva figuración, *Aulas*, núms. 32-33(1965).

Para la nueva sociedad de consumo de masas, los productos son “arte-factos” o productos de arte que carecen de cualquier valor “único” o de “verdad” intrínseca. Estos nuevos objetos del mercado están exentos de los códigos relacionales que determinan el sentido y los cánones tradicionales del arte, los cuales iban dirigidos, en su momento, a un élite “relativamente restringida” (*High culture*). Según los nuevos valores, en el escenario del consumo artístico los productos van orientados a una gama “vasta de gustos y tendencias de toda la sociedad”, transmitiendo simultáneamente variadas modas y opciones al mundo entero (McHale, 1973, p: 99), lo cual denominamos como alcance mediático “global” y que también asociamos con el *Kitsch*.

En relación directa con el patrimonio cultural, según la tesis de McHale, en el escenario mundial se presenta el interés en conservar los monumentos y objetos del pasado, como las obras de arte, mezclado con el *continuum* que proporcionan los medios de comunicación de masas a través del consumo o lo que hemos estado llamando *hiperpatrimonialización* (Prats, 2012) y patrimonialización. En ese escenario existe la posibilidad de sustituir el objeto de arte original y reproducirlo con otros materiales perdiendo el aura (Walter Benjamin), e iniciando un proliferante mercado de lo *Kitsch*. De este modo, según McHale, se establece un lazo con la historia en el que durante siglos se ha invertido en copias de dioses y santos, contribuyendo a las transferencias de afectos simbólicos y poderes mágicos a través de éstas (McHale, 1973), y que artistas como Joseph Beuys hacen visible como crítica a este mismo recurso del mito y la sacralización, con sus útiles de trabajo como la *Pala* del proyecto *7.000 robles* (1982).

2.3. Patrimonio objetual en el arte de concepto.

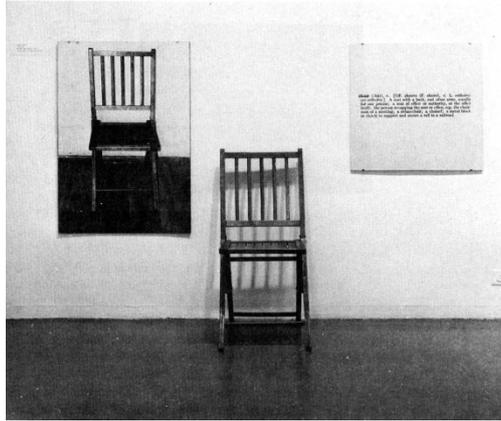
En lo que se entiende como cambio de paradigma cultural, Arthur Danto data el fin de una época en el arte a la que llamamos Moderna, y el inicio de la Posmoderna, y lo justifica con manifestaciones artísticas,

Lo moderno como estilo de una época terminó más o menos en la década de 1960, y los grandes movimientos que lo sucedieron (fluxus, arte pop, minimalismo o arte conceptual, por no hablar de todo el arte realizado desde lo que he dado en llamar “el fin del arte”. (Danto, 2013, p: 119).

La crítica de arte Lucy Lippard en su “memoria crítica” presenta, como testimonio de un momento histórico, su experiencia biográfica, la cual asume que no le es fiable si se acoge a su memoria, ni a la de ninguno de los integrantes del grupo en esa época, por referirse a unos tiempos de mucha creación y, de algún modo, confusos¹⁶. En ella reconoce que sabía más sobre lo que estaba ocurriendo en esos momentos de intensa actividad artística e intelectual a los que se refiere, que en los años posteriores, cuando escribe *Six Years: The Desmaterialization of the Art Object from 1966 to 1972*. En el libro explica, desde la perspectiva feminista y una ideología de izquierdas aclarada desde las primeras líneas, cómo un grupo de artistas jóvenes intentaban escapar del síndrome de las delimitaciones tradicionales del producto artístico, como son el marco en la pintura y el pedestal en la escultura (*frame-and-pedestal syndrom*), en la que se encontraba el arte a mediados de los años de 1960 (Lippard, 1997).

Según Lippard, en el artículo *The Desmaterialization of Art*, escrito con John Chandler en 1967, y publicado en 1968 en *Art International*, dilucidan dos direcciones en lo que llaman el emergente “ultra conceptual art”. Una que justifica el arte como idea y la otra el arte como acción (Lippard, 1997). Este presupuesto lo podemos comprobar, por un lado, en la obra de Joseph Kosuth de 1965 *Uno y tres martillos* o *Una y tres sillas*, en el que los dos estudios están realizados de modo semejante. El artista muestra tres versiones del “objeto”: la fotografía, el objeto real y una fotocopia de la definición escrita, que entendemos como la representada (la fotografía), la “real” (el objeto) y la conceptual (la fotocopia con la definición). Quizá, como señala Estrella de Diego (1966), con el intento de convertir el concepto en “objeto”.

¹⁶ La autora usa el término *messy* en inglés para describir la situación que lo he traducido como *confusa*.



Joseph Kosuth, *Una y tres sillas* (1965).

Esto supone que en lugar de liberar al mundo de “objetos -propuesta sostenida por el artista Douglas Huebler- se añaden nuevos objetos a los existentes¹⁷. En sí, el mismo “concepto” expuesto como definición se convertiría en una nueva forma de objeto, es decir, se “objetualiza” (De Diego, 1996), al igual que también se convierte en entropía al generar otro tipo de basura o huella, como argumenta en sus escritos Robert Smithson (Smithson, 2009).

Pero en sí, expresa De Diego, se trataba de un grupo de artistas conceptuales, que diferían en lo planteado por Jasper Johns y Andy Warhol sobre el proceso artístico, apostando por un “*arte sin obra*, un arte como puro concepto donde el producto no llegara a existir” ya que “el mundo está lleno de objetos” (De Diego, 1996, p: 148), en definitiva una llamada a lo inmaterial en las artes o intangible (UNESCO, 2003).

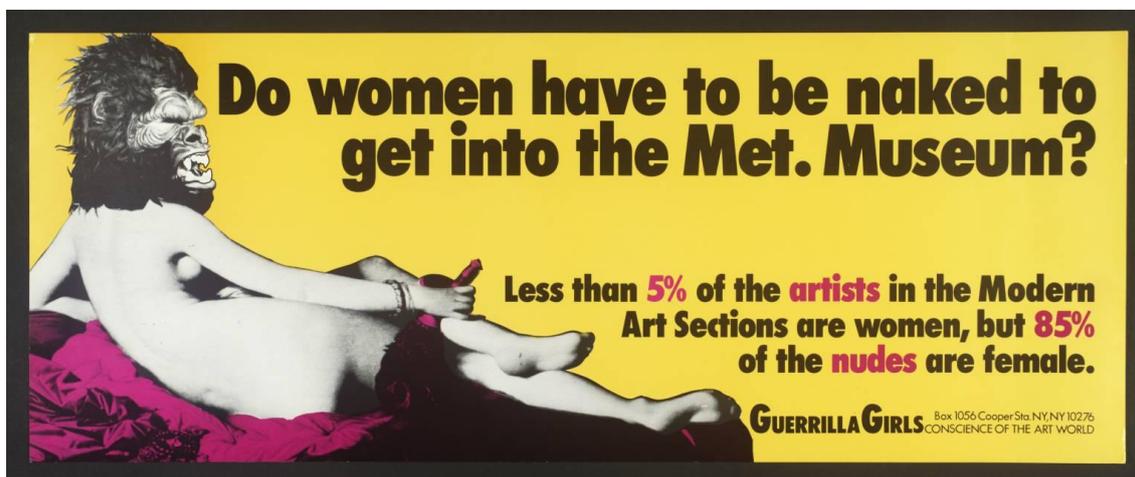
Por otro lado, la otra dirección emergente (Lippard, 1968) es el arte como acción (también intangible) que citamos con las palabras de Ken Friedman¹⁸, Fundador de *Fluxus West* en California, expresadas en San Diego, en 1971 “*Concept art is not so much and art movement or vein as it is a position or worldview, a focus of activity*”¹⁹.

¹⁷ Este hecho, nos hace igualmente pensar en que, del mismo modo, tal y como señala Estrella de Diego con su reflexión, que las definiciones-concepto aumentan los <<objetos>>, las representaciones de los <<objetos>> expresada como copia -fotografía, vídeo, grabaciones, dibujo, pintura, escultura, etcétera- siempre han supuesto un aumento cuantitativo y cualitativo de <<objetos>> en la esfera del arte.

¹⁸ Ken Friedman se estableció en 1966 para representar el movimiento Fluxus de la zona Occidental de EEUU.. Referencia: Librería Digital de la Universidad de Iowa, *Fluxus West Collection* (en línea) http://www.lib.uiowa.edu/scua/msc/tomsc800/msc763/msc763_fluxus_west_collection.htm [Consultado 14/12/2014].

¹⁹ Citado por Lucy Lippard (1997) Pág. X, (en línea). “El arte conceptual no es tanto un movimiento o estilo artístico sino una posición o punto de vista acerca mundo, un foco de activismo” [Traducción de Clotilde Lechuga].

Estas premisas introducen la trayectoria artística de compromiso social y político de los creadores en Estados Unidos, especialmente desde el arte conceptual entendido como idea y como acción. Según Lucy Lippard, en la década de los años sesenta, la conciencia antibélica se expresa en manifiestos en contra de la guerra de Vietnam, como la exposición de obras de arte Minimalista, que incluyó el primer dibujo mural realizado por Sol LeWitt. A esta iniciativa, en los primeros años de 1969, se sumó la plataforma de derechos de los artistas *Art Workers Coalition* (AWC). En ella se incluían *The Guerrilla Art Action Group*²⁰ (GAAG), que en una de sus críticas revela la carencia de obra de mujeres artistas expuestas en los museos, no formando parte del patrimonio cultural diseñado por las instituciones culturales, que desde 2003 se visualiza en los valores inmateriales como la identidad o el género declarados por la UNESCO, y que de pertenecer a estas industrias estarían avalados por la declaración de patrimonio cultural (UNESCO, 1972). En general, las reivindicaciones sociales de estos grupos sostenían la respuesta antibélica, el antirracismo y el anti-sexismo. Estos principios estaban integrados en el espíritu del “movimiento conceptual”, y sus activistas estaban conectados con Europa a través de *Fluxus* y *Destruction Art* (Lippard, 1997).



Guerrilla Girls, *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*.

²⁰ Para más información acudir a la página web <http://www.guerrillagirls.com/>.

2.4. El activismo colectivo del grupo COBRA y la *deriva* Situacionista.

Explica Estrella de Diego (2008) que el carácter de los movimientos comprometidos social y políticamente después de la II Guerra Mundial en Europa, como COBRA y la *Internacional Situacionista*, proviene del grupo capitaneado por Paul Nougé, en Bélgica de mediados de los años veinte, el cual “rechaza el automatismo psíquico y sustituye la arbitrariedad y el azar” de los surrealistas franceses, por el análisis.

El *object trouvé* de los franceses, el “objeto tropezado” más que “encontrado”, acaba siendo por los belgas un *objet bouleversant*, algo que ha habido que construir, que inventar. “Mirar no es ver” reflexiona Nougé. A Breton no le gusta su actitud. (De Diego, 2008, pp: 11-12).

El planteamiento de los belgas es la acción de crear, y según de Diego, implica un “humor fino”, con dobles sentidos, con el uso de “objetos banales –los de la burguesía– que dan sorpresas y hasta sustos sin aparentarlo, jugando al mantenimiento de un mundo estable, sin sobresaltos” (De Diego, 2008, p: 12).

De hecho, el colectivo COBRA sigue los pasos del colectivo vanguardista Die Brücke en lo referente al color en su exposición y la idea de conjunto de vida comunitaria y creatividad en grupo. Siendo ellos rasgos de las bases fundacionales de su actividad,

[...] implicaba la pérdida del aura del autor así como la mezcla indiscriminada de sugerencias provenientes de ámbitos dispares: primitivismo, espontaneidad, expresión infantil, mitología. La inmediatez del acto pictórico intentaba conectar la obra con el flujo de la vida, crear una suerte de continuidad entre las dos esferas. (San Martín, 2005, p: 342).

Las aportaciones de COBRA al territorio del arte inauguran un activismo colectivo que recuerda las compañías y expresiones teatrales, con marcada conciencia social y política. Además de este fundamento en lo común y grupal, desarrolla la práctica artística como proceso continuo vinculado a los intereses de la vida en lo cotidiano (arte-vida). Sus *ateliers* (talleres), igualmente, fundan una comunicación pionera de tendencias en red, “En los *ateliers* COBRA de París, Bruselas o Dinamarca...” (San Martín, 2005, p: 342), cercanos a las propuestas en red de la cultura localizada, el arte del común y procomún relacionados con la Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales de 2005 (UNESCO).

La conciencia del carácter revolucionario del arte y la tendencia a la auto-superación sobrevive confusa en el surrealismo, en el grupo COBRA (1948-1951) y el Movimiento por la Bauhaus Imaginista, entre otros, y hacen viable el origen de la *Internacional Situacionista* en junio de 1957 en Cuneo (Italia). Aunque pareciera que la *Internacional Situacionista* (IS) fuera obra de Guy Debord, su historia se presenta en forma de revista con 12 números que constituyen la obra concreta en la que se elaboraron conceptualmente las señales que anunciaban el Mayo del 68 (Perniola, 2008)²¹. En la opinión de Mario Perniola, la crítica radical del arte, su superación revolucionada, planteada por el dadaísmo, las vanguardias soviéticas y el primer surrealismo se desvanecen entre 1925 y 1960, en el eclipse de la revolución proletaria y la evolución del fascismo.

La IS se funda como movimiento coherente y, en su ideología, quieren romper con el mercado del arte de ocultos “intereses exclusivamente comerciales”, como ya hemos descrito con la noción de mercancía capitalista, y recuperar “para el mercado artístico las producciones de los miembros del movimiento”. Para ello destierran “de una vez por todas” las diferencias de uso de las categorías de *vida real* y *vida imaginaria* aceptadas y asumidas por los surrealistas. Por ello es que los descalifican por reaccionarios, al considerar que alimentan “lo ideal” en el mundo de lo imaginario y “lo insatisfactorio” en el mundo de lo real, habilitando parcelas de escape en la fantasía y no en la política.

Existen dos opiniones respecto al desarrollo técnico-científico y su evolución en la sociedad sostenidas una, por Constant y Pinot-Gallizio y otra, por Guy Debord. La primera apuesta por la innovación para la “sociedad de la abundancia” mientras que la segunda, aunque no niega el papel positivo de este avance, sí lo enlaza con “el renacimiento de una revolución social proletaria”. Y es esto lo que les llevará a continuos desacuerdos. En cuanto a la superación del arte, desde el principio se afirma “que no puede existir un arte situacionista, sino eventualmente un empleo situacionista del arte” (Perniola, 2008). De ahí que se planeen acciones de desacuerdo con organismos culturales y proyecten apoderarse de estos espacios, como fue la idea de ocupación del edificio parisino de la UNESCO, finalmente no efectuado.

²¹ Estos datos son expuestos en la introducción al libro de Perniola (2008) como *Nota editorial*, en la que se explica que la raíz del sectarismo de la IS era artística y no bolchevique.

Uno de los rasgos en las prácticas artísticas efectuadas en la etapa posmoderna es el caminar recorriendo la ciudad a modo de “psicogeografía” o *la deriva*. La definición de *la deriva* hace una llamada a una forma de comportamiento experimental en la sociedad urbana. El espacio urbano “a partir de una visión de conjunto de la sociedad” tiende a la “creación global de la existencia” generando un “urbanismo unitario” en el cual el artista ya no hace obras de arte individuales y/o estéticas para un mercado, sino que se convierte en “generador de ambientes y de modos de vida integral”, que repercute en las formas de existencia revolucionarias en los habitantes como son “el juego, el nomadismo, la aventura...”. Ya no se deambula por la ciudad de manera arbitraria, como lo habían planteado los surrealistas, sino que implica el proyecto de renovación urbana en el “ambiente geográfico”, involucrando al colectivo. Este proceder contribuye al “comportamiento afectivo de los individuos” en el intento de superar “la visión exclusivamente cuantitativa del espacio” (Perniola, 2008, p: 27).

Además, estos testimonios van acordes con los planteados por los accionistas del happening y por los proyectos del arte del común (Ramírez Blanco, 2014)²². En el concepto de la situación construida, no miran el deseo individual sino el colectivo. Por lo que “En vez de sublimarse en el arte, el deseo debe tender hacia la formulación de un proyecto que haga posible su realización” (Perniola, 2008, p: 29).

Está clara la relación de estos proyectos, como fórmulas que proponen una inspección o simplemente una práctica en la inmaterialidad del patrimonio, y las expresiones culturales en colectivo, que años más tarde están siendo reconocidas por la UNESCO (2003, 2005) y a las que se puede referenciar para estimular el conocimiento.

En relación a estas intervenciones en el territorio encontramos que, en 2002, el grupo los Stalker (grupo nómada italiano) expresa que se siente cercano a los situacionistas en el “gusto por las investigaciones urbanas”, la empatía sensible hacia “las transformaciones contemporáneas” hacia los síntomas de “una sociedad en proceso de mutación, por no decir de “descomposición” (Careri, 2002)²³, explicando cómo estas

²² Antonio Lafuente (CSIC) y José Luis de Vicente (comisario de la exposición BIGBANGDATA, en MACBA, 2014), en sendas conferencias, hacen referencia a esta práctica, como medio artístico y/o colectivo para apoderarnos de la ciudad. En: Jornadas de ciencias sociales y humanidades digitales del sur CSHDSUR. Universidad de Málaga, 2014. (Sin publicar).

²³ Tiberghien escribe el prólogo de CARERI, Francesco (2002). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. (Prólogo: Tiberghien). Barcelona: Gustavo Gili.

prácticas ya no son exclusivamente europeas, como fueron las ejemplificadas en los recorridos de los británicos como Richard Long (Raquejo, 2003), sino que se expandieron a otras geografías, como se revela con las muestras de Robert Smithson o de John Brinckerhoff Jackson, “interesado por los trazados y la organización de las carreteras en el territorio americano”²⁴.

Escribe Perniola, que en cuanto a los *desvíos* artísticos de la IS dominan dos características esenciales: una vinculada al *ready-made* en el que el objeto pierde su sentido original; y otra correspondiente al *collage* en el que las múltiples significaciones de los distintos objetos expuestos organizan un mensaje diferente. El primero contiene un “valor individual todavía artístico”; el segundo corresponde a un producto susceptible de ser comercializado, por lo que se revela como “negación del arte”²⁵. Una de las soluciones ejecutadas por los situacionistas, en su continua oposición al mercado del arte en cuanto a *expendible ikon* (McHale, 1973), es descontextualizar la obra con el *desvío* de la información y de este modo expresar otro mensaje al de la obra de arte tradicional. Se piensa que estos objetos están vinculados a la burguesía, a la cual se combate desde la IS. Con esta estrategia, las imágenes, incluidas las publicitarias, varían el significado emitido. En la mayoría de los casos, el ataque manifestado en relación a *La sociedad del espectáculo* (Guy Debord) tiende hacia una expresión artística en forma de propaganda socialista por parte de IS (Perniola, 2008) como pretendía la sección liderada por Guy Debord.

En su trayectoria conjunta, la IS puso en evidencia la relación entre el capitalismo y las galerías, marchantes, críticos y mercado del arte en general. La propuesta del abandono de la empresa artística fue una cuestión con la que no todos estuvieron de acuerdo, provocando la enemistad interna (Perniola, 2008) que desembocó en la ruptura con la vanguardia moderna. En 1962 se produce una escisión entre parte de sus miembros alemanes y escandinavos quienes crean la enésima Bauhaus.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ El artista Rogelio López Cuenca sostiene que, precisamente son los artistas los que inician en determinadas zonas de la ciudad una labor de visualización del deterioro de éstas, como agentes críticos y, posteriormente, es esto mismo puesto de moda y utilizado por el municipio o por inversionistas privados para especular con el terreno. En: LÓPEZ CUENCA, Rogelio (2014). Conferencia: <<Crítica del arte público>>. *Seminario de Arte Contemporáneo y su producción*. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Málaga. Curso 2014-2015. (Sin publicar).

2.5. *Minimal art* en el Cubo blanco, un lugar de discusión patrimonial.

Otra de las modalidades que surge en los años sesenta en los Estados Unidos es el *Minimal art*. Nace como continuación de la tradición geométrica estadounidense y como reacción al arte realista, en especial al *Pop art*, aunque con éste comparta ciertos aspectos como que sea una realidad más palpable, que se repita el motivo y la neutralidad en su exhibición. Otra causa de su origen es el abusivo coleccionismo del momento por parte de museos, coleccionistas privados y galerías de arte (San Martín, 2005). Estas localizaciones de exposición impersonales, en habitaciones similares habitualmente pintadas en blanco, utilizadas por los museos y galerías, según Brian Holmes (2007) fueron objeto de crítica. Primero fue el artista Ives Klein, quien había señalado que el ambiente “especializado” de la galería y del museo estaba marcado por lo estético y dirigido por funcionarios del arte. Después, continuando con los mismos argumentos, Robert Smithson, en 1972 también lo expresa en su selección de escritos en los textos de “violencia antiadministrativa” en el apartado dedicado al *Confinamiento cultural*. Y por último, estas declaraciones fueron reafirmadas de “manera más sistemática” por Brian O’Doherty en 1976, en su tesis sobre lo que denomina *White cube* o Cubo blanco (Holms, 2007).

Según el estudio de Marchán, el apogeo del arte informalista lo acota de 1947 a 1956 llegando a las estribaciones de 1960, desde donde se inicia la escalada neo-concreta. A partir de 1960 un cierto tipo de expresión artística evoluciona hacia modelos de orden regular como el *Minimal art*, la nueva abstracción o el arte estructuralista; éstos se describen como de *mínima complejidad de elementos* pero que requieren unos *grados máximos de orden* (Marchán, 2009, p: 84), por lo que el autor considera que su análisis debiera ser individual y concreto,

Un estilo escultórico en el que las diferentes formas están reducidas a estados mínimos de orden y complejidad desde una perspectiva morfológica, perceptiva y significativa. (Marchán, 2009 p: 99).

Las aportaciones más importantes sobre el estudio de la crítica del espacio expositivo y que conectan con el estilo escultórico son de Benjamin Buchloch²⁶ (Holmes, 2007). Para ello toma como referencia dos obras “clave” de Lawrence Weiner: *A Square Removed from a Rug in Use* (Un cuadrado recortado de una alfombra en uso) y *A 36' x 36' Removal to the Lathing of Support Wall of Plaster or Wallboard from a Wall* (Un recorte de 36 x 36 pulgadas sobre el enlucido o el yeso de la pared). Ambas fechadas en 1968 tratan la autoreferencia y la tautología geométrica del cuadrado, lo que supone “una crítica inmanente que opera *vis-à-vis* las estructuras discursivas y materiales de las instituciones artísticas” que, indica Brian Holmes (2007), son “descritas por Buchloch como una pura deducción lógica de las premisas minimalistas y conceptuales”.



Lawrence Weiner, *A 36' x 36' Removal to the Lathing of Support Wall of Plaster or Wallboard from a Wall* (1968).

De este modo, estas obras significan un antecedente al activismo simbólico de las “anarquitecturas” de Gordon Matta-Clark (*Splitting*, 1973; *Window blow out*, 1976) “que confrontaban el espacio galerístico con las desigualdades urbanas y la discriminación racial”²⁷, es decir, con una intención social y política del arte interesado en visibilizar el territorio en el que habitamos, y que sin perder de vista nuestra empresa, entendemos como espacio común susceptible de significar o *resignificar*.

²⁶ Holmes (2007) Cita a Benjamin H.D. Buchloh, «El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones», trad. de Carolina del Olmo y César Rendueles, en *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid, Akal, 2004, p. 192.

²⁷ Brian Holmes, de hecho, anuncia la posibilidad de que en sí la crítica a la institución artística fuera el inicio de formas contemporáneas de activismo y de investigación tecnopolítica. Pero según él mismo expone, existen versiones más extendidas de que nunca adoptaron ese giro, sino que pese a toda la crítica hacia la administración y las instituciones precedentes, se mantiene en la vertiente francfortiana “del museo como institución ilustrada idealizada, dañada tanto por el estado burocrático como por el espectáculo mercantil” (Holmes, 2007).

La tensión del *White cube* o Cubo blanco (O'Doherty, 2011), tratado como “cercamiento” institucional, y al mismo tiempo considerado la extensión al mundo exterior, es algo contra lo que actuaron Michael Asher, Hans Haacker, Robert Smithson o Marcel Broothaers (Rondeau, 2008). Aunque parte del reduccionismo minimalista proviene de la idea obsesiva del museo “sea por la reliquia moribunda de la *esfera pública burguesa*” o del “discurso fetichizador de la *site specificity* (la intervención sobre la especificidad del lugar)” que, según Holmes, son dos trampas que quedan esperando al posterior debate sobre la crítica institucional en los Estados Unidos de los años ochenta y principio de los noventa (Holmes, 2007).

Escribe Marchán (2009) sobre los orígenes del *Minimal*, cómo la obra de David Smith influenciada en su origen por las esculturas desarrolladas por Pablo Picasso y Julio González, junto a los trabajos del inglés Anthony Caro con referencias del escultor Henry Moore, inauguran en cierta medida “un predominio de la escultura como género” o como obra tridimensional.

De la escuela londinense pos-Caro, en su mayoría exalumnos suyos de la *Saint Martin School of Art* de Londres, un grupo de escultores británicos (Ph. King, W. Tucker, M. Bolus, A. Annesley, I. Witkin y T. Scott) realizan obras que toman como referente la escultura de A. Caro *Early one Morning* (1962) y que “se asemejan a la pintura escultórica, en relieve”. También contienen influencias cromáticas provenientes de la nueva abstracción y dominios en su materialidad y composición con origen en las técnicas industriales.

Al otro lado del océano Atlántico, en cambio, la escuela pos-Smith domina la escena estadounidense que “amparada por el imperialismo cultural” ha sido la más conocida (Marchán, 2009, pp: 97-99). A este respecto, hay que añadir los escritos de James Meyer (2005) en el libro *Arte Minimalista*, en los que cita la importancia que tuvo Donald Judd, quien tras licenciarse en Filosofía e Historia del Arte en la Universidad de Columbia en 1959, empezó a colaborar con la revista *Arts Magazine*. Desde esta publicación defiende la obra de Barnett Newman y Kenneth Noland y ataca -y por lo tanto da “mala prensa”- a la pintura gestual y “relacional” de Willem de Kooning, Franz Kline, a los expresionistas abstractos más jóvenes y a la “escultura multipartita” con influencias del cubismo tardío de David Smith y Anthony Caro (Meyer, 2005). Es por

ello por lo que entendemos que la escuela pos-Smith señalada por Simón Marchán (2009) no es del agrado de Donald Judd (Meyer, 2005).

Con la influencia europea de las vanguardias históricas desde aproximadamente mediados del siglo XX, los trabajos de Lucio Fontana en los años cuarenta y su *Manifiesto Blanco* (1946), al igual que el Grupo Zero compuesto por Heinz Mark, Otto Piene, Ives Klein, Piero Manzoni, Ellsworth Kelly o Gerhard Richter, entre otros componentes, quedan contenidos en distintas afiliaciones como arte *povera*. Su referencia es el *conceptualismo inconsciente* del minimalismo y un *fisicalismo* del neodadaísmo (Marchán, 2009, p: 216). Además del arte *povera*, también se dan cita durante los mismos años el *op art*, *kinetic art*, minimalismo y nuevo realismo, y en todos ellos resuenan los presupuestos constructivistas y dada como el *Cuadrado negro* de Malevitch, los *Prounen* de El Lissitzky²⁸, los relieves siluetas de Jean Arp, el *Merzbau* de Schwitters y la aportación de Jean Tinguely con la idea de *meta-movimiento* en sus máquinas sin función (San Martín, 2005).

La cuestión es que en la no-representación o arte abstracto al prescindir del icono como imagen referente, se centra más en lo matérico y el aspecto formal. Según Marchán, la nueva abstracción geometriza la estructura *all over* de la *action painting* con la línea o las formas geométricas e inaugura algunas alteraciones en la relación obra-espectador. Un ejemplo es el estudio de Ellsworth Kelly que utiliza la pared y el suelo en *Rojo, azul, verde y amarillo* (1965), óleo sobre tela, situándonos en un compromiso mayor con el entorno, superando el emplazamiento físico del lienzo con la invitación a una *continuación virtual visual* que nos remite al espacio-ambiente, abriendo este espacio tridimensional para el espectador, para la obra artística y para la idea implícita en ésta.

²⁸ La exposición temporal *El Lissitzky. La experiencia de la totalidad* (2014) en, Museo Picasso de Málaga, mostró exhaustivamente el trabajo del artista y la capacidad de relación de los *Prounen*. Para más información ver Catálogo de la exposición o la página web <http://www.museopicassomalaga.org/>



Ellsworth Kelly, *Rojo, azul, verde y amarillo* (1965).

La relación objeto-sujeto, obra de arte y espectador, y el espacio que los separa fuerza a plantear la noción de contexto en el cual se realiza la exposición (Marchán, 2009, pp: 91-94). De Diego (1996) explica que la propuesta *Minimal* “obliga a tratar a los objetos como lugares de significación literal”. Siendo esto, según Estrella de Diego, lo que criticó Michel Fried en 1967 en el artículo *Art and Objecthood*: el testimonio progresivo de la “objetualidad esencial” que fuerza al espectador a relacionarse con la obra con “teatralidad”; por lo que está unido a un problema temporal y a una reacción en contra de “la pasión y la verbalización de la intimidad”. Igualándose así lo desarrollado por el *pop art* en contraste con el expresionismo abstracto americano de unos años antes, que precisamente reivindicaba estos principios (De Diego, 1996, p: 146).

Explica Phyllis Tuchman²⁹(1981) que en la actualidad se le llama *Minimal* pero en los años 60 se le denominaba *Cool Art, The Third Stream, Post-Geometric Structures, ABC Art, Object Sculpture, Specific Objects* y *Art of the Real*³⁰. El Minimal, pues según Tuchman, así se llamó en términos plásticos, fue desarrollándose desde 1964 a 1968 con un lenguaje formal y un contenido intelectual. Los artistas establecidos en EEUU comenzaron a explorar un nuevo arte tridimensional exportándolo y exponiendo en América y en Europa.

Los creadores Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt y Robert Morris, que en un sentido estricto el concepto de arte minimalista solo recoge las obras de ellos

²⁹ Para más información consultar el catálogo de la exposición *Minimal Art* (1981). [Texto: Phyllis Tuchman; Traducción: Gian Castelli]. Madrid: Fundación Juan March.

³⁰ Daniel Marzona (2004), añade los títulos de *Rejective Art, Primary Structures* y *Literalist Art* que, como señala Tuchman (1981), se puede corresponder, tanto a los nombres que se le dieron a las distintas exposiciones, como a las denominaciones por parte de la crítica, la prensa, etc.

cinco (Marzona, 2004), reincidían en las exposiciones colectivas y “han escrito artículos, dirigido entrevistas y comentado mutuamente su trabajo” (Tuchman, 1981). Especialmente Donald Judd y Robert Morris son quienes propiciaron el fundamento teórico con sus escritos (Marzona, 2004). Los minimalistas trabajaban bajo presupuestos conceptuales. Es en este caso Robert Morris quien, a partir de sus experiencias con John Cage y Cunningham, introduce en sus obras el factor azar (De Diego, 1996). Y Sol LeWitt -a quien según Estrella de Diego se le considera el iniciador del arte conceptual tras sus declaraciones de 1967- construye “complejísimas estructuras a partir de relaciones numéricas muy sencillas” en las cuales “el objeto artístico es lo de menos porque su ejecución es mecánica. Lo que cuenta es la idea” (De Diego, 1996, p: 146).



Sol LeWitt, *Cubic-Modular Wall Structure*, Black (1966).

LeWitt apuesta por el “proceso artístico” más que por el resultado final y anuncia que “el objetivo del artista debería ser proporcionar información al espectador y no dirigirle” (Tuchman, 1981). Dan Flavi también en la misma línea expresa “Reivindico el Arte como Pensamiento” (Tuchman, 1981). Mediante el “concepto” desarrollaban las prácticas con el uso de unidades modulares, formas tridimensionales geométricas, generalmente de cuatro lados, además de la seducción del monocromo que recorre la escena de los años sesenta, haciendo por ello hincapié en el aspecto más visual de la pintura (San Martín, 2005).

De este modo se sucedieron exposiciones con títulos diversos como *Shape and Structure* (1965) en Tibor de Nagy Gallery (N.Y.); *10 x 10* (1966) en Dwan Gallery (N.Y.); *Primary Structures* (1966) en el Jewish Museum (N.Y.); y *Minimal Art* (1968)

en Gemeentemuseum de la Haya, comisariada por Luccy Lippard (Tuchman, 1981). Finalmente, a esta tendencia artística se le llamó con el nombre dado por el filósofo de arte Richard Wolheim, en 1965, *Minimal Art* (Marzona, 2004; Marchán, 2009).

Para Phyllis Tuchman los minimalistas provienen claramente de los estudios de Nueva York y sus predecesores son los pintores, aunque beben de otras fuentes. Según este crítico, su padrino fue el pintor Barnett Newman y, posteriormente, las pinturas bandas de Frank Stella, las dianas de Kenneth Noland y las imágenes de Ellsworth Nelly prepararon el terreno a estos escultores y a otros más, formando en total tres generaciones de minimalistas entre pintores, escultores y dibujantes (Tuchman, 1981). Según Marzona, lo que parece uno de los hechos más atractivos de la historia del arte es el surgimiento del arte minimalista a partir de la pintura y no de la escultura; además, están emancipados de la tradición europea, puesto que los americanos cuestionan la bidimensionalidad plástica o *flatness* (Greenberg, 2006) ocupando un lugar en el espacio (Marzona, 2004).

Con respecto a la volumetría en España, según Francisco Javier San Martín, la obra del escultor Jorge Oteiza se contextualiza en su desarrollo en los años 50 del reduccionismo y la visión metafísica de la ausencia, la cual está fundamentada en la referencia del trabajo de Malevitch y el constructivismo y, por tanto, un antecedente inmediato del minimalismo (San Martín, 2005, p: 346), compartiendo de este modo más la idea señalada por Simón Marchán (2009) sobre la influencia de la escuela pos-Smith³¹.



Jorge Oteiza, *Caja vacía* (1958).

³¹ Se observan dos hipótesis claramente diferenciadas en relación a este tema, que no forman parte del estudio de esta tesis, pero que es interesante señalar como investigación. Nos referimos al hecho de que los autores españoles Marchán Fiz y San Martín piensen que el antecedente inmediato del minimalismo esté visible en los trabajos escultóricos de Oteiza, y la clara postura de Meyer, Truchman o Marzonal, de que su desarrollo es a partir de la pintura americana.

En relación a otras tendencias artísticas con el uso de lo geométrico y la repetición, San Martín mantiene que las inclinaciones al campo de la geometría como en el *Op art* ensayaban la situación del objeto en el espacio, tanto en su definición topológica como en la estrictamente matemática, en las relaciones formales y de color; por lo que en Europa, los componentes del *Group de Recherche d'Art Visuel* centraron sus investigaciones en el uso de la imagen u objeto repetido. Este se basa en el empleo del módulo, o *pattern*, para conseguir la seriación, las cuales provocan vibraciones retinianas y post-imágenes con el fin de conseguir que el cuadro constituya una experiencia *física* en el espectador (San Martín, 2005, p: 347), sin acercarse a las propuestas minimalistas

En definitiva los que analizamos es la relación que tiene el objeto con el espacio a partir de la posmodernidad. Las prácticas artísticas anunciadas son las fundamente parte de nuestro patrimonio reciente y los referentes artísticos de los que beben los artistas para contribuir a la construcción del patrimonio y del paisaje cultural (UNESCO, 1972).

Respecto a la crítica y la teoría del arte, en Inglaterra y en América el grupo *Art-Language* explica que Ad Reinhardt (Marzona, 2004) tuvo una gran influencia sobre el origen teórico del *Minimal art* de la primera mitad de los años sesenta, al insistir en

[...] la interrogación consciente como elemento constitutivo de la práctica artística (es decir, en oposición a lo que sería una pura *celebración plástica*). (Marchán, 2009)³².

El grupo explica que, a primera vista, el medio lingüístico es menos equívoco que el lenguaje plástico pero, tras sus trabajos de ordenación, han revelado lo equívoco que puede ser el lenguaje. El lenguaje pertenece a un contexto al que someten sus investigaciones a continuas interrogaciones. “Si el lenguaje, *soporte* de la obra de arte, hace viable esta última, es principalmente gracias a su carácter metafórico”. Según sus componentes, un trabajo analítico sobre el arte por medio del lenguaje no conlleva a un trabajo sobre el lenguaje en sí, por lo que no corre el riesgo de ser tachado de idealista. En la relación objeto de arte y lenguaje formulan el argumento marxista del uso privado del objeto como valor de uso y un lenguaje, también privado, sujetos a una crítica

³² Citado por Marchán Fiz (2009) en donde *Art-Language* expone la influencia que este artista ejerce sobre ellos en una entrevista en 1971, en C. MILLET, *Textes sur l'art conceptuel*, pp: 38-42.

relativa a la esfera elitista, en contraste con el uso público y el valor de cambio perteneciente a lo democrático o élite mayoritaria. Lo cual entraría en contradicción con el propio término *élite* poniendo de este modo en relación los dos ámbitos: la plástica y el lenguaje, por un lado, y lo privado y lo público, por otro.

Escribe Simón Marchán Fiz (2009) que en las poéticas del arte convencional predominaba el objeto sobre la teoría, mientras que en el arte conceptual prevalece la teoría sobre el objeto. Antonio Lafuente (2014) también aclara que durante la etapa Moderna se borraron otro tipo de manifestaciones como las orales, debido a tanta literatura de explicación creativa. Desde el *minimalismo*, *arte povera* y *arte conceptual*, la poética desplaza al objeto físico u objeto final, para sustituirlo por el proceso artístico y, como consecuencia, “la estética de la obra como objeto a la estética del procesual y conceptual” (Marchán, 2009, p: 13). En el desenlace de la evolución de la crítica artística nacen las *poéticas* como reflexión del objeto de arte, su proceso histórico y la particularidad por la que llegan a desarrollarse los fenómenos artísticos que se estudian (Marchán, 2000, p: 12).

Nos parece apropiado acercar el estudio elaborado por Román de la Calle sobre la vigencia de la *ekphrasis* frente al hecho artístico contemporáneo. El autor considera referentes para ello al *principio de la incompletud* de Giulio Carlo Argan y el *principio de transparencia* de Susan Sontag, y así poder enlazar un paralelismo existente entre texto e imagen como fundamento epistemológico de la crítica. Según esto, los textos y las imágenes tienen un itinerario histórico y cultural conjunto en el que finalmente se impone la escritura (De la Calle, 2005).

La escritura es claramente una condición *sine qua non* tanto para el surgimiento de una poética como para la implantación del ejercicio de la crítica. Sin escritura no hay metalenguaje, porque tampoco hay lenguaje-objeto. (De la Calle, 2005, p: 62).

Es conveniente acudir a la aclaración sobre la *ekphrasis* expresadas por de la Calle, al señalar como características de esta fórmula de descripción las aportaciones a la información exegética y de autoría de las obras,

[...] circunstancias de ubicación, estado presente, estado u origen, como sobre las relaciones de la obra plástica con los motivos de su génesis, y muy en especial en

torno a su posible dependencia de determinados textos previos, asumidos efectivamente como fuentes referenciales. (De la Calle, 2005, p: 68).

Continúa el autor, citando a Jean-François Lyotard, que esta co-presencia de elementos propios de la *ekphrasis* son entendidos como efecto pragmático en la obra de arte, siendo desde este presupuesto de las relaciones pragmáticas del texto crítico con la obra como se puede entender cierta analogía entre la experiencia estética y la lectura experiencial. Entre la obra como lenguaje-objeto y el texto metalingüístico de la *ekphrasis*, “es decir, entre la obra y el texto crítico y asimismo entre las experiencias receptivas (los efectos pragmáticos) de ellos respectivamente derivadas” (De la Calle, 2005, p: 69).

En opinión de Román de la Calle, es Lyotard quien plantea la gestación de la actividad de evaluación y el desarrollo de los textos críticos que, según el autor, corresponden a la propia *ekphrasis*, como uno de los posibles efectos pragmáticos de la obra.

El objeto artístico, sin duda, da que hablar; la obra de arte necesita ser hablada. Es así como objeto y escritura, imagen y texto se apetecen y complican mutuamente. (De la Calle, 2005, p: 67).

2.6. *Pop art, High culture* y los nuevos iconos de identidad.

Debemos aclarar que la mayoría de los artistas *pop* admitieron su persistente relación con el arte mimético tradicional y no con el significado nihilista y la negatividad dadaísta (Marchán, 2009). El término *Pop art* aparece en 1955 derivado de la descripción *popular art*, que designaba las variadas y prolíferas imágenes que refieren a la vida cotidiana de la población de esos momentos, difundida en diarios, revistas, comics, fotonovelas, televisión, cine, publicidad (Marchán, 2009). Danto precisa que fue Lawrence Alloway, su predecesor como crítico de arte en *The Nation*, quien inventó el término y su sonido “pop” es la onomatopeya referida a la explosión de un globo. Alloway usó el término para “tratar a las artes populares como arte serio” y también como “cultura pop” para referirse “a los productos de los mass media, no a las obras de arte que se sienten atraídas por la cultura popular” (Danto, 2005, p: 152). El *pop* supone la representación icónica de la incipiente cultura urbana de masas. Un colectivo pequeño que, en principio, no tiene canales de fusión o interactividad, con un denominador común: ser la población quien produce y estar inmersos en una sociedad que prioriza la producción, la estimula e invierte en ella con intenciones mercantilistas y con condiciones de libre mercado capitalista. En ella se promociona el consumo de productos (McHale, 1976) como elemento de esta nueva categoría social. Por lo tanto, nos encontramos con trabajadores, productores industriales y consumistas de una sociedad pertenecientes a una estética y una imagen que se construye en el colectivo para ese sector, conformando un nuevo referente en el ideario colectivo-común: el modelo popular trabajador-productor y consumista. Otra de las características es que, a su vez, supone una seña de identidad del icono que representan los años de recuperación económica de los Estados Unidos tras la II Guerra Mundial.

En arte, el origen parte de Inglaterra entre los años de 1950 y 1960, con el *Independent Group* (IG) del Instituto de Arte Contemporáneo de Londres, fundado en 1952. Ahí destacó Richard Hamilton, cuya obra titulada *Just what is this that makes Today's Homes so Different, so Appealing?*, de 1956, es considerada la primera obra pop (Marchán, 2009).

La trayectoria de un país con una sociedad que se recupera económicamente hace comprensible el incipiente mercado consumista con origen en el capitalismo que, rápidamente, será exportado y explotado en E.E.U.U., y, en el año 1962, difunde la información sobre exposiciones de arte pop en las portadas de las revistas *Times*, *Life* o *Newsweek*³³ (Marchán, 2009).

En la obra *Just what is this that makes Today's Homes so Different, so Appealing?* (1956), Richard Hamilton presenta un escenario distinto al expuesto hasta el momento en el arte: el “cuarto de estar” que, junto a la cocina, serán los lugares de mayor consumo de la nueva cultura popular (Carrillo, 2004) es publicitada en la imagen. Los luminosos de la película *El cantor de Jazz* -que en sí misma supone un cambio de paradigma en la concurrencia de la industria cinematográfica y que, según Carrillo, fue la primera película sonora que recuerda visionar Hamilton- se relacionan con productos como la televisión. Además de las dos personas que posan desnudas, o semidesnudas, se puede distinguir colgado en la pared un retrato del artista personificando a John Ruskin como signo de un antepasado que ya nadie recuerda (Carrillo, 2004) y aludiendo a una nueva cultura. Las antiguas propuestas de conservación del patrimonio histórico y cultural británico son sustituidas por la máquina de la prosperidad tecnológica. Todos estos nuevos electrodomésticos son introducidos en los hogares y en la vida diaria. Los nuevos valores económicos destierran la imagen de estructuras estamentales del pasado siglo XIX. Durante los años cincuenta el capitalismo y sus estrategias comerciales serán las herramientas utilizadas para transformar culturalmente a una sociedad devastada por la Segunda Guerra Mundial. Al mismo tiempo que acaba con el modelo victoriano británico y con los estamentos de una sociedad burguesa tradicional imperante hasta el momento. Esta “revolución capitalista” producirá cambios principalmente en los modos de vida y la experiencia cotidiana (Carrillo, 2004). Una vez asumida la rendición ante el sentido de la vista, con la industria del cine y la incipiente colonización televisiva, es anunciada la nueva condición de “consumidores ópticos del espectáculo obscuro y desbordante del fetiche del consumo” (Carrillo, 2004, p: 130).

La representación *pop* del objeto cotidiano, el cual es representado bidimensionalmente y tridimensionalmente, cuestiona la propia realidad como indica Sánchez Marín

³³ Simón Marchán Fiz (2009) realiza un exhaustivo estudio al respecto indicando fases, escuelas y artistas que participaron y difundieron el pop.

(1965)³⁴. Provoca la asignación del valor que el público le quiere otorgar a la obras de arte las cuales son representaciones de los objetos cotidianos del consumo de masas. El arte deja de ser algo inimaginable por un carácter intelectual y elitista, y pasa a estar en las casas de una clase social próspera, fruto del desarrollo industrial. De repente, las masas son un foco que representa una variación de lo artístico. El vuelco hacia la representación de los objetos cotidianos de reproducción copiosa, gracias a la industria y la tecnología, desmitifica la intelectualidad de la creación artística. Se inicia un insólito atrevimiento por parte del artista en el mercado del arte introduciendo la mercancía de consumo como objeto de arte. Esto, por otro lado, también origina una confusión posterior, cuando se comprueba la diferencia entre cultura popular de masas, con el icono y el consumo popular, y la cultura popular de élite (Marchán, 2009) con el arte de minorías, pertenecientes al entorno del Cubo blanco (O’Doherty, 2011), también llamada *High culture*.



Andy Warhol, *Caja Brillo* (1964).

Como antecedente en las vanguardias históricas, descubrimos que la “presentación de los objetos” en el arte fue iniciada a principios del siglo XX con los collages de Georges Braque o Pablo Picasso, que contenían muestras de fragmentos de objetos de uso cotidiano como periódicos, etc. Marcel Duchamp contribuye a la transformación del significado con los *ready-mades* como la escultura *Fuente* (1917) y también con los fragmentos y representaciones descontextualizadas que los surrealistas muestran con

³⁴ Marchán (2009, p: 212) cita a V. Sánchez Marín, *El representativismo en el pop art y en la nueva figuración*, *Aulas*, núms. 32-33(1965).

asociaciones a veces inquietantes. Lo inesperado es que en el *pop* los objetos “representan” a un sector de la población; pero no a todos, por lo que se abre al mismo tiempo, en paralelo, un apartado de crítica social que saca a la luz las otras realidades consumistas y neocapitalistas también existentes (Marchán, 2009). Andy Warhol se fija en la *Caja Brillo* (1964), las *latas de sopa Campbell* (1962) de tinta plana y diseño claro, y en la reproductibilidad técnica (Walter Benjamin), con series como la de *Marylin Monroe* (1962-67). En ello descubrimos un mensaje emplazado entre el consumo del día a día y el consumo ficticio de las estrellas de cine, de las revistas y de la invasión de las televisiones. Roy Lichtenstein presenta las ampliaciones de viñetas inspiradas en los comics, con la textura de la impresión bien marcada como sello de identidad de la reproducción mecánica. Jasper Johns expone el sentido de nacionalismo del nuevo imperio con *Bandera americana* (1954-55).



Jasper Johns, *Bandera americana* (1954-55).

Todos usan el icono de la identidad americana estadounidense sin crítica social o artística aparente. Pero el consumo del producto del supermercado y el consumo del producto artístico está dentro del mismo mercado *merc-art* (Marchán, 2009). El debate abierto por el arte *pop* problematizando la realidad (Sánchez Marín, 1965) nos indica un referente para movimientos artísticos posteriores “pospop” (Marchán, 2009).

En el arte pop el uso de icono representa la imagen popular de una sociedad de consumo que difunde imágenes preestablecidas por un mercado de arte próximo a la propaganda, por lo que se denuncia la tendencia del arte a no reproducir objetos sino símbolos (Marchán, 2009). Los mismos objetos que se encuentran en el supermercado, como la *Caja Brillo* (1964) de Andy Warhol, se presentan como obras de arte en las galerías

participando del círculo cultural de la *High culture*, años antes criticado por Yves Klein. De hecho, esta obra de Warhol se integró en el circuito de la industria cultural y en la actualidad pertenece a la colección del MOMA³⁵ de Nueva York, estando catalogada como escultura de madera tratada con pintura plástica sintética y serigrafía, con una medida de 43.3 x 43.2 x 36.5 cm.

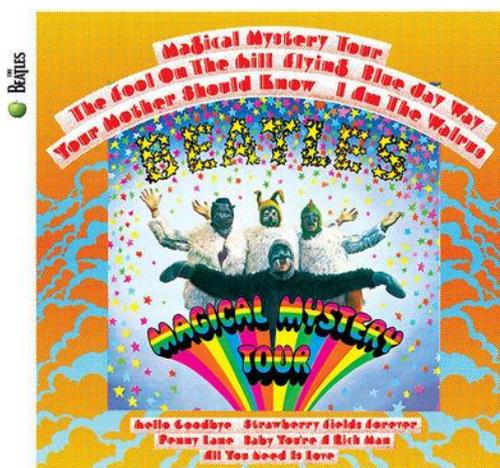
Es cierto que el expresionismo abstracto americano se había vuelto el estilo oficial en los Estados Unidos hasta comienzos de los años sesenta (Danto, 2005), y es el que inaugura la inclusión de las pinturas de las vanguardias en museos e instituciones públicas (San Martín, 2005, p: 341), pero debemos aclarar que los movimientos artísticos coexistían manteniendo sus diferencias. Mientras que el expresionismo abstracto tenía premisas en los surrealistas y estaba relacionado con los chamanes y las fuerzas ocultas, el *pop* celebraba las cosas comunes de la vida como las estrellas de cine, las *latas de sopa Campbell* y la *Caja Brillo*, es decir, “El pop se opuso al arte como totalidad en favor de la vida real” (Danto, 2005, p: 155).

Como contraste a la difusión de nuevos iconos basados en una identidad americana de consumo, encontramos que en Europa, tras la II Guerra Mundial, la pintura abstracta alemana estaba politizada y era sentida como la única forma posible de expresión artística después de los emblemas figurativos que el nazismo de Hitler había difundido. Escribe Estrella de Diego que en esas distinciones entre lo chamánico y europeo frente al *pop* estadounidense y sus representantes, Joseph Beuys se construye como la figura europea y universal de un héroe y apuesta por la creatividad, mientras que Andy Warhol es estadounidense y universal, es una estrella y no apuesta por la creatividad. Beuys tiene que pasar por Marx para su sentido de bohemia, mientras que Warhol crea la suya propia y llama así, “bohemia”, a la gente de la *Factory* (De Diego, 1996, p: 142-44). Sin duda, dos alternativas distintas de plantear la “realidad social”.

Partiendo de la misma idea intencionada de representar la realidad descontextualizando el objeto, como hace el *pop*, surgen otras tendencias que transmiten connotaciones plásticamente y permiten una aproximación a otras capas sociales diversificadas por sus distintas reclamaciones, con un sentido crítico propio de los estudios de las ciencias sociales. Como ejemplo de ello, en el año 1964 ocurren dos acontecimientos que suponen un gran avance en el desarrollo de los derechos humanos y la lucha por la

³⁵Para la documentación y datación de estos artistas hemos recurrido a las páginas oficiales de los museos como el MOMA de Nueva York <http://www.moma.org/>

igualdad social en E.E.U.U. Uno es el registro de los votantes negros con el apoyo de miles de blancos, personificando de este modo un paso importante para las libertades civiles. Igualmente, otro adelanto se produce cuando un Comité del Congreso por los derechos de las mujeres remitió el fallo en apoyo al movimiento feminista³⁶. En ese ambiente y coincidiendo en el mismo año, el grupo musical *The Beatles* aparece por primera vez en la televisión en los Estados Unidos, en el show de Ed Sullivan y “ellos fueron emblemas y catalizadores del espíritu de liberación que recorrió el país y después el mundo” (Danto, 2005, p: 150). Todo ello supone una conciencia social y una actitud definitoria, que se verán manifestadas en los movimientos estudiantiles, políticos y sociales acontecidos por todo el mundo durante 1968.



The Beatles *Magical Mystery Tour* (1967).

Los pospop poseen la cualidad de la aproximación a la realidad social y constituyen una puesta para el valor del ideario común eligiendo, entre otros, el escenario de los acontecimientos artísticos y publicitarios. Esto explica que las nuevas corrientes fijen su mirada en causalidades sociales emergidas de las políticas de estado llevadas a cabo por la cultura occidental. El rechazo a la guerra de Vietnam y a la Guerra Fría, la lucha por los derechos raciales y la igualdad de género son causas que provocan la visibilidad del colectivo. Dos de los movimientos pospop acontecidos en la década de los años sesenta, serán el movimiento *hippy* que aparece en los EE.UU. y las revueltas estudiantiles de mayo de 1968 iniciadas en la Universidad de La Sorbona, en Francia.

³⁶ Según Danto (2005) estos dos sucesos son los precedentes para que en 1968 (año de revueltas sociales a nivel mundial) se promoviera la radicalización de ambos movimientos libertarios.

Según Simón Marchán Fiz, los *hippies* son absorbidos por el sistema gubernamental estadounidense, sin mayores consecuencias, debido a su pertenencia a un movimiento popular o *underground* y no perteneciente a la alta cultura o *High culture*. El movimiento *hippy* establece un camino hacia la conciliación con el medio ambiente y la ecología. Realizan algunas intervenciones en la Naturaleza y de ellos derivan los eslóganes de *Free land*, *Solar energy*, *Water power* de procedencia oriental (Marchán, 2009). La conciencia y disfrute del espacio natural incita el retorno a la vida en el campo y el abandono de las grandes urbes. Estos intereses por los espacios naturales y sus usos, evolucionan con conciencia de aprovechamiento social, laboral, sostenible, energético, ecologista, etc., donde interviene la expresión artística. Uno de los registros plásticos de los *hippies* es la psicodelia, de la cual no queda mucha información, al tratarse como hemos puntualizado de una corriente *underground* derivada de las subculturas populares y no de la alta cultura (Marchán, 2009).

Otras manifestaciones artísticas contrarias al atractivo *pop* de sus mensajes, colores y formas, y sin tanto apoyo en sus campañas de difusión, presentan trabajos sobre “lo prohibido” y “lo feo”. Una crítica que utiliza las herramientas necesarias para expresar el descontento social y político con contenidos bélicos, sexuales, religiosos, etc., que se desvelan desde la valentía del anarquismo apolítico y que, poco a poco, se van sustituyendo por propuestas más estructuradas políticamente dedicadas a aspectos sociales concretos, como la integración de la población negra o los derechos de la mujer (UNESCO, 2003). El uso de los nuevos medios tecnológicos activa la tendencia hacia el Reportaje Social. Esto supone la facilidad para la aproximación y el registro del dato, además de su posterior difusión. En paralelo, los medios establecen prioridades y conveniencias que obstaculizan la transmisión de muchos temas y aspectos de las diversas sociedades y sucesos, creándose circuitos alternativos.



Diane Arbus , *Stripper Miss Sata Lyte en su camerino con gafas*, Atlantic City (1962).

Un ejemplo de ello son las fotografías tomadas por Diane Arbus. Con su cámara, esta mujer hizo visible ciertos submundos desconocidos por su marginalidad cultural y social (UNESCO, 2003), como muestra la imagen de la stripper Miss Sata Lyte en su camerino. La revelación de estos ambientes no interesaba en el mercado de lo bello y lo ético ya que cuestionaban con su veracidad visual el mundo del plácido bienestar estadounidense, pero que los artistas persisten en visualizar.

Así, la Crónica de la Realidad se apodera de las anteriores semánticas e innova en los nuevos lenguajes con los que comunicar y que consideramos derivaciones “pop”, con la finalidad última de investigar el origen de la causalidad social y divulgarla (Marchán, 2009). La lectura de la expresión pictórica, con herramientas de la sintaxis y la semántica lingüística, son propuestas estudiadas por los artistas en las vanguardias históricas, en el cubismo, el collage, el *ready-made*, el dadaísmo, etc., Con brillantez, señala Román de la Calle como hemos citado, que existe una convivencia cultural entre la escritura y las imágenes a lo largo de la historia, que conduce de las imágenes a los textos y viceversa, sin entrar en prioridades del génesis (De la Calle, 2005), lo cual nos permite hacer uso de los beneficios de ambas.

De ahí que otra modalidad que adopta la crítica de la realidad es el uso de la parodia como modo lingüístico en el que existe una “imitación burlesca”. Se trata de una oposición indirecta descontextualizando el producto o mensaje para “significar”.

Para ello, nos podemos remontar al legado artístico que nos deja de nuevo Marcel Duchamp, quien incide en el patrimonio cultural del Museo del Louvre con la Apropiación y *ready-made* de la *Gioconda* de Leonardo da Vinci titulada L.H.O.O.Q. (1919). Las siglas leídas en francés significan “ella tiene calor en el culo”. Además, el autor le pinta bigote y perilla atentando, de este modo, al símbolo del arte tradicional; pero puede que también aluda al interés por unificar los sexos masculino y femenino o apunte al concepto de “intrafino” con la implicación de la temperatura y el olor (Ramírez, 2005). Según estos análisis estamos ante una serie de lecturas que tratan la diversidad de género y de conceptos intangibles (UNESCO, 2003), además de estar ante un ejercicio de “apropiación” de una imagen que significa la obra de arte y resignifica, es decir, antes nuevos patrimonios culturales (UNESCO, 1972).

En el uso de estos presupuestos y contribuyendo por lo tanto con nuevos patrimonios artístico-culturales, en España el Equipo Crónica (Valencia, 1964-1981), compuesto por Rafael Solbes y Manuel Valdés, adapta *Las Meninas* de Diego de Velázquez a su obra *La salita* (1970), en la llamada *parodia crítica* invalidando la autenticidad de ella, al alterar su contexto cultural e histórico. El mensaje de esta práctica es que acepta el artículo cultural elitista o de masas y le confiere un sentido diferente (Marchán, 2009). El realismo social permite renovar el legado artístico y denunciar situaciones políticas. Según Ricardo Marín Viadel expresa, sin perder la noción del referente del autor,

El cuadro de Velázquez está pintado al óleo y el del Equipo Crónica es un linóleo sobre papel. En el primero, un enjambre de pinceladas ha descompuesto cada tono en multitud de matices; en el otro, una sola tinta negra y compacta cubre toda la figura [...] Y, a pesar de todo ello, las obras del Equipo conservan el poder de evocar directamente este o aquel artista. (Marín Viadel, 1990, p: 120).



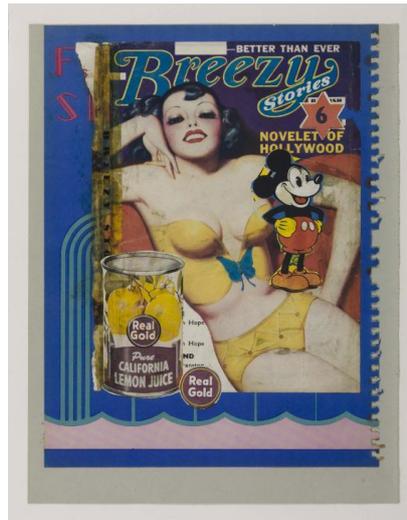
Equipo Crónica, *La salita* (1970).

Javier Maderuelo explica la situación que manifiesta el Equipo Crónica,

El término "crónica" hace referencia al tipo de narración periodística, la dedicada a temas sociales de actualidad [...] Así, tomando el universalmente conocido cuadro de *Las Meninas* de Velázquez, realizan una versión, próxima al *pop art*, en la que el salón del Alcázar de Madrid ha sido sustituido por un comedor pequeño–burgués decorado con el mobiliario más tópico del momento. (Javier Maderuelo)³⁷.

La conclusión presentada por James Gardner es que la atención presentada en las obras de arte tradicionales las “significa” y revaloriza en el mercado del arte (Gardner, 1996). En otra esfera quedan las versiones que de cualquier objeto se realizan reiteradamente consideradas y aceptadas dentro de la categoría del buen gusto. En el pospop aparece también el *Kitsch* en el que se reproduce la obra escogida ofreciendo “algo análogo” pero de signo inverso a la “desconceptualización” de un signo para potenciar el mensaje artístico (Marchán, 2009); se trata de descontextualizar el objeto obteniendo, por un lado, la alineación del mensaje y, por otro, un aumento informativo. Cuando se escogen obras del pasado y se reproducen en serie, esa producción es inherente al objeto industrial con la intención de ser repetidas, algo que no pasa en la obra de arte del pasado concebidas como “únicas” (Dorfles, 1973). De este modo, la *Gioconda* de Leonardo da Vinci es uno de los iconos más afectados por el apropiacionismo de su reproducción *Kitsch* y se refiere a ella anunciando quesos, hilos, toallas, estuches de gafas, etc. (Dorfles, 1973).

³⁷La información está recogida de la página web del Museo Fundación Juan March en Palma <http://www.march.es/?!=1> y en la página <http://www.equipocronica.com/> [Consultado 21/1/2015],



Eduardo Paolozzi, *Real Gold* (1950).

Escribe Sarat Maharaj sobre el pop y el kitsch tomando *Kitsch Cabinet* (1970) de Eduardo Paolozzi como referencia que,

En los años sesenta, las cuestiones “irresolubles” que planteaba el *Kitsch Cabinet* podrían haber dado la impresión de ser controvertidas, fácilmente desechables como osadas extravagancias, secuelas del Arte Pop. (Maharaj, 1992).

La obra, una instalación realizada para su retrospectiva de 1971 en la Tate Gallery de Londres, consiste en unas estanterías donde se exponen un conjunto abigarrado de estatuillas de Blanca Nieves, Bugs Bunny, Batman, etc. Según la autora, estos objetos cotidianos de la jerga consumista y de los circuitos de los medios de comunicación llaman nuestra atención, pasando a formar parte en la era de los noventa de la huella del desperdicio, de la basura generada por el consumismo.

Por lo que sigue indicando,

Todo aquello que desecha el mundo del arte, sus sobras, el mundo de los excrementos de la cultura de masas, todo ello se reúne bajo el manto del kitsch. Gracias al Arte Pop, el kitsch ya puede llamar a la puerta del mundo del arte que anteriormente lo había expulsado como exceso poco apropiado. (Maharaj, 1992).

Estamos ante el abuso del objeto indicado por Douglas Huxler, pero al mismo tiempo ante el reciclaje expositivo, conceptual y como mercancía, de la obra artística.

En cuanto a la comercialización de estos objetos de consumo y la denominación *expendible ikon* (McHale, 1973), la teoría de Greenberg (1973) atiende el

reconocimiento de la cultura de masas y sus propios artículos, en contraste con un arte intelectual y elitista desarrollado por las vanguardias, en donde unos son partícipes de una cultura popular o *Kitsch* y en cambio otros pertenecen a la *High culture*,

[...] la minoría de los poderosos –y por ende personas cultas- y, por otro lado, la gran masa de los pobres y de los explotados, por ende ignorantes (Greenberg, 1973, p: 115).

Sin realizar la distinción entre cultura popular y la alta cultura, para Dorfles los criterios de aceptación de la obra de arte, por parte del público en general, pasan por distintos matices: desde individuos que su expectativa es obtener experiencias agradables como la experiencia estética, su uso en decoración como artes decorativas o su ostentación de poder intelectual y/o económico, sin que en ninguno de estos referentes se indague en la iniciativa de plantear un estatus de ejercicio fastuoso, comprometido y crítico (Dorfles, 1973). Observamos que este análisis es tomado en cuenta, puesto que existe una trayectoria del arte en la que estamos inquiriendo precisamente en estos caracteres desde la perspectiva de las declaraciones de la UNESCO (1972, 2003, 2005).

Con respecto a la difusión y aceptación del *Kitsch*, como modelo de consumo popular en sustitución del *pop*, la opinión de Greenberg es clasista y jerárquica, al afirmar que los dirigentes de los estados europeos, en el segundo cuarto de siglo XX, Adolf Hitler, Benito Mussolini e Iósif Stalin comprobaron que el éxito de sus campañas no estaba en apostar por la *High Culture* en las artes sino ofrecer a la población artículos que estuvieran dentro de su ideario “común” sin tener que “educar” en la intelectualidad, basándose en la idea de que el símbolo del dios reproducido “n” veces mantiene su valor de representación (Greenberg, 1973). Según el autor, estos dictadores se declinaron por una cultura de masas, en la que el pueblo es el protagonista, ofertando una estrategia populista y apartaron las luces de la intelectualidad, incluso en la clase alta. Aunque Mussolini respaldó inicialmente a los futuristas, al final se declinó por gratificar a las masas con objetos que despertaran su admiración anunciando “el nuevo estilo imperial”, por lo que Marinetti, De Chirico, etc., pasaron a un segundo plano y la

estación ferroviaria de Roma no es moderna (Greenberg, 1973) sino que al igual que las reformas en la estación de Milán³⁸ recoge las arquitectura del nuevo estilo imperial.

Escribe Valeriano Bozal que para que el público de masas apruebe las imitaciones o las representaciones, éstas tienen que ser claras en su exposición, sencillas y de fácil comprensión, por lo que una complejidad en la forma tendría difícil entendimiento. Es popular cuando favorece a las clases inferiores y no es popular cuando es neutro o contrario. Observamos que, en la mayoría de los casos, el tradicional arte popular es antipopular, al estar tipificadas por los medios de comunicación de masas que dirigen dicho ideario, con un resultado de aceptación masiva por parte de espectadores alienados (Bozal, 1996). Hemos pasado de un *pop* brillante y seductor a un espectador consumidor adaptado a los medios tecnológicos y publicitarios.

³⁸ En la cinematografía de Charles Chaplin en *El Gran Dictador* (1940) hay una escena de la llegada del tren a la estación de nuevo estilo imperial, supuestamente la de Milán, para el encuentro del supuesto Mussolini y el supuesto Hitler, quienes son parodiados y considerados personajes de ficción.

2.7. Paisaje cultural ¿Es *Land art* el título de una película?

Tonia Raquejo (2003) escribe en su libro *Land art* como éste forma parte de una de las reacciones artísticas que hubo en contra del *pop art*, el cual fue criticado como difusor y partícipe de una sociedad de consumo incipiente en los países con claro desarrollo industrial a partir de la década de los cincuenta,

El *land art* no debe entenderse como una tendencia aislada, sino como una propuesta más dentro del amplio abanico que generó la reacción de la vanguardia al arte pop, un movimiento que tanto el arte conceptual como el arte de acción convinieron en interpretar como mercantilista por aceptar las bases del capitalismo y ensalzar la sociedad de consumo (Raquejo, 2003, p: 13).

Para Marchán también el *land art* y *earth works* suponen “un corolario del *arte povera* y arte ecológico” que incluían una conciencia del ser humano en la sociedad con actuaciones en la naturaleza, abriendo “el paso decisivo hacia el futuro *conceptual*” (Marchán, 2009, p: 216), en los procesos creativos.

Land art, *earth works*, *arte povera* y arte ecológico se desplazan al mundo exterior. Es el espacio elegido para las prácticas artísticas, la interacción, contemplación, reflexión y crítica. Corresponde a lo que en su momento fue la Escuela de Barbizon (Gombrich, 2003), la salida al lugar abierto, sin techo, con luz natural, viento, lluvia. En definitiva, es un reto a la alteración en el método de trabajo, y a la representación y presentación artística fuera del estudio, al igual que en aquellos momentos decimonónicos. El desafío en el siglo XIX a abandonar el taller es debido, entre otras causas, a la innovación aportada por los avances tecnológicos. Entre otros útiles se indaga en los envases que permiten transportar la pintura de óleo, proporcionando una mayor movilidad al pintor que se desplaza ligero de peso y, por lo tanto, un cambio drástico en las pinturas de reproducción de la naturaleza.

[...] la necesidad de trasladar el caballete a la naturaleza para detectar los “momentos del lugar” se hace posible a finales del XIX, en parte, por la portabilidad propiciada por la invención “tecnológica” del tubo de óleo de estaño. (Aymerich, 2007, p: 36)³⁹.

³⁹ El autor, en su condición de investigador y artista, presenta una manera práctica de entender ciertos cambios acontecidos en las prácticas artísticas para entender el “lugar” y la producción artística.

Desde las pinturas rupestres, los trabajos artísticos se desarrollan en el interior del taller o *atelier*, o bien en las pinturas murales en fábricas y edificios emblemáticos en Europa y fuera de ella, sufragados por los grandes mecenas como el Estado, la Iglesia o particulares (las emblemáticas familias como los Medici o Uffizi). La ya citada Escuela de Barbizon y los pintores naturalistas del siglo XIX aproximan el boceto del natural al taller y, causalmente, a la posterior vinculación con las vanguardias históricas como son los movimientos nacidos en Europa y Rusia como el expresionismo alemán, neo-expresionismo; futurismo y transvanguardia en Italia; constructivismo y suprematismo en URSS; Der Stijl en Holanda. (Aymerich, 2007, p: 38).

En cambio, a mediados del siglo XX el esfuerzo es otro. La transformación del paisaje forma parte de la práctica artística incluida en una intención reflexionada desde otra perspectiva; en concreto es la presentación de innovaciones y experimentos artísticos. Esa búsqueda del lugar fuera de las acotaciones del taller y de cualquier delimitación, como puede ser el marco, continuará en el exterior de los museos y galerías de arte.

La galería, entendida como el único lugar donde mostrar la obra, llegó a ser un espacio tan restrictivo como a principios del siglo lo fue el marco para la pintura. (Raquejo, 2003, p: 75).

El abandono del perímetro del estudio o taller, de los museos y las galerías propicia el uso de los materiales hallados en la naturaleza o en otros territorios y su exposición *in situ*. Según Raquejo, con el alejamiento de las prácticas artísticas de las rutas convencionales, la pretensión no era el enfrentarse al espacio cultural o *White cube* (O'Doherty, 2011) sino oponerse, con eficacia, al tráfico del objeto de arte como mercancía partícipe de políticas de consumo capitalista (McHale, 1973). Con esta nueva actitud se pone en valor la experiencia como nuevo factor, así como las sensaciones que el espacio abierto, en donde acontecen estas manifestaciones y los materiales de uso, estimulan y provocan.

En 1968, un grupo de artistas, tanto americanos como europeos, comenzaron a desarrollar conceptos y proyectos a partir de técnicas y materiales nuevos y poco convencionales, y los aplicaron a superficies y formatos distintos “el paisaje como motivo artístico alcanzó una dimensión inesperada y antisimbólica” (Lailach, 2007). Siendo los creadores totalmente conscientes de su trabajo.

Según las palabras de Raquejo,

El *land art* obliga al público a introducirse en un medio mental sólo desde el cual podrá abordar la obra; sólo así podrá alcanzarla. El proceso de transacción mercantil no tiene ya un sentido de adquisición. El espectador puede apropiarse de la obra de arte sin necesidad de poseerla como un objeto-fetiché. (Raquejo, 2003, p: 14).

Esta original fórmula también es una respuesta de contenido social a las diferencias de la alta cultura de las galerías, descrito como el Cubo blanco (O'Doherty, 2011) o “celda blanca”⁴⁰ (Lailach, 2007). Un espacio exclusivo de la élite, donde la mercancía es cara e incomprensible para el público no iniciado; un lugar de esnobismo que alberga los prejuicios de la clase media alta⁴¹.

Una de las prácticas que sustituye al objeto artístico es el documento gráfico que, por un lado, lo podemos estudiar como resultado y testimonio de las acciones, pero que en realidad es parte del proyecto de acción o proyecto artístico. Con el uso de las tecnologías como en ese momento era la TV, el vídeo y la fotografía, y que se amplía en la actualidad a la información y la comunicación (TIC) con los ordenadores, el sistema de Red (internet) y teléfonos inteligentes, la pérdida del aura y la multiplicidad de la obra (Benjamín, 2003) están garantizados. Con su empleo se desvía el carácter objetual perteneciente al mercado del arte hacia las mass media. Una particularidad de estas técnicas es su múltiple reproducción facilitando la difusión del conocimiento y, con ello, alcanzando mayor recepción en el público. En alguno de los casos, estos documentos gráficos son susceptibles de ser contemplados como objeto artístico pues no impidió que se expusieran en las galerías de arte los documentales, mapas, fotografías y textos resultado de las prácticas artísticas. Hay que puntualizar que la interpretación de estos materiales por parte del espectador es de naturaleza intelectual. Su lectura nos lleva a la abstracción al tener que realizar el ejercicio mental de traslación del lugar físico, en el exterior, al formato seleccionado de documento (texto, fotografía, vídeo, grabación de sonido, objeto, etc.).

⁴⁰ La traducción que hacen del concepto *White cube*, que es el nombre en inglés asignado a la galería por Brian O'Doherty, es *celda blanca*, sustituyendo así a la traducción tradicional *cubo blanco*. El nombre celda blanca ejerce mayor presión en la idea de limitación de espacio expositivo, normas, etc..

⁴¹ Raquejo (2003, p: 75) cita a H. Sayre (1989, p: 211), en *The Object of Performance*. Chicago University Press.

El inicio de este proyecto se retrotrae a la exposición *Earth Works* en 1968, en donde diez artistas fueron invitados a exhibir en la galería Dwan Gallery de Nueva York. Las piezas coincidieron en un denominador común que acabó siendo tierra y piedras. Algunas de las obras presentadas fueron fotografías del lugar donde se habían reunido piedras como muestra en la obra *Nonsite, Franklin, New Jersey* de Robert Smithson; otra era un cubo de plexiglás lleno de tierra y gusanos que se llamó *Worm Earth Piece* de Claes Oldenburg; o lo que parecía un montón de escombros sacados de una obra *EarthWork* de Robert Morris. Pero la idea común en todos estos trabajos es que los artistas transfieren un carácter conceptual al trasmutar la presentación del mundo exterior a la acontecida en el interior de la galería o Cubo blanco. Un exterior que puede ser natural o degradado y abandonado por el ser humano.



Earth Works exhibition (1968) en Dwan Gallery de Nueva York⁴².
En primer plano la obra de Robert Morris *Antiform* (1968).

Según Michael Lailach, cuando la crítica estadounidense Rosalind Krauss escribe *La escultura en el campo expandido* (Krauss, 2006) se refiere a la superación de las categorías artísticas más allá de la categorización lógica, porque ¿cómo se podía mostrar este nuevo método en museos y galerías cuando son obras realizadas en el paisaje no transportable y a veces efímeras? (Lailach, 2007). La frase del artista Carl Andre “La escultura como forma, como estructura, como lugar” marca el futuro del vínculo arte-

⁴² Para más información acudir a la página de los archivos de arte americano (en línea) <http://www.aaa.si.edu/collections/images/detail/robert-smithson-earthworks-9443> [Consultado 17/01/2015].

entorno. Con ello pierde sentido crear un ambiente o un entorno *environment* “puesto que ya disponemos de un entorno a nuestro alrededor” (Lailach, 2007, p: 13) y, de este modo, se justifica el nacimiento de otras disciplinas expandidas, a partir de las reflexiones de Rosalind Krauss.

Hay que añadir, que en la actualidad muchas de estas prácticas acontecidas a finales de los años sesenta y setenta son consideradas no ecológicas, ni respetuosas con el medio ambiente y el patrimonio natural, pues consisten en extraer el material de un ecosistema, y trasladarlo a un espacio de exposición⁴³. Con respecto a esta agresividad con la que ahora lo analizamos, Tonia Raquejo señala en su estudio que el desarrollo de estas acciones en la naturaleza puede diferenciarse en tres grupos. Uno que comprende la acción y el performance, como son las obras de Dennis Oppenheim que establece la dialéctica entre el autor y el espacio. Otro que requiere maquinaria de ingeniería por su monumentalidad como son los trabajos de Robert Smithson, Michael Heizer, Walter De María, James Turrell. Y una tercera categoría más intimista en la que la relación con el entorno es mítica, como el caso de Richard Long (Raquejo, 2003).

Para hacer una relación de características, añadimos que estas prácticas incluyen un acercamiento a las cualidades de los materiales, lo cual está resaltado en el ensayo de Robert Morris *Antiform* (1968) en el que se considera el orden objetual “causal” carente de énfasis, por lo que dota al material un estatus pasajero en cuanto al amontonamiento descuidado, en suspensión (Lailach, 2007). Esto hace que en parte coincida con la antifirma del arte *povera*. Simón Marchán y Lucy Lippard aclaran que, dentro de sus variaciones, el *land art* es una réplica anglosajona del arte *povera*, determinando su punto de partida en las obras y las reflexiones de los minimalistas (Marchán, 2009, p: 217), y apunta la cita de Lucy Lippard⁴⁴ “El desplazamiento de las presiones sensoriales del objeto al lugar será la mayor contribución del arte minimalista”.

Por otro lado, también son partícipes del no-lugar o *nonsite* (no-emplazamiento) de Robert Smithson (Smithson, 2009) en el que un contenedor físico contiene el

⁴³ En capítulos posteriores exponemos las prácticas de la artista española Lara Almarcegui, quien reutiliza los escombros sobrantes de las obras para presentar la acumulación de material de desecho producido por la construcción.

⁴⁴ Simón Marchán (2009, p:217) cita a Lucy Lippard, quien recoge las palabras de D. Oppenheim en 1969.

trastrocamiento del emplazamiento: las piedras que estaban en la naturaleza pasan a ese objeto contenedor y susceptible de ser expuesto.



Robert Smithson *Nonsite, Franklin, New Jersey* (1968)

Con un pensamiento similar, John Brinckerhoff Jackson escribe “las carreteras ya no nos llevan solamente a unos lugares, sino que *son* lugares” (Tiberghien, 2002)⁴⁵, como los no-lugares pintados por Edward Hooper, o los enunciados no-lugares de Marc Augé (2008), que son igualmente contenedores de espacios creados por nosotros en relación a las *heterotopías* de Michel Foucault (Lailach, 2007). Las heterotopías son las utopías llevadas a la práctica “en la que todos los emplazamientos reales que es posible encontrar en el seno de la cultura aparecen a un tiempo representados, cuestionados e invertidos” (Lailach, 2007) en los que la crítica llevada a cabo por los artistas, en cierto modo, da origen de una conciencia medioambiental y a una significación del espacio.

Frente a la categoría del paisaje sublime explotado en el siglo XIX por el Romanticismo, con pinturas como *El caminante frente al mar de niebla* (h. 1818) de Caspar David Friedrich, Françoise Lyotard⁴⁶ introduce una lectura con fundamento cuando diferencia lo sublime romántico ubicado fuera, en un mundo diferente, contrastado con lo sublime del aquí y ahora del siglo XX, como el propuesto en *Campo de relámpagos* de Walter de María (Raquejo, 2003).

⁴⁵ *Opus cit.* Tiberghien escribe el prólogo de Francesco Careri (2002).

⁴⁶ Cita en RAQUEJO, 2003, p: 15, en la que escribe que Françoise Lyotard, *Lo sublime y la vanguardia*. Arteforum, 1984, se basa para esta reflexión en el estudio de la obra de Barnett Newman *Vir heroicis sublimis* (1950-1951).



Walter De María, *Campo de relámpagos* (1977).

Como hemos avanzado, la exposición *Earth Works* en Nueva York supone la puesta en escena de una exposición colectiva en la que ya se observó el grado conceptual de sus artistas con las obras presentadas. Las tarjetas del evento tampoco desmerecían pues, enviadas por la galerista Virginia Dwan, incluían letras de arena finísima con el nombre *Earth Works* (Lailach, 2007). Según Tonia Raquejo, este término fue utilizado por Walter De María para designar sus primeras intervenciones en el paisaje en los años sesenta y “se ha extendido para denominar la obra de otros artistas incluso contra su deseo” (Raquejo, 2003; p: 7). La naturaleza no sirve de escenario, sino que se convierte en el objeto artístico instaurando nuevas relaciones con ella. Como ya hemos apuntado, el alejamiento de los centros de cultura y del ambiente urbano indica el rechazo hacia la sociedad industrializada y consumista de manera similar al arte *povera* (Marchán, 2009), apostando por métodos y materiales nuevos. En sí, es una actividad artística circunstancial, sin programa ni manifiesto estéticos, en la que autores como Richard Long no se sienten identificados o prefieren que se les denomine de otro modo, como por ejemplo Christo y Jeanne-Claude que se consideran artistas ecológicos, “únicamente nos permite agrupar a un conjunto de obras en un contexto donde se desarrolla una serie de incidencias que las relacionan” (Raquejo, 2003, p: 7).

Con respecto al medio utilizado para su registro, es interesante observar cómo los artistas se apropian de las tecnologías de momento como son la fotografía, la televisión o el vídeo para evidenciar el proceso debido al carácter transformador y no perenne de

las obras. Los trabajos de Robert Smithson⁴⁷ (Smithson, 2009), de Richard Long y de otros muchos autores, de este modo, están documentados y constituyen una fuente primaria para la investigación científica, aunque su propósito original, como hemos apuntado, fuera el de mostrar el desarrollo de la acción y, en muchas ocasiones, borrar la huella de dicha acción, quedando grabado el acto como documento veraz (Lailach, 2007). El servicio que ofrece la cultura visual junto a las herramientas tecnológicas es variado. En el caso de Jan Dibbets, el artista no utiliza la fotografía para representar sino para visualizar⁴⁸ (Marchán, 2009). Su carácter procesual queda marcado con el uso de estas extensiones artísticas. Aunque en sí, estos documentos gráficos (de archivo) van a tener la misma función que la obra de arte, cuestionan el valor de la práctica artística con una documentación fragmentada, disminuyendo su valor de cambio o *expendible ikon* (McHale, 1973), al compararlo con los soportes tradicionales y afectando igualmente a los medios de distribución (Marchán, 2009) que los hace fácilmente reproducibles.

Con estos presupuestos, la inmersión de los proyectos en el mercado televisivo fue ingeniosa. Gerry Shum encargó las filmaciones de los trabajos que realizarían artistas como Jan Dibbets, Walter De María y Michael Heizer y, en 1969, se difundieron por Europa a través de la televisión alemana (Raquejo, 2003).

La película *Land Art*, en gran medida, es una propuesta de Gerry Schum, quien trabajó junto con su compañera sentimental y artista Ursula Wevers como director, productor y cámara. Quería explorar el medio televisivo como nuevo espacio para el arte. Aunque existía una experiencia previa con las creaciones en videoarte de Nam June Paik y Wolf Vostell (Frank, 2002), la idea implicaba la difusión en calidad de “obra televisiva”. Ocho artistas americanos y europeos participaron en el programa: Marinus Boezem, Jan Dibbets, Barry Flanagan, Michael Heizer, Richard Long, Walter De Maria, Dennis Oppenheim y Robert Smithson. Solamente hubo un pase televisivo.

En palabras de Jan Dibbets, la experiencia fue “Desde cualquier punto de vista, aquel fue un proyecto experimental y único” donde es considerada “La televisión como objeto

⁴⁷ Robert Smithson (2009) explica la ideología que conllevan sus acciones y los procesos de éstas, como artista y teórico.

⁴⁸ Se pueden consultar algunos de sus trabajos sobre el paisaje y el uso de la fotografía como medio para visualizar <http://www.alancristea.com/collection-39-772-Land---Sea-Horizons> [Consultado 04/12/2014].

de arte”⁴⁹ (Lailach, 2007), en el que se mostraban las imágenes de las acciones hechas por los artistas en lugares remotos y diversos como en la costa, pantanos, canteras o el desierto. A veces estas las intervenciones son más dificultosas que la presentación en los espacios expositivos tradicionales, pero ello era consecuencia de las exigencias de los propios artistas. Por ejemplo, la operación hecha con excavadoras en la obra de Jan Dibbets en la costa holandesa, en la que movía la arena mientras dibujaba un trapecio con la intención de recrear una “corrección perspectivista”. Escribe Michael Lailach que con este nuevo grado del arte en el paisaje se invita a diversas interpretaciones como “juego de los elementos”, “huida hacia los espacio abiertos” o “dejar rastro”.



Jan Dibbets, *12 horas del objeto marea, correcciones de perspectiva* (1969).

Como conjunto de los trabajos artísticos en el paisaje queda el título de la película *Land Art* (1969) de Gerry Schum, que da nombre a las intervenciones. La película fue emitida una única vez, a las 22:40 horas, el 15 de abril de 1969, en la cadena de televisión ARD de la entonces República Federal Alemana.

Proponemos que la filmografía que da nombre a la película sea revisada con el fin de discernir los títulos atribuidos a este tipo de arte que usa el patrimonio natural (UNESCO, 1972).

En cualquier caso, estas aportaciones establecen un cambio de relación del ámbito natural al culturalizado a través de la tecnología, por lo que no nos movemos al nivel de la misma obra física sino en un contexto metalingüístico (Marchán, 2009, p: 220),

⁴⁹ *Opus cit.*, Lailach (2007) cita las palabras de Jan Dibbets.

donde se emplean varios lenguajes: acción, grabación, objeto, texto, etc. Es por esto por lo que el *land art* tiene mucho en común con el arte conceptual y también con el arte de acción. Contiene los rasgos definitorios del predominio del carácter procesual de la obra y la participación del espectador, que no es sólo pasiva-contemplativa, sino más bien activa-especulativa (Raquejo, 2003, p: 13).

Además, otro de sus aspectos es que debido a su carácter efímero es de suma importancia documentarlas. Debe quedar constancia de la acción o intervención por ser parte de la obra/intervención, por un lado, para difundirla con un nuevo soporte que rompa el tradicional mercado del arte y, por otro, para el estudio y el archivo, aunque este es un tema controvertido. Ello viene discutido en cuanto al compromiso de la acción y su naturaleza inmaterial, y el uso de la documentación derivada como objeto de arte, que algunos autores apuntan como no consecuente con la idea original, como es el caso de Lucy Lippard (1972), Peggy Phelan (1996) o Azar (2000).

Es conveniente señalar que, en estos momentos, se es consciente de los materiales técnicos como herramientas de trabajo que forman parte de la misma acción, es por ello que, en sí, su manejo supone un reto, una innovación y un experimento como ha señalado Lailach (2007). Por otro lado, que estos futuros archivos tengan una vida corta, no significa que su memoria no sea reconocida y útil de investigaciones,

El carácter procesual de la obra queda testimoniado en documentos que pueden ser desde fotografías del lugar, mapas, vídeos o películas que reflejen el desarrollo de la obra. (Raquejo, 2003, pp: 13-14).

En el caso de Robert Smithson en *Muelle en espiral/ Spiral Jetty* (1970) realizado en los Estados Unidos, la obra se compone de una película, fotografías y los textos (Smithson, 2009) sobre un remoto lugar, un lago salado en el desierto de Utah, que es la representación del silencio, la muerte y el inicio de la pureza. Partiendo de la premisa de que el conocimiento a partir de la segunda parte del siglo XX se difunde a través de los media, las herramientas de uso comercial son adoptadas por los artistas para la expresión artística. Como resultado el documento o los documentos (película, fotografía, textos) son los testimonios generados de la acción.

De todos modos, las aportaciones son plurales. Por ejemplo, el británico Richard Long, añade el caminar como expresión artística, en oposición a los grandes y costosos proyectos de otros creadores como Smithson en el desierto americano (Lailach, 2007). Durante ese tiempo que dedica a recorrer un trayecto, Long fotografía su rastro, la huella humana que deja, y también graba su respiración y sus pasos. Luego los registra con título, fecha, hora y lugar. Otra suma es que recoge materiales comunes de la naturaleza, como las piedras y las ramas, que evocan la sencillez de los haikus japoneses (Lailach, 2007) y posteriormente los expone en espacios interiores de las galerías y los museos. Con este tipo de instalación se consigue que la mente del espectador intuya las líneas imaginarias del recorrido efectuado por el artista en lugares recónditos, provocando otras relaciones en el cerebro humano que podemos referir a la fenomenología del espacio estudiada por Maurice Merleau-Ponty.



Richard Long, *A Line in the Himalayas* (1975)

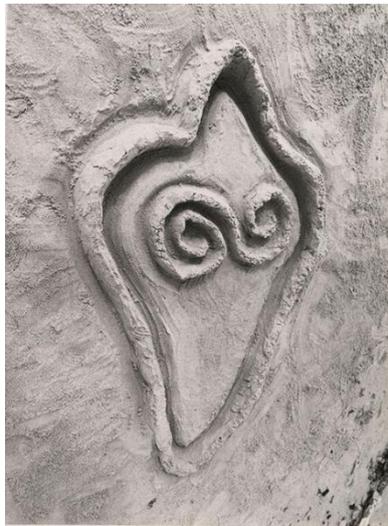
El uso de los materiales encontrados *in situ* nos remite al objeto encontrado de los surrealistas, que en ocasiones son convertidos en *ready-made* por los dadaístas. En las prácticas que estamos refiriendo, estos objetos pueden ser hallados en el mismo lugar o en otro. La transferencia va del “espacio” al “contexto artístico”, es decir, de la “naturaleza” u otro lugar al “pedestal”, entendido éste como espacio expositivo privado o público. Smithson trabajó con objetos industriales como hiciera Duchamp con la inversión del urinario industrial que llamó *Fuente* en 1917. Les cambió la función y el nombre, y los integró para la construcción del paisaje (Raquejo, 2003). En definitiva realizó *earth works* a los que posteriormente les tomó fotografías y publicó en el artículo *Un recorrido por los Monumentos de Passaic* en 1967, con el título de *Monumento de las Grandes Tuberías*. Robert Smithson con estas etiquetas concede un

lugar en el ideario común y patrimonial a sus obras como herencia artística y, al mismo tiempo, patrimonializa el espacio natural con la ayuda de una literatura crítica (UNESCO, 1972).

En otra categoría, en el marco de lo intangible (UNESCO, 2003), la reflexión sobre el tiempo y la cultura en la obra de Dennis Oppenheim expresa las diferencias horarias entre dos países fronterizos, en intervenciones cometidas en esa limitación política. Plantea toda una abstracción sobre lo que supone una cultura claramente construida por el ser humano en sociedad: la noción de frontera política que implica idiomas distintos, es decir, el marcaje de las fronteras idiomáticas. En *Línea del tiempo* (1968), proyecto realizado en la frontera entre E.E.U.U. y Canadá, Oppenheim documenta fotográficamente la acción llevada a cabo con un tractor, mostrando la huella que deja su paso en la nieve. Una nieve que se derretirá. Una huella efímera que, irremediablemente, nos dirige el pensamiento hacia la actual huella ecológica que estamos dejando en el planeta Tierra. Su obra tiene un sentido imaginario semejante a la línea de la frontera política que se dibuja entre los dos países. A cada lado, la diferencia horaria es de una hora. Así queda especificado a pie de documento del registro fotográfico, con una descripción detallada como cualquier documentación científica consumada. El certificado refleja el tipo de tractor, la velocidad, duración, lugar, horario en un lado y en otro del rastro trazado, etc. El artista lo incluye dentro del formato de una práctica experimental. La lectura es una crítica y una visualización de la construcción cultural perpetrada desde las ciencias sociales que corresponde a la historia, la geografía, la política, etc.. Es una llamada de atención a la necesidad de ser conscientes de la ficción de estos trazados políticos en el escenario de la vida. En sí, parece tan absurda esta línea del tiempo y del espacio político como la descripción realizada por el artista, poniendo en evidencia este hecho, en la que se muestra la reflexión artística sobre las acciones humanas. Nos remite a la auto-reflexión que Danto refiere al caso de Hamlet y al arte.

Otro tipo de huella es la que la artista cubana Ana Mendieta escenifica en la relación con el medio y su condición procesual. Mendieta compara la propiedad de lo femenino (UNESCO, 2003) en la Tierra, con consecuencias sexuales o de isomorfismos genitales (Raquejo, 2003). Según escribe Sagrario Aznar (2000), la artista tiene un enlace originario en la cultura cubana de la santería, las religiones animistas y la vinculación de

la biología femenina a la Tierra. La tierra y la mujer están consideradas del mismo género participando de la asociación de los ciclos de la menstruación y las fases de la luna, entre otras relaciones. En el caso concreto de las performances de Mendieta “el ritual es una representación dramática de un poder sagrado”, como crítica a una cultura por parte de una sociedad descreída (Aznar, 2000), y no desde el ritual del artista como chamán vinculante con la sabiduría.



Ana Mendieta, *Sin título* de la serie *Sandwomen* (1983).

Es necesario aclarar que, en su vertiente social y política, en Estados Unidos, hasta casi finales de los años ochenta, el *Land art* estuvo relacionado con un movimiento de resistencia contestataria a su gobierno (Raquejo, 1998). Su inicio coincide con el de los años de la candidatura a la presidencia de Richard Nixon en 1968. En su campaña se incorpora una serie de programas que estaban de actualidad en la sociedad a nivel mundial y en la estadounidense en particular, como es la promesa de acabar con la guerra de Vietnam, estimular la vanguardia artística e invertir en ciencia y tecnología. De hecho uno de los resultados es el ejemplo de la llegada del primer “hombre” a la luna un año después, en 1969. Con este argumento, describe Tonia Raquejo, que los paisajes elegidos por los artistas vinculados a la naturaleza se asemejan a la superficie lunar. Una imagen conocida al ser difundida por la televisión a todo el mundo. Muestra de ello es que meses después del gran acontecimiento sale a la luz la obra de Dennis Oppenheim *Mutación terrestre, huella de zapato* (1969), donde también subyace la

idea de “conquistar espacios”⁵⁰, extensible a otros territorios posibles para una futura colonización.

Esta huella venía a constatar la presencia humana en un territorio soñado, no poseído. Su presencia nos ayuda a entender la relación del americano con el territorio. Pisar es poseer, dejar la huella impresa es conquistar, es llenar un espacio antes vacío, es convertir un no-espacio (el galáctico) en lugar (Raquejo, 2003, p:9).

La política de Richard Nixon resultó ser conservadora, negativa y represora. Los artistas radicales -entendiendo por radical a los conceptuales, los performativos y los asociados al *land art*- eran considerados una amenaza para la estabilidad social. Encarcelaron a James Turrell por las declaraciones sobre la guerra de Vietnam y Robert Smithson se negó a trabajar en el proyecto artístico-científico que le ofrecía el Instituto Tecnológico de Massachussetts; Smithson⁵¹ quien expresa su evolución artística con una crítica social pertinente y continuada consideraba que la NASA respondía a intereses colonialistas y militaristas estadounidenses,

El land art, por tanto, acabó por desarrollarse, hasta casi los años ochenta, como un movimiento de resistencia ante “la nueva ley y el orden”, por lo que fue asociado a un arte rupturista debido, en particular, a la actitud estética “contestataria” de sus componentes, que en algunos casos iba acompañada de una confrontación política directa. (Raquejo, 2003, p: 12).

Lo que nos aclara que la política de estado sí hace uso de los artistas y, especialmente, en Estados Unidos en esos momentos, se entendió que era una forma de colonizar culturalmente. Otro tema es que los artistas estuvieran dispuestos a participar de estos intereses. Por eso, en paralelo, la galería John Gibson de Nueva York presentó, en 1969, la exposición *Ecological art*. Su concepto rezaba *Projects for Commissions* (proyectos para encargos) y su principal objetivo era diseñar proyectos para concursos públicos y encargos privados, con los artistas contemporáneos. Creadores como Christo y Jeanne-Claude formaron parte de esta pionera oficina-galería, que supone un cambio en el trabajo del artista como “ideador” de proyectos, vinculados a un movimiento de conciencia medioambiental como sugería el momento. Estos nuevos presupuestos

⁵⁰ La autora compara las imágenes televisivas en donde se ve la huella de la primera pisada del hombre sobre la superficie de la luna en 1969, con la posterior obra de Oppenheim.

⁵¹ Robert Smithson es uno de los artistas que deja mayor número de reflexiones y testimonios. En sus escritos se reúnen varias de las actuaciones, la cuales justifican sus prácticas, con un corpus teórico bien fundamentado, que vinculan el <<manifiesto>> y la acción político-artística.

creativos parten del programa gubernamental de los Estados Unidos iniciado en la década de los años cincuenta, con el objetivo de la regeneración de las zonas afectadas por la extracción de materias primas (Lailach, 2007). Robert Morris fue el primero que, en 1973, realizó una “obra de grandes dimensiones financiada con fondos públicos en el marco de este programa” (Lailach, 2007, p: 21). Provocado por la construcción de una autopista, Morris regenera el paisaje con *Grand Rapids Project X*⁵² en el actual Belknap Park, con un diseño de caminos para el paseante, trineos en invierno y esquís, y algún cambio en la topografía. Según Michael Lailach éste puede ser considerado el prototipo de *environmental projects* (proyectos medioambientales) en los que “se corrigen las modificaciones producidas por la construcción”, tanto de las infraestructuras o edificaciones, como debido a la explotación de los recursos naturales como son las canteras, etc., “sin por ello tener que ocultarlas”.



Robert Morris, *Grand Rapids Project*, Michigan (1974).

Las actividades “abiertamente ecologistas fueron relativamente poco frecuentes” pese a la incipiente conciencia de esta reivindicación política y social. Unos años antes, Rachel Carson, activista medioambiental publica *Silent Spring* (1962) en los que denunciaba los daños producidos en el entorno natural a largo plazo. Y ya en 1971, se desarrolla la primera protesta contra una prueba nuclear por el grupo ecologista Greenpeace a bordo del buque *Phyllis Cormsck*. En este caso la acción política cuida la estética de la imagen y se centra en la difusión de sus mensajes con el uso de los mass media, por lo que nos da que pensar en la influencia de los artistas de obras *land art*, *earth works* y *ecological art* en estas acciones reivindicativas.

52 Para más información sobre los usos de prácticas artísticas en el territorio, se puede consultar la página web *The Center for Land Use Interpretation* dedicada a la difusión del conocimiento sobre estas actuaciones, contiene un legado archivístico importante <http://clui.org/ludb/site/grand-rapids-project>

2.8. *Happenings* y Fluxus: la disolución del arte en lo cotidiano.

Para remitirnos a este tema acudimos a las aportaciones de Susan Sontag que, en su escrito *Los happenings un arte de yuxtaposición radical*, recomienda la lectura del artículo de Allan Kaprow (1961) aparecido en *Art News*, “sobre lo que literalmente *pasa* en los happenings”.

Los happenings registran (de un modo real, no sólo ideológico) una protesta contra la concepción de museo de arte -la idea de que la tarea del artista consiste en producir cosas para que sean preservadas y protegidas-. No es posible apoderarse de un happening. (Sontag, 1996, p: 346).

La autora cuenta que en la escenografía de estos eventos los objetos no están emplazados sino dispersos y amontonados. Algunos piensan que pueden ser descritas como pinturas animadas, *collage* animados o *trompe l'oeil* vivificados que pudieran ser la consecuencia lógica de la escuela de pintura de los años cincuenta neoyorkina, con los lienzos gigantescos, el uso de distintos materiales adheridos que supone un intento para proyectarse de forma tridimensional. Destaca la obra de mediados y finales de los años cincuenta de Robert Rauschenberg, Allan Kaprow y otros, con la nueva forma denominada *assemblages*,

[...] “assemblages”, un híbrido de pintura, collage y escultura, que utilizaba una variedad de materiales, preferentemente en desuso [...] Del assemblage a toda una habitación o “medio” sólo hay un paso. El paso final, el happening, se limitaría a internar a la gente en el medio y ponerlo en movimiento. (Sontag, 1996, p: 347).

Pero lo que realmente acontece es que en estas acciones no se produce nada, no es posible comprar un happening, sólo sufragarlo y es consumido en el terreno. No es una improvisación, pues se ensaya y parte de una coreografía, pero difiere de la representación teatral al no ser una pieza como tal y basarse en la variación continua en cada sesión. Uno de sus referentes es que establece el principio del *collage* que es “destruir significados convencionales y crear nuevos significados o contra significados mediante la yuxtaposición radical” (Sontag, 1996).

Según apunta Sontag, tanto la tragedia como la comedia necesitan de “alguien que sea castigado y expulsado del orden social miméticamente representado en el espectáculo”, pero que en los happenings siguen la receta del teatro de Antoine Arnaud eliminando el

escenario, esto es, la distancia entre espectadores y actores, y envuelve físicamente al espectador que es la figura de ese “alguien” necesitado.

En el registro objetual de estas experiencias artísticas, Rosario Aznar (2000) cita e insiste en algo ya escrito por Lucy Lippard (en *Six Years. The desmaterialization of the arte object from 1966 to 1972* (1972)) y por Peggy Phelan (en *Unmarked: The Politics of Performance* (1993)) al entrar, de algún modo, en cierta contradicción cuando el arte de acción produce objetos y testimonios, pues parte de su ideología se apoya en la no creación de objetos susceptibles de ser comercializados como productos u objetos de arte en museos o colecciones. Es por ello que patrimonialmente hablando nos encontramos con un debate presentado por el arte conceptual. La contrariedad de la no producción de objetos en el arte. El no querer dejar rastro material o testimonio en sí presenta un debate que, aparentemente, apuesta por la invisibilidad de este tipo de acción artística, al formar parte de una sociedad en la que su legado cultural se apoya en objetos museables y en una educación en Historia del Arte igualmente objetual.

A esto se le añade que la investigación de estas creaciones también es compleja por la enorme variedad de acciones, el carácter efímero y la no inclusión en ningún movimiento artístico. Estas prácticas procesuales forman parte del mismo contexto histórico de mediados del siglo XX,

El desarrollo completo en la segunda mitad del siglo XX, desde los gestos heroicos del expresionismo abstracto, a través del minimalismo y hasta el arte conceptual, es paralelo a los discursos de los trabajos de acción. (Aznar, 2000, p: 9).



Claes Oldenburg en el happening de Greenwich Village en la Judson Memorial Church (1960).

Acciones que, como precisa Aznar, se llevaron a cabo con “inegable valentía” por parte de determinados artistas que aún hoy en día algunas de las historias del arte, que incluimos en las más convencionales, ningunean.

Uno de los artistas más activos de esos momentos es Claes Oldeburg, quien se inició en el happening a partir de la *City Gallery* de Red Grooms. Así, en 1959 abrió junto a otros amigos un espacio galería, la *Judson Memorial Church*, una “congregación baptista progresista” (Crow, 2001) de *Greenwich Village*. Ahí se reunía a la comunidad de artistas y escritores para la celebración de performances. El escenario, lleno de objetos simulaba *La calle* y ese fue el título con el que, mediante estas representaciones, mostraban la dura vida de la calle de los barrios marginales que rodeaban al *Village*. Era una crítica a esta realidad urbana y vital, del día a día, en la que vivían y trabajaban algunos de estos creadores en estos emplazamientos urbanos. Es la implicación del arte en la vida, en lo social y lo político, además de en el espacio urbano.

También Oldeburg creó un *alter ego* al que llamó Ray Gun y con ese nombre dio título a una tienda en Nueva York en 1961, *Ray Gun Manufacturing Company* en la que se podía comprar artículos de arte y objetos encontrados, a la par que se participaba en de la confusión entre arte y vida,

En ese lugar el visitante podía comprar por un precio simbólico, simulacros de comida y de cosas corrientes, unos toscos artefactos que el artista fabricaba allí mismo, con tela cubierta de escayola sobre estructuras de alambre, que luego pintaba. (Crow, 2001, p: 36).

Eran las actividades que estaban en el panorama artístico en aquellos años,

La imaginería de los happenings, que estaba en pleno desarrollo, procedía en gran parte de los ambientes urbanos que Kaprow sugería en su apología de Pollock, pero el material real de las calles fue sustituido por exuberantes caricaturas esculpidas y pintadas. (Crow, 2001, p: 34).

Reconstruyendo el escenario, podemos afirmar que el happening nace de la mano de Allan Kaprow⁵³ quien hereda una trayectoria escenográfica de John Cage. La proliferación del happening, junto a la de los performance, y su fusión con la pintura, escultura, música y danza presenta desde los años sesenta una nueva manera de sacudir

⁵³ Allan Kaprow asistió a los cursos de John Cage en la New School of Social Research en Nueva York. En 1959, en la Galería Reuben de la misma ciudad realizó la primera obra con el nombre de happening.

al público y plantea un tipo de amenaza para las concepciones tradicionales, como puede ser la crítica desde la perspectiva de género (Aznar, 2000, p: 13). Su interés expone la individualidad de cada práctica –música, danza, etc.- sin abordar la idea de “obra total” desarrollada por Wagner, que se instaló con interés en la ideología nazi (Aznar, 2000), sino una escenografía distinta,

La vulgaridad y el informalismo de los materiales reunidos evocaban los detritus de basurero de Conner, al tiempo que lo efímero de su disposición y la estética de participación recordaban el culto *beat* a la espontaneidad. (Crow, 2001, p: 34)

En sí, podemos interpretar que lo que se está fundando (junto a los presupuestos del grupo COBRA, los Situacionistas y Fluxus) es la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales que recogerá la UNESCO en la Convención de 2005.

Continuando con la exposición de datos, es el artista John Cage quien manifiesta que cualquier sonido es en su esencia ruido dando así cabida a una gran variedad de ruidos en la construcción de sus obras musicales⁵⁴. Su obra será fundamental para futuros creadores de los sesenta, incluidos algunos miembros de Fluxus participantes en los cursos de música experimental en la *School for Social Research* de Nueva York durante 1959 y 1960, en donde se realizaban lecturas del *Teatro de la Crueldad* de Antoine Artaud (Aznar, 2000, p: 13).

Es por ello que encontramos, junto a los antecedentes señalados, que en el origen de Fluxus están Jackson Pollock, John Cage y Antonin Artaud. Ya hemos expuesto que el expresionismo abstracto con Pollock y el *action painting* cambian la idea del objeto “la acción de Pollock conlleva la disolución de las fronteras entre el objeto y el acto por el que éste se lleva a cabo” (Aznar, 2000, p: 19). Según Rosalind Krauss es a través del expresionismo abstracto americano que se determina la idea de que la obra es parte de la biografía del artista, en cuanto a que la creación de la obra es un acto; se inicia, por tanto, el concepto arte-vida y toda la genealogía que esta noción ha desarrollado como arte-vida, arte-biografía, arte-reivindicación (Krauss, 2002)⁵⁵.

⁵⁴ El video expuesto en MNCARS (visto en octubre de 2014) muestra a John Cage en una entrevista en la TV en la que desarrolla una composición musical con elementos domésticos. En una bañera recoge agua con una regadera y lo echa de nuevo y así escuchar su sonido; también el pitido de una olla al calentarse o una cafetera; sonidos metálicos producidos por un golpe de uno contra otro, etc.

⁵⁵ Rosalind Krauss escribe estas líneas tomando de referencia el artículo de Rosenberg (1952).

También aparece el movimiento Fluxus, que comparte la ideología arte-vida, que en palabras de Rosario Aznar los límites temporales y la definición son,

Fluxus en el sentido estricto sólo comprende un periodo entre 1962 y 1964 en los que realizaron una serie de conciertos. No tienen ninguna consigna ni manifiesto, fluxus es un tipo de comportamiento que privilegia lo efímero, lo transitorio, “lo que fluye”, la energía vital y cierto misticismo risueño en el marco de una visión totalizadora y unificadora del arte. (Aznar, 2000, p: 30).

Las acciones Fluxus son representaciones cortas, cercanas al teatro, sin requerir participación del público por lo que le da un formato de performance, y acontece de manera improvisada dentro del marco del colectivo, en la que participan distintas disciplinas, anteriormente expuestas, como es la música, danza, poesía o artes plásticas.

Como se muestra en el catálogo de la exposición *Fluxus y fluxfilms 1962-2002*, sabemos que los precedentes de Fluxus son el futurismo, el dadaísmo, el constructivismo ruso y, especialmente, Luigi Russolo, Marcel Duchamp, Kurt Schwitters, Erik Satie, Buster Keaton, la Bauhaus, algunos surrealistas, Joseph Cornell, John Cage –como figura principal- Pollock y otros *action painters*, Georges Mathieu, el grupo Gutai, Yves Klein, otros *nouveaux réalistes*, Jonas Mekas y Wolf Vostell (Bonet, 2002)⁵⁶, que tiene su desarrollo durante la década de los sesenta y es aceptado en los setenta como medio artístico con derecho propio (Aznar, 2000, p: 7).

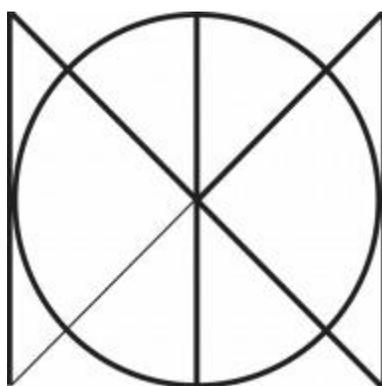
Es conveniente partir de estos conocimientos para entender el desarrollo de las propuestas de los procesos creativos fluxus y su permanencia en el ideario patrimonial porque, tal y como se ha entendido la Historia del Arte, “las acciones, los happenings y las performance son simplemente acontecimientos efímeros cuya existencia como obra de arte tiene una duración siempre limitada” (Aznar, 2000).

Explica Sagrario Aznar que una acción es una mezcla de ambiente, como encuadre artístico, y una representación teatral en la que el artista asume nuevas funciones más cercanas al papel de mediador, basado en el principio de la protesta social. El espectador recibe una serie de informaciones que tiene que ordenar por su cuenta, con una

⁵⁶ Catálogo de exposición. *Fluxus y fluxfilms 1962-2002* (2002).

a esta práctica artística en relación a la activación de distintos modos de recepción: social, psicológica y sobre todo de experiencia, al no ser estudiados suficientemente.

Por lo que se debería revisar este material (y el consecuente de estas referencias). Entre ellos, como ejemplo pone los trabajos en cine y video que ocupan un lugar destacado en las exposiciones de Fluxus. Algunos cineastas como Yoko Ono o Paul Sharits o video creadores como Nam June Paik –quien en 1963 trabajó con Vostell⁵⁷ en las primeras distorsiones de imágenes electrónicas y televisivas como obra de arte (Sichel, 2002)- o Shigeko Kubota han sido analizados por sus innovaciones y sus influencias, en los impactos en el arte posmoderno por historiadores del cine y críticos de video del medio. Según Frank (2002), Nam June Paik es considerado el padre del videoarte desde el 4 de octubre de 1965. Ese fue el primer día en Nueva York en que las cintas y cámaras de vídeo salieron al mercado. El artista con una de ellas se subió a un taxi y grabó el recorrido desde la ventanilla del coche. Entendemos que estaba experimentando las posibilidades de la máquina y la reproducción de lo cotidiano utilizando la ciudad como escenario. Estaba empleando la práctica artística en la que no se piensa, el pensamiento automático trasladado a la tecnología de la cámara. Evoca al automatismo surrealista y al dadaísmo, con un *object trouvé* visual con soporte en el tiempo filmado. La grabación incluye las imágenes del papa Juan Pablo llegando a la Catedral de San Patricio, evento que sucedía ese mismo día.



Yoko Ono, *Fluxus Name card* by George Maciunas (sin fecha).

⁵⁷ Al respecto, Peter Frank ofrece otro dato en el texto publicado en el mismo catálogo de la exposición donde participan Sichel y Frank. Según éste, Nam June Paik y Wolf Vostell impusieron deconstrucciones esculturales en la televisión entre 1959 y 1964; determinaron “irónicamente por medio de objetos ensamblados” que el monitor iba a ser el objeto donde se expondría la experiencia del vídeo, cosa que acontecería una década después con el arte de instalación (Frank, 2002, p: 37).

Los artistas Fluxus⁵⁸ buscaban en el cine y el video una expresión equivalente a lo ofrecido por la música, algo inmaterial que estando presente no es palpable (Frank, 2002). Algunos de estos videos son parte de un performance o de otro evento, del cual sólo queda este registro de la filmación para su visualización, que “han sobrevivido como formas íntegras que sólo pueden apreciarse proyectadas en pantalla”, sin que con ello conlleve a la idea de rebajar la obra a vídeo-objeto, sino referenciar la importancia de este hecho, en el valor de la obra proyectada y el factor tiempo.

Aunque sus artistas no renuncian al objeto, no puede perderse de vista lo insólito de su forma de “desmaterializar” el arte, al transformarlo socialmente y materialmente. Por lo que también se puede entender más como una democratización que como una desmaterialización que critica el empacho visual (Frank, 2002) presente también en la actualidad. La crítica, en general, es a la conciencia del mercado de consumo, los mensajes publicitarios y las tecnologías destinadas a las masas como la televisión. En cambio en el caso concreto de Maciunas, el artista estaba más interesado por el cine y escribió textos reforzados por la actividad como realizador, teórico y crítico de Jonas Mekas, llamándole la atención la evolución del cine ruso tanto en su propaganda como en su experimentación (Frank, 2002).

Fluxus plantea un paradigma para ciertas prácticas artísticas en el uso del patrimonio cultural y natural como es la distinción entre obra de arte y documentación. “¿Dónde termina el “arte” de Paik y comienzan sus “documentos”?” y “donde su papel en la documentación termina y comienza el de sus varios colaboradores artísticos, técnicos y comerciales”, pregunta Peter Frank, como lo hace Sagrario Aznar (2000).

La evolución del performance de Fluxus⁵⁹ desde el evento en particular hacia rituales y experimentaciones sociales más plurales empezó a destacar con la incorporación de colaboradores de generaciones sucesivas de artistas, activistas, historiadores, fotógrafos, galeristas y otras propuestas identificados con el performance que consistían en “la

⁵⁸ Para más información sobre las colecciones y artistas Fluxus la Fondazione Bonotto tiene una página web muy detallada con exposiciones y archivos de las actividades llevadas a cabo por sus numerosos y variados componentes <http://www.fondazionebonotto.org/fluxus/> [Consultado 26/012015].

⁵⁹ Kristine Stiles (2002) aclara la composición del clan Fluxus tejido por una serie de lazos matrimoniales, en el que la boda, el divorcio como la separación de bienes de Bici y Geoffrey Hendricks en junio de 1971 fueron constatados como performance del grupo. La autora sostiene que esos lazos reforzaban el carácter semi-tribal contribuyendo a la larga duración de éste y a su funcionamiento como estructura social con vinculación voluntaria.

institucionalización de sus actividades propias” de “la presentación del yo en la vida cotidiana” (Stiles, 2002).

Existen casos como, por ejemplo, los happenings del francés Jacques Lebel que tienen un contenido “radicalmente político”. Además de sus escritos existe un precedente junto al poeta Alain Jouff-fray, el 8 de julio de 1966, en el happening *Anti-Procés* como oposición colectiva a la guerra de Argelia. Ellos defienden estas acciones como instrumento de rebeldía para la liberación de condiciones civiles, lo cual va a tener su eco en artistas de Europa y Latinoamérica (Aznar, 2000, p: 32). Esta postura puede generar un conflicto como el anunciado por los situacionistas al priorizar los intereses entre representación artística implicada social y políticamente y la acción política.

Entre los artistas que trabajan con principios similares a Fluxus están Joseph Beuys, Giuseppe Chiari, Henning Christiasen, Philip Corner, Robert Filliou, Bengt af Klintberg, Yoko Ono, Willem de Ridder, Takako Saito, Tomas Schmit, Daniel Spoerri, Robert Watts, La Monte Young, etc.; en los setenta se incorporan entre otros Milan Znížák, Geoff Hendricks, Larry Miller, Yoshi Wada, Jean Dupuy y Ken Friedman (Friedman, 2002).

Escribe Friedman que el programa de Fluxus se caracteriza por 12 ideas: globalización, unidad de arte y vida, inter-media, experimentalismo, azar, carácter lúdico, sencillez, capacidad de implicación, ejemplificación, especificidad, presencia en el tiempo y musicalidad. La aclaración de estas doce ideas que plantea Friedman, las citamos “El *fluxismo* sugiere globalismo, democracia y antielitismo como premisas inteligentes para el arte, la cultura y la supervivencia a largo plazo de los seres humanos” (Friedman, 2002). Sorprende en su lectura la actualidad de los presupuestos al referirse tanto a las prácticas actuales que incluyen el procomún, el uso del patrimonio cultural y natural y su posterior legado para la Humanidad.

Fluxus tiene una gran importancia al ser el primer movimiento donde participan artistas de todo el mundo (Angúndez, 2002), con temas que revisan la sociedad y el ser humano en su época mediante la valoración de lo negativo, lo positivo, lo complejo y la deconstrucción del *de-colla/age*. A través de las acciones artísticas “la vida normal se convierte en un proceso artístico formativo que ayuda a abrir los ojos del participante y

a tomar conciencia de cuál es la verdadera realidad”, que junto que con el axioma “ARTE=VIDA=ARTE” (1961) Wolf Vostell deja “sintetizada su propuesta para el arte contemporáneo”⁶⁰. Vostell, al igual que Joseph Beuys, considera que la vida era una obra de arte y que todo ser humano es susceptible de ser artista, por lo tanto “todo ser humano es una obra de arte” (Angúndez, 2002).



Wolf Vostell, Fluxus, *¿Por qué el proceso entre Pilatos y Jesús duró solo dos minutos?* (1966).

La obra Wolf Vostell⁶¹ *¿Por qué el proceso entre Pilatos y Jesús duró solo dos minutos?* (1966) se ubica en el jardín de escultura en el Museo Vostell Malpartida en Cáceres y es de carácter permanente. Tiene una altura de 16 metros y está conformada, según lo expuesto en el Museo, por el fuselaje de un avión ruso Mig-21, dos automóviles, monitores de ordenador y tres pianos. En este sentido, la existencia de este museo facilita la difusión y consulta de las obras Fluxus, que junto a la Fondazione Bonotto confieren la posibilidad de mantener un legado con las aportaciones de algunos artistas.

En cuanto a su metodología de trabajo, Angúndez cita a Wolf Vostell,

⁶⁰ Estas notas extraídas de los escritos de Angúndez (2002) *Fluxus y fluxfilms 1962-2002*, remiten a lo sugerido por Arthur Danto en el Capítulo I, en el apunte sobre los mapas, en el que se propone “la idea de que la vida puede considerarse un mapa con respecto al arte” y que “el arte mimético fracasa cuando es idéntico a la vida”.

⁶¹ Para más información visitar la página web del Museo Vostell Malpartida en Cáceres <http://museovostell.gobex.es/index.htm> [Consultado 26/012015].

Lo que me fascinaba eran los síntomas y las irradiaciones de una alteración permanente del mundo cuyos elementos más fuertes en general son la destrucción y en la anunciación artística, además, la disolución y la yuxtaposición. El *dé-coll/age* es un principio creativo basado en la destrucción y en la autodestrucción, al contrario que el collage, que une elementos generalmente intactos aunque heterogéneos⁶². (Angúndez, 2002).

Según Angúndez, antes que Kaprow, Wolf Vostell en 1954 realiza un primer intento de happening, el primero de la historia titulado *Skelett*, y que entonces fue llamado “una transformación del environment *dé-coll/age*”. Consistía en 19 ideas/acciones en las que se invitaba al público a modificar e intervenir conscientemente un espacio dividido en distintas zonas, de la ciudad de Wupperhal (Alemania). Ninguna fue consumada, pero *Skelett* fue el germen del *happening* *vostelliano* (Angúndez, 2002) y es tremendamente innovador incluso en la actualidad para las prácticas artísticas del arte público y el procomún.



Esther Ferrer, Fluxus, ZAJ (sin fecha).

Juan Manuel Bonet⁶³ aclara que en España el grupo ZAJ, compuesto por Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Esther Ferrer, aunque no fueron miembros de Fluxus, participaron en alguna de sus preocupaciones. En la página web de la Fondazione Bonotto⁶⁴ encontramos la ficha y carta de presentación de los tres españoles, al igual que tienen todos los artistas Fluxus.

⁶² ANGÚNDEZ GARCÍA, José Antonio (2002) en: *Fluxus y fluxfilms 1962-2002* cita a Vostell, Wolf. *Von der Collage zur Assemblages*. Institut für Moderne Kunst. Nürnberg.

⁶³ Juan Manuel Bonet estaba Ejerciendo de Director del Museo de Arte Reina Sofía (MNCARS) de Madrid, cuando escribe estas aportaciones en el prólogo de la exposición *Fluxus y fluxfilms 1962-2002*.

⁶⁴ *Opus cit.*

2.9. El Apropiacionismo como creación de nuevos patrimonios culturales.

Partimos de la práctica del Apropiacionismo de la imagen como creación de nuevos patrimonios culturales, aunque nuestra intención es incluir en este ámbito la idea de empoderamiento y apropiación del espacio físico, e incluso otros presupuestos en caso necesario, lo cual justificamos con datos en el transcurso del epígrafe. Es por ello que incluimos información referente al territorio de la ciudad o la naturaleza en la que la apropiación a través del recorrido contiene una intención de empoderamiento del lugar. La realización de estas actividades o el conocimiento de ellas por medio de exposiciones, museos y encuentros planificados dentro o fuera de las programaciones de las industrias culturales, se acerca a la idea propuesta por los Situacionistas. Cabe decir, que la dificultad de encasillar en títulos que definen movimientos y estilos a partir de los años sesenta abre las puertas a prácticas “transdisciplinares” que, como estamos analizando, tienen la cualidad de combinar unas propuestas con otras, y por ello, conformar esferas de experiencia con una visión totalizadora del arte (Aznar, 2000) añadiendo el axioma ARTE-VIDA-ARTE destacado por Fluxus (Angúndez, 2000).

Tal y como describe Estrella de Diego, el artista Stanley Brown en la instalación *La Paz* (1970) expuesta en el Museo Stedelijk, en Amsterdam, ofrecía al espectador la posibilidad de emprender un viaje a donde quisiera (De Diego, 2008, pp: 59-60). En mitad de la obra salían distintos mensajes en los que según el destino elegido se mostraba la distancia en metros, “Camine 95 m. en dirección a La Paz”, “Camine 180 m en dirección a Helsinki”. Como documento de la exposición, el catálogo ofrecía las páginas en blanco con las letras que indicaban las direcciones “Camine 95 m. en dirección a La Paz”. Según la autora, esta obra

Apela a una reflexión sobre la falsedad de los mapas y su ordenación del mundo y el modo en que imponen los trayectos, incluso visuales, desde el férreo sistema de representación de Occidente. (De Diego, 2008, p: 60).

De Diego en su libro *Contra el mapa* (2008) nos refiere el engaño que han supuesto los mapas como documento. La usurpación de una realidad geográfica, modificada según las distintas conveniencias del que construye ese ideario. De este modo expone el uso que de ello han hecho los países colonizadores y el aprendizaje de la lectura en plano, arma desarrollada a partir del Renacimiento italiano con el hallazgo de la perspectiva. Cuando en 1929 se publica “El mapa del mundo en la época de los surrealistas” en la

revista *Varietés*, en él aparece la línea del Ecuador ondulante, con mutilaciones de países y distorsión de la geografía, con un *Nuevo orden mundial*. Representa un mapa con errores que compara con la realidad “La percepción habitual de la naturaleza de los mapas es que son espejos, una representación gráfica de ciertos aspectos del mundo real”⁶⁵ (De Diego, 2008, p: 13), por lo que creemos con fidelidad, *vera imago*, en estos documentos hasta que se desvelan otras verdades o intereses ocultos.

El uso de los mapas en la crítica artística es una práctica del Apropiacionismo que supone la construcción y deconstrucción de los órdenes políticos y sociales, dirigidos en la mayoría de los casos, por los intereses económicos de los gobiernos.



“El mapa del mundo en la época de los surrealistas” (1929) en la revista *Varietés*.

El concepto de apropiación nos remite a un mundo complejo debido a las diversas modalidades de apropiación, “

[...] la apropiación no es una, sino que es plural. Lejos de ser una particularidad del arte contemporáneo, el acto de apropiación es en realidad una componente del proceso de creador. (Berthet, 2008, p: 15).

Escribe Dominique Berthet que la cita, la copia, la muestra, la versión, el collage, el reciclaje, la alteración, la transformación,... todos son distintos modos de apropiación. Y las diferencia en dos categorías: una la de la usurpación, estafa o falsificación y, otra, la de tomar prestado, no su totalidad sino una parte de ella, en la que puede aparecer un

⁶⁵ De Diego recoge la cita que nos remite a la metáfora del espejo expuesta en este trabajo, de HARLEY, J.B., *The Nature of Maps*, Universidad John Hopkins, Baltimore-Londres 2001, pág. 35. Esta idea recuerda lo expuesto por Arthur Danto y a Fernando Marías en el capítulo 1.

distanciamiento “una nueva inversión personal”. En esta última distingue entre la apropiación productora o creadora como las versiones de *Las Meninas* o *La Mona Lisa*, y la apropiación reproductora o imitadora, que nos sitúa “en el origen de los orígenes, sobre el referente y la manera de abordarlo” (Berthet, 2008). Este último caso es el que hemos elaborado sobre la genealogía de la idea de desplazamiento del término *arte, ars, tekne*⁶⁶ y la antigua querrela existente entre originalidad e imitación traído de continuo a debate por la discusión académica desde los griegos hasta finales del siglo XIX.

En esta revisión continuada, la modernidad basa su triunfo en la originalidad compositiva y el posmodernismo se apropia de la rivalidad y la reestructura “instalando algo parecido a una cultura de la copia en su movedizo núcleo definitorio” (Welchman, 2008).

Entendido de este modo podemos considerar la apropiación del urinario para convertirlo en el ready-made *Fuente* (1919) de Marcel Duchamp; o la de *Las Meninas* (1656) de Diego Velázquez víctima de numerosos Apropiacionismos por parte de artistas como Pablo Picasso, Equipo Crónica, Cristóbal Toral (Lechuga, 2013) o de Yasumasa Morimura en *Las Meninas renacen de noche*⁶⁷, quien inserta una identidad oriental en los personajes de los cuadros de la historia del arte occidental (Martín Prada, 2008).



Yasumasa Morimura, tributo a Velázquez *Las Meninas renacen de noche* (2004).

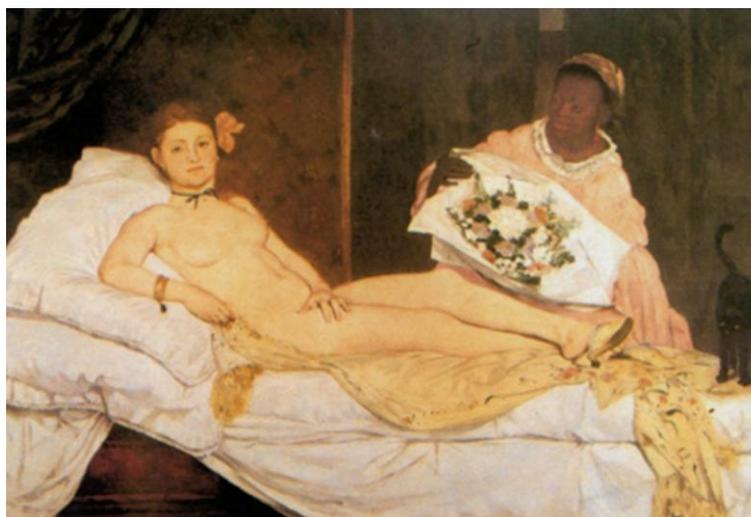
⁶⁶ Este tema ha quedado expresado en el Capítulo I, con el que se inauguran los contenidos de esta tesis, en la referencia al arte como copia de la realidad.

⁶⁷ La página web de Blouin ARTINFO contiene detallada la exposición en 2013 en Shiseido Gallery (Tokio) <http://enjp.blouinartinfo.com/news/story/966513/yasumasa-morimuras-tribute-to-velazquez-at-shiseido-gallery> [Consultado 23/12/2014].

Yasumasa Morimura, expone un tributo a Velázquez (1999-2013) en *Las Meninas renacen de noche* con otra aportación además de la de nuevos patrimonios culturales. Podemos hacer la lectura que añade el derecho a la diversidad cultural como declaración de identidad contemplada en la Convención de 2003 por la UNESCO.

Mientras que la apropiación llevada a cabo por Andy Warhol de los mitos cinematográficos como las series con la cara de Marilyn Monroe, al igual que las reproducciones destinados a objetos *Kitsch*, incurren en el icono de consumo artístico (McHale, 1973) como objeto (UNESCO, 1972).

Otras de las opciones suceden a través de la idea y la intención del artista que podemos llamar homenaje como son los dedicados a Velázquez, pero que están más en la línea del *work in progress* aunque los resultados sean individuales. Sobre este asunto, Juan Antonio Ramírez 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.



Édouard Manet, *Olympia* (1863-1865).

El autor narra la trayectoria visual de la *Venus dormida* (h.1511) de Giorgione, la *Venus y el organista* (1548) y la *Venus de Urbino* ambas obras de Tiziano; la *Ninfa de la fuente* (h. 1537) de Lucas Cranach, en donde se expone a una mujer desnuda, recostada con un fondo de paisaje. Según Ramírez, estas obras del Renacimiento fueron pintadas en la concepción de la “ventana albertiana”, de la pantalla ideal de la proyección perspectífrica” (Ramírez, 2010), antes del siglo XIX. Y también muestra cómo esta

manera de presentar el desnudo de la mujer lo continúan experimentando Henri Matisse, Paul Gauguin y Pablo Picasso en el siglo XX, contribuyendo de este modo a aumentar un legado pictórico que se aloja en museos y centros del arte compartiendo el título de patrimonio cultural (UNESCO, 1972). Son muestras, por tanto, del testimonio de una práctica legítima efectuada desde hace siglos.

El acertado descubrimiento de la línea de trabajo realizada por distintos artistas durante siglos, la ampliamos hasta el año 2004 con la apropiación fotográfica en la obra panorámica que describe cinco ambientes distintos de Wang Qinsong en *China Mansión* (2004). En ella evoca, en cada uno de los escenarios, la misma trayectoria expuesta sobre el desnudo con la repetición iconográfica de las distintas Venus en ellos. Todas estas venus son un préstamo del icono que subyace en el legado artístico occidental.

En el Apropiacionismo de los cuerpos de estas diosas, quienes algunas fueron mujeres amadas y amantes de los artistas que las retrataron, contiene la reflexión de John Berger (1972), quien apunta en su estudio sobre el “desnudo” que éste debe ser visto como objeto para ser un desnudo⁶⁸.



Wang Qinsong, *China Mansión* (2004).

Evidentemente, este es un debate que nos puede llevar a una discusión desde la perspectiva de género como mujer y objeto, en el que no tiene cabida el contenido de esta tesis, pero sí es competencia la visualización de la existencia de esa lectura de identidad como mujer y género (UNESCO, 2003) como hemos expuesto con el trabajo

⁶⁸ En las aclaraciones sobre “el desnudo” cita al historiador Kenneth Clark quien según él estar desnudo es estar sin ropa y el desnudo es un registro del arte. Berger en el minuto 4: 13 aclara según su criterio que “to be naked” (estar desprovisto de nuestra ropa) es ser uno mismo y “to be nude” (estar desnudo) es ser visto desnudo por otros y no reconocernos a nosotros mismos.

del colectivo Guerrilla Girls⁶⁹ y el escaso número de obras de arte realizadas por mujeres, que contienen los museos.

Otros mensajes que contienen la polémica de la apropiación conviven en la obra *Cathexis* (1981)⁷⁰ de Joseph Kosuth, quien trata de evidenciar que “el contenido de la obra no son sino las condiciones que permiten la construcción de su significado” (Martín Prada, 2008). El análisis de las apropiaciones de reproducciones pictóricas consideradas patrimonio cultural son presentadas por Kosuth en el Cubo blanco, es decir, en el lugar de consagración neutro y universalizado (O’Doherty, 2011) del ideario colectivo, con la particularidad de aparecer invertidas, boca-abajo, y no a color sino a una tinta, monocromáticas. El planteamiento nos permite atestiguar que la obra es “un cuestionamiento y profundización en los procesos que constituye el significado de los que entendemos como *obra de arte*” (Martín Prada, 2008). Así, reformula la crítica dirigida a los sitios expositivos en donde se encuentra tanto la obra original como la apropiación y también a los gestores del arte: instituciones, organismos públicos y privados, coleccionistas, etcétera. La apropiación exhibida por Kosuth en un *Templo del arte* o Cubo blanco es una desmitificación de la obra y del lugar elegido, pues pretende descontextualizar y desvincular la obra del espacio (Martín Prada, 2008). La conexión existente entre lo venerado y su emplazamiento, escribe O’Doherty, queda aislada “de todo aquello que pueda menoscabar su propia autoevaluación” siendo los *campos de fuerza perceptivos* tan fuertes que al salir de estos sitios “el arte puede llegar a perder su carácter sagrado” algo que ocurre con una acción inversa.

Y, a la inversa, las cosas se convierten en arte cuando se hallan en un espacio en el que confluyen ideas potentes relativas a la creación artística. (O’Doherty, 2011, p: 21).

En definitiva es una crítica al objeto sacralizado como hace Beuys con la Pala de 7.000 robles o Duchamp con *Fuente*, y al lugar de sacralización: el Cubo blanco.

Existe otro Apropiacionismo en el espacio público tipo historicista en el que se pretende una alteración que invoca a la degradación, falsificación o perversa renovación de la historia (Martín Prada, 2008) y contiene ejemplos como la sustitución de la estatua del

⁶⁹ Este aspecto está expresado anteriormente en el cual también lo enlazamos con las declaraciones de la Convención de 2003 de la UNESCO.

⁷⁰ <http://bombmagazine.org/article/132/cathexis-48>

Kiepenkerl en Münster, en 1987. Jeff Koons cambió la habitual escultura por otra igual en acero muy brillante, con lo que iniciaba un diálogo político e histórico (Martín, 2008). En sí es un debate al cual acercaba al público transeúnte de la misma ciudad. Estas prácticas de empoderamiento urbano que nos traen a la memoria la deriva y la psicogeografía situacionista “convierten la calle y la participación colectiva en herramientas imprescindibles de su actividad” (Méndez Baiges, 2013a)⁷¹. Se sitúan cercanas al activismo ciudadano con carácter de empoderamiento como el titulado *Sin Larios* (1992) del colectivo Agustín Parejo School, en la que la escultura del Marqués de Larios, en la ciudad de Málaga, sufre un traslado transitorio del *pedestal* a la acera. Es el homenaje escultórico sin podio, un logro en el ideario común por el cual se acerca a la población pudiendo formar parte, como una persona más, del conjunto de ciudadanos malagueños.

Observamos que en paralelo con este tipo de arte de acción, la apropiación del espacio urbano pasa a contextualizar otras esferas,

El espacio público es una iconosfera en la que el habitante consume continuamente signos, tanto los que fluyen por redes y medios de comunicación, como los que circulan por el espacio público físico. (Méndez Baiges, 2013b)⁷².

Por todo ello, reflexionamos y concluimos que si en los años sesenta, se da una apropiación icónica atribuida al objeto *Pop* y al *Nuevo Realismo* (Berthet, 2008) junto a las iniciativas anteriores de Marcel Duchamp con las apropiaciones de *Fuente* (1917) y *L.H.H.O.O.Q.* (1919) “van a convulsionar el arte del siglo XX, el camino estaba abierto...” (Berthet, 2008) a otro tipo de apropiaciones en el arte posmoderno.

Artistas emblemáticos del *Appropriation Art* los encontramos con investigaciones visuales como las de Sherrie Levie y Mike Biblo en las que se promueve el tema de la imagen y su doble; estos son precedidos por el trabajo de reproducción en los años sesenta de Elaine Stutervant y Richar Pettibone. En ellas, los artistas no copian las obras originales sino las fotografías o las postales aparecidas en libros de arte, poniendo en duda las nociones de originalidad y creación (Berthet, 2008, p: 17).

⁷¹ MÉNDEZ BAIGES, Maite(2013). (a) Arte y activismo urbano en los ochenta: El proyecto Sin Larios de Agustín Parejo School. En: *Arte y Ciudad*. Revista de Investigación. 2013 (Junio) nº 3 (I) Extraordinario. En línea <http://www.arteyciudad.com/> [Consultado 13/12/2014].

⁷² MÉNDEZ BAIGES, Maite (2013). (b) Metrópoli y periferia del arte: A portrait of Málaga. En: *Ateneo del nuevo siglo*. Número 16 (Junio 2013). Málaga: Ateneo de Málaga.



Elaine Sturtevant, *Warhol, gold Marilyn Monroe*. Acrílico y serigrafía sobre lienzo, diámetro 46,5 cm (sin fecha)⁷³.

Elaine Sturtevant, además de estos modos de apropiación, retoma algunas performances de Joseph Beuys de 1971 (Berthet, 2008) con lo cual expande al arte de acción la posibilidad de ser reproducida, no sólo en documentos gráficos, sino también en la esencia del acto. Este aspecto es discutido, como ya hemos citado en el arte conceptual y de acción que defiende el no registro de éste, por algunos autores como Lucy Lippard, pero, al mismo tiempo, constituye una modalidad de transferencia del patrimonio cultural en un formato tradicional como patrimonio inmaterial que durante siglos ha prevalecido con la transmisión oral, revisando, y diremos que apropiándose, del carácter intangible de su protección y participando de esta manera de los principios establecidos en la Convención de la UNESCO en 2003.

Las estrategias de deconstrucción social presentadas por el Apropiacionismo significan, a la vez que preservan, el patrimonio cultural del ideario colectivo tanto en su referencia original, de cita a las obras del pasado, como con la crítica y la actualización desde distintas perspectivas: género, economía, política, industrias culturales, etc. (UNESCO, 2003). En la crítica teórica, también puede que aparezca la idea de negación “huida o escapismo pos-histórico” en que lo clásico retornase como *pop* y lo histórico artístico como *kitsch* como apunta Hal Foster (Martín Prada, 2008).

Existen reivindicaciones en el proceso de la transmisión, la transferencia, el diálogo, la investigación, la confrontación, la contestación, la transgresión, la comparación, etc., y

⁷³ La obra de Elaine Sturtevant, *Warhol, gold Marilyn Monroe* está en la página web de la Galería Antiquaria para su subasta por 21.000 euros http://www.antiquaria.com/mercado/ficha-lotes.asp?id=68817&sel_ano=Todos&sel_cat1=Pintura [Consultado 25/01/2015].

la apropiación puesto que son parte de procesos artísticos que se ven amenazados por un falso argumento sobre el control de los derechos de autor, lo que supone en palabras de Daniel G. Andújar, una verdadera “apropiación”,

Los artistas necesitan tener acceso a las obras de otros para desarrollar su propio trabajo y deben contar con el apoyo de la ley para no tener que trabajar en condiciones de incertidumbre. (Andújar, 2008).

En el impedimento para continuar con los estudios elaborados desde estas premisas, Andújar insiste en que, si no existe, hay que crear ese espacio de libertad en el cual los nuevos trabajos que cuestionan el mundo en que vivimos se realicen. “La cultura es una práctica colectiva” y la propiedad de ciertos procesos ha de ser “devuelta a la sociedad en forma de procomún” (Andújar, 2008), por lo que entendemos que la apropiación de referentes para crear otros nuevos es una estrategia en sí misma y que, para ello, recurrir al patrimonio cultural es declarar un patrimonio público, de todos, común.

3. LO EXPANDIDO EN EL PLURALISMO ARTÍSTICO POSMODERNO Y SU RELACIÓN PATRIMONIAL.

3.1. Introducción al concepto posmoderno de *lo expandido*.

Los artistas modernos se expresaron con certeza ante lo que para ellos suponía la imposibilidad de la representación, esto es, la “no representación” plástica, y así queda revelado con las pinturas de esculturas carentes de pedestal de Giorgio de Chirico, mostradas como si fueran muebles abandonados en “praderas americanas”, dejando espacio al “silencio que precede y sigue a la batalla” (De Chirico, 1990). En realidad son imágenes de fácil lectura preparadas para asignarles una identidad; están desnudas, dispuestas para su comercialización como *expandible ikon* (McHale, 1973) por estar vacías de contenido, silenciadas de semántica y de sintaxis. En sí, parecen pertenecer a la idea de la muerte del icono que durante años ha ocasionado multitud de estudios relacionados con la Historia del Arte. En su larga trayectoria temporal, los objetos artísticos invocan tanto a la imagen como símbolo de culto en las religiones como a la devastación y expolio de territorios y culturas conquistados por la fuerza colonizadora.

Sin duda es una dolorosa conclusión visual la que ofrece Giorgio de Chirico. Es un extrañamiento que viene acompañado de la cualidad de “lo siniestro” (o *unheimlich*) desarrollado por Sigmund Freud, algo emparentado con el miedo, la angustia y la soledad¹ como expone Rosa de Diego (De Diego, 1995, p: 95) y que, en definitiva, cuestiona el desconcierto de la escultura en el contexto de su ubicación, la relación de ésta con el medio exterior y con el significado intrínseco, y facilita al espectador una vivencia que contiene la sensación de poder desplazar las piezas en el espacio, sin dañar ningún mensaje del cuadro.

En resumen, y estableciendo una línea descriptiva situada en el marco del siglo XX, la ruptura con la forma escultórica tradicional, según apunta San Martín (2004), se inicia con la visita a Paris del escultor ruso Vladimir Tatlin para conocer a Picasso. La nueva tipología se distingue con el nombre genérico de *constructivismo* y madura en Rusia durante los años previos a la Revolución de 1917. En ese contexto se definen los presupuestos de la escultura como objeto autónomo, guiados, especialmente, por los hermanos Gabo y Pevsner quienes serán la referencia de los llamados escultores

¹ ROSA DE DIEGO (1995) cita una de las definiciones que Sigmund Freud (1975, p: 12) ofrece respecto al concepto de *unheimlich* como “aquella suerte de espanto que afecta a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás” en sus estudios sobre el psicoanálisis, cercanos al surrealismo y a la pintura metafísica de Giorgio de Chirico.

“puros” como Brancusi, Arp, Giacometti, Moore, Chillida, etc., o lo que entendemos, en buena parte, como escultura moderna (San Martín, 2004).

En sus investigaciones los dos hermanos publicaron en 1920 el *Manifiesto realista* defendiendo el informalismo y la validez de la escultura como “objeto artístico autónomo”. En los primeros años de esa década se quería construir un arte utilitario para el pueblo, dejando al margen el aspecto decorativo asociado a la burguesía y procurando que fuera funcional. El objetivo era una escultura que sirviera a la clase obrera ubicada en los espacios públicos. De este modo formaba parte del mobiliario urbano, como es ejemplo el diseño de quioscos para prensa, caracterizando así el cuidado puesto en la nueva capa social con derechos civiles adquiridos sobre la educación y el arte. Como conclusión, la escultura adquiriría una presencia autónoma funcional en el paisaje urbano. Pero en cuanto a la proposición meramente artística, en la extinguida URSS el movimiento constructivista y toda iniciativa vanguardista fueron sofocados con el decreto del Realismo socialista en 1928, en el que se determinó la integración obligatoria de todos los colectivos de artistas a la Unión de Escritores y Artistas Revolucionarios (San Martín, 2004).

Los semillas ya estaban echadas, y que sus impulsores apostaran por la línea creadora cercana a la ideología socialista no supuso ninguna adversidad para que esta variante autónoma fuera modelo de la *Bauhaus* de Dessau y de Berlín hasta 1933 y, posteriormente, en EE.UU. en la *New Bauhaus* de Chicago y en *Massachusetts Institute of Technology* (MIT). Incluso en Europa se investiga la escultura *concreta* inserta en una estética racional impulsada por Theo van Doesburg, que durante los años cincuenta adoptarán los matices del movimiento moderno en cuanto a materiales y formas geométricas, especialmente en el apartado de la escultura pública² (San Martín, 2004, pp: 36-37). Los escultores son los que dan los primeros pasos recurriendo por la autonomía escultórica, pero, precisamente, es a través de los arquitectos del movimiento moderno cuando la escultura queda desvinculada a la arquitectura con la que había compartido siglos en la cultura occidental, como método efectivo para añadir un valor simbólico (San Martín, 2004). El cambio en los materiales de construcción que

² San Martín pone como referente a Jorge Oteiza en España. Antes de abandonar la escultura en 1959, Oteiza estaba considerado integrante de los escultores puros e interesado en la toma de conciencia del cambio de paradigma, más que la finalidad de la escultura como <<objeto urbano o doméstico>>.

proporcionó la segunda revolución industrial, en el siglo XIX, afectó a la no presencia de ésta en los edificios. Las nuevas edificaciones mostraban el giro ingenieril de levedad y estructura, siendo ello el nuevo signo del avance tecnológico y desplazando así a los elementos escultóricos. La declaración del movimiento moderno es que la decoración es la obra arquitectónica misma sin otra necesidad de ornamento.

Observamos que al igual que la pintura lucha en la etapa moderna por redimirse de las ataduras (Maderuelo, 1990) de la “planitud”, de las limitaciones del marco y de la “palpabilidad” del pigmento (Greenberg, 2006), la escultura regresa a un lugar “exento” liberada del anclaje histórico a templos y otros símbolos de la sociedad, ubicando su presencia “conmemorativa” en plazas y jardines, que a mediados del siglo XX, a partir de la segunda posguerra, recibirá el nombre “entre eufemística y redundante, de escultura *pública*” (San Martín, 2004, p: 18). A este respecto, escribe Javier Maderuelo que a principios de los años sesenta algunos escultores se hallan en el dilema de trabajar en el espacio natural y expresarse como artistas cercanos al *land art* o, participar de otro concepto, que proviene del espacio reservado para la arquitectura y el urbanismo. Este nuevo emplazamiento quedaría inserto en lo que se llamará “ámbito” cambiando por tanto sus características de localización,

Surgen así dos grandes vías: las de los que se apropian del paisaje natural mediante una labor escultórica capaz de transformarlo en “lugar de arte”, y los que se afanan en transformar en esculturas ideas afines al proyecto urbanístico y en el tratamiento del “ámbito”. (Maderuelo, 1990, p: 30).

Para las prácticas que se instalan en el paisaje urbano, la obligada colaboración entre la arquitectura y la escultura exige que en la plaza pública se introduzca un elemento escultórico, para rellenar ese hueco, aunque quizá con otro elemento podría funcionar mejor y enriquecer el espacio público, como acertadamente puntualiza Maderuelo; pero la tradición relacional de la arquitectura-escultura precipita el imaginario hacia lo conocido, sin aparentemente cuestionar esa norma y empoderándose del sitio.

Da la impresión de que la pintura ha ido agotando en su frenética experimentación de los últimos lustros, sus posibilidades de ilusionismo, de iconicidad y hasta el recurso a la palabra usurpada a la poesía, mientras que la escultura toma el relevo, por primera vez desde la época clásica. Uno de los golpes maestros que la escultura ha dado para cobrar el protagonismo del que goza ahora, ha sido utilizar las tareas y métodos de la arquitectura. (Maderuelo, 1990, p: 39).

Ante los nuevos escenarios para la expresión de la escultura autónoma que explica Maderuelo, la idea de otros espacios provocados por la necesidad de ubicación de la nacida independencia de la forma y su argumento exploran lugares “negativos” (Krauss, 2002) o “inter-medios” en el espacio.

Según escribe Mercedes Vicente (2003) en una entrevista con Rosalind Krauss, autora que plantea el concepto que atendemos en su artículo *La escultura en el campo expandido*, para la escritora “la historia del arte tradicional es una historia del original, del aura, y desplazaba a la fotografía por ser ésta el final de la experiencia del aura”. Tenemos que especificar, que en los años setenta, el sector de la crítica oficial, vinculado con lo que Krauss llama historia del arte tradicional, en lugar de incluir a la fotografía en los procesos artísticos, como sucedió con otras prácticas, intenta desplazarla hacia la idea de la fotografía como objeto *vintage*.

Esta propuesta a Krauss le parece irrelevante, por lo que utiliza el carácter de multiplicidad de la fotografía y traslada su estudio “hacia la idea de Benjamin de la fotografía como el final del aura” (Vicente, 2003). Esto mismo lo relaciona con las copias procedentes de los moldes de las esculturas de Auguste Rodin (Krauss, 2006), que justifican su validez como copia de naturaleza múltiple y la importancia de la autoría. Desde estos postulados, inicia Krauss un proceso de análisis sobre el arte posmoderno, explicando que desde que la escultura mínima apareció se intentó buscar su procedencia,

¿Plástico? ¿Geometrías inertes? ¿Producción industrial? Nada de esto era realmente raro, como atestiguarían los fantasmas de Gabo, Tatlin o Lissitzky se les pudiera llamar. No importa que el contenido de uno no tuviera nada que ver con el contenido de otro, y que, de hecho, fuese exactamente su contrario. (Krauss, 2002, p: 61).

Y que con el paso del tiempo fue muy difícil establecer esa línea de procedencia y la escultura empezó a ser cualquier forma realizada con tierra o trozos de secoya pudiéndose ubicar en la Naturaleza, como apuntaba Maderuelo. Según Krauss, esta práctica connota dos estrategias: por un lado, remite a la idea de lo nuevo mientras que,

por otro, nos hace retrotraernos a lo primitivo de los paisajes de Stonehenge, las líneas de Nazca o los juegos de pelota de los toltecas.

[...] cualquier cosa podía ser llevada ante el tribunal para rendir testimonio de esta conexión de la obra con la historia y legitimar así su condición de escultura. Naturalmente, Stonehenge y las canchas de pelota toltecas no eran en modo alguno escultura [...] Pero no importa. Todavía puede hacerse un truco invocando una variedad de obras primitivizantes en la primera parte del siglo -la *Columna sin fin* de Brancusi puede servir- para mediar entre el remoto pasado y el presente. (Krauss, 2002, p: 63).

De este modo, Rosalind Krauss señala como una de las primeras prácticas artísticas dedicadas a la memoria histórica de un pueblo la obra *Columna sin fin* (1938) de Constantin Brancusi. Como hemos señalado, la UNESCO en la Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial en 2003 (UNESCO, 2003) abre un capítulo para la memoria de los pueblos, por lo que nos parece adecuado insistir en la significación dada por Krauss. Aunque la línea de conexión que la autora propone para este acercamiento sean “obras primitivizantes”, también ofrece un espacio “intermedio” donde se puede agregar la memoria histórica como otro campo expandido de la escultura y la práctica artística, que media entre el “pasado y el presente”.

Debemos precisar el sentido que tiene esta obra. Constantin Brancusi realizó en 1938 este “ambiente escultórico” (Maderuelo, 1990) en el pueblo rumano de Târgu-Jiu, situado a unos 288 kms al noroeste de Bucarest, como monumento a la memoria de los combatientes de la localidad que participaron en la resistencia frente a los alemanes durante la I Guerra Mundial.

Lo que Javier Maderuelo llama “ambiente escultórico” se compone de tres piezas mayores: la *Mesa del Silencio*, la *Puerta del Beso* y la *Columna sin Fin*, junto a otras piezas más pequeñas. A lo largo de un kilómetro de longitud, se inicia el recorrido en un parque público con la *Mesa del Silencio* en piedra de más de dos metros de diámetro y setenta y nueve centímetros de altura, rodeada por doce taburetes también de piedra en los que nos podemos sentar a reflexionar antes de empezar el recorrido. Esta invitación inaugural supone, además de un ejercicio de memoria histórica, una toma de contacto con el lugar. Se trata de un lugar de meditación en el que se piensa en las razones por

las que otros habitantes fueron obligados a dejar sus vidas. De allí se sigue por un camino en el que encontramos otros asientos y bancos, también diseñados por el autor, hasta llegar a la *Puerta del beso* en mármol travertino local, en forma de arco del triunfo. De ahí parte una calle que nos lleva a la ciudad, y la cruza hasta la *Columna sin Fin* considerada entre el tradicional obelisco y la Columna Trajana. El conjunto de esta obra, creado en una tipología de recorrido con esculturas por un parque, nos invita a esta meditación sobre la memoria que habitualmente se halla apartada de la vida cotidiana.



Constantin Brancusi (1938), *Columna sin fin*.

El proyecto en Târgu-Jiu de Brancusi constituye un referente en las prácticas artísticas de otros autores como es el caso, entre otros, de Richard Serra, Carl André y Isamu Naguchi (Maderuelo, 1990) en el ámbito escultórico. Como hemos expresado se trata de un homenaje funeral que podemos ubicar tanto en una escultura que dialoga con la arquitectura como en los espacios públicos dedicados a la memoria de acontecimientos históricos, comportándose a modo de “expresiones” de la identidad local y global, siendo éste el sentido en el que ese recorrido fue realizado. Por lo que observamos que es un precedente -además de referente para los artistas señalados por Maderuelo- para los parques y esculturas conmemorativas de la memoria de los pueblos y la humanidad, sumando a lo tangible del objeto cultural lo intangible de la historia (UNESCO, 1972; UNESCO, 2003)

Krauss sigue expresándose de un modo patrimonial en su reflexión sobre la escultura en su ubicación tradicional acompañando a la arquitectura,

[...] se trata de una categoría históricamente limitada y no universal. [...] Parece que la lógica de la escultura es inseparable de la lógica del monumento. En virtud de esta lógica una escultura es una representación conmemorativa. Se asienta en un lugar concreto y habla en una lengua simbólica acerca del significado o uso de ese lugar. (Krauss, 2002, p: 63).

A partir de los años sesenta la escultura se desplaza, como ha señalado Maderuelo (1990), y la encontramos formando parte tanto del paisaje natural como del paisaje urbano provocando otro cambio, pero esta vez en lo categórico de su condición. Es en torno a 1968, cuando empezaron a aparecer las primeras obras llamadas *site specific* o de intervención espacial, en las que el lugar es otra condición de la obra, como resaltamos en una cita del artista recogida por Lucy Lippard “Carl Andre declaró que la escultura tenía que dejar de ser forma y pasar a ser estructura primero y ser después específica de un lugar” (Lippard, 2009, p: 44). Así, Robert Smithson, Richard Long y otros más hacían las obras para emplazarlas al aire libre, en lugares específicamente elegidos para ello, cambiando por completo el sentido tradicional del arte.

La escultura entró en una tierra de nadie categórica: era lo que era en o enfrente de un edificio que no era un edificio o lo que estaba en el paisaje que no era el paisaje. (Krauss, 2002, p: 65-66).

De este modo, según Krauss, la escultura queda en una ubicación periférica en la referencia de la no arquitectura, es decir, en el paisaje, y en el no paisaje o arquitectura, situándose en los espacios negativos (Krauss, 2002) e inter-medios, rompiendo una tradición histórica y abriendo nuevos espacios.

La escultura ya no es un término medio privilegiado entre dos cosas en las que no consiste, sino que más bien escultura no es más que un término en la periferia de un campo en el que hay otras posibilidades estructuradas de una manera diferente. (Krauss, 2002, p: 68).



Christo y Jeanne-Claude, *The Pont Neuf Wrapped* (1975-85).

Este permiso (o presión) en la ontología de la escultura fue sentido por una serie de artistas, aproximadamente entre los años de 1968 y 1970; fue punto de partida para pensar en el campo expandido basándose en la propiedad y aceptación de la multiplicidad de la práctica, de la forma material de su exposición y el poder de selección del espacio o *site specific*, produciéndose una ruptura de paradigma que forma parte de un contexto cultural y es, por tanto, por lo que a estas prácticas se las sitúa en la etapa posmoderna, como observamos en *The Pont Neuf Wrapped* (1975-85) de Christo y Jeanne-Claude,

[...] dentro de la situación del posmodernismo, la práctica no se define en relación con un medio dado -escultura- sino más bien en relación con las operaciones lógicas en una serie de términos culturales, para los cuales cualquier medio -fotografía, libros, líneas en las paredes, espejos o la misma escultura- pueden utilizarse. (Krauss, 2002, p: 72).

De este modo, insistimos, se abre un ámbito infinito de posibilidades y valores que toman referencias en el patrimonio intangible (UNESCO, 2003)³ como es la memoria histórica con la obra de Brancusi, a lo que se le añaden otras expresiones estéticas en el escenario del paisaje no-paisaje explorando, igualmente, la inmaterialidad del hecho de caminar, contribuyendo con otros valores patrimoniales (UNESCO, 1972; UNESCO, 2003) como investiga Richard Long en *A Line in the Himalayas* (1975) o en *A Cloudless Walk* (1995).

³ Queremos introducir las categorías establecidas por la UNESCO en las que se pueden ubicar las distintas prácticas artísticas desde las áreas de experimentación desarrolladas por Juan Antonio Ramírez et al. (2004). Es por ello que vamos referenciando los años de las declaraciones patrimoniales de este organismo internacional.



A CLOUDLESS WALK

AN EASTWARD WALK OF 121 MILES IN 3½ DAYS
FROM THE MOUTH OF THE LOIRE TO THE FIRST CLOUD

FRANCE 1995

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

Otros ejemplos contenedores de valores patrimoniales están reflejados en la búsqueda en los estudios de género (UNESCO, 2003) de lo femenino en la naturaleza de Ana Mendieta en *Sin título* de la serie *Sandwomen* (1983); el ecologismo en las intervenciones en el patrimonio natural que llegan a construir un paisaje cultural (UNESCO, 1972) en los trabajos de Robert Morris en *Grand Rapids Project*, Michigan (1974); en la obra de *Muelle en espiral/ Spiral Jetty* (1970) o *Nueve desplazamientos de espejos* (1969) de Robert Smithson; en la exploración de la arquitectura no-arquitectura de Christo y Jeanne-Claude que significa con plásticos rosas el patrimonio natural (UNESCO, 1972) en las once islas de la bahía de Miami (Florida) en la obra *Surrounded islands* (1980-83), en donde fueron consultados biólogos marinos e ingenieros entre otros especialistas para la realización del proyecto. Este colectivo de dos personas, Christo y Jeanne-Claude, también se atreven a inspeccionar los elementos conceptuales del patrimonio y el paisaje cultural con los diversos empaquetamientos que realizaron en *The Pont Neuf Wrapped* (1975-85) en París o *Wrapped Reichstag* (1971-95) en Berlín. De este modo, durante unos días el espacio público y el legado histórico se *resignifica* sólo con el hecho de apropiarse del monumento con embalajes.



Christo y Jeanne-Claude, *Surrounded Islands* (1982). Boceto/Dibujo.

La escultura en el campo expandido supone un cambio de paradigma para las prácticas artísticas en el uso, ya no dispuestas exclusivamente en categorías, disciplinas o bloques temáticos, sino en áreas de experimentación como, por ejemplo, es el activismo ecológico en el espacio natural, las transgresiones culturales en el espacio urbano, manifestaciones culturales, de identidad, género, etc., (Ramírez, 2004), todos ellos susceptibles de ser evaluados y especificados en valores que, en paralelo, se van desarrollando en el área patrimonial y que están presentes en organismos como la UNESCO.

Es necesario puntualizar que en el espacio “negativo” captado por Krauss, que también llamamos “inter-medio”, irrumpen las diversas y plurales prácticas artísticas iniciadas en la segunda mitad del siglo XX. Lo expandido, por tanto, lo referimos al espacio donde se realiza el proyecto, a la práctica que no tiene limitación en cuanto a herramienta metodológica empleada ni en cuanto al discurso elegido, al campo de experimentación (Ramírez, 2004) y al valor consensuado internacional e intergubernamental como patrimonio (UNESCO).

3.2. La etapa poshistórica y el pluralismo artístico.

Con la voluntad de acotar los periodos en los que observamos un cambio de paradigma artístico, intelectual y social, a sabiendas de que en la mayoría de los casos no se puede determinar con concreción de fecha ciertos cambios, aclaramos que entendemos como etapa poshistórica (Danto, 2005) al periodo de *lo expandido* (Krauss, 2002) en el arte y al pluralismo (Danto, 2003) artístico o momento que también llamamos posmoderno.

Como hemos referenciado, Arthur Danto data su inicio en el año 1964 con la exposición de Caja Brillo de Andy Warhol. Lo que estamos intentando ofrecer es un escenario de pluralismo artístico que a partir de los años setenta se consolida ofreciendo una madurez en los ochenta.

Indicamos que a los diversos desplazamientos y expansiones del concepto arte, perteneciente a este nuevo ciclo, es necesario añadir lo que Umberto Eco va a llamar “obra abierta” (Eco, 1970). Con este concepto se implica al espectador en la práctica artística. El conocimiento previo que sobre el área de experimentación (Ramírez, 2004) en donde se sitúa la obra (patrimonio natural, memoria histórica, patrimonio natural, género, etc.) tenga el espectador es relevante en esta etapa. Su reflexión toma un protagonismo imprescindible en el arte posmoderno. En estas prácticas “la apertura de la obra va acompañada de una análoga evolución de la lógica y de las ciencias” incorporando la pluralidad en los antiguos modelos únicos como son la geometría, el valor espacio-temporal, la fenomenología o ambigüedades perceptivas que hacen del espectador un índice de experiencia en sí. En este sentido supera “la relación puramente teórica de *presentación-contemplación* en un proceso activo” (Eco, 1970, p: 163); esto es, deja la etapa de la contemplación estética (Belting, 2012; Danto, 2005) y accede a la interpretación conceptual, presentándose como “índice” susceptible de ser un valor ponderable en las mediciones. Un ejemplo puede ser la asistencia a las exposiciones, por lo que se inaugura un nuevo significado cuantitativo y cualitativo⁴ de la relación entre obra/práctica artística y consumidor (Eco, 1970).

⁴ Anotamos aquí, que los índices cuantitativos van a determinar como el ejemplo sugiere la asistencia a los distintos eventos o participación en Red, mientras que los cualitativos serán índices de las posibles asistencias diferenciales entre grupos de distintas nacionalidades, escolares, etc., que los museos y otras instituciones emplean para sus estadísticas.

Con respecto a los procesos creativos, la naturaleza de lo múltiple y su infinita reproducción conlleva, con evidencia, a la máxima de Walter Benjamin sobre la pérdida del aura (Benjamin, 2003) y la destrucción del mito, del símbolo, de lo único (Barthes, 2004), para establecer un sistema de códigos donde la escultura existe en *lo expandido* (Krauss, 2002) de las formas, todas derivadas estructuralmente (Foster, 2002), que se apoderan de nuestro entorno.

Como optimistamente expresa Arthur Danto en relación a esta etapa,

En cualquier caso, la idea de un futuro no histórico para el arte abre completamente el presente. En verdad, un estado pluralista es el único Estado filosóficamente justificado que puede haber. La cuestión no es otra que si podemos vivir en la historia como vivimos fuera de ella, tal como la filosofía nos pide que hagamos. (Danto, 2003, p: 216).

Danto, de algún modo, nos remite al mundo paralelo (mundo real, mundo ficción) para justificar la pluralidad de las prácticas artísticas y, por ello, atiende a los parámetros de verdad y falsedad excluidos conscientemente de éstas,

La verdad y la falsedad son incompatibles con el pluralismo. Pero en arte no hay ni verdad ni falsedad, lo cual significa que en último término el pluralismo resulta inevitable [...] Pero la filosofía del arte únicamente puede discriminar entre obras de arte y meras cosas reales; no puede discriminar entre obras de arte, todas las cuales deben encajar en sus teorías si es que las teorías tienen algo de bueno. (Danto, 2003, p: 217).

La responsabilidad del arte posmoderno, por tanto, presenta un formato expositivo ligado a la “cultura” y las preocupaciones sociales, la didáctica, la sensibilidad ecológica, las perspectivas de género, diversidad cultural, etc., con valores que participan del patrimonio cultural inmaterial o intangible (UNESCO, 2003). Gran parte de esta situación tiene que ver con la destrucción de las identidades y la recuperación de ellas en el continente europeo a partir de la segunda mitad de siglo⁵, que ha derivado en estrategias deconstructivistas y en retomar el pensamiento desde lo que Hal Foster llama la teoría continental,

Como atestigua la importancia de un Foucault, un Jacques Derrida o un Roland Barthes, el posmodernismo es difícil concebir sin la teoría continental, en particular

⁵ Muestra de ello es el proyecto en Târgu-Jiu de Brancusi, ya citado.

el estructuralismo y el postestructuralismo. Ambos nos han llevado a reflexionar en la cultura como un corpus de códigos o mitos (Barthes), como un conjunto de resoluciones imaginarias de contradicciones reales (Claude Lévi-Strauss). (Foster, 2002, p: 9).

Según apunta Habermas (Foster, 2002) el modernismo, que inicialmente fue un “movimiento de oposición que desafió el orden cultural de la burguesía y la *falsa normatividad* de su historia” se constituye como la cultura oficial, siendo la que permanece, como el expresionismo abstracto o el pop o el kitsch. Pero si las obras modernas conllevan a la reflexión sobre el mito, el estudio sobre la condición de relaciones y contradicciones en el posmodernismo nos lleva a la deconstrucción (Derrida, 1989) de la modernidad.

Deconstruir el modernismo no para encerrarlo en su propia imagen sino a fin de abrirlo, de reescribirlo; abrir sus sistemas cerrados (como un museo) a la “heterogeneidad de los textos” (Crimp), reescribir sus técnicas universales desde el punto de vista de las “contradicciones sintéticas” (Frampton) [...], desafiar sus narrativas dominantes con el “discurso de los otros” (Owens)⁶. (Foster, 2002, p: 10).

Esta deconstrucción, que desafía incluso la idea de originalidad de las vanguardias defendida por Rosalind Krauss, no toma impulso sobre los estamentos anteriores del arte, no los intenta superar como han sido los distintos Renacimientos o Neos (Gardner, 1996). Su exposición se caracteriza por ser un nuevo “modo de hacer” (Claramonte, 2001) que revisa la situación del ser humano en la sociedad desde perspectivas plurales sociales y políticas, y, para ello, puede utilizar la apropiación de la obra de arte, o como escribe Owens (Foster, 2002) “el discurso de otros” y desafiar con ello las “narrativas dominantes”. Consideramos que además de la crítica artística desatada por los argumentos que sostienen la propia práctica de la apropiación, lo que también genera son nuevos patrimonios artístico-culturales, como hemos apuntado y establecido en la relación patrimonial con la UNESCO.

Es ineludible tener que prestar atención desde esta perspectiva a los nuevos patrimonios que oferta esta práctica y su intención. Como es el caso de la apropiación *Cathexis*

⁶ Hal Foster (2002) cita a Frampton en las palabras de Owens, aunque no referencia su procedencia.

(1981), ya referida, de Joseph Kosuth, en la cual se hace notoria la necesidad de ampliar los márgenes de su clasificación tradicional en la que se describe como “Fotografía, retrato con medidas de 187.5 × 123 cm”. Estas nuevas formas de exponer la realidad a través de juegos con el arte requieren otros títulos, que si bien forman parte de la categoría de Apropiacionismo en el caso señalado, sus ambiciones meta-culturales posibilitan su extensión hacia más áreas.



Joseph Kosuth, *Cathexis* (1981).

Para la comprensión de las propuestas que rompen con lo moderno, Hal Foster expone que se pueden desvelar dos tipos de posmodernismos,

En la política cultural existe hoy una oposición básica entre un posmodernismo que se propone deconstruir el modernismo y oponerse al status quo, y un posmodernismo que repudia al primero y elogia al segundo: un posmodernismo de resistencia y otro de reacción. (Foster, 2002, p: 11).

Aunque explica el autor que se conoce mejor el posmodernismo de reacción como repudio a lo moderno, el de resistencia surge,

[...] como una contrapráctica no sólo de la cultura oficial del modernismo, sino también de la falsa normatividad de un posmodernismo reaccionario [...] trata de cuestionar más que de explorar códigos culturales, explorarlos más que ocultar afiliaciones sociales y políticas. (Foster, 2002, p: 12).

Es por ello que insistimos también en crear nuevos espacios, en donde estas prácticas de resistencia y de reacción se puedan contextualizar, para que su lectura nos sea más comprensiva.

Con el periodo posmoderno se inicia una multiplicación de estrategias artísticas en las que se cuestionan y exploran distintos sectores de la sociedad, las cuales se exponen con absoluta transparencia (Gardner, 1996), y con las que los artistas se sienten cómodos, sin verse en la necesidad de pertenecer en su expresión a un área o disciplina específica. Como hemos señalado, a partir de finales de los años cincuenta y primeras décadas de los sesenta, los creadores se auto-incluyen en la categoría de artistas visuales, aunque sus manifestaciones artísticas sean el *performance*, la creación de situaciones y activismo grupal o los trabajos en el paisaje y la naturaleza.

Con la presión de *lo expandido*, no sólo la escultura y las prácticas se expanden, sino que los mismos creadores amplían los márgenes de la materialidad y la inmaterialidad de sus propuestas. De este modo, aproximan las declaraciones patrimonialistas establecidas por la UNESCO en las Convenciones de 1972, 2003 y 2005 y las prácticas artísticas que desarrollan los autores, coincidiendo con las etapas descritas por André Desvallées⁷ (Vecco, 2010) que anuncian un nuevo valor semántico en el área patrimonial, a partir de los años ochenta.

⁷ En el Capítulo I hemos descrito los episodios artísticos, históricos y sociales que sucedieron en las distintas etapas determinadas por Desvallées citado por Vecco (2010). Las dos últimas corresponden a los periodos de 1968-1969 y 1978-1980. Esta última fase es cuando un nuevo valor semántico en la evolución del concepto de patrimonio es notable, refiriéndose a los patrimonios culturales y naturales y al paisaje cultural (UNESCO, 1972) y, especialmente, a lo que corresponde con lo posmoderno, que alcanzará su objetivo con la declaración de los valores intangibles como patrimonio cultural inmaterial (UNESCO, 2003).

3.3. La práctica artística como medio de producción del espacio social y político.

Los cambios que conllevan las prácticas artísticas están relacionados con otras esferas de la sociedad. Además de la correspondencia de éstas con el patrimonio institucional, las observaciones e iniciativas expresadas desde el ámbito de la investigación científica son aportaciones que repercuten en posteriores cambios culturales. Griselda Pollock cuenta que, cuando en 1977 entra a formar parte del Departamento de Arte de la Universidad de Leeds en Inglaterra, coincide con el colectivo de profesores influenciado por el modelo marxista y social de historia del arte,

[...] cuyo objetivo será crear conexiones histórica y socialmente situadas entre práctica y teoría para desafiar un modelo modernista de educación artística basado en la autonomía de la práctica de estudio y en un dominio estético aislado del contexto social. (Pollock, 2010, p: 15).

Es sustancial reconocer este hecho para significar la importancia de la investigación y la docencia y, por ello, su incorporación en la esfera pública de lo social y lo político. Si estamos analizando los criterios observados en los procesos de creación, este proceder muestra, igualmente, un cambio en los estudios de Historia del Arte en los cuales el arte se contextualiza. También podemos hacer la lectura que aproxima la relación entre la Historia del Arte y la Vida en la etapa posmoderna, como sucede con el arte-vida.

Según Pollock, a partir de 1979 el Departamento inaugura un Máster de Arte en Historia Social del Arte, en el cual se hacen relevantes ciertas aproximaciones,

El concepto *Ideología* fue clave para este momento de la historia del arte porque permitía comprender las relaciones sociales como resultado de la mediación de instituciones y formas de comprensión y representación. Este concepto planteaba el carácter productivo y contradictorio de las relaciones de clase, poder y dominación social que están presentes en el modelo historiográfico del *high modernismo*. Éstas están basadas en la dependencia del mercado y en el planteamiento de un mito creacionista de carácter burgués centrado en la autonomía subjetiva y la separación de la producción artística de la fábrica social, provocando un relato histórico permanente anclado en el pasado de la producción en el estudio, que invisibiliza otras temporalidades de producción cultural como la distribución, el consumo, la exhibición, la interpretación. (Pollock, 2010, p: 15).

En estas declaraciones se evidencia la conciencia y la implicación de los investigadores que entienden las redes que forman “otras temporalidades” en la producción cultural, acercándose a elementos inmateriales como son la distribución, el consumo o la interpretación. Como expresa Jean-François Lyotard, al definir las características del posmodernismo, “Simplificando al máximo, se tiene por posmoderna la incredulidad con respecto a los metarrelatos” (Lyotard, 1994, p: 12). Como consecuencia, esa lectura del periodo posmoderno incrédula es susceptible de ser atacada y de intento de sabotaje. Es por ello que “El saber se encuentra o se encontrará afectado en dos principales funciones: la investigación y la transmisión de conocimientos.” (Lyotard, 1994, p: 14). En realidad, el movimiento intelectual en el que contextualiza la experiencia Griselda Pollock, según sus propias palabras, pretendía mostrar en esos momentos, y de alguna manera denunciar, “la alineación de las políticas culturales de la Guerra Fría con el discurso *High modernism*”; para conseguir este propósito optaron por la “interrupción y borrado de los programas académicos de un legado previo” realizado en los años sesenta, inspirados en la crítica cultural con acciones artísticas comprometidas social y políticamente. Ante ello, el objetivo del Departamento de Historia del Arte de Leeds es el de una recuperación y visualización de éstos con reflexión autocrítica e historiográfica.

Nos separan más de cuatro décadas entre los motivos que provocaron una reacción de transparencia por parte de ciertos sectores de la sociedad, como dejan clarificados los testimonios expresados por Pollock, y nuestra actual circunstancia, pero consideramos que estamos en un momento en el que debemos hacer de nuevo una llamada a la visibilidad y la correlación de los datos sobre la producción artística, “dada la gran abundancia de creaciones de todo tipo y condición” (Ramírez, 2004).

Aunque el discurso teórico de Griselda Pollock parte de la perspectiva de género, su análisis comprende las prácticas culturales como sistemas de significación y prácticas de representación conectados con la ideología, entendida como “el proceso de construcción social de subjetividades –en este caso- de género” (Pollock, 2010, p: 16). Que está vinculado con la formación de un ideario subjetivo susceptible de formar parte de un patrimonio cultural sustentado por la diversidad cultural (UNESCO, 2003).

Según esto, la combinación del análisis social y de semiótica

[...] implica una doble aproximación al estudio de las prácticas culturales. Por un lado conviene localizar dichas prácticas como parte de la lucha social entre clases, razas y géneros y su articulación con otros sitios de la representación. Por otro lado, es preciso analizar qué es lo que hace que cada práctica sea específica, qué significados están siendo producidos, cómo y por parte de quién. (Pollock, 2010, p: 17).

Pollock utiliza este método para su proceder en la catalogación museística. Nosotros hemos considerado que éste es un buen criterio para seleccionar obra o prácticas, y clasificarlas por áreas de experimentación. En la propuesta de Pollock, recogemos la idea de qué hace que una práctica sea específica, para construir el corpus teórico que nos permita entender y relacionar las nuevas aportaciones al patrimonio cultural y a la memoria histórica con los criterios establecidos por la UNESCO. Para ello, presentamos al artista cercano a la figura del investigador, tal como refiere Jacques Rancière,

Los artistas, como los investigadores, construyen la escena en la que se exponen la manifestación y el efecto de sus competencias, ya inciertos en los términos del nuevo idioma que traduce una nueva aventura intelectual. (Rancière, 2010, p: 27).

La lectura del espectador contemporáneo es necesaria desde la perspectiva de “intérpretes” como miembros de una comunidad emancipada y crítica, pues el lenguaje que se utilizan en el pluralismo artístico,

Requiere espectadores que interpreten el papel de intérpretes activos, que elaboren su propia traducción para apropiarse la «historia» y hacer de ella su propia historia
Una comunidad emancipada es una comunidad de narradores y de traductores.
(Rancière, 2010, p: 27).

Este mismo argumento lo sostiene Susan Sontag (1996), quien piensa que el arte en la actualidad posmoderna exige, por parte del espectador, un esfuerzo especial para su lectura pues se “habla en un lenguaje especializado”.

En relación a la práctica artística como medio de producción del espacio social y político, una de las áreas de experimentación que proponemos es la revisión del patrimonio cultural y la memoria histórica. De este modo, sustentándonos en el criterio de Simón Marchán Fiz, presentamos cómo el arte “implicado”, que se moviliza a los espacios arquitectónicos y al urbano, contribuye a configurar la estructura del *contexto*

semiótico de la ciudad y puede devenir un punto de *densidad semántica* que se ha visto neutralizado al no nacer como signo encarnador de una nueva época, como es la tradicional tipología de Francia, en el que el monumento describe el hecho histórico, social y cultural.

Según expone Simón Marchán,

Las obras han perdido su potencialidad simbólica en aras de una *pureza* que tiene mucho que ver con el proceso paralelo de desplazamiento del valor de uso de la mercancía hacia la utopía de la *mercancía absoluta*, mediadora de un placer puro gracias al atractivo de su apariencia. (Marchán, 2009, p: 184).

Los ambientes como estrategia transformadora que se dan a finales de los años 60 y que, según Griselda Pollock las industrias culturales posmodernistas intentaron desterrar del subjetivo colectivo, tienen su ejemplo en *El Monumento al consumidor desconocido* [1967] para el Támesis de Londres de C. Oldenburg o en *Autopista alrededor de la Catedral de Colonia* (1967) de Wolf Vostell. En ambos casos se trata de un planteamiento neodada y objetual que va en busca de la reflexión y la crítica dentro del escenario común de la ciudad. En este tipo de proceso queda implícito el sentido de la unión arte-vida con la intención de variar nuestro entorno manifestado con una práctica artística, sin plantearse la cuestión de su intervención, sólo el proyecto. Esta misma idea basada en el reconocimiento y significado del sitio ha servido de punto de partida a distintos programas en los años 70, sin aparentemente más crítica que la propia del pop “objetual” y el dada, que manifiesta la representación y su modificación en la sintaxis de la práctica artística (Marchán, 2009). Es un modo de hacer para llamar la atención sobre nuestro contexto urbano y la necesidad de una respuesta por parte del “paseante”, entendiendo que el espacio público es un espacio social que nos restringen desde las administraciones y el municipio y, por ello, político (Debord, 2008; Perniola, 2008). Algunos de estos planteamientos se dan cita con el uso de la intervención artística o “estrategia de transformación”, ampliando su entorno a la Naturaleza. Estos últimos casos, normalmente están identificados con una conciencia ecológica incipiente en los años setenta, y actualmente consolidadas que atendemos más adelante, como son las *Estructuras submarinas* (1972) de J. Claus o los proyectos de *paisajes artificiales* de F. Spinder⁸.

⁸ El nombre de estas obras y su datación están publicadas en el libro de Marchán Fiz (2009).

En general, podemos decir que existe una voluntad por parte de la administración, investigadores, artistas y público por establecer un bienestar común o *commonwelth* (Linebaugh, 2013), aunque cabe la duda, pues como indica Lyotard acertadamente, “Pero es más el deseo de enriquecimiento que el de saber”, por lo que en muchos casos, y especialmente en lo referente al empoderamiento del espacio público, existen intereses económicos que interfieren en las opciones de elección para las exposiciones o los contratos de los artistas y sus trabajos,

Pues no hay prueba ni verificación de enunciados, ni tampoco verdad, sin dinero. Los juegos de lenguaje científico se convierten en juegos ricos, donde el más rico tiene más oportunidad de tener razón. Una ecuación se establece entre riqueza, eficiencia y verdad. (Lyotard, 1994, p: 84).

En este sentido, el uso del espacio público subordinado al dominio del poder económico por parte de las distintas administraciones puede finalizar en casos donde aflore la confusión entre arte y mercancía, y como ha escrito Marchán Fiz, que haya una clara apuesta hacia la mercancía absoluta con un poder de valor estético.

El historiador del arte Larry Shiner presenta dos tipos de intervención en el espacio común, con obras seleccionadas a partir de los años 80 que podrían explicar, en parte, nuestro actual momento en el Estado español, y que evidencian los distintos empleos del arte con respecto a su funcionalidad y al público, por un lado, y a la interacción en el espacio y el sentido del empoderamiento del sitio y de la identidad local, por otro,

“Aunque es cierto que la época del general montado a caballo en bronce ha pasado hace tiempo, no lo es menos que el predominio de la obra autónoma y destinada a la experiencia estética también siendo cuestionado, no sólo a través de las piezas realizadas con materiales mixtos y sumamente coloridas, dirigidas directamente al espectador, sino también gracias a los espacios públicos de la mano de artistas como Mary Miss o Scott Burton, quienes al tomar en cuenta tanto las consideraciones visuales como la creación de lugares donde sentarse o reunirse, unen arte y artesanía”. (Shiner, 2001, p: 400).

En su escrito Shiner expone el concepto de la escultura fuera de su pedestal en la obra *Tilted Arc* de Richard Serra en Manhattan, la cual remite al recorrido del viandante. La presencia voluminosa de su dimensión obliga al público a la experiencia psicomotriz del cuerpo con el elemento. La empresa de componer una escultura pública le fue encargada a Serra en el año 1981, para decorar una plaza en Nueva York. Según Shiner, los

oficinistas, que a diario la transitaban, protestaron por no encontrar sentido a la gigante pieza de hierro oxidado, que dividía la plaza en dos como si se tratase de un muro, dificultando su travesía. Parece evidente que esa era la idea del artista con una obra *site-specific*: que se tomara consciencia del espacio. En realidad, el proyecto era poco funcional dado los intereses de los usuarios, quienes buscan facilidades y comodidades en el día a día, más que un uso alternativo del sitio o el placer estético de una obra que “estorba”. La crítica artística apoyó a Serra desde los estamentos de la culturalización obligada, a lo que hay que añadir en la reflexión, que el empoderamiento del lugar fue realizado sin previa consulta ciudadana. Finalmente, esta escultura concebida como una obra *site-specific* fue retirada en 1989, ante la polémica abierta entre los concurrentes “ignorantes” y la intelectualidad⁹.



Richard Serra (1981) *Tilted Arc*, Manhattan.

Años más tarde, en 1997¹⁰, la artista Martha Schwartz plantea una nueva obra en el lugar donde había estado *Tilted Arc*, en Jacob K. Javits Federal Building Plaza¹¹. Para ello, y teniendo en cuenta la experiencia previa de Serra, replanteó el proyecto facilitando su recorrido a los viandantes que transitaban el lugar a diario. Finalmente, la plaza adquirió un determinado ambiente, dándole el uso apropiado para el público. Reprodujo formas, montones de césped, aspersores con agua y bancos de colores donde

⁹ Shiner expone que el debate se llegó a llamar ignorantes a los usuarios por no entender la propuesta artística formulada desde la alta cultura.

¹⁰ En la fecha Larry Shiner tiene una errata al datarlo en 1996 y no en 1997, tal y como lo tiene expuesto la artista arquitecta paisajista en su página web Martha Schwartz <http://www.marthaschwartz.com/> [Consultado 21/02/2015].

¹¹ En el año 2008 se produjo el derrumbe de un tejado que dañó fuertemente a la plaza, por lo que se decidió remodelarla eliminando el proyecto de Martha Schwartz y contratando a Michael Van Valkenburgh Associates, para un nuevo proyecto, según Laura Raskin (2013) *Jacob K. Javits Federal Building Plaza*, <http://archrecord.construction.com/projects/portfolio/2013/08/1308-Jacob-K-Javits-Federal-Building-Plaza-Michael-Van-Valkenburgh-Associates.asp> [Consultado 21/02/2015].

poder sentarse y disponer del sitio. En definitiva, podemos hablar de un espacio para el descanso y también funcional, donde la pequeña naturaleza se integra en el paisaje urbano, resultado de la consulta y las necesidades locales en donde la práctica artística es independiente de la administración pública y sus técnicos, como desvela Simón Marchán. Por las adversidades de la construcción, esta plaza de nuevo se ha modificado desestimando el proyecto de Schwartz¹², por lo que nos hace pensar en lo efímero de las inversiones en el territorio del arte de finales del siglo XX e inicios del XXI. Planteamos la necesidad del reconocimiento de esta tipología de proyectos en el espacio urbano, su clasificación y protección, para preservar las obras y la ciudad que, de otro modo, se verán acosados por la especulación urbanística.

Si los dos casos descritos de Richard Serra y de Martha Schwartz estuvieran conformando parte del paisaje urbano de Nueva York en la actualidad, deberíamos hablar de un patrimonio cultural y reconocerlo por su valor artístico. Formarían parte de nuestro patrimonio cultural, ya que parece que sólo se clasifica el patrimonio antiguo que se diferenciaba en el siglo XVIII (Choay, 1992; Riegl, 1987), haciendo caso omiso a las nuevas aportaciones en el *contexto semiótico* de la ciudad y, que como hemos señalado, puede conformar un punto de *densidad semántica* (Marchán, 2009).

Consideramos, que incluso siendo referentes susceptibles de no ser conservados o ser una obra en permanente proceso de cambio, su clasificación por áreas de experimentación, como indicamos más adelante, mejora el entendimiento de las prácticas. Los dos proyectos señalados por Shiner se enlazan con las interpretaciones patrimoniales (UNESCO, 1972) formando parte de la historia del arte.



Martha Schwartz (1997), Jacob Javits Plaza, New York, NY.

¹² *Ibidem.*

Por otro lado, interactuando en el *contexto semiótico* de la ciudad y añadiendo un punto de *densidad semántica* a ésta (Marchán, 2009), casi simultáneamente al trabajo de Martha Schwartz, sucedía la intervención de Maya Lin en 1982, con la obra de arte público *Vietnam Veterans Memorial* en Washington. Aunque en la actualidad es uno de los lugares más visitados por el turismo, en cambio, en el momento de su creación fue criticado por ser poco convencional. Se trata de un muro de granito blanco, largo y bajo que contiene grabados los nombres de los soldados, hombres y mujeres, que dieron su vida en la guerra. Un recordatorio sensible y perenne. Una función creativa al servicio público explorando una visión democrática de las nuevas fórmulas del destino del arte (Shiner, 2001)¹³. Como hemos apuntado Rosalind Krauss inauguró esta categoría del arte con valores basados en lo intangible con el proyecto en Târgu-Jiu, de Brancusi (Krauss, 2002).



Maya Lin (1982), *Vietnam Veterans Memorial*, Washington.

Maya Lin¹⁴ es una de las artistas que trabaja internacionalmente en este ámbito de la memoria histórica y la conciencia sobre la destrucción de valores y contenidos culturales y naturales, materiales e inmateriales. En el último trabajo en esta área *What is missing?* (2012) plantea estos argumentos, que si bien se incluyen en el discurso de la UNESCO que atiende al conocimiento, conservación y difusión del patrimonio cultural y natural (UNESCO, 1972) y de la diversidad cultural y sus distintas

¹³ Quizá, también las críticas que Shiner no expone fueron debido a la propia guerra de Vietnam (1959-1973); a la intervención bélica de los EE.UU. en Asia y la pretensión colonialista del capitalismo estadounidense, en contra de la expansión del comunismo a través de la República Popular China. Precisamente, este conflicto coincidió en el tiempo con las revueltas de mayo del 68 y el activismo político a nivel internacional de esos años.

¹⁴ Para más información consultar la página de la artista en la cual desde incluso su diseño en la red hace referencia a los valores sensibles de sus trabajos <http://www.mayalin.com/> [Consultado 21/02/2015].

perspectivas (identidad, género, etc.) (UNESCO, 2003), vemos necesaria también su clasificación y catalogación desde la disciplina de la Historia del Arte siendo un criterio determinado en áreas de experimentación más que en bloques temáticos (Ramírez, 2004), dada la amplitud que estos nuevos procederes artísticos.

En Europa se han producido proyectos similares. En Francia, en la localidad de 500 habitantes de Biron, el artista alemán Jochen Gerz¹⁵, ante el encargo de crear un proyecto sobre la guerra que reemplazara al antiguo obelisco conmemorativo de 1921 a los caídos en la I Guerra Mundial, pidió a la población que testificaran con una respuesta a una pregunta que no pueden develar, las cuales son grabadas en una placa esmaltada. La continuidad de la obra se la ha encargado a una pareja adulta mayor quienes tienen que formular la misma cuestión, que permanece secreta, a los habitantes nuevos del municipio. Las respuestas continúan contribuyendo al proceso artístico sobre la memoria histórica. La obra pasa a ser un proyecto procesual de los ciudadanos en *Living Monument of Biron* (1996) y el artista confía en que sigan reuniendo testimonios en su concepción de monumento vivo (UNESCO; Shiner, 2001).



Jochen Gerz (1996), *Living Monument of Biron*.

Lo que sorprende es que estando tan presente en nuestra vida cotidiana el espacio público, la memoria invisible de los acontecimientos históricos y las prácticas artísticas que se realizan con estas tentativas no se estén revisando en el marco de un nuevo registro. Estos campos semánticos pertenecen a las categorías establecidas desde

¹⁵ Jochen Gerz trabaja con la noción de la inmaterialidad de la memoria y de los derechos civiles, además de la invisibilidad. Para más información en su página web personal se detallan las intervenciones situadas geográficamente, en <http://www.gerz.fr/> [Consultado 21/02/2015].

organizaciones oficiales como es la UNESCO. Es por ello que insistimos con ejemplos para el mejor conocimiento de estas prácticas y poder proceder a la visualización, como sugerimos en esta tesis.

Respecto al valor del trabajo de Jochen Gerz y su reconocimiento, escribe Soledad Gallego-Díaz¹⁶ el 14 de diciembre de 2008,

La conmemoración, el pasado día 10, del 60º aniversario de la firma de la Declaración Universal de Derechos Humanos debió haberse encargado en buena parte del mundo al artista alemán Jochen Gerz, famoso por sus monumentos *invisibles* a la memoria. (Gallego-Díaz, 2008).

El trabajo de Gerz expresa la propiedad de “lo invisible” de la memoria histórica que relacionamos con “lo intangible”, ejemplificado en *Monument against Fascism* (1986) expuesto en Hamburgo, en donde una columna de 12 metros de altura a lo largo de los años ha ido adentrándose en el suelo de la plaza donde estaba situada, hasta desaparecer en 1993. Como indica el autor, en este proceso artístico que vive la caída del muro de Berlín en 1989, “*In the end it is only we ourselves who can stand up against injustice*”¹⁷. Es la descripción de una práctica que no deja “huella”, como sucede con los *performances* o los happenings, que apela a la experiencia de haber estado en el lugar. Pero que igualmente es susceptible de un registro “ampliado” como intervención en un espacio público, formando parte del patrimonio cultural intangible (UNESCO, 2003), pudiendo expresarse mediante nuevos modos de hacer.

¹⁶La autora llama a los trabajos de Jochen Gerz monumentos invisibles, ya que el artista trabaja con los valores de lo intangible de la memoria histórica. Consultado en, http://elpais.com/diario/2008/12/14/domingo/1229229035_850215.html [Consultado 21/02/2015].

¹⁷ “Al final somos nosotros los únicos que podemos sublevarnos en contra de la injusticia”, [Traducción libre de Clotilde Lechuga].

3.4. Patrimonio y sensibilidad ecológica.

La implicación social y política por parte de los artistas añade otras “presentaciones” y otras “lecturas” en los distintos espacios considerados públicos o comunes (Lafuente, 2007; Rose, 2001), sugiriendo que ninguna discusión que involucre al arte y a la naturaleza podrá evitar implicaciones morales (Smithson, 2009, p: 176), pues el orden natural de las cosas involucra al ser humano en este contexto como parte eco-evolutiva de él susceptible por tanto de interactuaciones. Esto incluye la inmaterialidad de la subjetividad del pensamiento sensible ecológico y los procesos creativos desde la perspectiva conceptual, pues como escribe Robert Smithson “La abstracción es una representación de la naturaleza desprovista de *realismo*, a partir de una reducción mental o conceptual” (Smithson, 2009, p: 177).

En relación a las referencias que sustentan estas directrices, los textos de George Kubler sobre el tiempo artístico, en los que considera que el objeto de arte no es un fenómeno que se pueda definir en términos causales ni objetuales sino en experimentales, hace que estos artistas insistan en el proceso de la obra y no en el resultado (Raquejo, 1998, p: 60). Además, Kubler también defiende el pluralismo, la polivalencia y los enfoques antideterministas poniendo en tela de juicio dos aspectos que limitaban el análisis de los resultados artísticos: la validez de la crítica especializada excluyente y la tendencia a considerar al arte como producto incapaz de expresar otros valores contextuales,

[...] un único aspecto de la obra de arte con exclusión de los demás (*connoisseurs*, iconógrafos, biógrafos, “formalistas estrictos”, rapsodas y elitistas de toda suerte), y segundo, toda metodología determinista que relegara el arte a la condición de “producto” o “ilustración” de fuerzas ajenas a él, ya se trate de factores sociales, económicos, intelectuales o culturales de otro tipo o *Zeitgeist*. (Kubler, 1988, p: 18).

Aunque la crítica por parte de los historiadores del arte según Thomas F. Reese¹⁸ haya sido en ocasiones obtusa sobre la lectura de sus escritos, lo cierto es que los artistas se sintieron entendidos con estos argumentos que justificaban la realización de los nuevos procesos experimentales artísticos, como apunta Tonia Raquejo (2003). La influencia en

¹⁸ Thomas F. Reese escribe la introducción y es a él a quien debemos estos comentarios precisos sobre la obra de George Kubler, en el libro KUBLER, George (1988). *La configuración del tiempo*..

las aportaciones de George Kubler procede de su maestro Alfred Kroeber¹⁹, quien concede un emplazamiento privilegiado al arte y, desde la perspectiva de la antropología, hace una lectura de la historia comparada de las civilizaciones atendiendo a lo que más tarde será una declaración patrimonial basada en el principio de la diversidad cultural (UNESCO, 2003).

[...] el arte expresa valores. Aborda esos valores de una manera quizás más directa que cualquier otra actividad cultural. [...] es lo que da conexión a una civilización y lo que más cerca está de resumirla. No puede sorprendernos que las artes sean una de las principales expresiones de este sistema de valores, y tal vez su indicador más sensible. (Kubler, 1988, p: 17).

Consecuentemente y partiendo de la idea de Simón Marchán (2009), estos cambios nos llevan al razonamiento según el cual el objeto artístico ya no corresponde a un icono, sin más, sino que más bien se “desplaza” a una nueva interpretación como un *índice* que, relacionado con el objeto, determina alguna de sus propiedades o cambios. Es por ello que pasan a ser *fragmentos* de la realidad seleccionados por el artista como elementos *distintivos* de la obra que en su experiencia relacional originan distintas motivaciones en los sentidos; por lo que, en definitiva y en su conjunto, estos procesos estimulan la *comunicación procesual*. En ella está incluida la variable del tiempo como útil y la obra inacabada u obra abierta (Eco, 1970) como exposición de un *contium* “vital”²⁰.

El carácter renovador de estas prácticas, y posiblemente el acercamiento a la naturaleza y a su defensa, son fruto del cuestionamiento del valor mercantil del objeto artístico (McHale, 1968), que ubicado en el espacio al aire libre, cambia el lugar de exposición y su tendencia hacia la desmaterialización (Hernando, 2004).

En cuanto al origen de la sensibilidad medioambiental, atendiendo a los escritos de Javier Hernando (2004, p: 53-84), si bien el término ecología data de 1873 acuñado por el naturalista Haeckel para referirse a la ciencia que estudia la relación entre los seres

¹⁹ Thomas F. Reese cita a Alfred Kroeber (1963) *An Anthropologist Looks at History*, (ed. Theodora Kroeber) University of California Press, p: 16.

²⁰ Esta característica distintiva que da la pátina del tiempo es expresada por Azorín con respecto a los monumentos “No obstante, concluye que ahora tienen la pátina del tiempo, ese dulce encanto de lo viejo que sólo da el tiempo” en CÓMEZ, Rafael (1998) y también en el trabajo de Marcel Duchamp *El gran vidrio* en los que no se da la obra por acabada sino que continua en su desarrollo, que Simón Marchán expresa como “vital”, escrito entrecomillado.

vivos y su entorno, la conciencia ecológica, su preservación y el cuidado (de la naturaleza frente a la huella que dejamos los humanos se visibiliza con las acciones reivindicativas del grupo Greenpeace (Lechuga, 2010). La primera de ellas realizada a bordo del barco *Phyllis Cormak* en el año 1971, mostrando su desacuerdo con las pruebas nucleares en la isla de Amchitka en el Pacífico norte, en el contexto de la Guerra Fría (Hernando, 2004).

El discurso artístico basado en la conciencia de la naturaleza nos acerca ineludiblemente a la declaración de la Convención de la UNESCO (1972) en la que el patrimonio cultural y el natural dan paso a los paisajes culturales.

La crítica ecológica y la polución del medio ambiente tienen una manifestación evidente en el artista Hans Haacke, en los años 1970 y 1972, con las obras *Monument of Beach Pollution* y *Rheinwasseraufbereitungsanlage*²¹ (Planta depuradora de aguas del Rin), respectivamente. La primera es una intervención en la playa de Carboneras (Almería), en la que recogió objetos residuos abandonados y encontrados por el artista, quien compuso una forma piramidal con ellos, un montón de basura, constituyendo en sí misma una denuncia temprana a la huella ecológica que dejamos el ser humano en nuestro paso por la vida, y que posibilita la construcción de paisajes “deteriorados” en el espacio natural. En este sentido este “paisaje” muestra una parte residual o “entropía” (Smithson, 2009) de los desechos objetuales que producimos como sistema social.



Hans Haacke (1970), *Monument of Beach Pollution*, Carboneras (Almería).

La segunda es una instalación en la que se critica la huella de la contaminación que queda como resto en los sedimentos tras el proceso de purificación del agua en una

²¹ *Monumento a la contaminación de la playa* (1970), Carboneras (Almería) y *Planta depuradora de aguas del Rin* (1970), Museo Haus Lange, Krefeld (Alemania), recogido de Javier Hernando (2004).

planta depuradora. Este informe científico cambia a un registro artístico debido a la acción creativa que supone el trabajo documental *Tríptico de las aguas negras de Krefel*. En dicho trabajo recogía los datos estadísticos de la contaminación fluvial generada por la ciudad que era vertida al río. Esta estrategia de medición estadística la aplicó a las vertientes políticas y sociales con la realización de encuestas que involucraran y contextualizaran los agravios,

Precisamente, esta incursión en el ámbito de las estadísticas se convertiría en una estrategia reiterada por el artista que en seguida la aplicó a las vertientes políticas y sociales: *Polls* (1968-1973), *MOMA-Poll* (1970), *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holding, A Real-Rime Social System, as of May 1, 1971* (1971). Haacke es pues un precursor del arte ecológico. (Hernando, 2004, p: 61).

Por supuesto que en estas actuaciones, donde se implican a la naturaleza y al colectivo, no podemos olvidar que Joseph Beuys fue un activista sensibilizado con la conservación ecológica, como hemos referido con la obra *7.000 robles* presentada en Documenta (1982), en Kassel (Alemania). La preocupación de Joseph Beuys por el cuidado de la Naturaleza unió y separó al artista del grupo político de los Verdes, ya que su visión política era radicalmente distinta. Las prácticas de *Acción en el pantano* (1971) o los *7000 robles* (1982-87) unen la naturaleza y la cultura, por lo que la supuesta diferencia entre el Beuys artista y el político se desmorona (López Ruido, 1995, p: 381). Consecuentemente, podemos afirmar que "Todo el arte de Beuys es político (o no lo es ninguno de sus trabajos) puesto que él entiende el arte como arma" (López Ruido, 1995, p: 376). Los happenings de Fluxus²² poco tienen que ver con las acciones de Beuys aunque la influencia en él proviene del grupo. La conciencia de lucha es una constante que establece unas bases sólidas en las prácticas de arte y naturaleza.

Por otro lado, sin la ayuda brindada desde la iniciativa de las empresas privadas, el desarrollo de una serie de actuaciones y su experimentación no se hubieran podido llevar a cabo. Hay que destacar, por tanto, la aportación desde la variable económica de la posibilidad que ofrecieron ciertas empresas²³ financiando las acciones y contratando

²² Según indica María López Ruido (1995), Wolf Vostell critica a Beuys por "excesiva personificación y abuso de sus ideas".

²³ Robert Smithson realizó un trabajo de conciencia social incorporando la idea de entropía a sus acciones artísticas. En esta teoría desarrollada por el antropólogo Lévi-Strauss en la década de los años sesenta, la energía y la entropía son movimientos inversos en la que existe un desgaste en los sistemas culturales. Smithson intentó proyectar los deterioros de la huella ecológica en lugares concretos hacia un cambio iniciado desde el deterioro y no desde la sustitución. Algunas empresas estadounidenses se

artistas para transformar algunos entornos, inaugurando así una apuesta por la recuperación de espacios deteriorados o abandonados, o simplemente impulsando nuevos experimentos de la controvertida “escultura en el campo expandido” en escenarios naturales. Los lugares seleccionados para la primera opción en su mayoría eran terrenos contaminados por la industria, por lo que la propuesta establecía ser regenerados y transfigurarlos en otros paisajes, lo cual, en conclusión, forman paisajes culturales de finales del siglo XX y XXI, según la Convención de 1972 de la UNESCO.

Uno de estos ejemplos lo encontramos en Estados Unidos entre los años de 1983 y 1985. La empresa Silica convocó el concurso para recuperar una zona de explotación minera en desuso convirtiéndolo en el que hoy conocemos como el parque *Buffalo Rocks State Park* en Illinois. Michel Heizer ganó el concurso y realizó una serie de movimientos de tierra creando figuras de la fauna existente allí, inventando de este modo una nueva topografía. Movi6 450.000 metros c6bicos de tierra y aport6 6.000 toneladas de caliza para rebajar la acidez del ph y que se pudiera regenerar la flora y la fauna aut6ctonas. Es evidente, que este compromiso con la Naturaleza se pudo concluir por la implicaci6n de la inversi6n privada de capital.

Para Richard Smithson los mejores lugares para el arte terreno o *earth works* son aquellos que han sido afectados por la industria, por urbanizaciones desechadas o por la devastaci6n de la misma naturaleza (Smithson, 2009). La construcci6n de *Spiral Jetty* fue realizada en un mar muerto, *Broken Circle* y *Spiral Hill* en una cantera de arena activa (Smithson, 2009, p: 180). Seg6n su criterio, no tiene sentido reciclar un sitio como el paraje natural de Yosemite puesto que se trata de una tierra virgen, aunque est6 algo urbanizado para la comodidad de los campistas con cabañas y tomas de electricidad. La conversi6n de zonas urbanas devastadas en parques tiene sentido como tambi6n es el caso de Central Park en Nueva York (Smithson, 2009), contribuyendo a lo que con el paso del tiempo, como estamos citando, se convierten en paisajes culturales (UNESCO, 1972).

unieron a estos principios en la b6squeda de soluciones reparadoras del medioambiente implicando a artistas activistas con compromiso social. De este modo surge la iniciativa del concurso convocado por el presidente de la compaņa Silica Edmund Thornton, en el actual Buffalo Rocks State Park en Illinois (Raquero, 2003, pp: 45-47).

Entendemos así, que el compromiso artístico con la conciencia ecológica no significa ir en contra del progreso, sino más bien todo lo contrario, es trabajar con los medios proporcionados por la ciencia y la tecnología,

Es decir, la consigna para los artistas del land art no sería tanto un regresar nostálgico a los orígenes de la humanidad, sino una alarma que se dispara para indicarnos que todavía somos tal y como fuimos, y que en el hecho de ver así radican misteriosamente las posibilidades de nuestro futuro. (Raquejo, 1998, p: 37).

Por otro lado, al igual que ocurre con los happenings en el sector social, el compromiso con la conservación de la naturaleza y la denuncia de su maltrato genera la dualidad de la acción política y social y la actividad creativa. La declinación hacia una de los dos propuestas a veces es entendida como desentendimiento de uno de los dos compromisos: el artístico o el político-social. Aunque se puede actuar en ambas áreas, las críticas de unos partidarios y de otros suelen ser destructivas por lo que a consecuencia de ello se dificulta el diálogo. Ciertamente es que los artistas que nos hacen reflexionar sobre aspectos de denuncia o puntos de atención ecológicos no intervienen en ella de la manera en que se produjeron las primeras actuaciones en el entorno natural.

El respeto y el conocimiento del medio hacen que estas prácticas sean consideradas de sensibilidad ecológica bien con un trasfondo de denuncia o de constatación del espacio, sin alterar el ecosistema.

La devolución de los elementos a su lugar de extracción una vez registrada la escena como hace Richard Long es una prueba de ello: tras la documentación fotográfica las devuelve a su emplazamiento con una actitud de respeto al entorno (Hernando, 2004). Las intervenciones en este sentido no son reivindicativas sino de contemplación estética de la obra para entender el valor de “lo sublime” contemporáneo que implica el aquí y el ahora (Lyotard, 1994).

Las ideas de Kubler inician la concepción del tiempo sincrónico (Hernández Cardona, 2008) cuestionando la exclusividad del esquema lineal cronológico de pasado, presente y futuro, y facilitando con ello la interacción del conocimiento (Raquejo, 2003, p: 38). De este modo, la idea de innovación científica justifica el proceso artístico al responder a un corpus teórico que avala las prácticas desde la ilimitación de sus actuaciones y búsquedas (Raquejo, 2003, pp: 60-61).

De nuevo queda manifiesta la importancia^o que destacan estos procesos artísticos sobre el argumento de la vida en su relación con el arte, al compartir espacios comunes sociales y políticos en la naturaleza; incluso en la enseñanza de nuevos registros en la percepción física cercanos a la fenomenología, como indica Anish Kapoor. En ellos se exige que el espectador se mueva y vea desde distintos puntos de vista, que transforme su travesía o que ensaye con su sistema perceptivo. Un ejemplo es la fragmentación del espacio que nos propone Nancy Holt en *Situadores* (1972) en Missouri, en los que tenemos que recorrer el espacio para mirar a través de unos tubos colocados fijos por el terreno, a modo de telescopios, aunque sin óptica. De este modo estamos obligados a centrar la imagen dada por el cilindro, con el encuadre elegido por la autora, dentro de la inmensidad de un terreno amplio, casi sin límites topográficos, o en *Sun tunnels* (1970-73) dispuestos en el desierto; la experimentación es la búsqueda de la luz solar con cuatro tubos de obra dispuestos en los cuatro puntos cardinales, por los que varía la entrada de luz, día a día, debido a los movimientos de rotación de la Tierra.



Nancy Holt (1970-73), *Sun tunnels*.

O la experiencia que propone el artista Anish Kapoor quien juega con la imagen del Patrimonio Natural (Lechuga, 2012) con la reflexión del cielo, al exponer un espejo gigante en un parque de Londres. En una entrevista, en 1998, colgada en su página web, nos explica la misión o responsabilidad que siente que tiene como artista,

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 existence²⁴



Anish Kapoor (2011), *Sky mirror*, Serpentine Gallery, Londres.

Javier Hernando (2004) añade que una práctica extendida durante los últimos años es la de organizar encuentros de artistas en espacios protegidos. En Uppsala (Suecia) desde 1992 se realiza durante una semana un evento en donde los artistas invitados elaboran sus proyectos al aire libre, en un espacio natural, bien en procesos colectivos o de manera individual.

Encontramos múltiples referentes²⁵ de este tipo de iniciativas en el Estado español como la Fundación César Manrique²⁶ (FCM) en Lanzarote o el Centro de Operaciones *Land Art, El Apeadero*²⁷ creado en 1998. A éste último se debe el cambio de paisaje entre las localidades de El Burgo Ranero y Bercianos del Real Camino, en la actual *Laguna de*

²⁴ <http://www.anishkapoor.com/> [Consultado 29/11/2010]. De las conversaciones entre Anish Kapoor y Homi K. Bhabha. Traducción libre del inglés al español por Clotilde Lechuga: “¿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 ningún mensaje que dar a nadie. Pero es mi función llevar hacia la expresión, esto 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 entorno a una existencia poética”.

²⁵ Encontramos una exhaustiva documentación sobre los espacios dedicados al arte y la naturaleza correspondientes al periodo que va desde los años de 1970 a 2006 en la tesis doctoral dirigida por Tonia Raquejo, MATOS ROMERO, G. (2008). *Intervenciones artísticas en “espacios naturales”: España (1970-2006)*. Dirección Tonia Raquejo Grado. Departamento de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid.

²⁶ Según Gregoria Matos Mateo “La FCM se constituye en una plataforma cultural privada que desarrolla su actuación a partir de tres áreas complementarias de trabajo: las artes plásticas, el medio ambiente y la reflexión cultural. Los programas y las diferentes iniciativas impulsadas se desenvuelven en la zona de encuentro determinada por esas tres líneas temáticas, abordadas con espíritu crítico y alternativo”.

²⁷ Para más información consultar la página <http://www.adacyl.org/category/apeadero/> [Consultado 08/07/2014].

Valdematas (León). En el año 2000, el lugar era 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 de un terreno contaminado apostando por este nuevo espacio natural que en la actualidad, gracias a su labor, es un lugar de tránsito para aves migratorias. Esta iniciativa en la cual los artistas en su aportación quisieron “resaltar la esencia del lugar, sin encubrir su naturaleza, sino transformándola, recuperándola a nivel estético”²⁸ contribuye a la conservación del patrimonio natural: una labor importante que hacen las aves es mantener el equilibrio del ecosistema en su 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 Naturaleza²⁹.

Otro escenario lo tenemos en 2001 NUR³⁰ (Naturaleza, utopía y realidad), que supuso un punto de encuentro, donde creadores internacionales conviven, comparten experiencias y exponen proyectos. Es una puesta al día donde se debaten temáticas preocupantes relacionadas con las ciencias sociales y la naturaleza como son los derechos humanos, el hambre en el mundo, el medioambiente, la ecología y la contaminación incontrolada vinculado todo ello con la prácticas creativas.

También se han aportado datos de interés en la cuestión patrimonial en los cursos y los talleres ofrecidos en el Centro de Arte y Naturaleza (CDAN)³¹ de la Fundación Beulas de Huesca, donde durante cinco años se han impartido monográficos sobre el paisaje en

²⁸ Hernando (2004) cita a Raquejo (2003).

²⁹ Este ejemplo lo relacionamos con la iniciativa en los años ochenta de la empresa Silica en Estados Unidos mencionada, en el que la zona deteriorada se convierte en parque. Es de suma importancia disponer de referentes para continuar construyendo una mentalidad protectora del patrimonio, en este caso el natural, relacionado con el mundo de la creación y la conciencia artística.

³⁰ Se puede visionar varias de las actuaciones en Red expuestas durante este evento, por ejemplo, Monique Bastians (holandesa) hace en la intervención en la naturaleza con redes para pescar prohibidas para su actividad originaria y construye un canal de energía en el bosque con ellas; mientras que Oscar Mora expresa su desacuerdo y denuncia por la prostitución de la mujer como forma de explotación sexista. Natalia Pastor en jaulas en la naturaleza critica la incomunicación del individuo con las herramientas TIC “una sociedad virtualmente comunicada y realmente aislada”. Para más información consultar <http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/mdcm/id/387> minuto 6:20 NUR, 2001. [Consultado 08/07/2014].

³¹ La labor realizada durante estos años en CDAN ha establecido nuevos criterios en relación al arte y la naturaleza, para obtener más información sobre los talleres y la documentación generada se puede consultar la página oficial <http://www.cdan.info/web/>

relación al arte y al patrimonio. Desafortunadamente, el INDOC, o Centro de Documentación especializado en Arte y Naturaleza que alberga al CDAN, desde enero de 2013 permanece cerrado.

De igual modo, la Fundación Montenmedio Arte Contemporáneo (NMAC)³², en Cádiz, es un lugar en donde a modo de museo al aire libre se exponen obras de artistas nacionales e internacionales como *Second wind* (2005) de James Turrell, que nos traslada al recogimiento espiritual ofertado por la naturaleza a través de lo más convencional de la escultura en lo objetual de su materia.

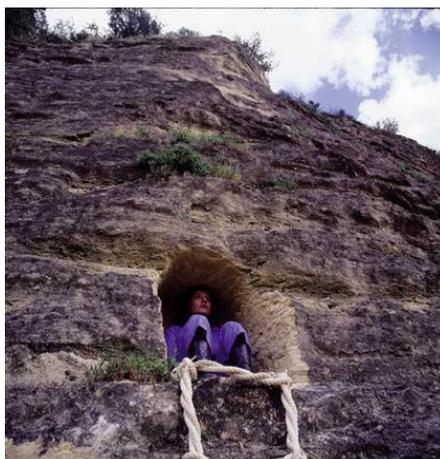


James Turrell (2005), *Second wind*. Fundación NMAC.

O la obra de Marina Abramovic, *Nidos humanos* (2001), en la cual perfora la Naturaleza de una roca como las antiguas casas-cueva a un tamaño de nicho. El arte-vida y la visibilidad de nuestro día a día es el continuo argumento de la artista, aunque en este caso hay una aproximación al *site-specific* en la reflexión del entorno en el que realiza su intervención que según apunta Gregoria Matos,

Parte de la idea de los pájaros que construyen nidos temporales en esta zona en su paso de Europa a África, y del hecho de estar en soledad y contemplación con la naturaleza. Los agujeros cavados en la pared de la antigua cantera debían tener el tamaño suficiente para que un cuerpo sentado pudiera caber dentro y sentirse protegido por un lado, pero inseguro y frágil por otro, según declara Marina Abramovic. Desde cada uno de los siete huecos situados a distintas alturas penden sendas escalas de esparto a las que difícilmente puede accederse. (Matos Romero, 2008, p: 100).

³² En este espacio se dan cita artistas en exposiciones permanentes y temporales, para más detalle consultar la página oficial <http://www.fundacionnmac.org/es/home>



Marina Abramovic (2001), *Nidos Humanos*. Fundación NMAC.

Santiago Sierra es uno de los artistas nacionales que expresa en las prácticas artísticas basadas en los derechos humanos la invisibilidad de las injusticias. Su crítica está dirigida a la sociedad y al sistema de las políticas sociales en cuanto a la migración humana, en el ámbito de la desigualdad racial y salarial. Sierra ha participado en los proyectos de la Fundación NMAC. En la intervención que describimos, un grupo de 20 inmigrantes magrebís fueron contratados y asegurados para realizar *3000 huecos de 170x70x70 cm cada uno*, en una colina desde donde se divisa el continente africano, que después de documentar con fotografías y vídeo, se taparon.

El artista aprovecha constantemente la situación desventajosa de los inmigrantes para realizar su trabajo artístico, llama la atención sobre sus difíciles realidades; indocumentados, ilegales, marginados... son víctimas de una pobreza extrema en su país y víctimas en el nuestro al no encajar en el sistema. (Matos Romero, 2008, p: 101).



Santiago Sierra (2002). *3000 huecos de 170x70x70 cm cada uno*.

3.5. La práctica artística como medio de producción de los espacios de la vida.

En la época posmoderna se dinamizan las reflexiones meta-culturales que comprenden las investigaciones en las áreas de lingüística, antropología, arte, literatura, economía y derechos humanos entre otros campos. Estos estudios que llamamos culturales y sociales se caracterizan por estar politizados, y es en este contexto el arte se redefine en su dimensión política (Carrillo, 2004, p: 134). Uno de los temas que se aborda desde esta perspectiva es la disolución del arte en lo cotidiano. En su proceso de visibilidad, esta distinción es algo que se quiere legitimar (Perán, 2004, p: 161).

Referente a los espacios de la vida y el arte (Carrillo, 2004), los estudios sobre el psicoanálisis refieren que éste se acerca a la teoría del juego como una forma de conquista o de apropiación. En su práctica se trata de una actividad humana como otra cualquiera y no una un apartado donde el arte se exprese. En sí, cualquier juego contiene un principio activo de producción artística. Otra forma válida es entender el arte como actividad lúdica del ser social, pero esto denota la posición del espectador pasivo con escasa participación, que es lo que sucede en la mayoría de los espacios expositivos con las muestras. Desde este punto de vista, a favor de itinerarios didácticos interactivos, el surrealismo descubre que el juego es una psicoterapia para niños y adultos (Marchán, 2009). Es por ello que retomamos las propuestas del movimiento de la *Internationale Situationniste* (constituido por algunos miembros del grupo Cobra) que se apropian del lado más progresista del surrealismo, redescubriendo el juego y la experimentación en experiencias lúdicas y didácticas con intereses sociales y políticos, no como principio estético sino como gobernabilidad del futuro social. (Marchán, 2009).

Uno de los ejemplos lo tenemos en la Bienal de Venecia de 1970, donde el grupo Keks de arte/didáctica/cibernética/sociología formado por profesores y estudiantes de Nuremberg y Múnich expuso el “espacio activo para la acción didáctica” en donde se analizaba el factor arte con respecto al público y a los niños con un mensaje sobre la conciencia y el control del consumo. La documentación de la actividad se realizaba con la imagen y la palabra para acercarse a una reflexión crítica. Igualmente, un año más tarde en la Documenta de Kassel de 1972 se retoma la iniciativa con una sección de *Juego y realidad* que mostraba la concepción pedagógica del juego, especialmente dirigido a los niños (Marchán, 2009, P. 189). Podemos afirmar que estas incursiones de

lo cotidiano y la educación en el círculo de arte, se corresponden a los resultados de las reflexiones meta-culturales señaladas, donde también se incluyen los estudios en psicología y pedagogía en el área de la didáctica de las ciencias sociales. Los referentes constructivistas de Jean Piaget, Lev Vigotsky y David Ausubel (Hernández Cardona, 2008) proponen una metodología en las prácticas educativas de la enseñanza-aprendizaje como conducta social, mediante el conocimiento basado en la zona de desarrollo personal (zdp) (Vigotsky), es decir, en el entorno de nuestro espacio-vida.

En cuanto a las manifestaciones en el espacio público existen, además, otras referencias como es el caso del teatro de la crueldad de Antoine Artaud para entender las “acciones provocación-crítica” y las “acciones reflexión” del contexto social y político a partir de los años de 1950. Podemos afirmar que éste junto con el dadaísmo y el surrealismo son la base sólida de toda la iniciativa “anti-sistema” de las artes, y de las ciencias sociales en general, en su versión provocadora (Marchán, 2009).

Es necesario aclarar en el apartado de los espacios arte-vida, secundando la teoría de Simón Marchán, que en el proceso artístico existen determinados puntos de inflexión en los que se produce un momento de separación de conciencia entre las esferas de lo público, el arte, la vida y la política. Con esto hacemos referencia a los criterios en los que la instalación, el mapa y la acción son la reivindicación del tema que se quiere dar a conocer y con el cual experimentar, sin por ello tener que recurrir a una representación o una “teatralización” que nos ponga en el estado mental. Iniciamos de este modo otra etapa en la construcción de la acción artística.

Pero igualmente pueden existir, como hemos señalado, momentos de inflexión y confusión como cuando suceden los acontecimientos descritos por el artista francés Jean-Jacques Lebel en el “happening permanente” en la ciudad de París: en la Universidad de la Sorbona, el Odeón y el Barrio Latino en mayo de 1968. Allí, el artista “mantuvo aún la diferencia, la no identidad total entre la vida real y el arte, entre la esfera política y la artística”, en cambio, en el encuentro organizado por Vostell en la exposición en Colonia (1970-71) *Happenings & Fluxus*, Lebel decididamente se inclinó por la acción política como respuesta social, abandonando la representación del happening como escenario de crítica y difusión de provocaciones, encuentros, construcciones, etc. (Marchán, 2009, p: 209).

En estas diferencias, según Marchán, entre los provocadores artísticos y los provocadores políticos existen prioridades confrontadas y sin aparente entendimiento en según qué casos. Insiste en que las interpretaciones en la identificación arte-vida desde el ámbito artístico suponen una provocación poética, artística, mientras que desde el espacio político, el objetivo es la lucha directa excluyendo, si así tiene que ser, el componente artístico. Este desencuentro de intereses ya ha sido contemplado por Perniola (2008) en su revisión sobre los *Situacionistas* que acabó con la división del grupo, como hemos citado. También por López Ruido (1995) en el caso de Joseph Beuys, cuando afirma que la supuesta diferencia entre el Beuys artista y el político se desmorona, sin que afecte la falta de entendimiento con el grupo político de los Verdes. En general, podemos dilucidar que estos dilemas son “puntos de inflexión” legítimos en su “desacuerdo” susceptibles de producir “otros” encuentros usando la vía del diálogo para la nueva construcción.

Porque como apuntaba Susan Sontag, el arte en la actualidad exige un esfuerzo especial para su entendimiento pues “habla en un lenguaje especializado”, a lo que añade que lo que sucede

[...] no es la muerte del arte, sino una transformación de la función del arte [...].
Hoy, el arte es un nuevo tipo de instrumento, un instrumento para modificar la conciencia y organizar nuevos modos de sensibilidad. (Sontag, 1996, p: 380).

Sontag relata que los artistas se han convertido en “estetas conscientes de sí mismos, que desafían continuamente sus medios, sus materiales y sus métodos”. La distinción entre alta y baja cultura se diferencia entre objetos únicos y objetos de producción de masas. La nueva sensibilidad, se ha desprendido de la noción de cultura de Matthew Arnold, quien define el arte como crítica de la vida -con propuestas morales, sociales y políticas- y entiende el arte como extensión de la nueva vida, con nuevos modos de representar la alegría (Sontag, 1996). Según expone la autora, los escritos de Buckminster Fuller describen el destino de la invisibilidad y la dificultosa inteligibilidad del arte actual, cuando después de la I Guerra Mundial “el hombre *abandonó el primitivo espectro sensorial*”, cuando se desarrollaron “las frecuencias *infra y ultrasensoriales* del espectro electromagnético”, convirtiéndose la base visible en invisible: del cable a la ausencia del cable, la ausencia de caminos, o de la estructura visible de las aleaciones a la invisible (Sontag, 1996, p: 387). Del mismo modo que la profesora Maite Méndez Baiges describe el uso del camuflaje durante la I Guerra

Mundial en las estrategias de ocultación, y la no necesidad de su utilización debido el avance que supuso la tecnología de los radares para detectar al equipamiento del enemigo³³; finalmente, una expansión entre lo visible-camuflado y lo invisible-detectado.

Sontag sostiene que, a lo que Max Weber llama “racionalización burocrática” en el hombre occidental que consiste en “una anestesia sensorial masiva”, en el que “el arte moderno ha funcionado como una especie de terapia de choque para, a un tiempo, confundir y abrir nuestros sentidos” (Sontag, 1996, p: 388); en el que el arte es antihedonista, si “hedonismo significa persistencia en los antiguos modos de obtener placer” (Sontag, 1996, p: 389). Pero que consideramos debemos contemplar, en muchos casos, como una solución incluyente al juego en el ámbito social y político.

La pregunta es de qué manera podemos legitimar (Perán, 2004) en presupuestos patrimoniales estos procesos artísticos que se mueven entre la disolución y la distinción. En sus manifestaciones de los “espacios de la vida” que están relacionados con espacios de la esfera de la diversidad cultural (UNESCO, 2003), una de las prácticas artísticas más tangibles a las que se recurre es la instalación, apelando a su principio de recursividad, en el que se declara que se contiene a sí misma como medio de expresión (Sánchez, 2004, p: 210) y la reivindicación de la especificidad local (Carillo, 2004, p: 136). Los procesos en esta área de experimentación son susceptibles de participar en los espacios públicos y comunes, aceptando por parte de las industrias culturales y las administraciones la crítica que plantean y siendo igualmente neutralizadas por el mercado. No por ello, su carga semántica deja de perder importancia y mantener en alerta a las conciencias de los ciudadanos de las políticas llevadas a cabo en los planes de urbanismo, que fortalecen el efecto de la *gentrificación*.

Uno de los ejemplos más paradigmáticos en los que nos apoyamos para sustentar este apartado de espacios de la vida es la obra de Rachel Whiteread,

Sus vaciados sistemáticos de espacios y objetos cotidianos: bañeras, colchones, habitaciones, etc., nos hablan de la inevitable obsolescencia del entorno de la vida, que al solidificarse en resina, escayola u hormigón expulsan a ésta de sí y la hacen aparecer como una ruina. Esta reflexión sobre el carácter ruinoso y obsolecente

³³ Maite Méndez Baiges (2007) en su libro *Camuflaje: engaño y ocultación en el arte contemporáneo* describe este paso en la detección vía radar; Méndez estudia la visibilidad e invisibilidad del camuflaje durante la I y la II Guerra Mundial, desplazándolo al territorio de los artistas que diseñaron estrategias de camuflaje pictórico y al arte actual.

del espacio de la vida [...] adquiere en Rachel Whiteread una dimensión colectiva y anónima. (Carillo, 2004, p: 140).

Su trabajo consiste en un vaciado en hormigón de una vivienda en un suburbio de Londres. Whiteread hace una llamada al efecto que la *gentrificación* produce en los centros urbanos apareciendo esta tipología de modo de vida sin vida, monótona, anónima, que al mismo tiempo remite a una pérdida de la memoria de lo que ese espacio ocupaba en el ideario colectivo del barrio, y por ello, destinado al olvido de una zona y un uso de la ciudad. También, la transformación del paisaje recoge lo extraño y lo siniestro (*unheimlich*) de las esculturas De Chirico, independientemente de la vista sólida que ofrece el material con que está fabricada la obra.



Rachel Whiteread (1993), *House*. Londres.

Si tenemos en cuenta la metáfora del espejo, el arte-vida es una presentación como lo es el teatro que prescinde de la “cuarta pared”³⁴ que lo oculta y hace privado. En este escenario es un referente obligado la mención a la artista Marina Abramovic. En sus performances muestra “al desnudo”, y desnuda, las actividades cotidianas. Expuesta a la visibilidad del espectador realiza sus quehaceres sin la pared que le da privacidad en *La casa con vistas al océano* (2002). Es la intrusión en la vida del otro a la vez que la conciencia de la repetición y la rutina en nuestro estilo de vida.

³⁴ En el *argot* teatral se le llama cuarta pared al muro imaginario que separa el escenario del patio de butacas. Los actores representan permitiéndose imaginar que actúan en la intimidad sin las interferencias que supone estar frente al público.



Marina Abramovic (2014), *Holding emptiness*. CAC Málaga.

Rescatando la metáfora de la cartografía, nos atrevemos a expresarnos con la misma terminología con la que calificamos a los artistas “con algo de visionarios” como escribe Estrella de Diego, en ese intento de imaginarse los recorridos y la topografía de la Tierra,

Cartógrafos con algo de visionarios, como Ortelius y Mercator, quienes en su esfuerzo por distinguir los errores de los aciertos y aquilatar la información a menudo contradictoria, en sus esfuerzos por rebosar el mundo desde el taller, por verlo desde arriba y desde fuera, se hubieran quedado luego asombrados de ver cuánto se parecía en realidad el mundo desde fuera, desde arriba, a lo que ellos habían bosquejado. (De Diego, 2008, p: 48).

Y de cierto modo nosotros como lectores dibujamos la imagen de estos estudiosos, Se imagina a Mercator leyendo, repasando, anotando, desentrañando el futuro, porque de eso se trata un poco al fin. Soñando cómo podría ser ese mundo desde arriba. (De Diego, 2008, p: 48).

Los espectadores vemos los trabajos de los artistas que presentan las opciones de mundos fragmentados, portátiles, críticos, accesibles, luminosos, con distintas versiones económicas (De Diego, 2008), o un mundo de juguete en otros casos, una pelota a trozos llena de más mapas, la domesticación del espacio o la vista desde arriba como intentaba hacer Leonardo da Vinci en *Paisaje a vista de pájaro* (1502), hace más de 500 años, y que también retrata la tecnología punta de *Google Maps*, a la que nos hemos acostumbrado y nos hace creer que tenemos el espacio terrestre a nuestro alcance.

La obra de Gonzalo Puch³⁵, (2004), *S/T*, se acomoda a estas descripciones del globo terráqueo, jugando con el objeto y el concepto. Lo inmaterial en este caso es asible a través de lo material. Es la apropiación y transformación del planeta.



Gonzalo Puch, (2004), *S/T*.

En la estrategia de la metáfora cartográfica por desdoblar el mundo, como escribe Estrella de Diego, el intento queda frustrado, y esto también lo subscribe Arthur Danto confirmando la máxima de Lewis Carroll de que un mapa no puede ser un duplicado de un territorio pues si estamos perdidos en uno también lo estamos en el otro, tiene que ofertar algo más que una copia de la realidad como ha quedado expuesto con las citas de Danto (2002).

A pesar de todo, estas son obras de arte-objeto y, por ello, susceptibles de pertenecer al Cubo blanco (O'Doherty, 2011) dado su carácter material o tangible.

En el imaginario de lo no tangible, el espacio físico y la vida parece que nos guían hacia la redefinición de las propuestas de la deriva y la *psicogeografía* de los situacionistas. La IS toma la cotidianidad como forma privilegiada del arte y el *détournement* o desviación para sacar de contexto al objeto y, asociada a esta desviación, aparece la deriva, táctica que se diferencia del paseo surrealista pues “no se trata de dejarse llevar por las calles esperando ser sorprendido por lo inesperado o lo insólito” (De Diego, 2008, p: 35), sino que hay un conocimiento del lugar y un intento de empoderamiento de éste. De este modo, se codifica “la *psicogeografía*, actividad que no es sino la observación de los espacios psíquicos de las ciudades” (De Diego, 2008, p: 35).

³⁵ <http://www.gonzalopuch.com/>

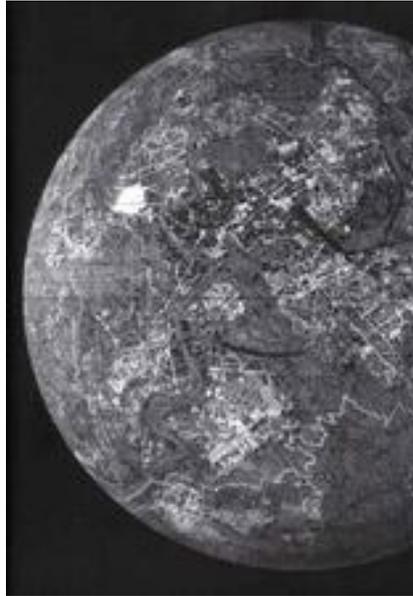
Henri Lefebvre impartió un seminario en el curso 1957-1958 en la Universidad de Nanterre, en el que participó Guy Debord y donde se buscan los orígenes de la Internacional Situacionista. En sus fundamentos, Lefebvre “se refiere al *espacio absoluto* que se presenta neutral, si bien está cargado de implicaciones políticas con claras raíces históricas, además” (De Diego, 2008), esta es la ciudad que se pretendía con los situacionistas: una polis distinta en su uso, un lugar que invita al juego.

Pero en cambio encontramos el uso de la ciudad como hipertexto (Carillo, 2004) donde multitud de signos y señalizaciones, es decir, contaminación visual, asaltan al viandante provocando nuevas actuaciones que se manifiestan en el tipo cartográfico. Y también encontramos los espacios “vacíos” en los territorios reprimidos de la ciudad propensos a descubrimientos y significaciones constantes, que los situacionistas proponían investigar a través de la *psicogeografía* (Careri, 2002),

Con una acción de atribución de valor estético, el *readymade urbano* había desvelado la existencia de una ciudad que se oponía tanto a las utopías hipertecnológicas de la ciudad futurista como a la ciudad pseudo-cultural del turismo. Había entendido que el sistema espectacular de la industria del turismo habría convertido la ciudad en una simulación de sí misma, y por ello, había querido mostrar su nada, revelar su vacío cultural, exaltar sus ausencias de significados, su banalidad. (Careri, 2002, p: 187).

Retomando este uso del recorrido del espacio urbano como empoderamiento político y social, el grupo Stalker propone más cartografía con itinerarios que titula *Transurbanza*. La idea es conocer la ciudad por las distintas realidades que nos ofrece, como son el casco histórico con sus monumentos patrimoniales y también el extrañamiento o *unheimlich* de los “vacíos” o las casas de los suburbios que hemos visto en la obra de Whiteread, y recuperar así,

[...] la dimensión del viaje y el descubrimiento en el interior de la ciudad. La *transurbanza* vuelve a otorgar al ciudadano y al turista el título de viajero, permitiéndole explorar unos recorridos inéditos, llenos de contradicciones estridentes, de dramas que a veces componen unas armonías inéditas. (Careri, 2002, p: 187).



Stalker (sin fecha) *Transurbanza*.

Ahora bien, seguimos representando objetualmente lo inmaterial de la misma manera que se usan las herramientas y la programación en Red. Los “no lugares” físicos llamados por Marc Augé o lugares de tránsito como son los aeropuertos pasan a ser autopistas de la comunicación: los “no lugares de la Red” (Carillo, 2004).

La malentendida inmaterialidad del formato en Red, lo aproxima a la categoría de lo intangible (UNESCO, 2003) como fórmula legítima de reconocimiento. Al mismo tiempo, algunos trabajos son contenedores de una denuncia retórica al propio medio y esclarecen la importancia de la consciencia de la huella ecológica en estas prácticas. Todos los datos que se almacenan en la invisibilidad de la Nube no son inmateriales sino que tienen su “basurero digital”. Como denunciaba Douglas Huebler con respecto al arte objetual y su defensa al arte conceptual, el concepto se convierte en una nueva forma de objeto (De Diego, 1996) y los datos en Internet nos convierten en una sociedad de meta-datos entrópicos, como se aclara en la exposición Big Bang Data³⁶ (2014) inaugurada en Barcelona. La muestra es una puesta en escena que sugiere el uso de los datos en la Red como opciones para “la cultura localizada como respuesta social

³⁶ Para más información acudir a la página web sobre la exposición itinerante, la documentación se mantiene en la Red. La idea que proyecta son los cambios venideros en la sociedad de datos <http://bigbangdata.cccb.org/es/> . También se pueden escuchar entrevistas en la red de los comisarios del evento Olga Subirós y José Luis de Vicente, además de la información de la misma exposición en el Espacio de Exposiciones de la Sala de la Fundación Telefónica de Madrid y en su página web <http://espacio.fundaciontelefonica.com/big-bang-data/> [Consultada 14/03/2015].

a la Red” (Rodríguez, 2014) o para los trabajos desarrollados por artistas como Antonio Abad en *MEGAFONE.NET/2004-2014*, que detallamos más adelante.



Eric Kessels (2014), *24 hrs in photos*. Big Bang Data. Barcelona.

Lo que observamos ante todas las variantes de lo inmaterial artístico y su formato material que lo sustenta, ya no es su representación sino su regreso al cubo blanco, que como suscribe Martí Perán,

En primer lugar, al sospechar una plena disolución del arte, hasta el extremo de que éste sólo reaparece cuando se consuma la institucionalización de la propuesta; en la tesis del problema que nosotros proponemos, por el contrario, la idea del arte ha de desempeñar un papel en el interior mismo de su apariencia difusa. (Perán, 2004, p: 161).

En sí, insistimos en que la paradoja se halla entre dos cuestiones que Martí resuelve de un modo inteligente, al emplazar el dilema en dos escenarios distintos,

Por otra parte, la naturaleza paradójica que queremos reconocer tampoco se mantiene en una interpretación de los hechos que distingue los dos extremos de la paradoja -disolución y distinción-: al colocarlos en tiempos distintos, la disolución se realiza en el interior de una especie de *tiempo real*, mientras que la reconstrucción del distintivo artístico se produce en el interior de un *tiempo institucional*. (Perán, 2004, p: 161).

Martí Perán afirma que estos dos tiempos se expresan en el mismo territorio de lo artístico, y es precisamente

[...] de ahí que nos veamos con legitimidad para exigir al arte un determinado grado de eficacia tanto en el mundo real como en el territorio mismo de lo artístico.
(Perán, 2004, p: 161).

La simultaneidad en el tiempo y en el espacio plantea dominios donde las “heterocronías” y las “heterotopías” deben ser analizadas. Martí Perán nos facilita la comprensión de los hechos marcando esta particularidad, para poder relacionar el tiempo real y el tiempo institucional.

4. CORRESPONDENCIAS DEL TRABAJO DE LOS ARTISTAS ESPAÑOLES EN EL USO DEL PATRIMONIO.

4.1. Nuevos patrimonios culturales: Arte, memoria y reflexión.

Nuestra empresa tiene como objetivo conciliar los ámbitos que comprenden los patrimonios cultural y natural avalados por las declaraciones expuestas por la UNESCO (1972), con las interpretaciones sobre el patrimonio que brinda el arte de tendencias proyectado por los artistas españoles. Es por ello que revisando los testimonios citados referente a *lo expandido* (Krauss, 2002), y como Javier Maderuelo expone, a partir de los últimos años de 1960 la intención monumental en la escultura inaugura la posibilidad de superación de la cualidad objetual y escinde su tradicional relación con la arquitectura, propiciando un nuevo escenario en competencia con la pintura, la arquitectura y las nuevas artes tecnológicas. Los motivos principales de esta metamorfosis son los nuevos materiales y su uso, los encargos por parte de la administración de obras de gran tamaño para el espacio público y la aceptación por parte de la crítica y el usuario de las novedosas propuestas.

Tres son los puntos claves que hacen posible esta mutación: la aparición y el uso de un extenso repertorio de nuevos materiales, la paulatina tendencia a encargar obra pública que requiere grandes tamaños y la difícil, pero definitiva, aceptación por parte de la crítica y del público de las obras escultóricas abstractas, particularmente de las de gran escala. (Maderuelo, 1990, p: 48).

Las técnicas industriales de fabricación arriman a la escultura a las herramientas de prácticas arquitectónicas y posibilitan otro orden en su dimensión. Los materiales, de igual modo, permiten otra flexibilidad y visualización que distan conceptualmente de lo mostrado previamente.

Estas esculturas van a tener que competir inevitablemente, aun sin parecerse, con la arquitectura, al comprender volúmenes y ocupar espacios hasta entonces reservados a ésta, utilizando sus mismos materiales y procedimientos de construcción. (Maderuelo, 1990, p: 50).

Maderuelo plantea una cuestión sustancial con respecto a lo que llama “la pérdida del centro” en los elementos volumétricos,

De alguna manera podemos decir que, en la escultura, nuestra atención se “centra” en un objeto que está fuera de nosotros, mientras que en la arquitectura nuestra atención se “descentra” hacia el espacio que nos rodea, hacia el espacio que la arquitectura genera y ordena. En la contemplación del espacio

arquitectónico nosotros somos el centro mientras que en la contemplación de una estatua el centro es la estatua. (Maderuelo, 1990, p: 50).

Maderuelo plantea que la pérdida de centro de la escultura y la consecuente negación de la unidad se analiza en el *Minimal art*, mientras que la superación del centro se consigue en las esculturas a gran escala que abordan la ausencia de los límites concretos, como las trabajadas por el *Land art*. En ambos casos, el reto para la escultura es significar el espacio en donde se ubica con la participación de su mensaje, que como también ya hemos citado, construye, así, una densidad semántica (Marchán, 2009) con distintas intenciones. Éstas pueden ser funcionales si nos remitimos a las escultura en el espacio público de los primeros constructivistas rusos; decorativas, que es cuando contienen la función estética exclusivamente; o didácticas en las cuales incluimos un propósito de enseñanza-aprendizaje independientemente de la materia que aborden.

No podemos olvidar que en el origen de la construcción del ideario de las ciudades renacentistas, en relación con el espacio patrimonial construido del que formamos parte, Giulio Carlo Argan relata cómo, desde las primeras investigaciones, el arquitecto Brunelleschi plantea el espacio de la urbe como forma constructiva (Argan, 1990, p: 47) y lo estudia conforme a la proyección perspectiva, que culmina en el actual paisaje cultural representado por el *skyline* de Florencia. Con detalle, describe que la linterna de la cúpula de Santa María in Fiore de Florencia es un elemento arquitectónico, que por primera vez se piensa como una estructura abierta (Argan, 1990, p:54), compuesta por altísimas arcadas apoyadas en contrafuertes que permiten la circulación amplia y libre del espacio atmosférico entre la arquitectura construida.

Incluso es razonable suponer que precisamente el problema de la cúpula, como problema de la trasposición de una perspectiva plana en una superficie curva, o el desarrollo de una perspectiva finita en una infinita, haya determinado dicha evolución estilística, que por otra parte se corresponde con el paso de una hipótesis a una certeza espacial. (Argan, 1990, p: 54).

Para el arquitecto es importante la distribución de los elementos que van a ocupar un lugar que formarán parte del futuro paisaje cultural de la ciudad renacentista e inicia su investigación con la cúpula. En ese punto, inalcanzable físicamente por el hombre de

calle, observa la distribución del aire, de la atmósfera, esto es, de cualquier elemento susceptible de formar parte de la escena.

Brunelleschi se preocupa menos de la visión óptica que de la construcción (o de la invención) del espacio, y considerándolo obviamente expandido en todas direcciones (aunque reductibles a los ortogonales), toda su invención apunta, no a la figuración del espacio, como si éste se diese *a priori*, sino a los elementos constructivos en que se determina, es decir a las articulaciones que resumen, equilibran y proporcionan las diversas distancias espaciales. (Argan, 1990, p: 73).

Argan explica que hasta Leonardo Da Vinci los estudios de perspectiva se realizaban en el ámbito de la acción humana, en los edificios y en las urbes con inclusiones de jardines. Se trata de una perspectiva lineal o geométrica de los objetos en la arquitectura y que, posteriormente, Da Vinci pensará en perspectiva atmosférica pasando del escenario de la “acción humana” de la ciudad renacentista al espacio de los fenómenos naturales (Argan, 1990, p: 8).

Lo expuesto aclara la idea que mantenemos hasta el día de hoy en la cultura occidental de ciudad cultural. Ésta tiene sus bases en esta formulación del espacio, formando parte de nuestro ideario colectivo. De hecho, el cartel de la II Bienal de Valencia (2003) toma prestada la imagen de *La ciudad ideal*, que tiene copias en el Museo de Urbino, Baltimore y Berlín, y numerosas variaciones de una de las tablas de ciudades de finales del siglo XV, que crea “el modelo de utopía urbana que se deduce del cuadro en cuestión” y que, según Ramírez, aplicado a esta Bienal se deriva las sombras y luces de su contenido general¹ (Ramírez, 2004, p: 266).

Ahora bien, las investigaciones realizadas por estos artistas dejan un patrimonio cultural pictórico que “representa” un espacio proyectado que difiere de la idea de un espacio vivido. Como explica Miwon Kwon en *The wrong place*²,

*Rather than our being able to make sense of the space, the space makes sense of us, acts upon us, with "something like a vengeance". The "mutation in space" simultaneously thrills us and incapacitates us*³. (Kwon, 2000, p: 37).

¹ Juan Antonio Ramírez escribe sobre los distintos contenidos de la Bienal que se presentó con el uso de este icono como metáfora del lugar en el que el arte experimenta diferenciándolo en micro espacios y micro-utopías.

² Miwon Kwon ofrece una interesante teoría de diálogo y crítica en la producción del espacio público, que mantiene la idea de unidad.

Además, contra este sentido de la proyección formal clasicista se manifiestan las propuestas de la etapa posthistórica. Como hemos señalado, la escultura posmoderna pierde la función conmemorativa del tradicional monumento por lo que pasa a ser “un arte sin raíces” que puede ser instalada en cualquier lugar “convirtiéndose así en un arte nómada” (Maderuelo, 1990, p: 76). Y como plantea Benjamin Buchloch, la significación de ésta ha necesitado de una revisión,

Con la pérdida de las funciones representativas y monumentales –y con la desaparición de los encargos- ha sido puesto también en cuestión el estatus categórico y ontológico de la escultura. ¿A qué otro objeto tridimensional o a qué comparación debería ahora oponerse?⁴

La ocupación del espacio público con una reivindicación social y política se ve afectada desde los años sesenta con obras como la de Piero Manzoni pertenecientes a corrientes fluxus en la que existe una transgresión dialéctica de la ideología (Maderuelo, 1990, p: 156). También artistas como Gordon Matta Clark pretendieron abordar los límites entre lo privado y lo público aunque fuera de un modo simbólico y hacer ver la paradójica relación entre el progreso constructivo y la deliberada deconstrucción que lo acompaña, como el la obra de *Splitting* (1974) situada en New Jersey, en la que muestra edificios serrados y divididos en dos partes (Maderuelo, 1990, p: 314).

Iria Candela (2004) presenta la revisión del espacio ocupado por la escultura conmemorativa con unas imágenes de la historia del cine de *City Lights* (1931) de Chales Chaplin. En ella un vagabundo duerme en una estatua que hace suya, en el sentido subversivo de ocupar el espacio público que es de todos: el entorno democrático del municipio. Así expone su condición de indigente y sin techo. Charlot da a conocer otra realidad paralela a los actos políticos, pues en ese momento acontece el descubrimiento inaugural de la pieza conmemorativa, desvelando su presencia ante las autoridades locales.

³ “Más que ser nosotros los que damos sentido al espacio, el espacio es el que nos da sentido, el que actúa sobre nosotros, con <<algo como una venganza>>. La <<mutación en espacio>> simultáneamente nos provoca exaltación y nos incapacita”. (Traducción de Clotilde Lechuga).

⁴ Maderuelo (1990) cita a Benjamin Buloch (1987) en “Die Konstruktion (der Geschichter der Skulptur)” en AA.VV.: *Skulptur Projekte in Münster*, Colonia, Du Mont, p: 329.

Lo que nos indica que es en estos lugares donde se dan cita las distintas realidades de la ciudad. Espacios de convivencia.

Como indica Candela en relación al arte nómada y la noción del espacio público,

Uno de los conceptos básicos subyacentes a todas estas propuestas es la noción de *site-specificity*, según la cual una obra de arte se inserta en un “lugar específico”.

Como afirmó Miwon Kwon, este concepto nacido en el seno del arte minimalista pasó de entender el lugar como una serie de condicionantes físicos a comprenderlo como un cúmulo de parámetros discursivos de tipo histórico, social y cultural.

(Candela, 2004, p: 253).

Según las palabras de Miwon Kwon (2000), Lucy Lippard⁵ presenta una visión holística del espacio público como una especie de texto de la humanidad, en la que se leen las intersecciones de la naturaleza, cultura, historia e ideología. Lippard hace una llamada a la necesidad de prestar atención a estos valores de identidad local, pues son víctimas potenciales del olvido, por lo que incide en la necesidad de pertenencia a un lugar para prevenir la alineación como un remedio terapéutico.

En su análisis, Kwon explica que la producción del espacio de la diferencia, en el que el lugar se consolida con una determinada identidad, es una actividad fundamental de las industrias culturales y del capitalismo para expandirse y mostrarse. Para ello usan el emplazamiento de elementos que revelen el poder económico y/o político, como tradicionalmente se han construido los escenarios urbanos. La tesis de Kwon es intentar concebir el espacio público en su unidad, con todas las contradicciones que conllevan los intereses políticos y con la vivencia de los ciudadanos, el arte nómada y el arte sedentario. Propone la producción del espacio con tendencia al diálogo con las administraciones (Lefebvre, 1975) y con el empoderamiento del territorio como lugar alternativo para la crítica (Lippard, 1997). Porque, como sigue apuntando el autor, el antiguo dominio distinguido por el monumento conmemorativo ha variado a un concepto más amplio y abierto, al apostar por un arte sin raíces y posmoderno. En el proceso, el significado de la obra que defiende un concepto que sustenta el carácter de la

⁵ Kwon (2000) cita a Lucy Lippard en *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*. New York, NY: The New Press, 1997

diversidad cultural justificada administrativamente por la UNESCO (UNESCO, 1972; 2003; 2005), se puede confundir con la idea de identidad y subjetividad,

The art historian James Meyer, who has coined the term "functional site" to distinguish recent site-oriented practices from those of the past. This conceptual shift has embraced the idea of meaning as an open, unfixed constellation, porous to contingencies -an idea that most of us accept and welcome. But in the process, the idea of the fluidity of meaning has tended to get conflated/confused with the idea of identities and subjectivities⁶. (Kwon, 2000, p: 32).

Si como apunta Kwon interpretamos el espacio en el sentido unitario, además de persuadir la posibilidad de una intención de arraigo nacionalista identitaria, podemos apuntar al no empoderamiento de las industrias culturales y administrativas, y apostar por las obras que, en la mayoría de los casos, manifiestan un claro carácter didáctico.

Nos parece oportuno recordar la división, ya señalada, que hace Hal Foster (2002), sobre el arte posmoderno de resistencia y el de acción. De un modo cercano a Foster, Iria Candela puntualiza sobre el paradigma del *site-specific*, el modelo asimilativo o integrador (que lo legitima y refuerza) e *interruptivo* u obstructivo (donde la obra altera la percepción animando a cuestionarlo), y establece, así, tres posibilidades de concebir el espacio público: una tradicional respecto al elemento conmemorativo; otra revisionista consensuada con la ciudad; y otra de resistencia contenedora de valores potenciales (Candela, 2004, p: 255) intangibles. Llegado a este punto, presentamos algunas prácticas consideradas de integración versus intervención, como expone Kwon (2002) en *One place after another*. Son obras de artistas españoles. La intención es identificarlas como nuevas interpretaciones del patrimonio, desde la perspectiva de *functional site* (Kwon, 2000), que releva a los anteriores títulos significados por el arte en relación al espacio y su uso. Se basa en la *funcionalidad* (en el sentido material pero también en lo intangible) plural haciendo uso de las propuestas de consenso. En sí, está relacionado con la revisión del patrimonio propuesta por Vecco (2010) pero Kwon añade el uso, no sólo de la obra, sino del espacio con los habitantes. Queremos hacer

⁶ “El historiador del arte James Meyer, quien ha acuñado el término de “sitio funcional” para distinguir las prácticas recientes en “lugares orientados” de las significaciones de las obras del pasado. El desplazamiento conceptual ha arropado la idea de significado como una constelación (grupo) porosa, abierta y flexible, susceptible de contingencias, una propuesta que la mayoría de nosotros aceptamos y damos la bienvenida. Pero en el proceso, la idea de la fluidez del significado ha tendido a combinar/confundir con la idea de identidades y la subjetividades”. (Traducción de Clotilde Lechuga).

visibles estas prácticas por considerarlas aportaciones a la cultura, tal y como sucede con los ejemplos que hemos señalado pertenecientes al mundo del arte internacional.

Por ello, nos parece apropiado iniciar con la obra *TRES AGUAS. Un proyecto para Toledo* (2014) de Cristina Iglesias. Se trata de un patrimonio cultural (UNESCO, 1972) que también contempla el sentido tradicional de memoria histórica (UNESCO, 2003). Financiado por la Fundación Artangel⁷ y por El Greco 2014, la artista elige la ciudad de Toledo para desarrollar un proyecto escultórico contenido en tres espacios físicos de la ciudad. Uno en la Plaza del Ayuntamiento cercana a la catedral (siglos XIII-XIV) donde estaba la gran mezquita. Otro en el interior de la arquitectura mudéjar de la Torre del Agua. Y el tercero en el Convento de Santa Clara, que normalmente permanecía cerrado. Se trata de llevar la fluidez del agua del río Tajo de vuelta a la ciudad histórica para significar el periodo conocido como “La Convivencia” de las tres culturas: cristiana, musulmana y judía. Los tres trabajos escultóricos llevan agua a través de conductos a los recintos descritos “It seems as if an ancient aquifer or subterranean channel has been uncovered beneath the stones”⁸. Está concebido para que el visitante realice el trayecto por la ciudad conociendo la historia y los sitios de la ciudad, formando parte desde el año 2014 del paisaje cultural de Toledo. Es una llamada a la diversidad cultural y la memoria histórica con una función potencialmente didáctica. Podemos hablar de un proyecto integrador, consensuado, de resistencia posmoderna, abierto a la definición de *functional site* acuñado por James Meyer (Kwon, 2000).

⁷ <http://www.artangel.org.uk/>

⁸ “Es como si un antiguo acuífero o un canal de aguas subterráneas haya sido descubierto de debajo de las piedras” (Traducción Clotilde Lechuga). <http://www.cristinaiglesias.com/exposiciones/Tres-Aguas-A-Project-for-Toledo-2014/>



Cristina Iglesias, *TRES AGUAS. Un proyecto para Toledo* (2014).

En el ámbito del patrimonio cultural y su paisaje, la propuesta de incluir un elemento nuevo en la antigüedad de la ciudad histórica de Toledo, inscrita en la Lista de Patrimonio de la Humanidad de la UNESCO en 1986, es susceptible de ser revisado desde estos supuestos patrimoniales. La localización de las tres piezas, una de ellas en la Plaza del Ayuntamiento, es una apuesta por la ampliación del patrimonio cultural y sus distintas intenciones (materiales e intangibles). La consideración de Vecco (2010) de la revisión de elementos nuevos con valor patrimonial. En este mismo observatorio, hemos añadido la obra de la misma autora *Portón-Pasaje* (2007), del Museo del Prado, quedando incorporado en las fichas.

La propuesta de Ibon Aranberri en *Gramática de Meseta* (2010), mantiene un pulso entre lo que podemos clasificar con el patrimonio cultural, y la apropiación y creación de nuevos patrimonios, según cuenta el mismo autor. La exposición fue organizada por el Museo de Arte Reina Sofía en el espacio de la Abadía de Santo Domingo de Silos en Burgos en el año 2010. La intención es la de visibilizar el patrimonio histórico artístico, principalmente del monumento y los posteriores añadidos de las construcciones recientes que Aranberri llama "espacios topológicos recodificados", por lo que lo podemos incluir en paisajes culturales (UNESCO, 1972) que apuestan por la inmaterialidad y la diversidad (UNESCO, 2003).

En *Gramática de meseta* plantea la fenomenología asociada a la destrucción del patrimonio como consecuencia de la construcción de grandes infraestructuras públicas (carreteras, embalses) y la descontextualización de sus ruinas para dotarlas

de nuevos usos simbólicos. Para ello utiliza una secuencia de 50 diapositivas obtenidas de los archivos de aquellas grandes empresas que protagonizaron la construcción de esas grandes infraestructuras, y las intercala con imágenes de nueva factura que ofrecen una visión actualizada de esos mismos escenarios⁹.

En la revisión Aranberri dota de valor tanto a lo que estaba en el lugar y que ahora conserva el archivo como a las nuevas aportaciones que sustituyen o añaden, según los casos, el paisaje cultural.

Sobre la obra de Susana Solano, *Dentro y fuera* (2001) realizada como *site-specific*, podemos decir que se muestra en la trayectoria de la escultura tradicional en el contexto del patrimonio. La artista bebe en sus inicios de las influencias de Brancusi y sigue la trayectoria de Jorge Oteiza para culminar abiertamente en múltiples registros. Al igual que la presencia de los budas iluminados de Jaume Plensa en *La llarga nit* (2007) la participación del volumen con el espacio físico se formula de un modo consensuado significando el lugar, invitando al juego en la obra de Solano y a la reflexión en el caso de Plensa,

Eva Lootz presentó el *Proyecto de iluminación del Paseo de Recoletos* en Madrid en las Navidades de 2004, en el que el alumbrado de la ciudad se llenaba de palabras dispares simulando al automatismo literario de los dadaístas y surrealista (comienzo, furor, verbo, croquetas, desempleo) variando de este modo la tradicional iluminación navideña y aportando nuevas reflexiones, dando pie a la creatividad humana (UNESCO, 2003). Si este tipo de alumbrado se convirtiera en una forma de visualizar los deseos de la sociedad lo llamaríamos arte de resistencia. La inclusión del texto nos conduce a un metalenguaje que en este caso puede ir asociado a las proyecciones en edificios. Tenemos los precedentes en la obra de artistas que usan el arte conceptual en el espacio público como Jenny Holzer¹⁰ o Krzysztof Wodiczko¹¹. Es un registro que podemos denominar arte público y nuevos medios, que aumenta y transforma el mensaje inicial

⁹ Referencia tomada de la página oficial del MNCARS

<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/ibon-aranberri-gramatica-meseta>

¹⁰ Para más información sobre estas proyecciones textuales en el espacio público consultar su página web <http://projects.jennyholzer.com/>

¹¹ Para más información sobre las intervenciones llevadas a cabo por el artista en España consultar las páginas web de la Fundación Tapies <http://www.fundaciotapies.org/> y MACBA <http://www.macba.cat/>

de la arquitectura, con el objetivo de impactar, denunciar y producir una llamada a la opinión pública, por lo que entendemos que es una alteración en el patrimonio cultural.



Eva Lootz, Proyecto de iluminación del Paseo de Recoletos (2004), Madrid.

El trabajo realizado por Rogelio López Cuenca junto a la arquitectura de Santiago Cirugeda) y la jardinería de Salvador Relayo, en el *Parque de la Memoria* (2007) en Torre del Mar (Málaga), es una muestra del patrimonio cultural que necesita ser revisado. La producción espacial de un parque de la memoria (UNESCO, 2003; 2005) remite a las obras descritas en el Capítulo III de Constantin Brancusi *Columna sin fin* (1938), de Maya Lin *Vietnam Veterans Memorial, Washington* (1982) y de Jochen Gerz *Living Monument of Biron* (1996), entre otras. Nos muestra las historias paralelas en las que nos encontramos los seres humanos y la necesidad de visibilizarlas, en este caso debido a la Guerra Civil española en el episodio del éxodo (de la población de Málaga a Almería por carretera) y crimen de guerra acontecido en febrero de 1937, en la carretera de Málaga a Almería (Lechuga, 2014).

Como expone López Cuenca en su página web sobre este proyecto en el que aboga por la visibilidad de los hechos históricos,

El mito de la identidad (de idea, un individuo, una patria, un pueblo...) se construye mediante la rigurosa exclusión de aquellos elementos que podrían cuestionar su integridad social¹². (López Cuenca, 2007).

¹² Para más información consultar Rogelio López Cuenca página web del éxodo Málaga-Almería en 1937 <http://www.lopezcuenca.com/malaga1937/primer.html>



Rogelio López Cuenca, Santiago Cirugeda y Salvador Relaño.
Parque de la Memoria (2007), Torre del Mar, Málaga.

4.2 Disconformidad, integración e intervención en el patrimonio natural.

El desarrollo de estas prácticas en la naturaleza bien se pueden diferenciar, como sugiere Raquejo en su estudio sobre los artistas del *land art*, en la dialéctica entre el autor/ y el espacio y entre los elementos del lugar y los incorporados procedentes de otros territorios (Raquejo, 2003, p. 21). Nosotros, de momento, mostramos lo que entendemos que son prácticas artísticas en las que se puede detectar una sensibilidad en cuanto al medioambiente. Pudiera ser que incluso el discurso expuesto por los creadores no se limite exclusivamente a este campo. Nuestra intención es señalar varias cualidades dentro de la pluralidad de mensajes arrojados en las propuestas.

El denominador común arranca del modelo de *Jardín de esculturas* ya existentes en las villas romanas, como la Villa Adriano en Tivoli, a 25 kilómetros de Roma, de inicios del siglo II; o los jardines de Belvedere proyecto encargado y realizado hasta su muerte por Donato Bramante, a principios del siglo XVI contenedor de un patio que es considerado modelo de todos los jardines del Renacimiento, al incluir, entre otras características, esculturas mitológicas presentadas con ese valor histórico-artístico en la Villa, como es el caso del grupo escultórico helenístico del Laocoonte (Morales Folguera, 2007).

Pero según San Martín (2004), una nueva tipología de jardín reinventada¹³ como modelo moderno proviene del MoMA de Nueva York, que destina las obras escultóricas de pequeño y mediano tamaño al exterior, empleando la misma estrategia de recorrido que en el interior del museo con la pintura. Se establecen los códigos museológicos de mantener una distancia prudencial que permita la observación del objeto en un espacio de “alta concentración expositiva”. Este patrón será modificado en los años ochenta al introducir los trabajos en jardines en los que se conjuga el arte con el ejercicio físico y el ocio al aire libre, lo que San Martín ha llamado jardín *ameno*. Según el autor, en él se han sustituido los “escarceos amorosos” por “la eficacia civilizadora de la cultura”,

¹³¹³ Aquí no hacemos alusión a los distintos jardines que tenemos como referencia antes de llegar a la propuesta del MOMA. Entendemos que este estudio contiene otras líneas de investigación, pero igualmente podemos sugerir la lectura de FARIELLO, Francesco (2000), al igual que los distintos estudios expuestos por el profesor Morales Folguera y la tesis doctoral de MATOS ROMAERO, G. (2014).

iniciando procesos de exposición y modificando el concepto de paisaje de jardines, en los que el espectador encuentra el objeto por descubrimiento, incitándolo a la interacción con la “naturaleza urbanizada”. De este modo se genera un “paseo intelectual” (San Martín, 2004, p: 20). Este tipo lo podemos referir a espacios como la Fundación Montenmedio Arte Contemporáneo (NMAC), en Cádiz, que integra el patrimonio artístico-cultural de las piezas de los artistas con el patrimonio natural, llegando a constituir un paisaje cultural (UNESCO, 1972), cercano al concepto de “espacio protegido”. Como subscriben Greogoria Matos Romero y José Albeda, además de la aproximación de estas iniciativas en la naturaleza a la idea de museo también plantea una paradoja entre el concepto de parque y el de reserva natural, en el que las prácticas artísticas componen un elemento más de la escena,

José Albelda equipara también las reservas naturales con museos, ya que ambos son lugares en los que se guarda un bien en vías de extinción [...] En muchos parques naturales se produce un contrasentido, de hecho la idea en sí de “parque” o “reserva natural” lo es. (Matos, 2008, p: 22).

Nuestra propuesta es presentar el arte y la sensibilidad ecológica que, como indica Juan Antonio Ramírez (2004), podemos visibilizar desde distintos observatorios y este, en cuestión, participa no sólo de una estética artística sino de una presencia social y política en la obra.

Iniciamos esta sección con el artista Perejaume quien en *Desescultura* (1991) reintegra un fragmento de piedra en el lugar donde había sido extraída como hace Richard Long (San Martín, 2004), y nos habla del fragmento y de la copia de la realidad en *Postaler* como hizo Robert Smithson en *Incidentes de viajes-espejo en Yucatán*,

El espejo en sí mismo no es sujeto de la duración, ya que es una abstracción en desarrollo, intemporal y siempre disponible. Los reflejos, por otro lado, son casos efímeros que eluden las medidas. El espacio es lo que queda del tiempo, o su cadáver, y tiene dimensiones. Los “objetos” son “espacio simulado”, las heces del pensamiento y del lenguaje. (Smithson, 2009).

Apoyándose en estas poéticas para formular un discurso propio a través de un *Postaler* (1984) de espejos colocados en la naturaleza. La obra está actualmente descontextualizada pues pertenece a la colección permanente del MACBA.

El espejo revela un lugar, pero también lo transforma, lo desorganiza y desvirtúa la naturalidad de su representación hasta otorgar la misma contingencia a la realidad y la copia. Vemos este juego de espejos al acercarnos al conjunto de la obra de Perejaume, que nos hace preguntarnos si podemos confiar en esa parte física de la realidad de nuestro entorno o si debemos desconfiar de ella en tanto en cuanto es reconstruida constantemente. (Matos, 2008, p: 67).



Perejaume, *Postaler* (1984).

Como opina Matos, exhibir esta obra en una sala de exposiciones es contradictorio al estar concebida en el medio natural, y fraccionar y copiar la realidad como desde siglos se ha hecho. Se trata de un estudio sobre la metáfora del espejo y la naturaleza.

Por otro lado, en la obra de Manuel Sainz existe la expresión plural que en los últimos años el artista ha registrado en video. Hemos rescatado las inquietudes que desde los años ochenta ha manifestado el autor, en relación a la naturaleza, con una conciencia persistente.

Manuel Sáiz realiza obras con césped, tierra, semillas, hierro, etc., que se exhiben en interiores. En este sentido, Sáiz es otro de los artistas que trae lo natural dentro de los espacios expositivos, pero como estrategia de denuncia (Matos, 2008, p: 66).

En esta fotografía *Shroud (This is not a Trophy)/Mortaja (Esto no es un Trofeo)* de 1995, retrata la llamada al cuidado del patrimonio natural, en la que trata de camuflar a un salmón de gran tamaño en Buffalo, con un gesto que podría recordar al dadaísmo de

Duchamp y al *readymade* o, más bien, lo que Javier Arnaldo citando a Juan Antonio Ramírez rescata como “chistes objetuales”,

Hipertrofian el protocolo de lo artístico para la completa liberación del sentido de la realidad. El chiste objetual subvierte el orden de la autonomía artística para denunciar el arte en la era de su museización como mera necesidad. Puesto que la autonomía estética hace irreversible la realidad, la vida artística requiere heteronomía, humor. (Arnaldo, 2012, p: 126).

Que con estas palabras el artista justifica de este modo la acción,

*This picture was also made during my residency in Niagara. To execute it, I called the main fishmongers in Buffalo, in order to find the biggest salmon in town. I bought it and brought it to a tailor who made, on the fly, this camouflage garment to measure*¹⁴



Manuel Saiz, *Shroud (This is not a Trophy)* (1995).

En cuanto a la reinterpretación del patrimonio histórico y la memoria, o bien pudiéramos decir, del paisaje cultural al referirnos a arquitecturas que se incluyen en entornos con valores de la naturaleza, debemos destacar el trabajo de Jorge Barbi sobre El Camino de Santiago. Este proyecto promovido por la Xunta de Galicia en 2014 ofrece la oportunidad de rehacer la historia. Barbi presenta la obra *En el final del camino* (2014). Se trata de una instalación en el cementerio desacralizado de Bonaval (Santiago de Compostela), que expone una serie diferenciada por pintura plana de colores destinada a los distintos nichos que contienen a orentes, apóstatas, conversos, indecisos, escépticos, agnósticos, ateos y suicidas. Cada categoría está expuesta y escrita en cartelas en castellano, catalán e inglés. De este modo incluye a todos los

¹⁴ En palabras del autor en su web personal <http://www.manuelseiz.com/archive.html>

“Esta fotografía fue hecha durante mi residencia en Niagara. Para realizarla llamé a los pescadores de salmón en Buffalo, con la idea de encontrar el salmón de mayor tamaño del pueblo. Lo compré y le pedí a un modisto que hiciera este traje de camuflaje a la medida” (Traducción de Clotilde Lechuga).

muertos, no sólo a los peregrinos cristianos, y cambia el paisaje cultural con una gama de colores que atiende, con la misma intención sensible, a la memoria de todos los humanos integrándolos en el paisaje.



Jorge Barbi, *En el final del camino* (2014).

Paloma Navares presenta la instalación *Entre celdas de retiro* que se expone por primera vez en el año 2004, sufriendo variaciones hasta el 2009, en el que se incluye junto a las imágenes de Virginia Wolf, la de Alfonsina Estorni. Se compone, según cita la autora, de siete o nueve esculturas con contenido de luz y floral. En los pétalos se impresionan las caras de las mujeres seleccionadas y textos de poesía. *Travesía a Ruanda* es otro trabajo floral con amapolas. La artista denuncia la matanza en Ruanda de mujeres y niños, al utilizar el SIDA como arma de exterminio. En sus pétalos están grabados los rostros de las víctimas,



Paloma Navares, *Travesía Ruanda* (2007).

De una forma extremadamente sensible, a través de la poética de las flores Navares nos da a conocer una realidad terrible. El lenguaje de la escultura, como ella misma lo llama, traspasa las fronteras geográficas y muestra lo social y lo político con la belleza de esas mujeres.

Las víctimas del genocidio de Ruanda no murieron todas durante los cien días que tuvieron lugar los asesinatos que alcanzaron cifras de 800.000 a un millón de muertos. El genocidio continúa cobrándose vidas de forma lenta y casi invisible. Miles de mujeres ruandesas fueron violadas. El sida que fue utilizado como arma de guerra infecta a madres e hijos. (Navares, 2010)¹⁵.

Otra propuesta nace en el año 2000, en el que se inicia el programa Generaciones concebido como un concurso de arte contemporáneo para promocionar a los artistas más jóvenes (limitado a 35 años) del escenario español. En su decimotercera edición que se presentó en el año 2014, Mariona Moncunill sobresale por el uso de un lenguaje científico y museográfico a la vez. Seleccionada junto a otros 9 artistas de entre más de 800 proyectos, presenta *Text on snow on the botanical garden* (Texto en la nieve en un jardín botánico), el cual, según el contexto y la organización como metodología, crea un espacio simbólico útil para construir una hipótesis que dialoga a través del discurso de las cartelas, aproximando la imaginación, la abstracción e incluso la fe en el relato.



Mariona Moncunill, *Text on snow on the botanical garden* (2013).

Moncunill presenta un vídeo sobre un jardín botánico nevado. Una acción fue cambiar de lugar las cartelas que nombran a las especies botánicas ya que no se veían por estar

¹⁵ El texto está extraído del Catálogo de la exposición NAVARES, P. (2010).

cubierto de nieve. Así irrumpe en la legitimidad y fiabilidad de los científicos, al mismo tiempo que presenta su legitimidad como artista. La última parte del video contiene el discurso de una científica del norte de Europa, guía del jardín, dando la explicación sin ver las plantas que están ocultas. En los subtítulos escribe “*Geranium macrorrhizum wrongly indicated as Geranium platypetalum and viceversa only as long as the snow covers both of them*”¹⁶. Su provocación es descontextualizar el contenido y concederle valor al discurso. La experta explica y habla de los colores de las flores que no se ven y sus olores. La obra de esta joven artista muchas veces es considerada una crítica a la institución, al cuestionar el orden establecido y proponer otro orden¹⁷.

Lara Almarcegui muestra, en la sala 2 del MUSAC en 2013, una instalación que presenta los materiales de los que está hecha esa misma sala en montones de escombros diferenciados. La artista calcula el peso de los materiales y los expone para criticar la idealización de la arquitectura y al arte. Podemos decir que es una táctica posmoderna de deconstrucción (Foster, 2002, 2007) ir en contra (Gardner, 1996; Sontag, 1996) que plantea los materiales que finalmente suponen la entropía de nuestra huella humana (Smithson, 2009). Como argumenta la artista¹⁸ en su participación descubre los materiales antes y después de la construcción. Junto a este proyecto presenta otro que se llama *Parque fluvial abandonado* (2013) que es una proyección de imágenes y texto, en una zona en León en donde se ideó un parque con 20 hectáreas de territorio. Se construyó el polígono industrial en la zona destinada pero el parque no llegó a realizarse por falta de presupuesto. La artista hace pública una denuncia con esta práctica, sobre la falta de voluntad política para llevar a cabo las distintas propuestas para la realización del parque, que desde el año 2004, es un territorio abandonado. Es ineludible la proximidad al paisaje cultural determinado por la UNESCO, en la Convención de 1972, de haberse efectuado la iniciativa en los años noventa, que fue cuando se inició la tramitación administrativa del parque en León.

¹⁶“ Geranium macrorrhizum indicado erróneamente como Geranium platypetalum y viceversa hasta que deje de cubrir la nieve ambas plantas” (Traducción de Clotilde Lechuga).

¹⁷ En la entrevista realizada en el programa televisivo de RTVE *A la carta Metrópolis* a los 10 artistas, se expone que todos tienen en común la característica de cuestionar el orden establecido y proponer otro orden en MONCUNILL, M. (2014). RTVE *A la carta. Metrópolis*. Retrieved from <http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-generacion-2014/2424605/>

¹⁸ Se puede visionar la entrevista que le hacen en el MUSAC a Lara Almarcegui donde precisa la evolución de su obra integrada en la preocupación del abandono del proyecto para la mejora medioambiental en León, en <https://www.youtube.com/watch?v=1MyAq2Lccng>



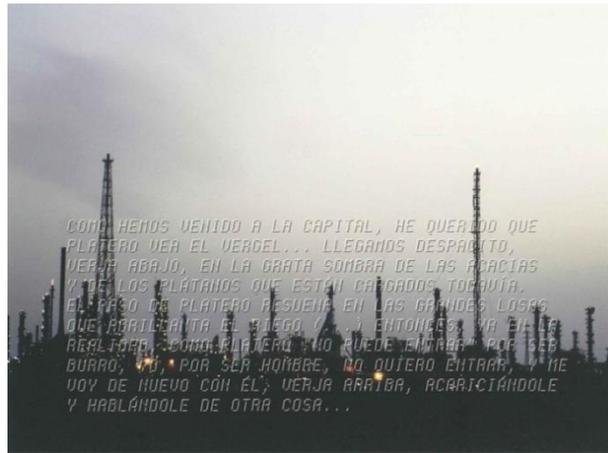
Lara Almarcegui, *Parque fluvial abandonado* (2013).

De igual modo, Rafael Agredano en *Escenas pastorales del sur galante* (2006) llama la atención sobre el deterioro ecológico incontrolado ocurrido en la provincia de Huelva, cercano a donde se encuentra el Parque Nacional Doñana¹⁹. El parque es pionero en la declaración en 1969 de Parque Nacional y Patrimonio de la Humanidad en 1994 por la UNESCO, y Espacio Protegido Red Natura 2000. Escribe Enrique Castaños²⁰ respecto a la exposición en la que Agredano muestra esta fotografía,

Como Agredano reconoce en el catálogo de la muestra, no ha querido hacer propiamente arte político, pero no cabe duda que detrás de esas imágenes se esconde un espíritu de denuncia. Pero también, si se quiere, hay desilusión y fracaso ante el modo en que se ha producido, y se sigue produciendo, el desarrollo industrial junto a la desembocadura del Tinto y del Odiel. (Castellano, 2013).

¹⁹ Para contrastar y aumentar esta información la página web de la Junta de Andalucía contiene los datos de las acreditaciones patrimoniales, en <http://www.juntadeandalucia.es/medioambiente/site/porta/web/menuitem.f497978fb79f8c757163ed105510e1ca/?vgnnextoid=a250ee9b421f4310VgnVCM2000000624e50aRCRD>

²⁰ La Galería Alfredo Viñas de Málaga, en la que se hizo la exposición cerró en el año 2014. Enrique Castellanos escribe la crítica. Para leer el artículo en el Diario El Sur de Málaga se puede realizar online, en CASTELLANOS, Enrique. (2013).



Rafael Agredano, *Escenas pastorales del sur galante* (2006).

Con estos testimonios de obras de artistas españoles mostramos el carácter implicado del arte español con sensibilidad ecológica que, en sí mismo, son declaraciones expuestas por la UNESCO, ampliando las delimitaciones tradicionales del arte y participando de la esfera de las ciencias sociales y de las ambientales.

4.3. Espacios de la vida para habitar y transitar.

En cuanto al desplazamiento del concepto tradicional de arte, por el objeto o por el proceso creativo como circunstancia del hecho artístico, en sí, supone otra traslación más en la trayectoria de la historia del arte y su relación con la sociedad. Desde el inicio del siglo XX, el arte está evolucionando hacia el arte de concepto, arte-idea, y el arte de proyecto, en el que se desarrolla la capacidad procesual de la actividad. El arte como idea sustituye la materialidad del objeto y se fija en el concepto y la percepción, identificándose con los procesos, las relaciones, asociaciones, juegos mentales, etc., por lo que subraya la anulación del objeto tradicional en pos de nuevos planteamientos (Marchán, 2009). De hecho, se exhiben otros métodos en su elaboración,

En esto es donde ha habido mayores discrepancias y mayor imposibilidad de juicios formalistas. Los medios de concreción pueden ser: fotografías, películas, cintas magnetofónicas, obras telefónicas [...], documentos clavados en paredes, entrevistas, textos, proyectos presentados como documentos sin significación formal, envíos de tarjetas postales [...], telegramas, premisas matemáticas, estadísticas [...] representaciones de actos públicos²¹. (Marchán, 2009, p: 252).

Se trata por lo tanto de nuevos soportes en los que destaca la desmaterialización del proceso artístico para convertirlo en documento²². Como señala Marchán, “Aunque no es acertada la ecuación desmaterialización = desmercantilización, el primer término incide en mayor o menor medida sobre el segundo.” (Marchán, 2009, p: 253). Con esto nos referimos a la perturbación en la mercadotecnia del objeto, que por un lado continúa como valor icónico pero en menor porcentaje en el mercado del arte tradicional, y, por otro, difunde su conocimiento a través de las herramientas de las nuevas industrias culturales. Éstas últimas imponen la presencia artística en las esferas de lo público, a través de los medios, generando una demanda canalizada según los intereses sociales y políticos por un sector de la sociedad, habitualmente el estatal. Por otro lado, es innegable la proximidad a los usos de las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) desde las buenas prácticas artísticas.

La reivindicación de la percepción como factor de inteligencia simbólica individual y colectiva, nos remite a los estudios iniciados sobre la fenomenología de la experiencia

²¹ Marchán (2009, p: 252) en esta nueva instrumentalización usa el concepto de *nuevos métodos de elaboración*, citando a Millet, C. *L'art conceptuel comme sèmiotique de l'art* (1970).

²² El documento en ocasiones no es la pretensión del artistas sino una consecuencia de su registro.

del cuerpo en el espacio y a la fragmentación del discurso como documentación para construir un corpus de autorreflexión y autocrítica.

El arte conceptual que en muchos casos se constituye como arte procesual es ante todo un arte de documentación. Revelar su visualización junto con la relación de tópicos y su combinación es uno de los aspectos que se desarrollan en estas experiencias, en las cuales los artistas-guías expresan una determinada intencionalidad en los modos de hacer, convirtiéndose en una especie de investigador (Marchán, 2009, pág. 267), en el acercamiento a los datos y su reflexión.

En este intento de fusión entre el arte y la vida, Jesús Carrillo nos alerta de la sustitución del marco de la alta cultura, por el de la industria del ocio y del entretenimiento (Carrillo, 2004), contribuyendo, de este modo, al producto mercancía consumido por el público con otro envoltorio.

Todas las compartimentaciones, incluida la que definía al mundo del arte, se han visto violentadas por la intensificación de los flujos en la era del capitalismo global. Esa violencia no se ha traducido, sin embargo, en una definitiva fusión del mundo del arte con la vida <<real>> - un ámbito éste de <<lo real>> cada vez más desarticulado y residual-, sino en la sustitución del marco en el que su especificidad y su distinción cobraba sentido, el campo de la así llamada alta cultura, por un marco nuevo, el de la industria del ocio y del entretenimiento en el que las diferencias y las distinciones tienen un carácter mucho más difuso e inestable. (Carrillo, 2004, p: 133-134).

Según el autor, una consecuencia de tal desbordamiento en la producción cultural es que el arte abandona su evolución tautológica desarrollada durante el siglo XX, para convertirse en una reflexión meta-cultural más general. En ésta, se impulsa la cultura reflexiva sobre las diversas ciencias sociales: códigos de identidad, sociabilidad, etc., al igual que otras disciplinas como la lingüística, antropología, estudios literarios.

Dentro del mismo proceso y junto a esos mismos compañeros de viaje, las prácticas artísticas iban a participar activamente en las guerras culturales que sacudieron sobre todo a los Estados Unidos, en la que los distintos grupos sociales luchaban por un lugar propio en el nuevo horizonte de la cultura. En este contexto el arte redefiniría su dimensión pública. (Carrillo, 2004, p: 134).

El arte contemporáneo va a desarrollar gran parte de su producción en el análisis de los espacios de la vida²³. Comenzando en la especificidad de sus fragmentos, con lecturas a partir de distintas perspectivas transversales como el género, la cultura, lo étnico, etc., brindando la oportunidad política con origen en lo local. Esta tesis defendida por Lucy Lippard y Suzanne Lacy (Carrillo, 2004) señala como práctica artística el activismo estadounidense durante casi dos décadas, según cita Carrillo,

El análisis de los espacios de la vida se iba a convertir desde entonces en uno de los temas favoritos del arte contemporáneo. Uno de los rasgos más comunes de la mayoría de estas prácticas ha sido su predilección por explorar la habitabilidad del mundo desde la especificidad de sus fragmentos y desde el punto de vista parcial de la experiencia diferencial –cultural, étnica, de género- del mismo. (Carrillo, 2004, p: 134).

De acuerdo con Carrillo, la idea de Miwon Kwon expuesta en su libro *One place after another* (2002) sobre la nueva prioridad del espacio transitorio o “no lugar” designado por Marc Augé deja en el pasado las guerras culturales de los años setenta y ochenta, presentando una resistencia (Foster, 2000) “desterritorializada” (Carrillo, 2004).

Llamamos vacío o “no lugar” abandonado a las zonas alteradas por la mano hombre en proceso de deterioro a la espera de una intervención. Lugares en los que, según Juan Antonio Ramírez, se debe focalizar la atención y visualizar. El autor apela a la necesidad de críticas colectivas hacia las políticas municipales por consentir este deterioro de la ciudad, sin darle opción “de uso”, y a las lecturas que los artistas proponen para descubrir el solar, para que descubramos el vacío, sus posibilidades de habitar o de uso (Ramírez, 2004).

Con respecto a estos espacios, Marc Augé (2008) indica la reacción de extrañeza o lo siniestro²⁴ que le supone al ser humano, estudiado en sociedad, al ser conscientes de la diferencia “el destello súbito de una inhallable identidad”²⁵(Augé, 2008, p: 32). El desarraigo entre nuestra historia pasada y lo que somos al encontrarnos sin vínculos que permitan reconocernos. Augé subraya la voluntad de querer encontrar sentido a todo en una sociedad con exceso de sucesos, lo que llama la superabundancia de

²³ Lo cual posibilitó el inicio de los llamados *Social Studies* en EE.UU. durante los años setenta y ochenta.

²⁴ La misma sensación que asociamos con lo siniestro (unheimlich) que nos producen los cuadros de Giorgio de Chirico que hemos descrito.

²⁵ AUGÉ, Marc (2008). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

acontecimientos en el tiempo, a los que es recurrente la necesidad de saber sobre el presente pero no sobre el pasado. Continúa su relato explicando que la ampliación del espacio, de modo paradójico, es correlativo al achicamiento del planeta, con todos los registros de imágenes satélites y acciones cosmonautas que posteriormente vemos en nuestras pantallas. La mezcla cotidiana de imágenes a través de los medios contingentes de información, publicidad y ficción que, aunque distintas, componen un ideario universal homogéneo en su diversidad (no heterogéneo como aparentan) y suponen un gran engaño, una gran confusión. Critica que estos métodos establecen universos con símbolos de reconocimiento y no de conocimiento.

Los no lugares son tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalme de rutas, aeropuertos) como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales, o también los cambios de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta. (Augé, 2008, p: 41).

Unos años antes de Augé, Smithson desarrollaba una compleja teoría sobre el lugar y el no-lugar (*site and non-site*). El lugar es el sitio físico donde se interviene, la tierra. El no-lugar es la abstracción de éste (Raquejo, 1998, p: 77), al que se le otorga valores específicos y según Kwon funcionales plurales (2000).

Uno de los sentidos del no-lugar es el proceso de desmaterialización que se lleva a cabo con respecto a la naturalidad del lugar, que desaparece por abstracción. Por eso, sus no-lugares implican, de alguna manera, una crítica al arte tradicional, que ha basado su existencia en la mirada, en la contemplación. Su no-lugar es un no al arte retiniano. (Raquejo, 1998, p: 83).

Las acciones que se presentan en estos espacios transitables necesitan una revisión que en el arte urbano o arte público puede expresarse hacia distintas direcciones e interpretaciones. El encargo implica la audacia y el compromiso, en todos los casos, del creador del proyecto. Una de las aptitudes en este tipo de programa tiende a mostrar la obra del mismo modo que en cualquier otro lugar expositivo, galería o museo (Ramírez, 2004). Por otro lado, convive con otras viabilidades como es la implicación del carácter crítico explícito en el argumento del artista, la información sobre la identidad a la que invitan al artista, su análisis y respuesta posterior. Estas tendencias suelen confundirse en las acciones de arte público con frecuencia desde las instituciones, los artistas e incluso desde el mismo espectador. Por ello, que su revisión es necesaria. Expone

Ramírez que ya son muchos los autores que en estos proyectos, una vez alcanzada la fama de artista urbano o callejero, se desligan de su trayectoria vinculándose al poder de las industrias culturales, y, por ello, no se implican en el territorio nuevo, en la identidad patrimonial y de colectivo al que el lugar corresponde.

En relación a los itinerarios de la ciudad, el colectivo de artistas afincados en Londres I/O/D en su *Web Stalker* proponen un navegador alternativo; el proyecto iniciado en 1997, muestra la visibilidad de los pasos obrados en nuestra navegación virtual, lo cual en otros –*Netscape* o *Internet Explorer*– no vemos, y a lo que Jesús Carrillo asienta la duda en dónde se disponen las ampliaciones y su justificación,

[...] el fermento de la experiencia artística es hacer visible aquello que la ciudad genérica hace invisible. [...] No está en absoluto claro el que la visualización de los límites y su transgresión, meramente simbólica, puedan estimular la agencia y ampliar el campo de autonomía de los sujetos sociales. Por ello tampoco lo está la justificación estética de dichas prácticas.(Carrillo, 2004).

La crítica que señala Carrillo más adelante en ese mismo texto es el trabajo realizado por Santiago Sierra para la Bienal de Venecia en 2003, en el que el artista expone el espacio de la ciudadanía europea como un espacio vacío; señala que el escándalo ocasionado “contribuye a la industria del entretenimiento”(Carrillo, 2004, p: 153), que como cita, “Un caso extremo al respecto es el de Santiago Serra, un artista que lleva esta teatralización del conflicto al extremo de la caricatura” (Carrillo, 2004, p: 152).

La amplitud en las posibilidades en la elección de temas, usos y ubicaciones de las prácticas artísticas, en un mundo global, donde las redes sociales nos unen en un comprometido ecosistema es lo que nos concede el momento histórico actual. Evidentemente, ello conllevan a estudiar y conocer al menos algunas de las variables que se producen en todas estas producciones para decidir, individual y colectivamente, si entran dentro de los parámetros de lo que consideramos arte. Como señala Martí Perán (2004), esta idea de disolución del arte en la vida no es nueva y plantea que la estrategia posible sería la idea de la distinción,

En los últimos años hemos asistido a un progresivo deslizamiento del arte hacia el mundo real que ha desembocado en prácticas documentales, en acciones parapóliticas o en variopintas propuestas <<relacionales>>. [...] De algún modo, las modas relacionales responden a la coyuntura histórica que, o bien exige un remedio urgente para paliar el exceso de ficciones al que estamos sometidos o, por

el contrario, responde a la aplastante victoria de la estetización absoluta que no representa la disolución del arte sino todo lo contrario, su consagración institucional²⁶. (Perán, 2004, pp: 158-159).

La presencia de la institución nos da pie a tipos distintos de evaluación de los trabajos. Estamos de acuerdo en que existe una contradicción en la estructura de la cultura, pero la disolución del arte en la vida y su institucionalización, como apunta Perán, no deben concebirse como dos extremos sino como “dos caras de la misma moneda”,

La propuesta de encajar como inevitable esta naturaleza contradictoria para el arte contemporáneo conlleva sus riesgos. [...] ya no se trata de trazar una divisoria sutil entre el arte y el resto, sino de acometer la situación nueva por la cual el arte se produce y se constituye desde lo ajeno, de modo que su mismo desarrollo comporta una creciente impureza. (Perán, 2004, p: 159).

La elección de contenidos de la vida cotidiana, con vínculos a legados patrimoniales pasado o futuros, quedan igualmente incluidos en estos apartados, los dos extremos de la paradoja, distinción y disolución. Según Perán, la disolución, como ya hemos citado, acontece en un *tiempo real*, mientras que la reconstrucción, que también podemos llamar la construcción del objeto con distintivo artístico, se produce en un *tiempo institucional*. Que en efecto, concierne en la distinción de baja cultura y alta cultura. Perán por un lado plantea,

[...] la posibilidad de abordar el arte contemporáneo, disuelto y distinto a la vez, como una posible modalidad de arte popular, comercial o de masas, donde el arte no desaparece, sino que se disuelve en un hipotético proceso de democratización. (Perán, 2004, p: 161).

Y por otro la noción de campo propuesta por Pierre Bourdieu, donde los agentes

Componen el “campo” mismo del arte, desde el propio artista, hasta el curador, el crítico o incluso el espectador “instruido”, sabedor de que se encuentra frente a un proyecto de “naturaleza artística”. (Perán, 2004, p: 165).

Incluimos así, en esta área de experimentación contenedora del espacio público como espacio de expresión artística la obra de Daniel G. Andújar *Te estamos vigilando* (1994). Hemos elegido esta fotografía por ser el cartel de su exposición *Sistema Operativo* en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía del 21 de enero al 4 de

²⁶ PERÁN, Marti (2004) aclara que esta doble propuesta queda expuesta por José Luis Brea en *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales*.

mayo del 2015, en el que se muestra la intervención en el espacio público en la Playa de la Concha de San Sebastián.

Como reza en el texto de la web del Museo,

Cuestiona la instrumentalización con fines especulativos y/o de control social de las tecnologías de la comunicación, planteando la necesidad de que tomemos conciencia de los peligros y paradojas del discurso emancipatorio que se ha erigido en torno a las mismas. [...] la indagación sobre las potencialidades de las intervenciones artísticas en el espacio urbano o el empleo de tácticas apropiacionistas y de estrategias de subversión icónica²⁷.



Daniel J. Andújar *Te estamos vigilando* (1994).

La imagen plantea una alerta inmediata en el espectador. En España las playas son territorio público, es el espacio ideal para lanzar mensajes con la efectividad de difusión de los medios de comunicación de masas o las redes sociales. Y más, si pensamos en el año de 1994 en San Sebastián, donde un estado de alerta constante era el día a día de los ciudadanos de la localidad²⁸. Es por tanto un testimonio realizado a conciencia, con un conocimiento del medio social y político. Andújar mide la capacidad mediática de su texto en la playa en competencia, como hemos subrayado, con otros medios de difusión de la información. Por otro lado, en la esfera patrimonial, podemos decir que lanza una luz a lo que más tarde será la Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales (UNESCO, 2005), en los que destacan los siguientes propósitos,

El carácter distintivo de los bienes, servicios y actividades culturales como vectores de transmisión de identidad, valores y sentidos; [...] Que los bienes,

²⁷ Texto de la página oficial del MNCARS en donde se puede consultar la información sobre esta exposición <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/daniel-garcia-andujar-sistema-operativo> [Consultado 23/01/2015].

²⁸ Todavía en esos años se vivía con miedo en la ciudad por la inestabilidad provocada por el grupo terrorista E.T.A.

servicios y actividades culturales no son mercancías o bienes de consumo que puedan ser considerados únicamente como objetos de comercio, aunque tengan un valor económico importante. (UNESCO, 2005).

En esta sección, apelaremos a la Convención (2005) pues aunque fue dispuesta con anterioridad a algunas de las prácticas artísticas seleccionadas, vemos que se ajustan a este observatorio del arte, al igual que la Convención de 2003 para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial.

Observamos que la comunicación entre los artistas españoles y las inquietudes del mundo latino es fluida, encontrando puntos en común. Indiscutiblemente el idioma es una facilidad para que ello se propicie, además de otras características culturales y de lucha como es el género. En el caso del proceso *Una/Otra ciudad* de Cabello/Carceller plantea un trabajo de investigación en la búsqueda del colectivo feminista y lesbiano en Buenos Aires, México DF y Madrid. Es un ejercicio de visualización y rescate de un grupo de mujeres en distintas geografías que inician este movimiento en los años setenta como activistas. Sus datos son grabados en vídeo-entrevistas, documentos, impresiones digitales y fotografías con la publicación finalmente de un libro, además de ser expuestos. La propuesta arranca en 2012 y todavía está en proceso.



Cabello/Carceller, *Una/Otra ciudad* (2012 -).

De un modo similar Antoni Abad desarrolla el proyecto itinerante *MEGAFONE.NET/2004-2014*²⁹, en el que también funciona con colectivos de España, Brasil y México, en este caso conectados en red por los dispositivos móviles. Es una práctica en la que lo social se implica en el día a día como componente patrimonial de lo que somos, mostrando situaciones de grupos necesarios de ser expuestos. En un proyecto de arte y comunicación social que ofrece visibilidad y es una vía de expresión para distintos colectivos a través de la telefonía móvil. Éstos registran sus experiencias e informan con el uso de imágenes, sonido y textos para que no se pierdan los testimonios de minorías como los taxistas de sitio de la ciudad de México D.F.

En estas acciones es importante sustraer el esfuerzo y la implicación social y política de los artistas interesados en ampliar las significaciones patrimoniales dispuestas en las Convenciones de la UNESCO (2003, 2005), y hacerlas visibles desde las prácticas artísticas claramente vinculadas a los movimientos fluxus, las derivas situacionistas y los happenings reivindicativos, desde una distancia posmoderna.



Antoni Abad, MEGAFONE.NET/2004-2014.

Otros discursos son los ofrecidos por Chema Alvarogonzález en *De lo visible a lo invisible* (2003), con la sutilidad de iluminar espacios en la oscuridad de la noche para dar a conocer otras realidades contiene un mensaje meta-cultural (visual y lingüístico), o

²⁹ La exposición se lleva a la Pinacoteca del Estado de Sao Paulo. Sao Paulo, Brasil, al Matadero Madrid, al Centro Cultural de España en México, al Laboratorio Arte Alameda, México y al MACBA. Para más información consultar la página oficial de MACBA <http://www.macba.cat/es/10-anyos-de-megafone-net> [Consultada 12/01/2015].

el de Eugenio Ampudia que presenta en su trabajo *Dónde dormir* el interior de una biblioteca como lugar para “okupar” y, así, el modo en que el individuo se relaciona con el espacio público que construimos. Su obra está unida por

[...] un hilo común: el de la idea, una práctica heredadas de los conceptualistas de los años sesenta, donde la forma final de una pieza se rige por su concepto [...] De suma importancia para Ampudia es la interacción de la obra con el espectador” a quien considera -en palabras del artista- “interlocutor válido, que se sirve de parámetros de pensamiento paralelos, si no iguales, a los que desarrolla el artista, de cuyas ideas se convierte en multiplicación³⁰. (Gibson, 2008, p: 64).

La obra que presenta Ampudia en el Matadero de Madrid *Cada palabra es como una innecesaria Mancha en el silencio y en la nada* del 5 de febrero al 17 de mayo de 2015, incluye una alberca de 506 m², en el centro de una antigua cámara frigorífica. La única manera de entrar en el recinto es a través de una llamada de móvil, como en la película *The Matrix*, con un número que ofrecen a la entrada de la exposición. Con ello se provocan una serie de ondas en el agua, además de las propias de la llamada “¿Una innecesaria mancha en el silencio y en la nada?”. Estamos ante una instalación hecha a modo de *site-specific* y *functional site* (Kwon, 2000), en la que se cuestiona la comunicación, el espacio expositivo, el significado de la obra, la involucración social y política del artista y la recepción del público, entrando en una relación directa con lo expuesto en la Convención de 2005 y el uso justificado de los recintos considerados patrimonio cultural, con dedicación a la difusión del arte y la cultura (UNESCO, 1972). Como indican en la página oficial del Matadero de Madrid,

Su trabajo indaga, bajo una actitud crítica, sobre los procesos artísticos, el artista como gestor de ideas, el papel político de los creadores, el significado de la obra de arte, las estrategias que permiten ponerla en pie, sus mecanismos de producción, promoción y consumo, la eficacia de los espacios asignados al arte, así como sobre el análisis y experiencia de quien las contempla e interpreta³¹.

³⁰ En la publicación editada por Rosa Olivares distintos autores reflexionan con una tipología a modo biográfica sobre las obras de autores españoles en la que nosotros nos basamos para elaborar las fichas de esta tesis. En este caso es referido a Eugenio Ampudia por GIBSON, A. (2008).

³¹ Para más información sobre esta exposición se pueden consultar los datos en la página web del Matadero de Madrid <http://www.mataderomadrid.org/ficha/4099/cada-palabra-es-como-una-innecesaria-mancha-en-el-silencio-y-en-la-nada.html> [Consultada 12/01/2015].



Eugenio Ampudia, *Cada palabra es como una innecesaria mancha en el silencio y en la nada* (2015).

En la apropiación de otros patrimonios y la deriva de la ciudad, encontramos el sentido de *Functional site*, en el empoderamiento del lugar para el colectivo con la propuesta de *Football Field. Emiratos Árabes* (2007) de Mainer López. En ella se ocupa el lugar con el dibujo en el suelo de un campo de fútbol resignificando la plaza. En sí, lo debemos considerar como una auténtica intervención en el espacio, un uso para el colectivo con tácticas sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales (UNESCO, 2005), si en ella se reconoce la práctica artística, y al deporte y al ocio se les concede su correspondiente lugar.



Mainer López, *Football Field. Emiratos Árabes* (2007).

Otra forma de hacer presente la realidad se muestra en el trabajo que ya hemos señalado de Santiago Sierra en *3000 huecos de 170x70x70 cm cada uno* (2002). Aunque esté localizado en la Fundación NMAC tiene un componente altamente social y participativo de las políticas de inmigración y, por ello, con el referente nómada. Su crítica aborda situaciones referidas desde la práctica artística y la cultura llamadas para atender la disolución arte-vida de los asuntos civiles y los derechos humanos. Estos son

considerados parte integrante de los valores a potenciar en los estudios sociales, pues partimos de la premisa que la suma de culturas es la ampliación de la diversidad cultural.

En este apartado es necesario, por lo menos, hacer mención a las prácticas artísticas realizadas con mapeos³² que desde distintas perspectivas están planteando recorridos alternativos del espacio. El objetivo de la Asociación Cultural El sueño de Tesla es capturar el mapa sonoro de Andalucía. Un proyecto basado en *World Soundscape Project*, e inspirado en la Fonoteca de México, Escoitar.org y por el Foro Mundial de Ecología Acústica. En sus textos aclaran que el patrimonio sonoro está reconocido por la UNESCO (2003), formando parte de la identidad de los pueblos, al reflejar aspectos sociales, culturales, políticos y económicos. Como recogen en la página web del colectivo,

El paisaje sonoro de un lugar se reconstruye a partir de grabaciones de campo y registros pormenorizados de su comportamiento acústico³³.

El mapa sonoro de la ciudad de Málaga registra distintas audiciones pertenecientes a los sonidos del mar, el tráfico o los habitantes y transeúntes: niños, jóvenes y adultos, e incluye la participación ciudadana en talleres de formación y ocio.



Asociación Cultural El sueño de Tesla (s.f.) *Mapa sonoro de Málaga*.

³² Citamos estos recorridos como herramienta para otras alternativas de turismo que de hecho vienen practicándose, pero que queda fuera de los intereses inmediatos de esta tesis, aunque se contempla para futuros estudios, siendo una línea de investigación abierta.

³³ Para más información acudir a página web <http://www.tesladream.org/mapa/mapasonoro.html> [Consultado 12/03/2015].

4.4. Nuevos patrimonios con el uso del discurso del otro.

Al reflexionar sobre las posibilidades de expresión desde los distintos usos del arte hay una pregunta que nos aborda ¿Cómo clasificamos y de qué tratan las manifestaciones correspondientes a tantas opciones en la etapa posmoderna? Danto (2013) analiza al estudio realizado por Wölfflin en el cual éste se mantiene condescendiente con las obras de los artistas, al apreciar en ellas influencias visuales relativas al pasado, debido al legado patrimonial del que forman parte. Todo ello para cuestionar el estado actual del arte, en la sociedad contemporánea en la que “todo es posible”. En ella, una de las posibles herramientas es el uso del patrimonio cultural para crear nuevas expresiones artísticas. Pero nos indica dónde están los límites en la exposición de los trabajos, pues, al estar en un periodo poshistórico, no es factible regresar al tiempo cronológico de donde fueron extraídos los referentes. Podemos “reinventar” el mensaje aplicando los mismos signos; la característica es ser coherente con el tiempo en el que estamos creando y establecer nuevos códigos y lenguajes,

Que todo es posible significa que no hay constricciones *a priori* acerca de cómo se debe manifestar una obra de arte, por lo cual todo lo que sea visible puede ser una obra visual. Esto sólo es parte de lo que realmente implica vivir al final de la historia del arte. Significa en particular que para los artistas es absolutamente posible apropiarse de las formas del arte del pasado, y usar para sus propios fines expresivos pinturas de las cavernas, retablos [...]. Qué es entonces lo que no es posible? No es posible relacionar esas obras del mismo modo que obras hechas bajo las formas de vida en que tuvieron un papel originario: no somos hombres de las cavernas, medievales devotos [...]. (Danto, 2013, p: 224)

O más bien, buscar modos de hacer que pertenezcan a nuestro tiempo,

Que no todo es posible significa que aún debemos vincularlas y que el modo en que relacionamos esas formas es parte de lo que define nuestro periodo.

Hay que marcar una diferencia entre las formas y cómo nos relacionamos con ellas.

El sentido en que todo es posible es aquel en el cual todas las formas son nuestras.

El sentido en que no todo es posible indica que debemos relacionarnos con ellas a nuestro modo. Y dicho modo es parte de lo que define nuestro periodo. (Danto, 2013, pp: 224-225).

De este modo, los buenos usos de la herencia cultural quedan con claridad especificados en la responsabilidad de artista. Siendo éste, también un nuevo campo de reflexión: la madurez con que se formalizan los proyectos; los temas que eligen los autores como

líneas de trabajo son, propiamente, un desarrollo del conocimiento cultural. Tienen su origen en referentes histórico-culturales del que formamos parte en occidente, por lo que se concretan en aspectos de identidades, a veces, muy próximas, a lo local o nacional más que a una identidad internacionalidad.

Como apunta Alberto Rosa Rivero, la cultura pública y la cultura privada pueden establecerse como conexión entre memorias autobiográficas y memorias públicas, por lo que de estos argumentos podemos desarrollar la crítica sobre el patrimonio cultural como símbolo y los mercados de símbolos (Rosa Rivero, 2004, p: 61). Este autor expone que la historia como memoria colectiva y los recuerdos alternativos son otra vía de conocer la identidad. De este modo, se convive con los recuerdos oficiales, los cuales son los que justifican la presencia en la historia, frente a la “reinterpretación” de cada generación e individuo de la memoria o patrimonio (Rosa Rivero, 2004, p: 67).

Teniendo en cuenta esos postulados podemos considerar la apropiación como una estrategia para elaborar nuevos patrimonios.

Uno de los aspectos criticados desde este campo de experimentación es la escasa presencia de mujeres artistas en los museos frente a la gran cantidad de pinturas sobre ellas, con temáticas distintas. En esta apreciación, como opina Danto, (2013, p: 171) resulta paradójico cómo el colectivo de las Guerrilla Girls, grupo contestatario referente de la identidad y la igualdad de género, critica la escasa representación de las mujeres artistas en los museos, cuando el museo puede suponer una opresión postmoderna del arte dada su participación en los circuitos culturales, a veces, considerados manidos.

Según Lippard (1973) el hecho de que muchas mujeres se incluyeran dentro del arte conceptual es por “el carácter barato, efímero y poco intimidatorio de los propios medios conceptuales (vídeo, performance, fotografía, narraciones, textos, acciones)” (Lippard, 1973, p: 13), que inicialmente se enfrentaban a las industrias del museo.

Cierto es que con la participación de mujeres más jóvenes en el arte se inician nuevos enfoques en el posmodernismo, como apunta Lippard,

Nuevos temas y enfoques: la narración, el reparto de papeles, la apariencia y el disfraz, cuestiones sobre la belleza y el cuerpo; se centró la atención en la fragmentación, las relaciones, la autobiografía, la performance, la vida cotidiana y, por supuesto, en la política feminista. (Lippard, 1973, p: 13).

Las prácticas de los años setenta coinciden con las prácticas en la actualidad (Lippard, 1973). A estas prácticas artísticas tenemos que añadir tanto su posible formulación desde el concepto y la acción apuntada por Lippard, como su estatus posmoderna de resistencia (Foster, 2002), con la idea de generar nuevos patrimonios con el uso del discurso del otro sustentado en los valores expresados en la Convención de la UNESCO de 2003 y de 2005.

Sobre estos planteamientos, el trabajo de Cristina Lucas³⁴ en *La Liberté Raisonné* (2009) contiene un discurso que resignifica la representación de la mujer, tomando como referencia la pintura de Eugène Delacroix en *La Libertad guiando al pueblo* de 1830. Con el uso de la imagen en movimiento, Lucas no necesita palabras, al igual que el cuadro, para relatar la gran paradoja que hubiera supuesto esta idealización del género femenino, con los senos desnudos, seguida por hombres que perseguían arquetipos de igualdad, fraternidad y legalidad. El discurso de la artista pone en evidencia el modo de incluir en los museos a las mujeres, desde una descripción irreal. El vídeo expone cómo esta mujer que empuña la bandera de Francia símbolo de la libertad es golpeada por el grupo de revolucionarios. De este modo, aclara cuál era la verdadera situación del género femenino con el empleo de un proceso, que como señala Lippard, está al alcance de los artistas por su accesibilidad, aunque en este caso debemos puntualizar que el cuidado en la iluminación y la puesta en escena (maquillaje, vestuario) es exquisito, si bien nos pudiera recordar los vídeos de Bill Viola en el manejo de estas atmósferas y la cámara lenta. Consideramos que es un nuevo patrimonio cultural que plantea la revisión del legado del siglo XIX desde la perspectiva de género.

³⁴ Las entrevistas realizadas a Cristina Iglesias en los programas de *Metrópolis* y *Oral memories* en Radio Televisión Española (RTVE) son una aportación del testimonio de la autora en el que explica el corpus del discurso de su obra. Para más información consultar las páginas <http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-cristina-lucas/2436908/> <http://oralmemories.com/cristina-lucas/> [Consultado 12/08/2014].



Cristina Lucas, *La Liberté Raisonnée*.(2009).

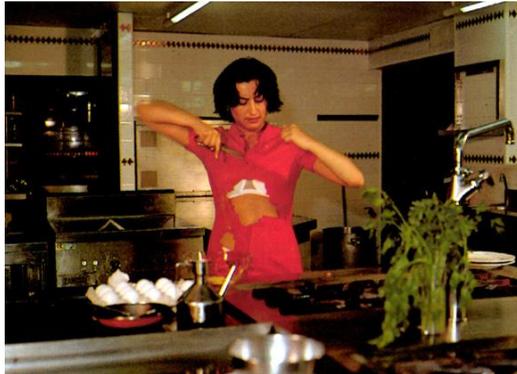
Pilar Albarracín, en *Tortilla a la española* (1999), une los discursos de Martha Rosler³⁵ en el performance de *Semiotics of the Kitchen* (1975), en donde se expone la antítesis de la mujer perfecta, y el de Yoko Ono³⁶ *Cut piece* (1965) en el que a la artista le cortaban poco a poco con unas tijeras la ropa hasta dejarla desnuda en un performace. La intención de la artista española es producir un nuevo material autóctono igualmente grabado en vídeo, con la identidad de la ama de casa española y la gastronomía local: la tortilla a la española. La autora, mientras cocina, se va cortando la ropa, como Ono, y la va echando a la sartén para consumir el plato español como ama de casa antítesis de mujer perfecta, como Rosler. La propuesta de Albarracín debe ser revisada por la Historia del arte en cuanto a su contribución al arte, pues si tanto *Semiotics of the Kitchen* (1975) como *Cut piece* (1965) forman parte legítima de esta disciplina, estando incluidas en el estudio del arte del siglo XX, debería propiciarse también el lugar a los artistas españoles, ya que, como estamos viendo, son reconocidos internacionalmente. Estos artistas están integrados en los circuitos del arte contemporáneo. Su formación bebe de las fuentes de las neovanguardias de mitad de siglo XX . Sus preocupaciones, puesta en escena y discurso las ubica en las prácticas posmodernas.

³⁵ Para más información consultar la página de la artista <http://www.martharosler.net/video/index.html>. Además se puedes consultar la exposición en el IVAM en 2015 <https://www.ivam.es/exposiciones/3006-tristes-armas-josep-renau-martha-rosler-ante-la-guerra> como la exposición La casa, la calle, la cocina mostrada en el Centro José Guerrero de Granada [http://www.centroguerrero.org/index.php/Sintesis Martha Rosler/846/0/](http://www.centroguerrero.org/index.php/Sintesis_Martha_Rosler/846/0/)

³⁶ Del 19 de septiembre de 2014 al 15 de enero de 2015 se ha podido ver la muestra *Variaciones sobre el jardín japonés* en el Palacio de Carlos V, en Granada, con el vídeo de Yoko Ono *Cut piece* (1965). Para mayor información consultar la página oficial del Patronato de la Alhambra y Generalife http://www.alhambrapatronato.es/index.php/Exposicion/719+M510fd5a7ca8/0/?&cHash=766e9d4473aef3726adb96c5f5152d78&tx_ttnews%5BpS%5D=1424882698



Yoko Ono, *Cut piece* (1965).



Pilar Albarracín, en *Tortilla a la española* (1999).

José Ramón Amondarain, en *La Raya* (2006), toma prestada la obra de otros desde el mismo museo, dentro de la raya pintada o de protección que hace que el espectador permanezca fuera del espacio pictórico, mientras que el artista la ubica dentro, como si formara parte del museo (San Martín, 2008, p: 60). Con guiños que diferencian el original de la copia, Amondarain muestra su destreza para generar nuevos patrimonios potencialmente como Apropiación de lo establecido.



José Ramón Amondarain, *La Raya* (2006).

Más alejado en el tiempo, pero con un planteamiento que no se ha pasado de moda, el valor del uso del patrimonio cultural pretende ser revisado con la instalación *Sin Larios* (1992) de Agustín Parejo School. La imagen del Marqués de Larios en Málaga es cuestionada por el colectivo de artistas. Esta documentación contenida en los fondos del Museo Contemporáneo de Barcelona (MACBA)³⁷ sin duda debería ser conocida por los habitantes de la localidad, pero parece que está en el olvido del imaginario malagueño. En palabras de Maite Méndez Baiges,

Los Agustín Parejo School convirtieron la calle y la participación colectiva en herramientas imprescindibles de su actividad, mediante acciones, pintadas, intervenciones en monumentos públicos, o la teatralización en el espacio público. En este sentido, aquí se analiza una de sus propuestas más significativas: el traslado transitorio de la escultura del Marqués de Larios desde su pedestal a la acera *en Sin Larios* (1992). (Méndez Baiges, 2013^a, p: 309)

Es por tanto, desde una lectura estricta, lo que Rosalind Krauss titula como la pérdida del pedestal y la escultura expandida. Un uso del patrimonio cultural que nos recuerda a los happenings de los años sesenta contextualizado en Málaga de los años noventa. Sin duda, una adaptación susceptible de ser puesta en valor como patrimonio cultural.

[...] “desplazamiento de las estatuas” consistente en que la figura del marqués se colocara durante un tiempo sobre la acera, y que el lugar que dejaba vacío en el pedestal fuera suplantado por la figura del trabajador. Se rememoraba con ello los hechos acaecidos el 14 de abril de 1931, con la declaración de la II República, cuando la estatua del marqués fue arrojada al mar y se colocó en su lugar, primero, la bandera republicana y a continuación la estatua del Manzzantini. (Méndez Baiges, 2013a, p: 316).

Como indica la autora, el proyecto era temporal y de carácter reversible, con la intención de iniciar un análisis sobre el lugar y su significación, y la recuperación de una memoria histórica (UNESCO, 2003), que permitiera conocer y entender el lugar desde otras consideraciones que han sido borradas de la Historia como son los sucesos de 1931 que describe. En definitiva, estamos de acuerdo en dotar al lugar de significados abiertos y plurales, que agrupen todos los datos que al ocultarse dejan de

³⁷ Para más información revisar la página oficial del MACBA <http://www.macba.cat/es/agustin-parejo-school>

ser referente, y con ello conocer el territorio desde la perspectiva de *functional site* (Miwon, 2000).



Monumento al Marqués de Larios en Málaga.

Otra apropiación que denuncia los paraísos fiscales, se encuentra incluida en la exposición *Don't mess with the monkey* (2013) de Isabel Garnelo, en el antiguo Fuerte de Bezmilliana (Rincón de la Victoria, Málaga) del siglo XVIII desde donde, originariamente, se hacía frente a los piratas. La ironía es que la fábrica, inscrita con la tipología de Monumento de Bien de Interés Cultural (BIC) en 1986 y como Zona Arqueológica BIC en 2009, acoga una muestra que, de algún modo, hace una llamada a su talante primigenio, un patrimonio referente de nuestra cultura (UNESCO, 1972). Con el título de *Inversión de perspectiva* (2013), la artista presenta un billete de 500 euros,

En los que se puede ver animales como monos de Gibraltar o urogallos, a las estrellas de la Unión errando por el plano, o al alcalde de Málaga acompañando a una panda de verdiales, ante la presencia de esqueletos en actitudes tan pensativas como las de un Hamlet (Méndez Baiges, 2013d)



Isabel Garnelo, *Inversión de perspectiva* (2013).

Quizá sea la figura que asemeja un Hamlet, con la que Danto (2002) nos plantea la metáfora del espejo y la obra de arte como auto-reflexión, lo que indica Garnelo al apropiarse del icono de la economía europea para lanzar un irónico grito en el que comparten el espacio Europa y Málaga.

4.5. Cultura localizada, procomún y bienes culturales.

Este epígrafe posiblemente sea el que aporte más novedad sugiriendo otros modos de creación y la noción del espacio (físico y virtual) en donde se realizan proyectos para el conjunto de la comunidad o con su participación. Añadimos creaciones que contienen la idea de procomún y comunidad³⁸, desde tres aspectos: el artista, el colectivo y el territorio común donde se genera “arte”.

En el primero de los casos que proponemos, el artista es quien desarrolla o coordina el trabajo, aunque su elaboración lo comparta con otros miembros, creando una obra participativa. El segundo, es el expuesto por los colectivos o asociaciones, y el tercero es el lugar específico de la cultura localizada.

Teniendo en cuenta la pluralidad de opciones que recoge el observatorio de la *Cultura localizada y el procomún*, expresamos que es necesario resaltar la importancia que tiene la educación artística -que conviene incluir en este epígrafe- para el desarrollo de la cultura y para las industrias culturales. Aunque el tema no lo desarrollamos en este estudio, debemos señalar que muchos de los artistas descritos a lo largo de este texto fueron o son docentes. Ejemplo de ello nos lo ofrece Allan Kaprow “uno de los padres de la rama activista” quien publicó en 1971 *La educación del no artista*, aunque también consideramos la opinión de Lucy Lippard, que escribe que “el modelo internacional más poderoso fue Joseph Beuys”, quien en 1961 formuló una máxima diciendo que su mayor obra de arte consiste en ser maestro, “la formación del pensamiento ya es cultura” (Lippard, 2009, p: 45). Es así que justificamos una línea que conecta la docencia con el arte. La educación artística basada en la enseñanza-aprendizaje en las aulas y fuera de ellas, asumiendo la importancia de las industrias culturales en la que incluimos a los museos, centros de arte, centros culturales y toda iniciativa desde el ámbito colectivo que contenga estos propósitos de generar expresiones culturales³⁹ (UNESCO, 2005). Una exposición que en este sentido ha tenido puntos polémicos debido a la diversidad de las expresiones avanzadas, que podemos considerar un primer experimento en el Estado español, es *Un saber realmente útil*, organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), en el

³⁸³⁸ El tema está avanzado en el Capítulo 1 de esta tesis.

³⁹ [Convención \(2005\) sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales.](#)

marco del proyecto “Los usos del arte” de la red de museos europeos *L’internationale*, en el que se expresa,

La exposición *Un saber realmente útil* investiga diversas situaciones educativas heterodoxas, espontáneas, antijerárquicas, no académicas, procedimentales y centradas fundamentalmente en el potencial transformador del arte. [...] insiste en la necesidad de producir sociabilidad, bien a través del desarrollo de nuevos modos de gestionar recursos colectivamente, bien mediante la defensa del mantenimiento de lo público, actualmente bajo amenaza. La exposición revisa los deseos, impulsos y dilemas del compromiso artístico en las prácticas políticas progresistas, históricas y actuales, así como la forma en que éstas se encarnan en la educación⁴⁰. (MNCARS, 2014).

Nos ha parecido apropiado indicar, a modo de introducción de los diversos “sistemas de movimiento”, la participación también en red aunque no se trata propiamente del título que Rodríguez (2014) le otorga a cultura localizada⁴¹, de organismos oficiales como es la red de museos *L’internationale*⁴², desde donde se promueven proyectos con el apoyo del Programa Cultural de la Unión Europea. Con ello observamos que existen proposiciones internacionales de carácter institucional con interés en los tipos de relación arte-vida y arte-educación.

Para dar sentido al contenido que queremos abordar, refiriéndonos al espacio en el que convivimos y los vínculos que existen en ella, acudimos a las aportaciones de Ramón Fernández Durán (2010). Fernández establece otro orden, distinto al tradicional, en las acotaciones en el tiempo respecto a los cambios en el arte y en el colectivo que compone la sociedad. Nos dice que el siglo XIX es el momento para la escritura (divulgación impresa: libros, revistas, prensa, etc.), mientras que el XX es el de la

⁴⁰ Par más información acudir a la página web de MNCARS

<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/saber-realmente-util> [Consultado 29/10/2014].

⁴¹ Hemos querido expandir el concepto puesto que las propuestas son semejantes como indica la cita, al insistir en los “nuevos modos de gestionar recursos colectivamente” (MNCARS, 2014).

⁴² “La red está compuesta por seis importantes museos europeos, Moderna galerija (MG, Ljubljana, Eslovenia); Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS, Madrid, España); Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA, Barcelona, España); Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (M HKA, Antwerpen, Bélgica); SALT (Istanbul y Ankara, Turquía) y Van Abbemuseum (VAM, Eindhoven, Holanda). L’Internationale cuenta con la colaboración de Grizedale Arts (GA, Coniston, Reino Unido), Liverpool John Moores University (LJMU, Liverpool, Reino Unido), Stiftung Universität Hildesheim (UH, Hildesheim, Alemania) and University College Ghent School of Arts (KASK, Ghent, Bélgica) y con instituciones asociadas procedentes del ámbito universitario”. Para más información consultar la página oficial <http://www.museoreinasofia.es/linternationale> [Consultado 29/10/2014].

imagen, a la que se supeditan el sonido y el texto escrito. Según el autor, la ruptura se inicia a partir de la I Guerra Mundial dejando atrás el impulso tecnológico alentado durante la Modernidad. La nueva etapa de la “realidad virtual” está relacionada con la expansión del capitalismo y también “durante un tiempo con el *socialismo real*”. Su éxito es posibilitado gracias a la llamada *Tercera Piel* o *infoesfera* que incluyen la radio, televisión internet, etc., y que “a través de la imagen se va ir convirtiendo en un elemento determinante de la comunicación de masas” (Fernández Durán, 2010, p: 8). Incluimos el análisis del autor en este apartado porque, además de esta teoría, en la cronología de los cambios enlaza con coherencia la relación de la Tercera Piel, la infoesfera y su evolución hasta llegar a la Era Digital y a la Sociedad de la Información, los procesos de aprendizaje y consumos colectivos, y, finalmente, la energía eléctrica vinculada a la conciencia ecológica. Manteniendo la tesis de que todos estos medios necesitan de la energía (eléctrica) para poder mantenerse. Es por ello que en la actual “crisis multidimensional” pregunta,

Qué efectos podrá llegar a tener sobre esta Tercera Piel el previsible colapso del modelo actual en las próximas décadas. Y viceversa: qué consecuencias se podrían derivar sobre las sociedades humanas del previsible <<error fatal>> o potencial quiebra de la infoesfera, como resultado especialmente de la crisis energética (Fernández Durán, 2010, p: 9).

En el desarrollo de estos hechos, hemos señalado la exposición de *Big Bang Data*⁴³ en la que precisamente se debate el masivo fenómeno de la datificación (Fernández Durán, 2010, p: 42) y su contextualización.

Primeramente, para acercarnos a una lectura de lo que supone la Red, explicaremos que la primera piel corresponde a la naturaleza, la segunda al espacio real, en gran medida el urbano-metropolitano donde habitamos, y la Tercera Piel es la infoesfera, “Esta colonización mediática del espacio real, a través de la Tercera Piel, ha llegado a ser definida como la creación de “Telepolis”, que no sería otra cosa que la intensificación a través del éter del impacto cultural a distancia de las metrópolis (Fernández Durán, 2010, p: 22).

⁴³ Hemos señalado la exposición en CCB (2014) y en el Espacio Telefónica (2015) pues se trata de una coproducción.

Debemos señalar las aportaciones de Miwon Kwon (2000) en su artículo *The wrong place*⁴⁴, en el que aclara que el hiperespacio posmoderno finalmente tiene éxito al trascender las capacidades del cuerpo individual, para organizar su auto-localización perceptiva y cognitiva del exterior más inmediato, y mapear su posición en un mundo externo “mapeable”, La idea es la de pertenecer y localizarnos (como individuos o como colectivo) en superficies planas como los mapas o las pantallas del ordenador.

Con estas premisas, este apartado se centra en los tres aspectos descritos al inicio, susceptibles de generar actividades culturales, con el uso de las tecnologías como parte de su visualización o manifestación.

Para ello, retomamos el trabajo de Antoni Abad que, aunque lo hemos incluido en el campo de experimentación *Habitar y transitar el espacio*, dado el carácter plural de las prácticas artísticas que hemos seleccionado y nuestra clara voluntad de conservar esa identidad de experimentación que no conlleve a categorías estancas (Ramírez, 2004), de nuevo lo consideramos un modelo, o una práctica más, que se ajusta a este observatorio conceptual que hemos llamado *Procomún y Cultura localizada*. Esta la relacionamos, como ya hemos expuesto, con la Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales (UNESCO, 2005), y también participa de la declaración de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (UNESCO, 2003). Como hemos indicado el proyecto relaciona “arte y comunicación social, y visibilidad de los distintos colectivos” que, a través de los registros de sonido e imágenes, insisten en la perdurabilidad de su existencia, que es lícito de interpretar como una llamada, promovida desde el arte, a la permanencia y memoria de comunidades invisibilizadas.

El carácter social y político de estas obras contribuye a que lo intangible por omisión, como lo son ciertos grupos sociales, se hagan visibles ubicándolos en el peso de la nube que, como hemos expuesto (*Big Bang Data*), no es inmaterial. De este modo se establece una línea directa con lo propuesto por la UNESCO en 2003 y 2005, que sumando aportaciones que sin la intervención artística, posiblemente, seguirían de algún modo u otro, más ocultas. El acierto es recurrir a la distribución sustentada por las industrias culturales, materializadas en los museos o centros de arte, pues así se aproxima el problema a un público receptivo a las controversias sociales. En adición,

⁴⁴ *Opus cit.*

debido a la *hiperpatrimonialización* (Prats, 2012) y al turismo de masas cultural generado en las últimas décadas, los centros del arte se han convertido en un buena herramienta (*functional site*) a los que el “arte implicado” recurre para conseguir su objetivo de hacer tangible (con registros varios, red o libros) aquello que no es tangible (la memoria).

De igual modo, estamos obligados a destacar la trayectoria de Daniel G. Andújar, al ser un referente en este laboratorio que ofrece las tecnologías a la gente o *Technologies to people*. Su propósito es alertar del engaño que, a través de las tecnologías, llega hasta lo privado de nuestra esfera, hasta la privacidad de la vida. Si Abad usa esta herramienta para la visualización, Andújar nos previene de los usos sin descalificarla, De hecho, utiliza la Red para la divulgación. En la instalación Individual *Citizen Republic Project*, que ofrece MNCARS del 21 de enero al 4 de mayo de 2015, la obra *El Sistema (x-devian)* (2003),

Recrea un laboratorio en el que se elabora un sistema operativo y su estrategia promocional, buscando despertar el deseo del consumidor y dirigirlo hacia al horizonte del software libre, carente de ánimo de lucro y, por tanto, potencialmente peligroso para el negocio mundial creado en torno a la tecnología. En general, estos proyectos apuestan por el usuario de los nuevos medios y su emancipación respecto a discursos impuestos, ya sea desde el mundo de la economía o de la política⁴⁵. (MNCARS, 2015).



Daniel G. Andújar, *El Sistema (x-devian)* (2003).

⁴⁵ Texto extraído de la exposición en MNCARS citada en <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/daniel-garcia-andujar-sistema-operativo>

El grado de conciencia de Andújar sobre este medio de difusión, que es la *Tercera Piel* (Fernández Durán, 2010,) y el mapeo posmoderno (Kwon, 2000), queda manifestado con los distintos portales en red con los que ha contribuido, como los laboratorios de e-ciudades, que son plataformas virtuales en donde se visualizan y “declaran su profundo descontento con el modelo de cultura que los gestores políticos están imponiendo”⁴⁶. Artistas, críticos y profesionales del medio participan de manera activa en estos portales con aportaciones sobre arte, patrimonio y funcionamiento de las industrias culturales⁴⁷.

Como indicamos, desde los colectivos existe la intención de legitimar, o al menos de reconocer, las prácticas artísticas procomún. Se busca la puesta en valor de los bienes culturales, a través de la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales (UNESCO 2005),

La actividad de los colectivos artísticos pueden entenderse como una metáfora del procomún cultural a pequeña escala. En sus procesos y estrategias puede rastrearse muchas de las cuestiones esenciales y conflictos que conforman las claves del procomún en lo que respecta a las artes, como bien cultural e intangible. Los colectivos artísticos, son además elementos esenciales para la construcción de bienes y recursos que conforman el tejido cultural, de forma muy particular en los contextos locales, al tiempo que tienen un gran potencial como constructores de redes a mayor escala. (Marín & Salóm, 2012).

Estas intenciones se argumentan en la base expresada por Linebaugh (2013), con gran representación en el mundo anglosajón⁴⁸. Es por ello que aparecen una diversificación de términos y matices como,

[...] *socially engaged art* (arte socialmente comprometido), *community based art* (arte basado en la comunidad), *experimental communities* (comunidades experimentales), *dialogic art* (arte dialógico), *relational art* (arte relacional), *interventionist art* (arte intervencionista), *participative art* (arte participativo),

⁴⁶ Se puede consultar en red las plataformas nacidas a partir del año 2009 como e-madrid.org Medialab-Prado Madrid , y también e-sevilla.org, e-barcelona.org, e-valencia.org, e-ciudadreal.org. Para más información consultar página de Daniel G. Andújar <http://www.danielandujar.org/tag/e-sevillaorg/>

⁴⁷ Este debate supone otra línea de investigación. Están trabajando en estos aspectos Medialab Prado, MNCARS con la iniciativa de la publicación DESACUERDOS, UNiA Arteypensamiento y Arteleku, entre otras organizaciones y plataformas.

⁴⁸ Como señalamos en el capítulo 1, posiblemente divergen desde la propia idea de conservación y tutela patrimonial y de su propiedad, en la diferencia del modelo francés surgido tras la Revolución Francesa y el modelo anglosajón iniciado en el siglo XIX con los bienes de *National Trust*, pero que vemos como propuesta para abordar en posteriores investigaciones.

collaborative art (art colaborativo) o *social practice* (práctica social), o Desarrollo Social Comunitario. (Marín & Salóm, 2012, p: 62).

Como consecuencia multitud de colectivos se pueden relacionar en la última década, con un perfil estable, aunque a veces rozando lo marginal, como son,

La Fiambrera (Valencia, Madrid, Sevilla); Antimuseo, Brumaria, C.A.S.I.T.A, Democracia, Todo por la Praxis (Madrid); Salvem Cabanyal, Ex-Amics del IVAM, La Tejedora CCEC, Desayuno con Viandantes, Barra Diagonal, La Xarito, (Valencia); Fundación Rodríguez, Pripublikarrak, Amasté (País Vasco); Caldo de Cultivo (Tarragona-Barcelona), Telenoika (Barcelona), MURAC (La Rioja), Recetas Urbanas, Zemos 98 (Sevilla), o Left Hand Rotation. (Marín & Salóm, 2012, p: 63).

En el proyecto *Ser y durar* (2011), del grupo DEMOCRACIA, nombrado por Marín, T., & Salóm, E. (2012), se presenta un lugar dedicado a la memoria colectiva como es el Cementerio Civil de la Almudena en Madrid. Como señala el grupo, su proyecto es realizar una sesión de *Parkour* o “arte del desplazamiento” en el que se recorre este espacio de forma fluida, superando los obstáculos del camino, como las lápidas, árboles, etc. A esta manera tan singular de significar el espacio público que es grabado y resaltado con algunos epígrafes referentes a la libertad o la convivencia, se le relaciona con la práctica de la psicogeografía situacionista.



DEMOCRACIA, *Ser y durar* (2011)

Aunque su exposición no refiere el concepto de memoria histórica patrimonial,

En su práctica se elimina la memoria; el traceur⁴⁹ no parte de una memoria histórica sino de una memoria cotidiana, elaborada a partir de sus recorridos. Los traceurs niegan así la visión “histórica” de la ciudad, siendo totalmente ajenos a los procesos de su construcción y a sus hitos, de modo que el escenario urbano aparece ante ellos como una estructura sin pasado, un sistema de elementos recombinales en cada nueva sesión⁵⁰.

De algún modo podemos hablar de una apropiación del espacio al igual que hacen otras prácticas como la pintura, fotografía o performances como hemos descrito en los trabajos de Cristina Lucas y Pilar Albarracín, para darle una nueva significación. Para DEMOCRACIA la elección de este lugar se debe al contraste, aunque insisten en que, en sí, esa es una casualidad, pues su interés se posa en lo constructivo y lo espacial para poder desarrollar los desplazamientos.

Nuestra intención es activar una suerte de monumento en negativo, debido a su carácter efímero, en el cual se presentan a un mismo tiempo prácticas críticas de la cultura urbana con la memoria de aquellos que integraron ejércitos, etc.⁵¹.

En este punto retomamos la definición de Marc Augé del no lugar “un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico” (Augé, 2008, p: 83) para comprender la negación de la definición de lugar. En esta distinción, incorporamos el concepto de espacio según Michel de Certeau (Augé, 2008, p: 85), que lo entiende como lugar transitado, distinguiéndose de la definición de Merleau Ponty (Augé, 2008, p: 85) del espacio antropológico existencial, en el cual se experimenta la relación con el mundo, con el medio. El desplazamiento introducido por los elementos en movimiento y el factor tiempo de los *Parkour* o “arte del desplazamiento”, nos invitan a revisar estos conceptos.

Nos resulta difícil componer estas intervenciones en el marco de los registros patrimoniales, aunque podemos decir que resignifican espacios urbanos, es decir, localizan nuevos espacios para su actividad y los exponen como propiedad pública. En ese caso, entendemos que ayudan a no perder la memoria histórica (UNESCO, 2003).

⁴⁹ *Tranceur* es la persona que practica *Parkour*.

⁵⁰ Testimonio recogido de la página web <http://www.democracia.com.es/proyectos/ser-y-durar/>

⁵¹ *Ibidem*.

En este estudio, hemos querido resaltar los proyectos artísticos rescatados del arte-vida, con implicación social y política, en su referencia a los movimientos con influencias que podemos entender afines a la ideología Fluxus y a lo expandido del arte posthistórico. También hacemos mención del trabajo proyectado desde colectivos que subrayan el espacio que se ocupa, como el caso de DEMOCRACIA, en su puesta en valor de los patrimonios comunes; y que están expuestos a ser reconsiderados desde otra práctica como hace la ya citada Asociación Cultural El sueño de Tesla con el *Mapa sonoro de Málaga*.

El siguiente apartado recapacita sobre el “medio” en donde se originan proyectos. Y para ello, primeramente, vamos a visualizar estos observatorios de trabajo, porque como resalta Julia Ramírez Blanco desde una perspectiva acorde con el activismo colectivo,

Resulta claro que las condiciones de un espacio liberado no son las mismas que las de un taller, un museo o una galería. El contexto influye de modo variable en el tipo de creatividad de las personas o las sociedades⁵². (Ramírez Blanco, 2014, p: 271).

La autora cita que podríamos hablar de “un arte del común. Un arte de recuperar o de generar espacios para la colectividad, por efímeros que sean” (Ramírez Blanco, 2014, p: 271). Acorde con lo que presentamos en este epígrafe.

Los investigadores, Jaime Jover Baez y Sergio Almisas Cruz (2015) realizan un estudio en el que ponen en valor los bienes inmuebles en donde se generan muchos de los proyectos procomún y de cultura localizada. El artículo que presentan los autores hace referencia al lugar patrimonial con categoría BIC, más que a las prácticas artísticas que se llevan a cabo en el lugar. De hecho basan su argumento en la declaración de la Convención para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural (1972), y lo ponen en relación con el centro histórico de Cádiz en donde se encuentra el CSAO La Higuera, motivo de su análisis. Se trata de una llamada desde los movimientos sociales que como su título indica “Recuperando espacios y resignificando el concepto de patrimonio” expresa el derecho de revisión del sentido patrimonial apuntado por la

⁵² Julia Ramírez enuncia desde la praxis política y la estética “una serie de constantes” en estos espacios, los cuales están referidos en el libro RAMÍREZ BLANCO, J. (2014). *Utopías artísticas de revuelta. Claremond Road, Reclaim Street, la Ciudad del Sol*. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra.

UNESCO. Por lo tanto, vemos que estas inquietudes se expanden más allá de los dominios de las industrias culturales y administrativas incluyendo a la sociedad.

Sobre esta causa, entendemos que como expresa Kwon (2000), ya no sólo consiste en empoderarse del espacio como lugar de pertenencia (vecindad, pueblo, sitio familiar) como sostiene Lucy Lippard (Kwon, 2000) sino que son sus actividades y sus personas las que configuran el sentido de pertenencia a un sistema de movimiento “A sense of belonging that is not bound to any specific location but to a system of movement” (Kwon, 2000, p: 41).

Subrayando lo anterior, es frecuente que los territorios en los que se genera una cultura colectiva, cultura localizada, común o procomún sean entendidos como propiedad pública con el matiz patrimonial (patrimonio público o *común*) puesto que está latente la pertenencia a esferas más allá de la localización⁵³. Sus intereses expresan una clara intención de legitimar el patrimonio, ya no sólo de las prácticas artísticas como en esta tesis proponemos, sino también de los territorios foco de las actividades recogidas para ese efecto, en la Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales (UNESCO, 2005),

El patrimonio se conceptúa en base a sus valores sociales, educativos y colectivos, orientado a las necesidades y servicios que la ciudadanía demande y reclame, de ahí su fin público y el progreso teórico-institucional en la materia durante las últimas décadas del siglo XX. (Jover Baez & Almisas Cruz, 2015, p: 108).

En el caso de la Fábrica de Tabacos de Madrid, o La Tabacalera⁵⁴, el dominio se ha convertido en un Centro social autogestionado en cual se imparten talleres, conferencias, hay conciertos de música, exposiciones, etc., que justifican los valores que enlazamos con las declaraciones de la UNESCO (2003, 2005). Y a la cual se suma el bien material (UNESCO, 1972) como apunta Rodríguez,

⁵³ Este rasgo compone una de las características de la *cultura nómada*. *El sistema de movimientos y el concepto de funcional site* van más allá de lo analizado como sedentario y nómada. Tiene la particularidad de poder empoderarse de dominios territoriales a la vez que se puede desplazar con fluidez por el espacio como indica Kwon (2000). Es por ello que podemos hablar desde la posición material del patrimonio (UNESCO, 1972) al igual que en lo expandido de las artes (UNESCO, 2003, 2005).

⁵⁴ Para la consulta de la historia del edificio, las actividades o cualquier aspecto relacionado con su funcionamiento consultar la página web <http://latabacalera.net/>

Los valores patrimoniales y arquitectónicos del edificio (por estar declarado BIC y por su magnificencia, lo que le imprime un carácter institucional); Los valores históricos, sociales y culturales de la propia ubicación del edificio y su entorno; (Rodríguez, 2014, p: 175).

La autora también señala otros centros donde se realizan este tipo de proyecto,

Además de la Fábrica de Tabacalera aquí expuesto, lo constituyen otros centros sociales como La Casa Invisible situada en el centro histórico de la ciudad de Málaga, L'Ateneu Candela en la ciudad de Terrassa y El Patio Maravillas ubicado en el centro de Madrid. (Rodríguez, 2014, p: 179).



CENTRO SOCIAL Y CULTURAL AUTOGESTIONADO Fábrica de Tabacos de Madrid.

Muchos de los territorios recuperados del *arte del común* como sugiere Julia Ramírez (2014, p: 277) constituidos en centros de cultura localizada con iniciativas basadas en generar actividades artísticas y socioculturales, propulsoras de la labor colectiva procomún, se establecen en “dominios” de la ciudad histórica que son susceptibles de ser revisados y visibilizados como nuevos semilleros, siendo participes, como estamos insistiendo de los presupuestos presentados en la Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales.

Hemos incorporado en las fichas La Casa Invisible⁵⁵ de Málaga, lugar donde la Asociación Cultural El sueño de Tesla se reúne y trabaja en la producción del mapa sonoro de Málaga y en el de Andalucía, además de alojar múltiples iniciativas como conferencias, talleres, teatro, fotografía, Universidad Nómada, ULEX, donde se incluye un aprendizaje no formal. En su página se describe,

⁵⁵ Para más información consultar la página web de La Casa Invisible <http://www.lainvisible.net/>

La Casa Invisible es un centro social y cultural de gestión ciudadana. Abrió sus puertas en 2007, recuperando un edificio de titularidad pública que se encontraba en estado de abandono. Desde entonces, se ha convertido en un pulmón de creatividad, producción y pensamiento crítico en la ciudad de Málaga. La legitimidad adquirida y el intenso trabajo desplegado en defensa del espacio⁵⁶ [...].



CENTRO SOCIAL Y CULTURAL AUTOGESTIONADO La Casa Invisible de Málaga.

Estamos asistiendo a la formación del concepto de cultura localizada y procomún en los que se manejan, con una base de expansión en red, los estatutos que hemos descrito pertenecientes al periodo posthistórico en las artes (Danto, 2005) o posmoderno: lo expandido (Krauss, 2002), identidades de resistencia y apropiación (Foster, 2000; Candela, 2004), transparencia, horizontalidad, producción y participación colectiva (Rodríguez, 2014), interactividad, proyectos y procesos, *arte del común* (Lafuente, 2007; Ramírez Blanco, 2014), que creemos están funcionando como sistema de movimientos (Kwon, 2000) y que inciden en la revisión del patrimonio (Vecco, 2010) manteniendo relación con las declaraciones de la UNESCO (1972, 2003, 2005).

⁵⁶ Texto extraído de la página web de La Casa Invisible, anteriormente citada.

5. ÁREAS DE EXPERIMENTACIÓN.

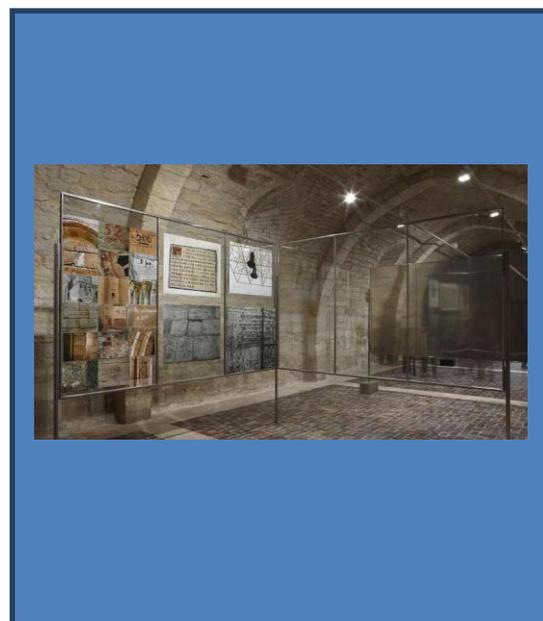
AE-1. Patrimonio cultural y memoria histórica

AE-1

AUTOR/A/ES: ARANBERRI, Ibon.

TÍTULO: *Gramática de Meseta*.

CÓDIGO QR:



OBSERVATORIOS DE EXPERIMENTACIÓN:

1	Patrimonio cultural y memoria histórica.	X
2	Patrimonio natural. Arte y sensibilidad ecológica.	
3	Habitar y transitar el espacio.	X
4	Apropiación y nuevos patrimonios.	
5	Procomún y Cultura localizada.	

JUSTIFICACIÓN PATRIMONIAL:

1	Elementos nuevos con valor patrimonial (memoria, identidad, género, medioambiental, etc.)	X
2	Valores culturales materiales e inmateriales que contribuyen a la diversidad cultural y la creatividad humana.	

VARIABLES DE CONTENIDO:

1	Autoría	Individual	X	Colectivo		Participación colectiva	
2	Tipo de Proyecto	Privado		Institucional	X	Coordinación del proyecto	
3	Obra/ Materiales/ Medidas/ Site-pecific	Instalación/ Vídeos, fotografías, planos, textos.					
7	Ubicación	Abadía de Santo Domingo de Silos en Burgos					
8	Año de inicio				Año de finalización	2010	
9	Funcional Site/Usos	Decorativo		Funcional	X	Didáctico	X
10	Perdurabilidad	Fija		Temporal	X	Procesual	

UBICACIÓN EN RED:

1	Página web personal/grupo:
2	Página web de la Institución/Empresa colaboradoras y/o propietarios: MNCARS http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/ibon-aranberri-gramatica-meseta https://www.youtube.com/watch?v=wPWwzxSoFUK

DESCRIPCIÓN:

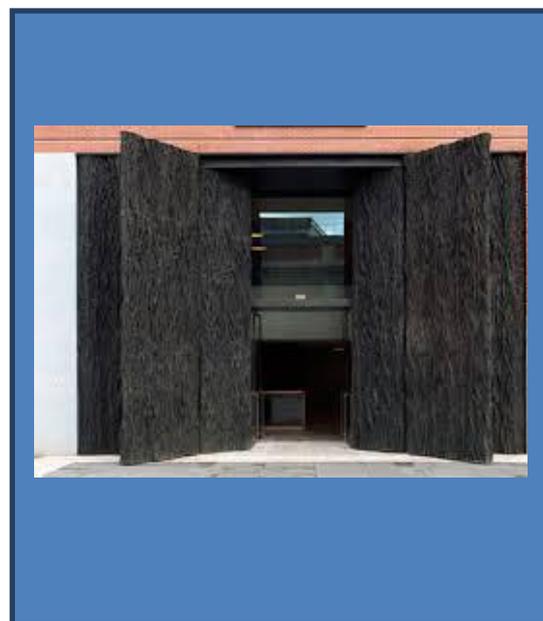
Plantea la fenomenología asociada a la destrucción del patrimonio como consecuencia de la construcción de grandes infraestructuras públicas (carreteras, embalses) y la descontextualización de sus ruinas para dotarlas de nuevos usos simbólicos. .

AE-1

AUTOR/A/ES: IGLESIAS, Cristina.

TÍTULO: *Portón-Pasaje, Museo del Prado*

CÓDIGO QR:



OBSERVATORIOS DE EXPERIMENTACIÓN:

1	Patrimonio cultural y memoria histórica.	X
2	Patrimonio natural. Arte y sensibilidad ecológica.	
3	Habitar y transitar el espacio.	X
4	Apropiación y nuevos patrimonios.	X
5	Procomún y Cultura localizada.	

JUSTIFICACIÓN PATRIMONIAL:

1	Elementos nuevos con valor patrimonial (memoria, identidad, género, medioambiental, etc.)	X
2	Valores culturales materiales e inmateriales que contribuyen a la diversidad cultural y la creatividad humana.	

VARIABLES DE CONTENIDO:

1	Autoría	Individual	X	Colectivo		Participación colectiva		
2	Tipo de Proyecto	Privado		Institucional	X	Coordinación del proyecto		
3	Obra/ Materiales/ Medidas/ Site- pecific	Escultura/ 6 Hojas: 2 fijas y 4 movibles conjugando diferentes espacios. Posiciones entre abierto o entrecerrado con espacios que traspasar o quedarse. /Site- pecific						
7	Ubicación	Museo Nacional del Prado de Madrid.						
8	Año de inicio					Año de finalización	2007	
9	Funcional Site/Usos	Decorativo	X	Funcional	X	Didáctico	X	
10	Perdurabilidad	Fija	X	Temporal		Procesual		

UBICACIÓN EN RED:

1	Página web personal/grupo: http://cristinaiglesias.com/
2	Página web de la Institución/Empresa colaboradoras y/o propietarios: MUSEO DEL PRADO https://www.museodelprado.es/la-institucion/la-ampliacion/porton-pasaje-obra-de-cristina-iglesias/

DESCRIPCIÓN:

Rafael Moneo le avisa para resolver la solución de la puerta de entrada ceremonial del Museo del Prado. Es una escultura pública, crea un lugar en sí misma. Pieza significativa; es una escultura autónoma con esa función. La pieza construye un tránsito entre la ciudad y el templo de lo imaginado realizado con la referencia al botánico que es la ficción natural. Las puertas se mueven seis veces al día construyendo espacios nuevos cada dos horas.

AE-1

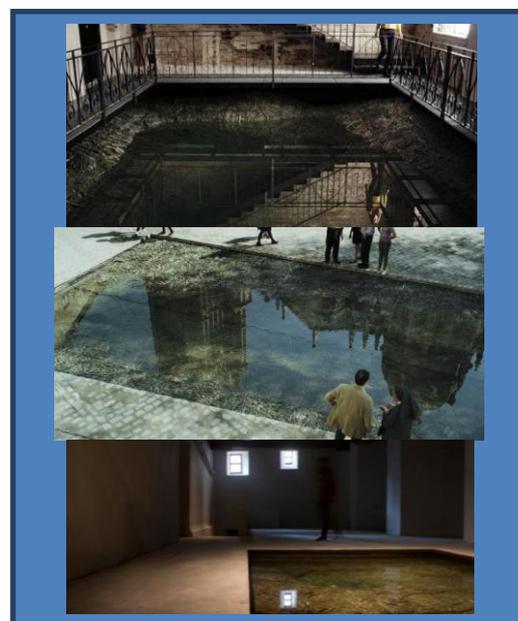
AUTOR/A/ES: IGLESIAS, Cristina.

TÍTULO: *TRES AGUAS. Un proyecto para Toledo* (2014).

CÓDIGO QR:

OBSERVATORIOS DE EXPERIMENTACIÓN:

1	Patrimonio cultural y memoria histórica.	X
2	Patrimonio natural. Arte y sensibilidad ecológica.	X
3	Habitar y transitar el espacio.	X
4	Apropiación y nuevos patrimonios.	X
5	Procomún y Cultura localizada.	



JUSTIFICACIÓN PATRIMONIAL:

1	Elementos nuevos con valor patrimonial (memoria, identidad, género, medioambiental, etc.)	X
2	Valores culturales materiales e inmateriales que contribuyen a la diversidad cultural y la creatividad humana.	X

VARIABLES DE CONTENIDO:

1	Autoría	Individual	X	Colectivo		Participación colectiva		
2	Tipo de Proyecto	Privado		Institucional	X	Coordinación del proyecto		
3	Obra/ Materiales/ Medidas/ Site- pecific	Escultura/ Variables/ Acero, agua, materiales para las canalizaciones del agua/ Site- pecific						
7	Ubicación	Toledo, España. - Torre del Agua en la Real Fábrica de Armas. - Plaza del Ayuntamiento. - Convento de Santa Clara.						
8	Año de inicio				Año de finalización		2014	
9	Funcional Site/Usos	Decorativo	X	Funcional	X	Didáctico	X	
10	Perdurabilidad	Fija	X	Temporal		Procesual		

UBICACIÓN EN RED:

1	Página web personal/grupo: http://www.cristinaiglesias.com/ http://www.cristinaiglesias.com/exposiciones/Tres-Aguas-A-Project-for-Toledo-2014/
2	Página web de la Institución/Empresa colaboradoras y/o propietarios: Fundación Artangel http://www.artangel.org.uk/ Fundación El Greco 2014 http://www.elgreco2014.com/ Ayuntamiento de Toledo http://www.elgreco2014.com/#!proyecto-toledo/c6qj

DESCRIPCIÓN:

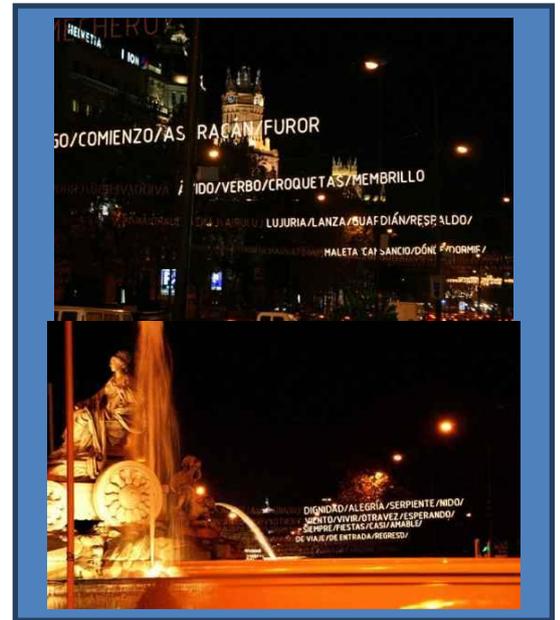
Proyecto escultórico contenido en el espacio físico de la ciudad como es la Plaza del Ayuntamiento cercana a la catedral (siglos XIII-XIV) donde estaba la gran mezquita, en el interior de la arquitectura mudéjar de la Torre del Agua y en el Convento de Santa Clara, que normalmente permanecía cerrado. Se trata de llevar la fluidez del agua del río Tajo de vuelta a la ciudad histórica para significar el periodo conocido como "La Convivencia" de las tres culturas: cristiana, musulmana y judía.

AE-1

AUTOR/A/ES: LOOTZ, Eva.

TÍTULO: *Proyecto de iluminación del Paseo de Recoletos. Madrid.*

CÓDIGO QR:



OBSERVATORIOS DE EXPERIMENTACIÓN:

1	Patrimonio cultural y memoria histórica.	X
2	Patrimonio natural. Arte y sensibilidad ecológica.	
3	Habitar y transitar el espacio.	X
4	Apropiación y nuevos patrimonios.	X
5	Procomún y Cultura localizada.	

JUSTIFICACIÓN PATRIMONIAL:

1	Elementos nuevos con valor patrimonial (memoria, identidad, género, medioambiental, etc.)	
2	Valores culturales materiales e inmateriales que contribuyen a la diversidad cultural y la creatividad humana.	X

VARIABLES DE CONTENIDO:

1	Autoría	Individual	X	Colectivo		Participación colectiva	
2	Tipo de Proyecto	Privado		Institucional	X	Coordinación del proyecto	
3	Obra/ Materiales/ Medidas/ Site- pecific	Intervención/ iluminación/ Site- pecific					
7	Ubicación	Madrid					
8	Año de inicio				Año de finalización	2004	
9	Funcional Site/Uso	Decorativo	X	Funcional	X	Didáctico	X
10	Perdurabilidad	Fija		Temporal	X	Procesual	

UBICACIÓN EN RED:

1	Página web personal/grupo: http://www.evalootz.com/ http://www.evalootz.com/escultura01/index.htm
2	Página web de la Institución/Empresa colaboradoras y/o propietarios:

DESCRIPCIÓN:

En Madrid en las Navidades de 2004, en el proyecto el alumbrado de la ciudad se llenaba de palabras dispares simulando al automatismo literario de los dadaístas y surrealista (comienzo, furor, verbo, croquetas, desempleo) variando de este modo la tradicional iluminación navideña.

AE-1

AUTOR/A/ES: LÓPEZ CUENCA, Rogelio.

TÍTULO: *Parque de la memoria. Málaga 1937.*

CÓDIGO QR:



OBSERVATORIOS DE EXPERIMENTACIÓN:

1	Patrimonio cultural y memoria histórica.	X
2	Patrimonio natural. Arte y sensibilidad ecológica.	
3	Habitar y transitar el espacio.	X
4	Apropiación y nuevos patrimonios.	
5	Procomún y Cultura localizada.	

JUSTIFICACIÓN PATRIMONIAL:

1	Elementos nuevos con valor patrimonial (memoria, identidad, género, medioambiental, etc.)	X
2	Valores culturales materiales e inmateriales que contribuyen a la diversidad cultural y la creatividad humana.	

VARIABLES DE CONTENIDO:

1	Autoría	Individual		Colectivo	X	Participación colectiva	
2	Tipo de Proyecto	Privado		Institucional	X	Coordinación del proyecto	X
3	Obra/ Materiales/ Medidas/ Site- pecific	Parque de la memoria histórica /Escultura Arquitectura (Santiago Cirugeda) Jardinería (Salvador Relaño)/ Site- pecific					
7	Ubicación	Torre del Mar (Málaga), España. -Parque contiguo a la estación de autobuses.					
8	Año de inicio				Año de finalización	2007	
9	Funcional Site/Uso	Decorativo	X	Funcional	X	Didáctico	X
10	Perdurabilidad	Fija	X	Temporal		Procesual	X

UBICACIÓN EN RED:

1	Página web personal/grupo: http://www.lopezcuenca.com/ http://www.lopezcuenca.com/malaga1937/memoria.html
2	Página web de la Institución/Empresa colaboradoras y/o propietarios: http://www.malaga.es/

DESCRIPCIÓN:

Parque de la Memoria dedicada a la Guerra Civil española en el episodio del éxodo y crimen de guerra acontecido en febrero de 1937, en la provincia de Málaga, en la carretera a Almería.

AE-1

AUTOR/A/ES: PLENSA, Jaume.

TÍTULO: *La llarga nit (De Ausias March a Vicent Andrés Estellés).*

CÓDIGO QR:



OBSERVATORIOS DE EXPERIMENTACIÓN:

1	Patrimonio cultural y memoria histórica.	X
2	Patrimonio natural. Arte y sensibilidad ecológica.	
3	Habitar y transitar el espacio.	
4	Apropiación y nuevos patrimonios.	
5	Procomún y Cultura localizada.	

JUSTIFICACIÓN PATRIMONIAL:

1	Elementos nuevos con valor patrimonial (memoria, identidad, género, medioambiental, etc.)	X
2	Valores culturales materiales e inmateriales que contribuyen a la diversidad cultural y la creatividad humana.	

VARIABLES DE CONTENIDO:

1	Autoría	Individual	X	Colectivo		Participación colectiva		
2	Tipo de Proyecto	Privado		Institucional	X	Coordinación del proyecto		
3	Obra/ Materiales/ Medidas/ Site- pecific	Escultura/ Site- pecific						
7	Ubicación	Centro de Arte de Caja de Burgos (CAB), Burgos.						
8	Año de inicio				Año de finalización	2007		
9	Funcional Site/Usos	Decorativo	X	Funcional		Didáctico	X	
10	Perdurabilidad	Fija		Temporal	X	Procesual		

UBICACIÓN EN RED:

1	Página web personal/grupo: http://jaumeplensa.com/
2	Página web de la Institución/Empresa colaboradoras y/o propietarios: Fundación Caja de Burgos, CAB, http://www.cabdeburgos.com/es/exposiciones/?iddoc=170

DESCRIPCIÓN:

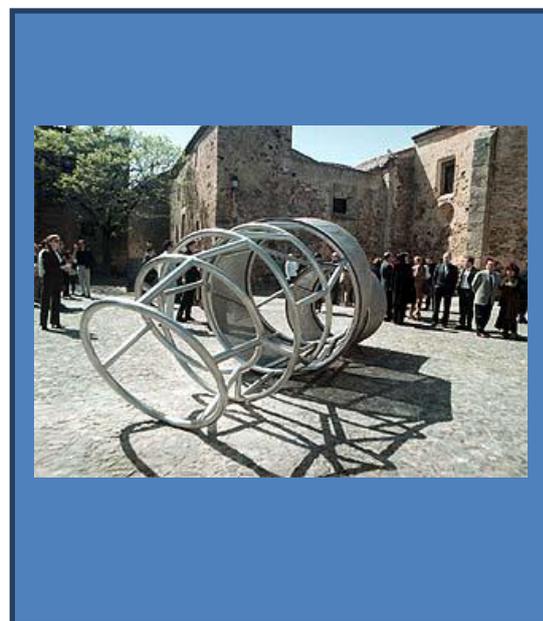
Escultura realizada como *site-specific*.

AE-1

AUTOR/A/ES: SOLANO, Susana.

TÍTULO: *Dentro y Fuera*. Cáceres.

CÓDIGO QR:



OBSERVATORIOS DE EXPERIMENTACIÓN:

1	Patrimonio cultural y memoria histórica.	X
2	Patrimonio natural. Arte y sensibilidad ecológica.	
3	Habitar y transitar el espacio.	
4	Apropiación y nuevos patrimonios.	
5	Procomún y Cultura localizada.	

JUSTIFICACIÓN PATRIMONIAL:

1	Elementos nuevos con valor patrimonial (memoria, identidad, género, medioambiental, etc.)	X
2	Valores culturales materiales e inmateriales que contribuyen a la diversidad cultural y la creatividad humana.	

VARIABLES DE CONTENIDO:

1	Autoría	Individual	X	Colectivo		Participación colectiva		
2	Tipo de Proyecto	Privado		Institucional	X	Coordinación del proyecto		
3	Obra/ Materiales/ Medidas/ Site- pecific	Escultura/ inetrvención/ <i>Site- pecific</i>						
7	Ubicación	Plaza de las Veletas. Cáceres						
8	Año de inicio				Año de finalización	2001		
9	Funcional Site/Usó	Decorativo	X	Funcional	X	Didáctico	X	
10	Perdurabilidad	Fija		Temporal	X	Procesual		

UBICACIÓN EN RED:

1	Página web personal/grupo: http://susanasolano.net/ http://susanasolano.net/content/exposiciones-colectivas
2	Página web de la Institución/Empresa colaboradoras y/o propietarios:

DESCRIPCIÓN:

Escultura realizada como *site-specific*, en Cáceres con la posibilidad de interactuar con ella por lo que revela su carácter didáctico comprendido en el concepto de *Functional Site*.

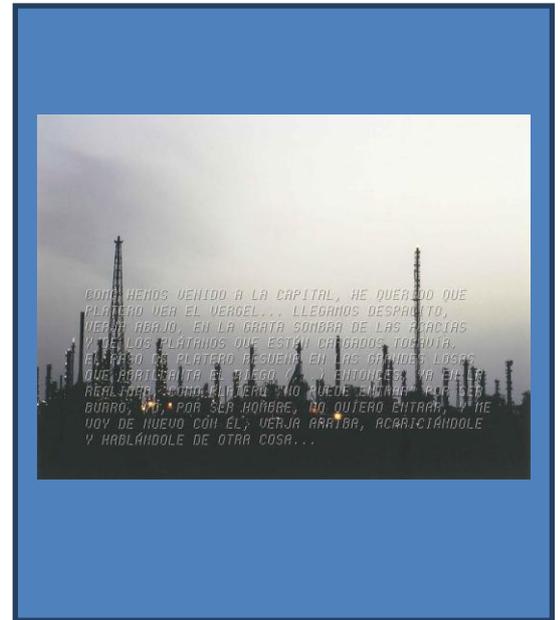
AE-2. Arte y sensibilidad ecológica.

AE-2

AUTOR/A/ES: AGREDANO, Rafael.

TÍTULO: *Escenas pastorales del sur galante.*

CÓDIGO QR:



OBSERVATORIOS DE EXPERIMENTACIÓN:

1	Patrimonio cultural y memoria histórica.	
2	Patrimonio natural. Arte y sensibilidad ecológica.	X
3	Habitar y transitar el espacio.	
4	Apropiación y nuevos patrimonios.	
5	Procomún y Cultura localizada.	

JUSTIFICACIÓN PATRIMONIAL:

1	Elementos nuevos con valor patrimonial (memoria, identidad, género, medioambiental, etc.)	X
2	Valores culturales materiales e inmateriales que contribuyen a la diversidad cultural y la creatividad humana.	

VARIABLES DE CONTENIDO:

1	Autoría	Individual	X	Colectivo		Participación colectiva	
2	Tipo de Proyecto	Privado	X	Institucional		Coordinación del proyecto	
3	Obra/ Materiales/ Medidas/ Site- pecific	Fotografía (Cibachrome) color y texto / 80 x 108 cm / Site- pecific					
7	Ubicación	Huelva					
8	Año de inicio				Año de finalización	2004	
9	Funcional Site/Usos	Decorativo	X	Funcional	X	Didáctico	X
10	Perdurabilidad	Fija		Temporal	X	Procesual	

UBICACIÓN EN RED:

1	Página web personal/grupo:
2	Página web de la Institución/Empresa colaboradoras y/o propietarios: Propiedad de Abraham Lacalle CAAC http://www.juntadeandalucia.es/cultura/caac/english/pre/img_agre12b/frame.htm Diario El Sur de Málaga http://www.diariosur.es/prensa/20070126/cultura/rafael-agredano-utopia-industrial_20070126.html

DESCRIPCIÓN:

Fotografía y texto denunciando el deterioro ecológico incontrolado ocurrido en la provincia de Huelva.

AE-2

AUTOR/A/ES: ALMARCEGUI, Lara.

TÍTULO: *Parque fluvial abandonado.*

CÓDIGO QR:



OBSERVATORIOS DE EXPERIMENTACIÓN:

1	Patrimonio cultural y memoria histórica.	
2	Patrimonio natural. Arte y sensibilidad ecológica.	X
3	Habitar y transitar el espacio.	X
4	Apropiación y nuevos patrimonios.	
5	Procomún y Cultura localizada.	

JUSTIFICACIÓN PATRIMONIAL:

1	Elementos nuevos con valor patrimonial (memoria, identidad, género, medioambiental, etc.)	X
2	Valores culturales materiales e inmateriales que contribuyen a la diversidad cultural y la creatividad humana.	

VARIABLES DE CONTENIDO:

1	Autoría	Individual	X	Colectivo		Participación colectiva		
2	Tipo de Proyecto	Privado		Institucional	X	Coordinación del proyecto		
3	Obra/ Materiales/ Medidas/ Site- pecific	Instalación/ Vídeo, imágenes y texto/ Site- pecific						
7	Ubicación	León						
8	Año de inicio				Año de finalización	2013		
9	Funcional Site/Uso	Decorativo		Funcional		Didáctico	X	
10	Perdurabilidad	Fija		Temporal	X	Procesual		

UBICACIÓN EN RED:

1	Página web personal/grupo:
2	Página web de la Institución/Empresa colaboradoras y/o propietarios: MUSAC http://musac.es/#exposiciones/expo/?id=6220&from= MUSAC https://www.youtube.com/watch?v=1MyAq2Lcng

DESCRIPCIÓN:

Globo terráqueo. Escultura.

AE-2

AUTOR/A/ES: BARBI, Jorge.

TÍTULO: *En el final del camino.*

CÓDIGO QR:



OBSERVATORIOS DE EXPERIMENTACIÓN:

1	Patrimonio cultural y memoria histórica.	X
2	Patrimonio natural. Arte y sensibilidad ecológica.	X
3	Habitar y transitar el espacio.	X
4	Apropiación y nuevos patrimonios.	X
5	Procomún y Cultura localizada.	

JUSTIFICACIÓN PATRIMONIAL:

1	Elementos nuevos con valor patrimonial (memoria, identidad, género, medioambiental, etc.)	X
2	Valores culturales materiales e inmateriales que contribuyen a la diversidad cultural y la creatividad humana.	

VARIABLES DE CONTENIDO:

1	Autoría	Individual	X	Colectivo		Participación colectiva		
2	Tipo de Proyecto	Privado		Institucional	X	Coordinación del proyecto		
3	Obra/ Materiales/ Medidas/ Site- pecific	Instalación/ Site- pecific						
7	Ubicación	Cementerio						
8	Año de inicio				Año de finalización	2014		
9	Funcional Site/Usos	Decorativo	X	Funcional	X	Didáctico	X	
10	Perdurabilidad	Fija	X	Temporal		Procesual		

UBICACIÓN EN RED:

1	Página web personal/grupo: http://www.jorgebarbi.com/
2	Página web de la Institución/Empresa colaboradoras y/o propietarios: Xunta de Galicia https://cultura.xunta.es/es/on-road

DESCRIPCIÓN:

Instalación en el cementerio desacralizado de Bonaval (Santiago de Compostela) con una serie diferenciada de pintura plana destinada a los distintos nichos que contienen a orentes, apóstatas, conversos, indecisos, escépticos, agnósticos, ateos y suicidas. Cada categoría está expuesta y escrita en cartelas en castellano, catalán e inglés. De este modo incluye a todos los muertos, no sólo a los peregrinos cristianos.

AE-2

AUTOR/A/ES: MONCUNILL, Mariona.

TÍTULO: *Text on snow on the botanical garden.*

CÓDIGO QR:



OBSERVATORIOS DE EXPERIMENTACIÓN:

1	Patrimonio cultural y memoria histórica.	X
2	Patrimonio natural. Arte y sensibilidad ecológica.	X
3	Habitar y transitar el espacio.	X
4	Apropiación y nuevos patrimonios.	
5	Procomún y Cultura localizada.	

JUSTIFICACIÓN PATRIMONIAL:

1	Elementos nuevos con valor patrimonial (memoria, identidad, género, medioambiental, etc.)	X
2	Valores culturales materiales e inmateriales que contribuyen a la diversidad cultural y la creatividad humana.	

VARIABLES DE CONTENIDO:

1	Autoría	Individual	X	Colectivo		Participación colectiva		
2	Tipo de Proyecto	Privado		Institucional	X	Coordinación del proyecto		
3	Obra/ Materiales/ Medidas/ Site- pecific	Vídeo/ Site- pecific						
7	Ubicación	Jardín botánico en el norte de Europa						
8	Año de inicio				Año de finalización	2004		
9	Funcional Site/Usó	Decorativo	X	Funcional	X	Didáctico	X	
10	Perdurabilidad	Fija		Temporal	X	Procesual		

UBICACIÓN EN RED:

1	Página web personal/grupo: http://www.marionamoncunill.com/ http://www.marionamoncunill.com/index.php?/projects/text-on-snow/
2	Página web de la Institución/Empresa colaboradoras y/o propietarios: http://www.rtve.es/alcanta/videos/metropolis/metropolis-generacion-2014/2424605/ http://creacionjoven.com/exposiciones/mariona-moncunill-en-composicion-de-lugar/

DESCRIPCIÓN:

Vídeo con un jardín botánico nevado. Una acción fue cambiar de lugar las cartelas que nombran a las especies botánicas y posteriormente grabar la explicación de una científica que explica (en inglés) cómo son los colores y los olores de las especies que están ocultas bajo la nieve.

AE-2

AUTOR/A/ES: NAVARES, Paloma.

TÍTULO: Travesía Ruanda.

CÓDIGO QR:



OBSERVATORIOS DE EXPERIMENTACIÓN:

1	Patrimonio cultural y memoria histórica.	
2	Patrimonio natural. Arte y sensibilidad ecológica.	X
3	Habitar y transitar el espacio.	X
4	Apropiación y nuevos patrimonios.	
5	Procomún y Cultura localizada.	

JUSTIFICACIÓN PATRIMONIAL:

1	Elementos nuevos con valor patrimonial (memoria, identidad, género, medioambiental, etc.)	X
2	Valores culturales materiales e inmateriales que contribuyen a la diversidad cultural y la creatividad humana.	

VARIABLES DE CONTENIDO:

1	Autoría	Individual	X	Colectivo		Participación colectiva		
2	Tipo de Proyecto	Privado		Institucional	X	Coordinación del proyecto		
3	Obra/ Materiales/ Medidas/ Site- pecific	Escultura/ Fotografía, útiles de pesca, imperdibles, textos/ Variables						
7	Ubicación							
8	Año de inicio	Años noventa			Año de finalización		2007	
9	Funcional Site/Usos	Decorativo		Funcional	X	Didáctico	X	
10	Perdurabilidad	Fija		Temporal	X	Procesual		

UBICACIÓN EN RED:

1	Página web personal/grupo: http://palomanavares.com/ http://palomanavares.com/trabajos/otros-paramos-2004-2009/
2	Página web de la Institución/Empresa colaboradoras y/o propietarios: Galería Isabel Hurley http://www.isabelhurley.com/ http://www.m-arteyculturavisual.com/wp-content/uploads/2013/06/Paloma-Navares_Otros-Paramos.pdf

DESCRIPCIÓN:

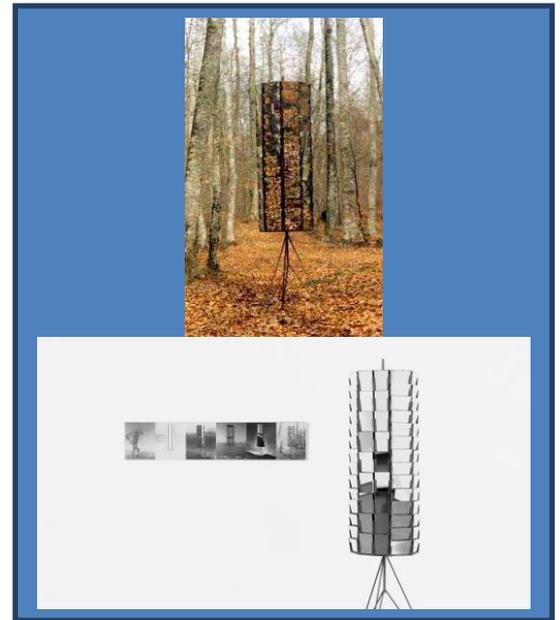
Con las flores de las amapolas la artista denuncia la matanza en Ruanda de mujeres y niños al utilizar el SIDA como arma de exterminio. En sus pétalos están grabados los rostros de las víctimas.

AE-2

AUTOR/A/ES: PEREJAUME (1984)

TÍTULO: *Postaler.*

CÓDIGO QR:



OBSERVATORIOS DE EXPERIMENTACIÓN:

1	Patrimonio cultural y memoria histórica.	
2	Patrimonio natural. Arte y sensibilidad ecológica.	X
3	Habitar y transitar el espacio.	
4	Apropiación y nuevos patrimonios.	
5	Procomún y Cultura localizada.	

JUSTIFICACIÓN PATRIMONIAL:

1	Elementos nuevos con valor patrimonial (memoria, identidad, género, medioambiental, etc.)	X
2	Valores culturales materiales e inmateriales que contribuyen a la diversidad cultural y la creatividad humana.	

VARIABLES DE CONTENIDO:

1	Autoría	Individual	X	Colectivo		Participación colectiva	
2	Tipo de Proyecto	Privado		Institucional	X	Coordinación del proyecto	
3	Obra/ Materiales/ Medidas/ Site- pecific	Instalación. Objeto/ Hierro, lata, madera, espejos y fotografía a las sales de plata/ ostalero 197 x 56 x 56 cm; 6 fotografías 29,5 x 138,5 cm c/u; 120 espejos 10 x 15 cm c/u/ Site- pecific					
7	Ubicación						
8	Año de inicio				Año de finalización	1984	
9	Funcional Site/Uso	Decorativo		Funcional	X	Didáctico	X
10	Perdurabilidad	Fija	X	Temporal	X	Procesual	

UBICACIÓN EN RED:

1	Página web personal/grupo:
2	Página web de la Institución/Empresa colaboradoras y/o propietarios: MACBA www.macba.es Colección MACBA http://www.macba.cat/es/postaler-0167

DESCRIPCIÓN:

Postaler (objeto que contiene postales) de espejos colocado en la naturaleza para reflejarla de modo fragmentado, al igual que hacen las postales.

AE-3

AUTOR/A/ES: SAIZ, Manuel.

TÍTULO: Shroud (This is not a Trophy).

CÓDIGO QR:



OBSERVATORIOS DE EXPERIMENTACIÓN:

1	Patrimonio cultural y memoria histórica.	
2	Patrimonio natural. Arte y sensibilidad ecológica.	X
3	Habitar y transitar el espacio.	
4	Apropiación y nuevos patrimonios.	
5	Procomún y Cultura localizada.	

JUSTIFICACIÓN PATRIMONIAL:

1	Elementos nuevos con valor patrimonial (memoria, identidad, género, medioambiental, etc.)	X
2	Valores culturales materiales e inmateriales que contribuyen a la diversidad cultural y la creatividad humana.	

VARIABLES DE CONTENIDO:

1	Autoría	Individual	X	Colectivo		Participación colectiva		
2	Tipo de Proyecto	Privado	X	Institucional		Coordinación del proyecto		
3	Obra/ Materiales/ Medidas/ Site- pecific	Fotografía /						
7	Ubicación	Niágara						
8	Año de inicio				Año de finalización	1995		
9	Funcional Site/Uso	Decorativo	X	Funcional	X	Didáctico	X	
10	Perdurabilidad	Fija		Temporal	X	Procesual		

UBICACIÓN EN RED:

1	Página web personal/grupo: http://www.manuelseiz.com/archive.html
2	Página web de la Institución/Empresa colaboradoras y/o propietarios:

DESCRIPCIÓN:

Fotografía en la que se trata de camuflar a un salmón de gran tamaño en Buffalo una vez pescado como respuesta a las prácticas de su pesca.

AE-3. Habitar y transitar el espacio.

AE-3

AUTOR/A/ES: ASOCIACIÓN CULTURAL El sueño de Tesla

TÍTULO: Mapa sonoro de Málaga

CÓDIGO QR:



OBSERVATORIOS DE EXPERIMENTACIÓN:

1	Patrimonio cultural y memoria histórica.	
2	Patrimonio natural. Arte y sensibilidad ecológica.	
3	Habitar y transitar el espacio.	X
4	Apropiación y nuevos patrimonios.	
5	Procomún y Cultura localizada.	X

JUSTIFICACIÓN PATRIMONIAL:

1	Elementos nuevos con valor patrimonial (memoria, identidad, género, medioambiental, etc.)	X
2	Valores culturales materiales e inmateriales que contribuyen a la diversidad cultural y la creatividad humana.	X

VARIABLES DE CONTENIDO:

1	Autoría	Individual	X	Colectivo		Participación colectiva	X
2	Tipo de Proyecto	Privado		Institucional		Coordinación del proyecto	
3	Obra/ Materiales/ Medidas/ Site- pecific	Intervención en el espacio/mapa, sonido, grabadoras, material informático, participación humana/ Site- pecific					
7	Ubicación	Málaga					
8	Año de inicio				Año de finalización		
9	Funcional Site/Uso	Decorativo		Funcional	X	Didáctico	X
10	Perdurabilidad	Fija		Temporal		Procesual	X

UBICACIÓN EN RED:

1	Página web personal/grupo: http://www.tesladream.org/contacto/contacto.php
2	Página web de la Institución/Empresa colaboradoras y/o propietarios: La Casa Invisible http://www.lainvisible.net/

DESCRIPCIÓN:

El objetivo de la Asociación Cultural El sueño de Tesla es capturar el mapa sonoro de Andalucía. Un proyecto basado en *World Soundscape Project*, e inspirado en la Fonoteca de México, Escoitar.org y por el Foro Mundial de Ecología Acústica. En sus textos aclaran que el patrimonio sonoro está reconocido por la UNESCO (2003) formando parte de la identidad de los pueblos al reflejar aspectos sociales, culturales, políticos y económicos.

AE-5

AUTOR/A/ES: ABAD, Antoni.

TÍTULO: MEGAFONE.NET/2004-2014.

CÓDIGO QR:

OBSERVATORIOS DE EXPERIMENTACIÓN:

1	Patrimonio cultural y memoria histórica.	
2	Patrimonio natural. Arte y sensibilidad ecológica.	
3	Habitar y transitar el espacio.	X
4	Apropiación y nuevos patrimonios.	
5	Procomún y Cultura localizada.	X

JUSTIFICACIÓN PATRIMONIAL:

1	Elementos nuevos con valor patrimonial (memoria, identidad, género, medioambiental, etc.)	X
2	Valores culturales materiales e inmateriales que contribuyen a la diversidad cultural y la creatividad humana.	X

VARIABLES DE CONTENIDO:

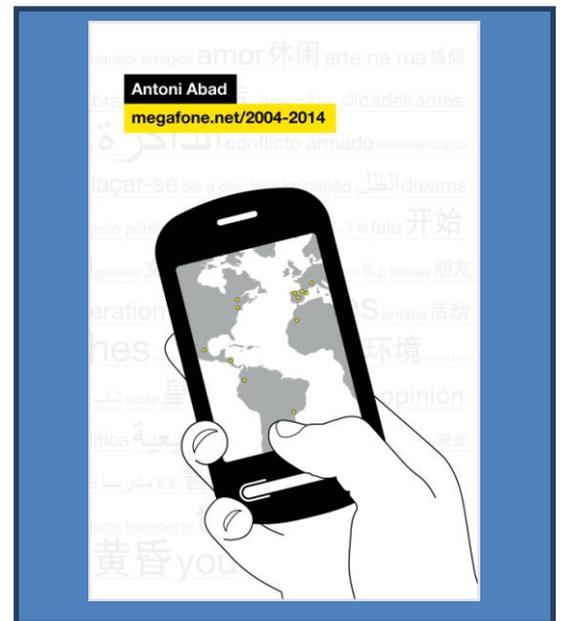
1	Autoría	Individual	X	Colectivo		Participación colectiva	X
2	Tipo de Proyecto	Privado		Institucional	X	Coordinación del proyecto	
3	Obra/ Materiales/ Medidas/ Site-pecific	Proyecto de arte y comunicación/ teléfonos móvil y personas/					
7	Ubicación	Pinacoteca del Estado de Sao Paulo. Sao Paulo, Brasil, Matadero Madrid, Centro Cultural de España en México, Laboratorio Arte Alameda, México y MACBA					
8	Año de inicio	2004			Año de finalización		2014
9	Funcional Site/Usos	Decorativo		Funcional	X	Didáctico	X
10	Perdurabilidad	Fija		Temporal	X	Procesual	X

UBICACIÓN EN RED:

1	Página web personal/grupo:
2	Página web de la Institución/Empresa colaboradoras y/o propietarios: MACBA http://www.macba.cat/es/10-anyos-de-megafone-net https://www.youtube.com/watch?v=nlepNcjbOj4#t=84

DESCRIPCIÓN:

Proyecto de arte y comunicación social que ofrece visibilidad y es una vía de expresión para distintos colectivos a través de la telefonía móvil. Éstos registran sus experiencias e informan con el uso de imágenes, sonido y textos para que no se pierdan los testimonios de minorías como los taxistas de sitio de la ciudad de México D.F.

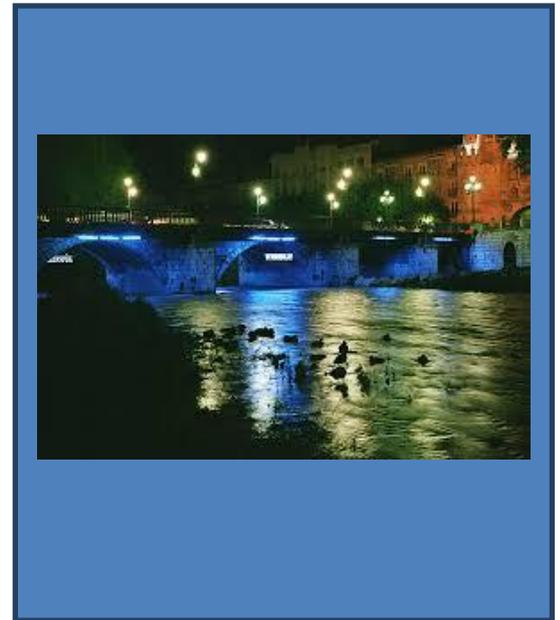


AE-3

AUTOR/A/ES: ALVAROGONZÁLEZ, Chema.

TÍTULO: *De lo visible y lo invisible.*

CÓDIGO QR:



OBSERVATORIOS DE EXPERIMENTACIÓN:

1	Patrimonio cultural y memoria histórica.	
2	Patrimonio natural. Arte y sensibilidad ecológica.	X
3	Habitar y transitar el espacio.	X
4	Apropiación y nuevos patrimonios.	
5	Procomún y Cultura localizada.	

JUSTIFICACIÓN PATRIMONIAL:

1	Elementos nuevos con valor patrimonial (memoria, identidad, género, medioambiental, etc.)	X
2	Valores culturales materiales e inmateriales que contribuyen a la diversidad cultural y la creatividad humana.	

VARIABLES DE CONTENIDO:

1	Autoría	Individual	X	Colectivo		Participación colectiva		
2	Tipo de Proyecto	Privado		Institucional		Coordinación del proyecto		
3	Obra/ Materiales/ Medidas/ Site- pecific	Instalación / Luz de neón iluminación/ Variables/ Site- pecific						
7	Ubicación	Puente en Alemania						
8	Año de inicio				Año de finalización	2003		
9	Funcional Site/Usos	Decorativo	X	Funcional	X	Didáctico	X	
10	Perdurabilidad	Fija		Temporal	X	Procesual		

UBICACIÓN EN RED:

1	Página web personal/grupo: http://www.chemaalvargonzalez.com/
2	Página web de la Institución/Empresa colaboradoras y/o propietarios:

DESCRIPCIÓN:

Iluminación de los espacios en la oscuridad de la noche con las palabras visible e invisible para visibilizar otras realidades con una lectura meta-cultural (visual y lingüístico) del entorno de la ciudad.

AE-3

AUTOR/A/ES: AMPUDIA, Eugenio.

TÍTULO: *Cada palabra es como una innecesaria
Mancha en el silencio y en la nada.*

CÓDIGO QR:



OBSERVATORIOS DE EXPERIMENTACIÓN:

1	Patrimonio cultural y memoria histórica.	
2	Patrimonio natural. Arte y sensibilidad ecológica.	
3	Habitar y transitar el espacio.	X
4	Apropiación y nuevos patrimonios.	X
5	Procomún y Cultura localizada.	X

JUSTIFICACIÓN PATRIMONIAL:

1	Elementos nuevos con valor patrimonial (memoria, identidad, género, medioambiental, etc.)	X
2	Valores culturales materiales e inmateriales que contribuyen a la diversidad cultural y la creatividad humana.	

VARIABLES DE CONTENIDO:

1	Autoría	Individual	X	Colectivo		Participación colectiva	X	
2	Tipo de Proyecto	Privado		Institucional	X	Coordinación del proyecto		
3	Obra/ Materiales/ Medidas/ Site- pecific	Instalación/ Alberca de 506 m ² con agua, pantalán, teléfono/ Alberca de 506 m ² / Site- pecific						
7	Ubicación	Espacio Abierto X Obras. Matadero de Madrid						
8	Año de inicio	5/2/2015			Año de finalización	17/5/2015		
9	Funcional Site/Uso	Decorativo		Funcional	X	Didáctico	X	
10	Perdurabilidad	Fija		Temporal	X	Procesual	X	

UBICACIÓN EN RED:

1	Página web personal/grupo: http://www.eugenioampudia.net/
2	Página web de la Institución/Empresa colaboradoras y/o propietarios: Matadero de Madrid. Centro de Creación contemporánea. http://www.mataderomadrid.org/programacion/espacio/abierto-x-obras.html Entrevista en Red. Matadero de Madrid. http://www.mataderomadrid.org/ficha/4099/cada-palabra-es-como-una-innecesaria-mancha-en-el-silencio-y-en-la-nada.html

DESCRIPCIÓN:

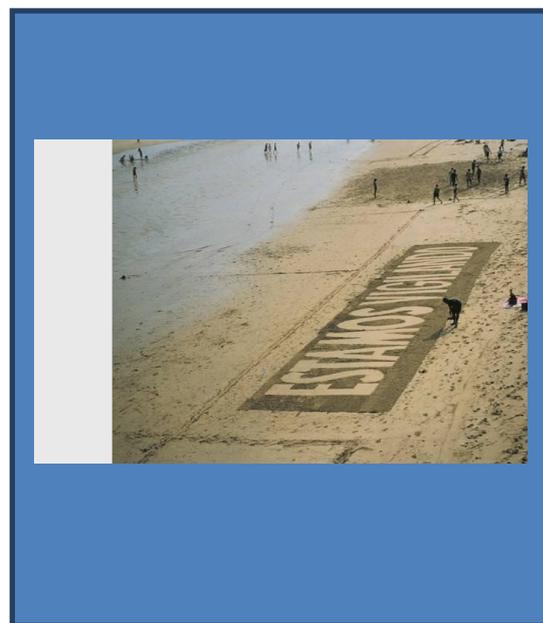
Incluye una alberca de 506 m², en el centro de una antigua cámara frigorífica. La única manera de entrar en el recinto es a través de una llamada de móvil con un número que ofrecen a la entrada de la exposición, con ello se provocan una serie de ondas. Se cuestiona la comunicación, el espacio expositivo, el significado de la obra, la involucración social y política del artista y la recepción del público.

AE-3

AUTOR/A/ES: ANDÚJAR, Daniel J.

TÍTULO: *Estamos vigilando.*

CÓDIGO QR:



OBSERVATORIOS DE EXPERIMENTACIÓN:

1	Patrimonio cultural y memoria histórica.	
2	Patrimonio natural. Arte y sensibilidad ecológica.	X
3	Habitar y transitar el espacio.	X
4	Apropiación y nuevos patrimonios.	
5	Procomún y Cultura localizada.	

JUSTIFICACIÓN PATRIMONIAL:

1	Elementos nuevos con valor patrimonial (memoria, identidad, género, medioambiental, etc.)	X
2	Valores culturales materiales e inmateriales que contribuyen a la diversidad cultural y la creatividad humana.	

VARIABLES DE CONTENIDO:

1	Autoría	Individual	X	Colectivo		Participación colectiva		
2	Tipo de Proyecto	Privado	X	Institucional		Coordinación del proyecto		
3	Obra/ Materiales/ Medidas/ Site-pecific	Imagen de la playa de la Concha/ Arena de la playa/ Fotografía/ Medidas variables / Intervención en el espacio público.						
7	Ubicación	La playa de la Concha, San Sebastián						
8	Año de inicio				Año de finalización	1994		
9	Funcional Site/Usos	Decorativo		Funcional		Didáctico	X	
10	Perdurabilidad	Fija		Temporal	X	Procesual	X	

UBICACIÓN EN RED:

1	Página web personal/grupo: http://sos.danielandujar.org
2	Página web de la Institución/Empresa colaboradoras y/o propietarios: http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/daniel-garcia-andujar-sistema-operativo http://radio.museoreinasofia.es/andujar?lang=es

DESCRIPCIÓN:

En el espacio público de la Playa de la Concha en San Sebastián dibuja las palabras "Te estamos vigilando", sobre la arena y lo fotografía.

AE-3

AUTOR/A/ES: CABELLO/CARCELLER

TÍTULO: *Una/Otra ciudad*

CÓDIGO QR:



OBSERVATORIOS DE EXPERIMENTACIÓN:

1	Patrimonio cultural y memoria histórica.	
2	Patrimonio natural. Arte y sensibilidad ecológica.	
3	Habitar y transitar el espacio.	X
4	Apropiación y nuevos patrimonios.	
5	Procomún y Cultura localizada.	X

JUSTIFICACIÓN PATRIMONIAL:

1	Elementos nuevos con valor patrimonial (memoria, identidad, género, medioambiental, etc.)	X
2	Valores culturales materiales e inmateriales que contribuyen a la diversidad cultural y la creatividad humana.	X

VARIABLES DE CONTENIDO:

1	Autoría	Individual	X	Colectivo		Participación colectiva	X
2	Tipo de Proyecto	Privado		Institucional	X	Coordinación del proyecto	
3	Obra/ Materiales/ Medidas/ Site-pecific	Proyecto/ Documentos, fotografías, digital prints, video-interview, libro.					
7	Ubicación	Buenos Aires,, México DF, Madrid					
8	Año de inicio	2012			Año de finalización		En proceso
9	Funcional Site/Uso	Decorativo		Funcional	X	Didáctico	X
10	Perdurabilidad	Fija		Temporal	X	Procesual	X

UBICACIÓN EN RED:

1	Página web personal/grupo: http://www.cabellocarceller.info/ http://cabellocarceller.info/eng/index.php?/projects/another-city/
2	Página web de la Institución/Empresa colaboradoras y/o propietarios:

DESCRIPCIÓN:

Plantea un trabajo de investigación en la búsqueda del colectivo feminista y lesbiano en Buenos Aires, México DF y Madrid. Es un ejercicio de visualización y rescate de un grupo de mujeres en distintas geografías que inician este movimiento en los años setenta como activistas. Sus datos son grabados en vídeo-entrevistas, documentos, impresiones digitales y fotografías con la publicación finalmente de un libro, además de ser expuestos. Actualmente sigue en proceso de creación.

AE-3

AUTOR/A/ES: LÓPEZ, Maider.

TÍTULO: *Football Field. Emiratos Árabes.*

CÓDIGO QR:



OBSERVATORIOS DE EXPERIMENTACIÓN:

1	Patrimonio cultural y memoria histórica.	
2	Patrimonio natural. Arte y sensibilidad ecológica.	
3	Habitar y transitar el espacio.	X
4	Apropiación y nuevos patrimonios.	
5	Procomún y Cultura localizada.	X

JUSTIFICACIÓN PATRIMONIAL:

1	Elementos nuevos con valor patrimonial (memoria, identidad, género, medioambiental, etc.)	X
2	Valores culturales materiales e inmateriales que contribuyen a la diversidad cultural y la creatividad humana.	

VARIABLES DE CONTENIDO:

1	Autoría	Individual	X	Colectivo		Participación colectiva	X	
2	Tipo de Proyecto	Privado		Institucional		Coordinación del proyecto		
3	Obra/ Materiales/ Medidas/ Site- pecific	Intervención en el espacio/campo de fútbol/ Site- pecific						
7	Ubicación	Emiratos Árabes						
8	Año de inicio				Año de finalización	2007		
9	Funcional Site/Usos	Decorativo	X	Funcional	X	Didáctico	X	
10	Perdurabilidad	Fija	X	Temporal		Procesual		

UBICACIÓN EN RED:

1	Página web personal/grupo: http://www.maiderlopez.com/ http://www.maiderlopez.com/portfolio/campo-football-bienal-de-sarjah-2007-emiratos-%C3%A1rabes/
2	Página web de la Institución/Empresa colaboradoras y/o propietarios:

DESCRIPCIÓN:

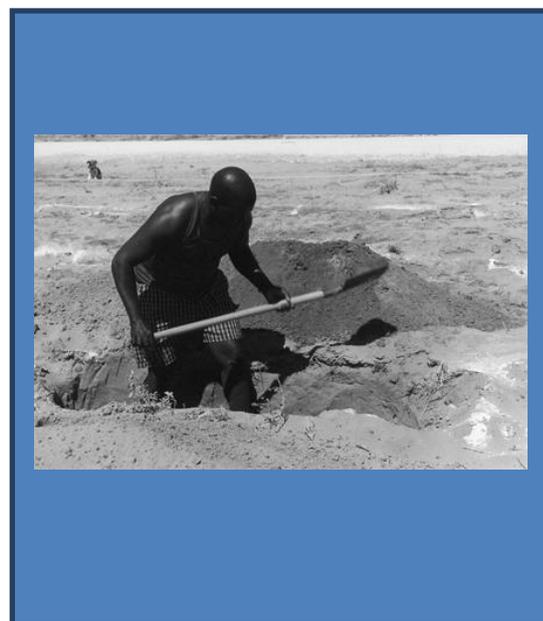
Ocupa el lugar con el dibujo en el suelo de un campo de fútbol resignificando la plaza.

AE-3

AUTOR/A/ES: SIERRA, Santiago.

TÍTULO: 3000 huecos de 170x70x70 cm cada uno.

CÓDIGO QR:



OBSERVATORIOS DE EXPERIMENTACIÓN:

1	Patrimonio cultural y memoria histórica.	
2	Patrimonio natural. Arte y sensibilidad ecológica.	X
3	Habitar y transitar el espacio.	X
4	Apropiación y nuevos patrimonios.	
5	Procomún y Cultura localizada.	X

JUSTIFICACIÓN PATRIMONIAL:

1	Elementos nuevos con valor patrimonial (memoria, identidad, género, medioambiental, etc.)	X
2	Valores culturales materiales e inmateriales que contribuyen a la diversidad cultural y la creatividad humana.	X

VARIABLES DE CONTENIDO:

1	Autoría	Individual	X	Colectivo		Participación colectiva	X
2	Tipo de Proyecto	Privado		Institucional	X	Coordinación del proyecto	
3	Obra/ Materiales/ Medidas/ Site- pecific	Intervención en el paisaje, que posteriormente se tapa/ fotografías y vídeo/ 3000 huecos de 170x70x70					
7	Ubicación	Fundación NMAC, Cádiz					
8	Año de inicio				Año de finalización	2002	
9	Funcional Site/Usos	Decorativo		Funcional		Didáctico	X
10	Perdurabilidad	Fija		Temporal	X	Procesual	X

UBICACIÓN EN RED:

1	Página web personal/grupo: http://www.santiago-sierra.com/index_1024.php
2	Página web de la Institución/Empresa colaboradoras y/o propietarios: http://www.santiago-sierra.com/index_1024.php

DESCRIPCIÓN:

Un grupo de 20 inmigrantes magrebíes fueron contratados y asegurados para realizar 3000 huecos de 170x70x70 cm cada uno, en una colina desde donde se divisa el continente africano, que después de documentar con fotografías y vídeo, se taparon.

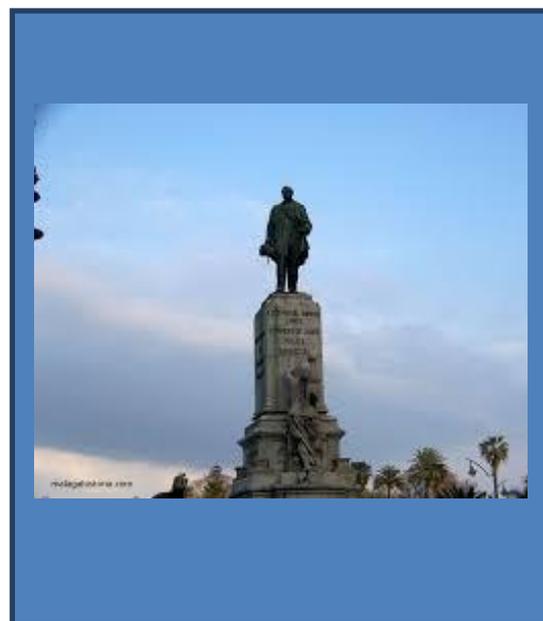
AE-4. Apropiación y nuevos patrimonios.

AE-4

AUTOR/A/ES: AGUSTÍN PAREJO SCHOOL

TÍTULO: *Sin Larios*

CÓDIGO QR:



OBSERVATORIOS DE EXPERIMENTACIÓN:

1	Patrimonio cultural y memoria histórica.	x
2	Patrimonio natural. Arte y sensibilidad ecológica.	
3	Habitar y transitar el espacio.	x
4	Apropiación y nuevos patrimonios.	X
5	Procomún y Cultura localizada.	

JUSTIFICACIÓN PATRIMONIAL:

1	Elementos nuevos con valor patrimonial (memoria, identidad, género, medioambiental, etc.)	X
2	Valores culturales materiales e inmateriales que contribuyen a la diversidad cultural y la creatividad humana.	

VARIABLES DE CONTENIDO:

1	Autoría	Individual		Colectivo	x	Participación colectiva	
2	Tipo de Proyecto	Privado	x	Institucional		Coordinación del proyecto	
3	Obra/ Materiales/ Medidas/ Site- pecific	Instalación/ Site- pecific					
7	Ubicación	Málaga.					
8	Año de inicio				Año de finalización	1992	
9	Funcional Site/Usos	Decorativo		Funcional	X	Didáctico	X
10	Perdurabilidad	Fija		Temporal	X	Procesual	

UBICACIÓN EN RED:

1	Página web personal/grupo:
2	Página web de la Institución/Empresa colaboradoras y/o propietarios: _MACBA http://www.macba.cat/es/sin-larios-2531

DESCRIPCIÓN:

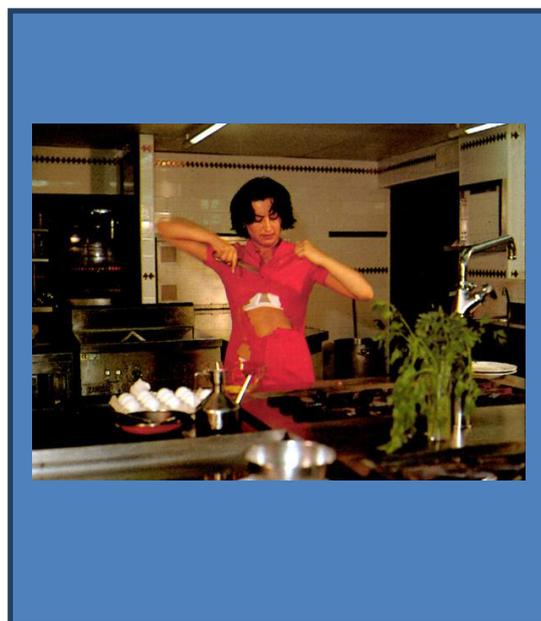
Traslado transitorio de la escultura del Marqués de Larios desde su pedestal a la acera *en Sin Larios* (1992).

AE-4

AUTOR/A/ES: ALBARRACÍN, Pilar.

TÍTULO: *Tortilla a la española.*

CÓDIGO QR:



OBSERVATORIOS DE EXPERIMENTACIÓN:

1	Patrimonio cultural y memoria histórica.	
2	Patrimonio natural. Arte y sensibilidad ecológica.	
3	Habitar y transitar el espacio.	
4	Apropiación y nuevos patrimonios.	X
5	Procomún y Cultura localizada.	

JUSTIFICACIÓN PATRIMONIAL:

1	Elementos nuevos con valor patrimonial (memoria, identidad, género, medioambiental, etc.)	X
2	Valores culturales materiales e inmateriales que contribuyen a la diversidad cultural y la creatividad humana.	

VARIABLES DE CONTENIDO:

1	Autoría	Individual	X	Colectivo		Participación colectiva	
2	Tipo de Proyecto	Privado		Institucional		Coordinación del proyecto	
3	Obra/ Materiales/ Medidas/ Site- pecific	Acción / Performance Video / Documentación videográfica (6´07”) y fotográfica / Site- pecific					
7	Ubicación	Fuerte de Bezmillana, Rincón de la Victoria, Málaga.					
8	Año de inicio					Año de finalización	1999
9	Funcional Site/Uso	Decorativo		Funcional	X	Didáctico	X
10	Perdurabilidad	Fija		Temporal	X	Procesual	

UBICACIÓN EN RED:

1	Página web personal/grupo: http://www.pilaralbarracin.com/ http://www.pilaralbarracin.com/videos/videos5.html
2	Página web de la Institución/Empresa colaboradoras y/o propietarios:

DESCRIPCIÓN:

La autora, mientras cocina, se va cortando la ropa, como Yoko Ono, y la va echando a la sartén para consumir el plato español como ama de casa antítesis de mujer perfecta, como Martha Rosler. Une los discursos de las acciones grabadas en vídeo de Yoko Ono en *Cut piece* (1965) y Martha Rosler en *Semiotics of the kitchen* (1975).

AE-4

AUTOR/A/ES: AMONDARAIN, José Ramón.

TÍTULO: *La Raya*.

CÓDIGO QR:



OBSERVATORIOS DE EXPERIMENTACIÓN:

1	Patrimonio cultural y memoria histórica.	
2	Patrimonio natural. Arte y sensibilidad ecológica.	
3	Habitar y transitar el espacio.	
4	Apropiación y nuevos patrimonios.	X
5	Procomún y Cultura localizada.	

JUSTIFICACIÓN PATRIMONIAL:

1	Elementos nuevos con valor patrimonial (memoria, identidad, género, medioambiental, etc.)	X
2	Valores culturales materiales e inmateriales que contribuyen a la diversidad cultural y la creatividad humana.	

VARIABLES DE CONTENIDO:

1	Autoría	Individual	X	Colectivo		Participación colectiva		
2	Tipo de Proyecto	Privado		Institucional	X	Coordinación del proyecto		
3	Obra/ Materiales/ Medidas/ Site- pecific	Pintura / Óleo sobre tela / 230 x 300 cm / Site- pecific						
7	Ubicación	Museo						
8	Año de inicio				Año de finalización	2006		
9	Funcional Site/Usos	Decorativo		Funcional	X	Didáctico	X	
10	Perdurabilidad	Fija		Temporal	X	Procesual		

UBICACIÓN EN RED:

1	Página web personal/grupo:
2	Página web de la Institución/Empresa colaboradoras y/o propietarios: _MAX ESTRELLA http://www.maxestrella.com/artista/Jose%20Ramon%20Amondarain/obra_940.html ARTIUM http://catalogo.artium.org/book/export/html/4117

DESCRIPCIÓN:

El autor copia en los museos las mismas obras expuestas aunque introduce variaciones que diferencia el original de la copia. Introduce el caballete dentro de la raya pintada o de protección que hace que el espectador permanezca fuera del espacio pictórico, mientras que el artista la ubica dentro, como si formara parte del museo.

AE-4

AUTOR/A/ES: EQUIPO CRÓNICA

TÍTULO: *La salita*

CÓDIGO QR:



OBSERVATORIOS DE EXPERIMENTACIÓN:

1	Patrimonio cultural y memoria histórica.	
2	Patrimonio natural. Arte y sensibilidad ecológica.	
3	Habitar y transitar el espacio.	
4	Apropiación y nuevos patrimonios.	X
5	Procomún y Cultura localizada.	

JUSTIFICACIÓN PATRIMONIAL:

1	Elementos nuevos con valor patrimonial (memoria, identidad, género, medioambiental, etc.)	X
2	Valores culturales materiales e inmateriales que contribuyen a la diversidad cultural y la creatividad humana.	

VARIABLES DE CONTENIDO:

1	Autoría	Individual		Colectivo	X	Participación colectiva		
2	Tipo de Proyecto	Privado		Institucional		Coordinación del proyecto		
3	Obra/ Materiales/ Medidas/ Site- pecific	Obra gráfica/ linóleum sobre papel,						
7	Ubicación	Museo Fundación Juan March en Palma						
8	Año de inicio				Año de finalización	1970		
9	Funcional Site/Usó	Decorativo	X	Funcional	X	Didáctico	X	
10	Perdurabilidad	Fija	X	Temporal		Procesual		

UBICACIÓN EN RED:

1	Página web personal/grupo: http://www.equipocronica.com/
2	Página web de la Institución/Empresa colaboradoras y/o propietarios: http://www.march.es/?l=1

DESCRIPCIÓN:

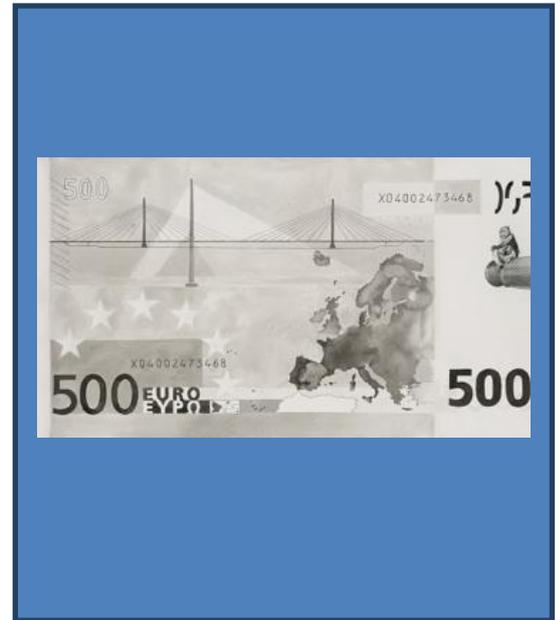
Tomando el universalmente conocido cuadro de *Las Meninas* de Velázquez, realizan una versión, próxima al *pop art*, en la que el salón del Alcázar de Madrid ha sido sustituido por un comedor pequeño-burgués decorado con el mobiliario más tópico del momento (Javier Maeruelo)

AE-4

AUTOR/A/ES: GARNELO, Isabel.

TÍTULO: *Inversión de perspectiva.*

CÓDIGO QR:



OBSERVATORIOS DE EXPERIMENTACIÓN:

1	Patrimonio cultural y memoria histórica.	
2	Patrimonio natural. Arte y sensibilidad ecológica.	
3	Habitar y transitar el espacio.	
4	Apropiación y nuevos patrimonios.	X
5	Procomún y Cultura localizada.	

JUSTIFICACIÓN PATRIMONIAL:

1	Elementos nuevos con valor patrimonial (memoria, identidad, género, medioambiental, etc.)	X
2	Valores culturales materiales e inmateriales que contribuyen a la diversidad cultural y la creatividad humana.	

VARIABLES DE CONTENIDO:

1	Autoría	Individual	X	Colectivo		Participación colectiva		
2	Tipo de Proyecto	Privado		Institucional	X	Coordinación del proyecto		
3	Obra/ Materiales/ Medidas/ Site- pecific	Obra gráfica/ tinta china sobre papel/ Site- pecific						
7	Ubicación	Fuerte de Bezmillana, Rincón de la Victoria, Málaga.						
8	Año de inicio				Año de finalización	2013		
9	Funcional Site/Usos	Decorativo		Funcional	X	Didáctico	X	
10	Perdurabilidad	Fija		Temporal	X	Procesual		

UBICACIÓN EN RED:

1	Página web personal/grupo:
2	Página web de la Institución/Empresa colaboradoras y/o propietarios:

DESCRIPCIÓN:

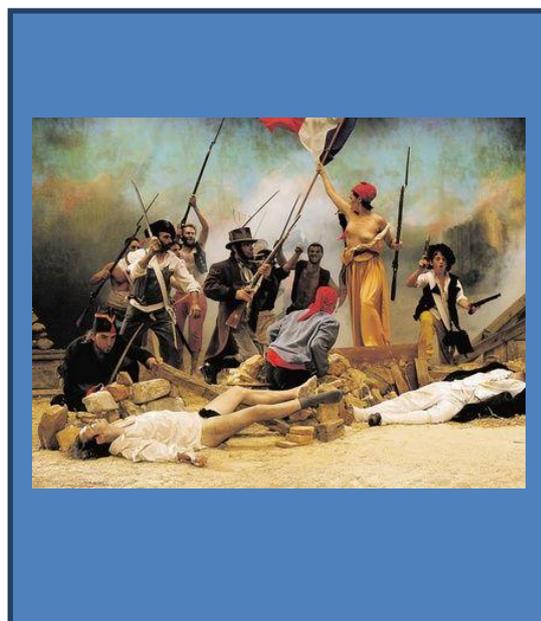
En el marco de la exposición *Don't mess the monkey* (2013) en el Fuerte de Bezmillana, Rincón de la Victoria, Málaga, que originariamente fue construido para combatir la piratería holandesa e inglesa en el siglo XVIII, declarado BIC, la artista denuncia el hecho de los paraísos fiscales en el interior de la fortaleza.

AE-4

AUTOR/A/ES: LUCAS, Cristina.

TÍTULO: *La Liberté Raisonné.*

CÓDIGO QR:



OBSERVATORIOS DE EXPERIMENTACIÓN:

1	Patrimonio cultural y memoria histórica.	
2	Patrimonio natural. Arte y sensibilidad ecológica.	
3	Habitar y transitar el espacio.	
4	Apropiación y nuevos patrimonios.	X
5	Procomún y Cultura localizada.	

JUSTIFICACIÓN PATRIMONIAL:

1	Elementos nuevos con valor patrimonial (memoria, identidad, género, medioambiental, etc.)	X
2	Valores culturales materiales e inmateriales que contribuyen a la diversidad cultural y la creatividad humana.	

VARIABLES DE CONTENIDO:

1	Autoría	Individual	X	Colectivo		Participación colectiva	
2	Tipo de Proyecto	Privado		Institucional	X	Coordinación del proyecto	
3	Obra/ Materiales/ Medidas/ Site-pecific	Video / Video HD, 4min 29 sec (loop)/					
7	Ubicación						
8	Año de inicio				Año de finalización	2009	
9	Funcional Site/Usos	Decorativo		Funcional		Didáctico	X
10	Perdurabilidad	Fija		Temporal	X	Procesual	

UBICACIÓN EN RED:

1	Página web personal/grupo:
2	Página web de la Institución/Empresa colaboradoras y/o propietarios: http://oralmemories.com/cristina-lucas/ http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-cristina-lucas/2436908/

DESCRIPCIÓN:

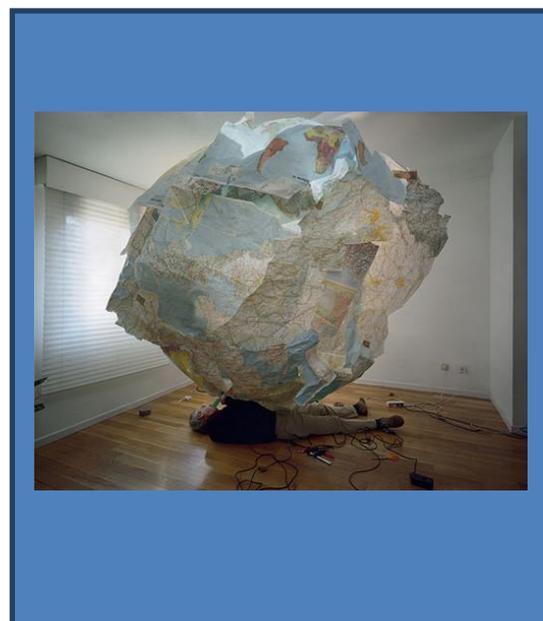
El discurso de la artista pone en evidencia el modo de incluir en los museos a las mujeres. Toma como referencia la pintura de Eugène Delacroix en *La Libertad guiando al pueblo* de 1830. El vídeo muestra cómo esta mujer que empuña la bandera de Francia símbolo de la libertad es golpeada por el grupo de revolucionarios por llevar los senos destapados.

AE-4

AUTOR/A/ES: PUCH, Gonzalo.

TÍTULO: S/T

CÓDIGO QR:



OBSERVATORIOS DE EXPERIMENTACIÓN:

1	Patrimonio cultural y memoria histórica.	
2	Patrimonio natural. Arte y sensibilidad ecológica.	
3	Habitar y transitar el espacio.	X
4	Apropiación y nuevos patrimonios.	X
5	Procomún y Cultura localizada.	

JUSTIFICACIÓN PATRIMONIAL:

1	Elementos nuevos con valor patrimonial (memoria, identidad, género, medioambiental, etc.)	X
2	Valores culturales materiales e inmateriales que contribuyen a la diversidad cultural y la creatividad humana.	

VARIABLES DE CONTENIDO:

1	Autoría	Individual	X	Colectivo		Participación colectiva		
2	Tipo de Proyecto	Privado		Institucional		Coordinación del proyecto		
3	Obra/ Materiales/ Medidas/ Site-pecific	Escultura/ planos, papel, iluminación						
7	Ubicación							
8	Año de inicio				Año de finalización	2004		
9	Funcional Site/Uso	Decorativo	X	Funcional	X	Didáctico	X	
10	Perdurabilidad	Fija		Temporal	X	Procesual		

UBICACIÓN EN RED:

1	Página web personal/grupo: http://www.gonzalopuch.com/
2	Página web de la Institución/Empresa colaboradoras y/o propietarios:

DESCRIPCIÓN:

Globo terráqueo. Escultura hecho con distintos trozos mapas que indican diversas escalas y contenidos del espacio del planeta.

AE-5. Procomún y Cultura localizada.

AE-5

AUTOR/A/ES: ABAD, Antoni.

TÍTULO: MEGAFONE.NET/2004-2014.

CÓDIGO QR:

OBSERVATORIOS DE EXPERIMENTACIÓN:

1	Patrimonio cultural y memoria histórica.	
2	Patrimonio natural. Arte y sensibilidad ecológica.	
3	Habitar y transitar el espacio.	X
4	Apropiación y nuevos patrimonios.	
5	Procomún y Cultura localizada.	X

JUSTIFICACIÓN PATRIMONIAL:

1	Elementos nuevos con valor patrimonial (memoria, identidad, género, medioambiental, etc.)	X
2	Valores culturales materiales e inmateriales que contribuyen a la diversidad cultural y la creatividad humana.	X

VARIABLES DE CONTENIDO:

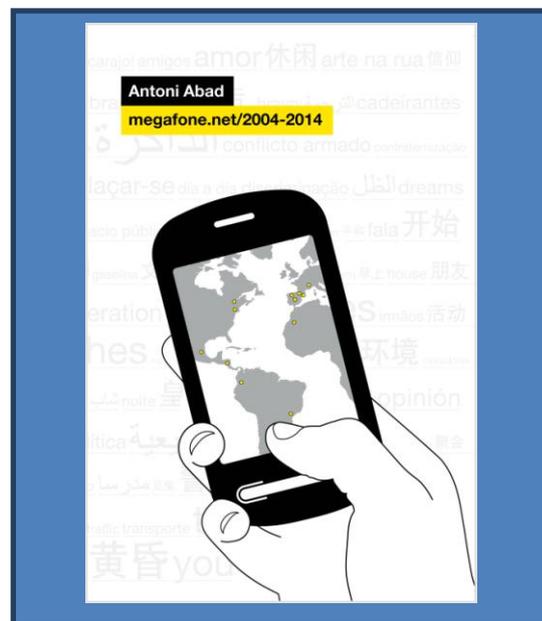
1	Autoría	Individual	X	Colectivo		Participación colectiva	X
2	Tipo de Proyecto	Privado		Institucional	X	Coordinación del proyecto	
3	Obra/ Materiales/ Medidas/ Site-pecific	Proyecto de arte y comunicación/ teléfonos móvil y personas/					
7	Ubicación	Pinacoteca del Estado de Sao Paulo. Sao Paulo, Brasil, Matadero Madrid, Centro Cultural de España en México, Laboratorio Arte Alameda, México y MACBA					
8	Año de inicio	2004			Año de finalización		2014
9	Funcional Site/Uso	Decorativo		Funcional	X	Didáctico	X
10	Perdurabilidad	Fija		Temporal	X	Procesual	X

UBICACIÓN EN RED:

1	Página web personal/grupo:
2	Página web de la Institución/Empresa colaboradoras y/o propietarios: MACBA http://www.macba.cat/es/10-anyos-de-megafone-net https://www.youtube.com/watch?v=nlepNcjbOj4#t=84

DESCRIPCIÓN:

Proyecto de arte y comunicación social que ofrece visibilidad y es una vía de expresión para distintos colectivos a través de la telefonía móvil. Éstos registran sus experiencias e informan con el uso de imágenes, sonido y textos para que no se pierdan los testimonios de minorías como los taxistas de sitio de la ciudad de México D.F.

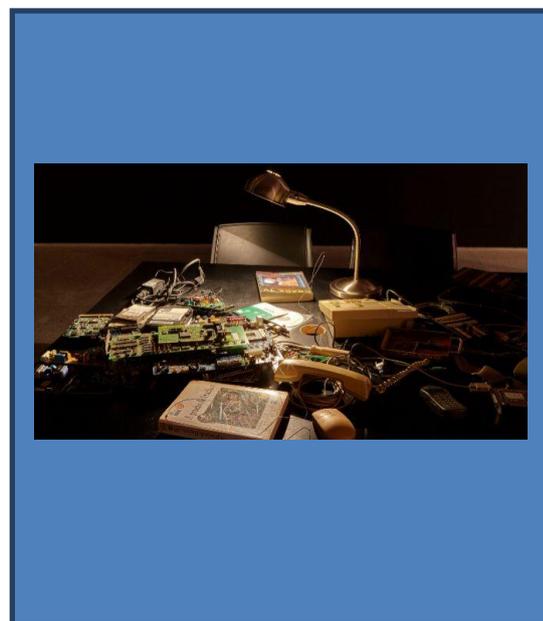


AE-5

AUTOR/A/ES: ANDÚJAR, Daniel J.

TÍTULO: *El Sistema (x-devian)* (2003)

CÓDIGO QR:



OBSERVATORIOS DE EXPERIMENTACIÓN:

1	Patrimonio cultural y memoria histórica.	
2	Patrimonio natural. Arte y sensibilidad ecológica.	
3	Habitar y transitar el espacio.	X
4	Apropiación y nuevos patrimonios.	
5	Procomún y Cultura localizada.	X

JUSTIFICACIÓN PATRIMONIAL:

1	Elementos nuevos con valor patrimonial (memoria, identidad, género, medioambiental, etc.)	X
2	Valores culturales materiales e inmateriales que contribuyen a la diversidad cultural y la creatividad humana.	X

VARIABLES DE CONTENIDO:

1	Autoría	Individual	X	Colectivo		Participación colectiva		
2	Tipo de Proyecto	Privado		Institucional	X	Coordinación del proyecto		
3	Obra/ Materiales/ Medidas/ Site- pecific	Instalación/ recreación de una mesa llena de materiales electrónicos.						
7	Ubicación	MNCARS						
8	Año de inicio				Año de finalización	2003		
9	Funcional Site/Uso	Decorativo		Funcional	X	Didáctico	X	
10	Perdurabilidad	Fija		Temporal	X	Procesual		

UBICACIÓN EN RED:

1	Página web personal/grupo: http://sos.danielandujar.org
2	Página web de la Institución/Empresa colaboradoras y/o propietarios: http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/daniel-garcia-andujar-sistema-operativo http://radio.museoreinasofia.es/andujar?lang=es

DESCRIPCIÓN:

Recrea un laboratorio en el que se elabora un sistema operativo y su estrategia promocional, buscando despertar el deseo del consumidor y dirigirlo hacia al horizonte del software libre, carente de ánimo de lucro y, por tanto, potencialmente peligroso para el negocio mundial creado en torno a la tecnología.

AE-5

AUTOR/A/ES: ASOCIACIÓN CULTURAL El sueño de Tesla

TÍTULO: Mapa sonoro de Málaga

CÓDIGO QR:



OBSERVATORIOS DE EXPERIMENTACIÓN:

1	Patrimonio cultural y memoria histórica.	
2	Patrimonio natural. Arte y sensibilidad ecológica.	
3	Habitar y transitar el espacio.	X
4	Apropiación y nuevos patrimonios.	
5	Procomún y Cultura localizada.	X

JUSTIFICACIÓN PATRIMONIAL:

1	Elementos nuevos con valor patrimonial (memoria, identidad, género, medioambiental, etc.)	X
2	Valores culturales materiales e inmateriales que contribuyen a la diversidad cultural y la creatividad humana.	X

VARIABLES DE CONTENIDO:

1	Autoría	Individual	X	Colectivo		Participación colectiva	X
2	Tipo de Proyecto	Privado		Institucional		Coordinación del proyecto	
3	Obra/ Materiales/ Medidas/ Site- pecific	Intervención en el espacio/mapa, sonido, grabadoras, material informático, participación humana/ Site- pecific					
7	Ubicación	Málaga					
8	Año de inicio				Año de finalización		
9	Funcional Site/Uso	Decorativo		Funcional	X	Didáctico	X
10	Perdurabilidad	Fija		Temporal		Procesual	X

UBICACIÓN EN RED:

1	Página web personal/grupo: http://www.tesladream.org/contacto/contacto.php
2	Página web de la Institución/Empresa colaboradoras y/o propietarios: La Casa Invisible http://www.lainvisible.net/

DESCRIPCIÓN:

El objetivo de la Asociación Cultural El sueño de Tesla es capturar el mapa sonoro de Andalucía. Un proyecto basado en *World Soundscape Project*, e inspirado en la Fonoteca de México, Escoitar.org y por el Foro Mundial de Ecología Acústica. En sus textos aclaran que el patrimonio sonoro está reconocido por la UNESCO (2003) formando parte de la identidad de los pueblos al reflejar aspectos sociales, culturales, políticos y económicos.

AE-5

AUTOR/A/ES: Centro Social y cultural autogestionado
Fábrica de Tabacos de Madrid

TÍTULO: Proyecto

CÓDIGO QR:



OBSERVATORIOS DE EXPERIMENTACIÓN:

1	Patrimonio cultural y memoria histórica.	X
2	Patrimonio natural. Arte y sensibilidad ecológica.	X
3	Habitar y transitar el espacio.	X
4	Apropiación y nuevos patrimonios.	X
5	Procomún y Cultura localizada.	X

JUSTIFICACIÓN PATRIMONIAL:

1	Elementos nuevos con valor patrimonial (memoria, identidad, género, medioambiental, etc.)	X
2	Valores culturales materiales e inmateriales que contribuyen a la diversidad cultural y la creatividad humana.	X

VARIABLES DE CONTENIDO:

1	Autoría	Individual	X	Colectivo	X	Participación colectiva	X
2	Tipo de Proyecto	Privado		Institucional		Coordinación del proyecto	
3	Obra/ Materiales/ Medidas/ Site-pecific						
7	Ubicación						
8	Año de inicio				Año de finalización		
9	Funcional Site/Usos	Decorativo		Funcional	X	Didáctico	X
10	Perdurabilidad	Fija		Temporal		Procesual	X

UBICACIÓN EN RED:

1	Página web personal/grupo: http://latabacalera.net/
2	Página web de la Institución/Empresa colaboradoras y/o propietarios:

DESCRIPCIÓN:

La Tabacalera es un centro social y cultural autogestionado: un espacio donde hay teatro, música, danza, pintura, conferencias, reuniones, audiovisuales, talleres, eventos, intervenciones en el barrio... Intentamos que ninguna actividad predomine sobre otras, y que el carácter colectivo, público y de transformación social esté presente en todas ellas.

AE-5

AUTOR/A/ES: Centro social y cultural autogestionado
La Casa Invisible de Málaga

TÍTULO: Proyecto

CÓDIGO QR:

OBSERVATORIOS DE EXPERIMENTACIÓN:

1	Patrimonio cultural y memoria histórica.	X
2	Patrimonio natural. Arte y sensibilidad ecológica.	X
3	Habitar y transitar el espacio.	X
4	Apropiación y nuevos patrimonios.	X
5	Procomún y Cultura localizada.	X

JUSTIFICACIÓN PATRIMONIAL:

1	Elementos nuevos con valor patrimonial (memoria, identidad, género, medioambiental, etc.)	X
2	Valores culturales materiales e inmateriales que contribuyen a la diversidad cultural y la creatividad humana.	X

VARIABLES DE CONTENIDO:

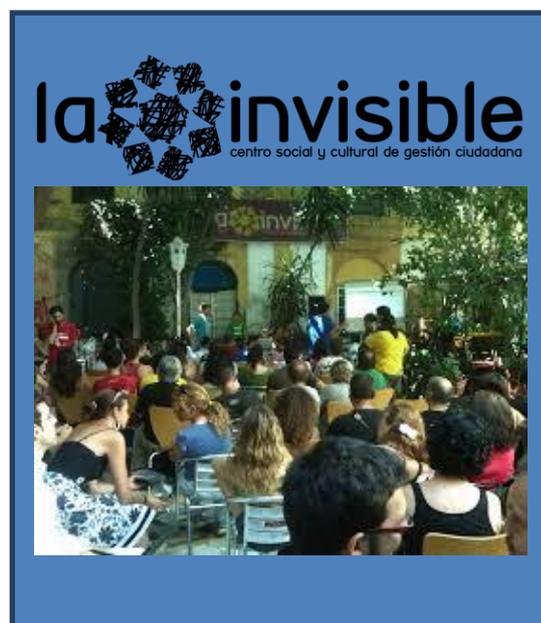
1	Autoría	Individual	X	Colectivo	X	Participación colectiva	X
2	Tipo de Proyecto	Privado		Institucional		Coordinación del proyecto	
3	Obra/ Materiales/ Medidas/ Site-pecific						
7	Ubicación	Málaga					
8	Año de inicio	2007			Año de finalización		
9	Funcional Site/Uso	Decorativo		Funcional	X	Didáctico	X
10	Perdurabilidad	Fija		Temporal		Procesual	X

UBICACIÓN EN RED:

1	Página web personal/grupo: http://www.lainvisible.net/
2	Página web de la Institución/Empresa colaboradoras y/o propietarios:

DESCRIPCIÓN:

La Casa Invisible es un centro social y cultural de gestión urbana: un espacio donde hay teatro, música, danza, pintura, conferencias, reuniones, audiovisuales, talleres, eventos, intervenciones en el barrio... Intentamos que ninguna actividad predomine sobre otras, y que el carácter colectivo, público y de transformación social esté presente en todas ellas.



AE-5

AUTOR/A/ES: DEMOCRACIA

TÍTULO: *Ser y durar.*

CÓDIGO QR:



OBSERVATORIOS DE EXPERIMENTACIÓN:

1	Patrimonio cultural y memoria histórica.	
2	Patrimonio natural. Arte y sensibilidad ecológica.	
3	Habitar y transitar el espacio.	X
4	Apropiación y nuevos patrimonios.	
5	Procomún y Cultura localizada.	X

JUSTIFICACIÓN PATRIMONIAL:

1	Elementos nuevos con valor patrimonial (memoria, identidad, género, medioambiental, etc.)	X
2	Valores culturales materiales e inmateriales que contribuyen a la diversidad cultural y la creatividad humana.	

VARIABLES DE CONTENIDO:

1	Autoría	Individual		Colectivo	X	Participación colectiva		
2	Tipo de Proyecto	Privado		Institucional		Coordinación del proyecto		
3	Obra/ Materiales/ Medidas/ Site- pecific	Sesión de <i>Parkour</i> /Grabación en vídeo y fotografías. Cementerio Civil de la Almudena de Madrid como lugar de la memoria.						
7	Ubicación	Cementerio Civil de la Almudena de Madrid						
8	Año de inicio				Año de finalización	2011		
9	Funcional Site/Uso	Decorativo		Funcional	X	Didáctico	X	
10	Perdurabilidad	Fija		Temporal	X	Procesual	X	

UBICACIÓN EN RED:

1	Página web personal/grupo: http://www.democracia.com.es/proyectos/ser-y-durar/
2	Página web de la Institución/Empresa colaboradoras y/o propietarios:

DESCRIPCIÓN:

El presente proyecto tiene como punto de partida el registro de una sesión de *parkour* en el Cementerio Civil de la Almudena de Madrid. Para llevar a cabo la acción se trazó en el cementerio un punto A y un punto B. Un lugar de la memoria.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

A continuación se exponen las conclusiones de esta investigación:

1. La hipótesis formulada que plantea el concilio entre las declaraciones de la UNESCO y las prácticas artísticas contemporáneas es cierta.
2. Para la construcción de la categoría de cultura artística los referentes se basan en el rasgo del placer visual objetual, facilitando el proceso para el reconocimiento, la conservación y la tutela del patrimonial histórico-artístico, que presenta otras características en las prácticas artísticas del siglo XX.
3. Las prácticas artísticas que se llevan a cabo a partir de la mitad del el siglo XX plantean preocupaciones en torno a lo social y a lo político que son referentes para los artistas españoles desde los años setenta y ochenta, en general.
4. En paralelo, las declaraciones de la UNESCO se aproximan a contenidos cercanos a las inquietudes de las prácticas artísticas de mitad del siglo XX en adelante, incorporando los conceptos de patrimonio cultural, natural y de paisaje cultural, la aceptación de valores fundamentados en lo intangible como la memoria histórica, identidad, género o conciencia ecológica y la diversidad de las expresiones culturales.
5. La Convención para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural (1972), la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (2003) y la Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales (2005) son referentes para la legitimación de las prácticas artísticas contemporáneas que se realizan a nivel internacional, al igual que en el nacional.
6. Las prácticas artísticas las podemos clasificar por observatorios o áreas de experimentación para su mejor lectura.

7. La Convención para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural (1972) está relacionada con los conceptos donde se desarrollan las prácticas artísticas desde los observatorios *Patrimonio cultural y memoria histórica, Arte y sensibilidad ecológica, Habitar y transitar el espacio, Apropiación y nuevos patrimonios y Procomún y Cultura localizada*.
8. La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (2003) y la Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales (2005) se relacionan con los todos los observatorios, y especialmente con *Habitar y transitar el espacio, Apropiación y nuevos patrimonios y Procomún y Cultura localizada*.
9. Las propuestas de legitimar procesos creativos provienen de ciertos colectivos que reclaman los derechos avalados por la UNESCO. Generan proyectos para crear patrimonios comunes y arte del común, conciliando las expresiones culturales y la construcción del patrimonio.
10. Existe un interés por legitimar la ciudad y los inmuebles como Bienes de Interés Cultural (BIC) y como espacios de la *Cultura localizada* con el desarrollo de acciones artísticas, en donde el empoderamiento del lugar sea de los usuarios en consenso con las administraciones públicas y las declaraciones de la UNESCO. Los usos de estos territorios se han quedado ocultos con el paso del tiempo y las prácticas artísticas suponen la actualización de hechos y acontecimientos, es decir, un desvelamiento de dicha ocultación con una aportación crítica en algunos casos, que implica su *resignificación*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y OTROS RECURSOS

BIBLIOGRAFÍA

A

- ADORNO, T. (2008). *Crítica de la cultura y sociedad*. Madrid: Akal.
- ALBERTI, L. B. (1991). *De Re Adificatoria*. Madrid: Akal.
- ALONSO VILLALOBOS, C., & et al. (2004). *Guía del paisaje cultural de la Ensenada de Bolonia, Cádiz : Avance. (autoría, Carlos Alonso Villalobos... (et al.); coordinador de la edición Pedro Salmerón Escobar)*. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.
- ANDERSON, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexión sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ANDÚJAR, D. G. (2008). Apología de la apropiación legítima. *Exit Express*, n^o38 Octub. <http://www.danielandujar.org/tag/exit/>
- ANFAM, D. (2009). Action Painting. *Grove Art Online. Oxford University Press*. http://www.moma.org/collection/details.php?theme_id=10088
- ANGULO IÑIGUEZ, D. (1999). *Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros y otros escritos sobre el pintor*. Madrid: Itsmo.
- ANGÚNDEZ GARCÍA, J. A., & et al. (2002). *Fluxus y Fluxfilms 1962-2002. Catálogo de exposición*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.
- APLIN, G. (2007). World Heritage Cultural Landscapes. *International Journal of Heritage Studies*. Taylor & Francis Group. doi:10.1080/13527250701570515
- ARGAN, G. C. (1975). *El arte moderno : 1770-1970 . Vol. 1, Clásico y romántico ; La realidad y la conciencia ; El siglo XIX en Italia, Alemania e Inglaterra ; El Modernismo , El arte arte como expresión*. Valencia: Fernando Torres, D.L.
- ARGAN, G. C. (1990). *Brunelleschi*. Madrid: Xarait, D.L.
- ARISTÓTELES. (1970). *Poética*. Madrid: Espasa-Calpe.
- ARNALDO, J., DIDI-HUBERMAN, G., & CHÉROUX, C. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- ARNALDO, J., & et al. (2012). El museo como espacio del desarraigo artístico. (Editores: Javier Arnaldo y Eva Fernández del Campo), *El arte en su destierro global: cultura contemporánea y desarraigo*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- ARNHEIM, R. (1998). *El Pensamiento visual*. Barcelona: Paidós.

- AUGÉ, M. (2008). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- AYMERICH, G. (2007). *Un metodo para pensar el lugar*. Valencia: Cuadernos de imagen y reflexión. Universidad Politécnica de Valencia.
- AZNAR ALMAZÁN, S. (2000). *El arte de acción*. San Sebastián: Nerea.
- B
- BAL, M. (2009). *Conceptos viajeros en las Humanidades. Una guía de viaje*. [Traducción: Yaiza Hernández Velázquez]. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC).
- BAQUÉ, D. (2003). *La fotografía plástica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BARTHES, R. (2004). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- BAUDRILLARD, J. (1996). (1996). *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama.
- BAUWENS, M., & SUSSAN, R. (2005). *Peer to Peer and Human Evolution*.
- BELBEL, M. J. (2012). Yes, we camp. El estilo como resistencia. Feminismos, disidencia de género y prácticas subculturales en el Estado español. Por, *Desacuerdos* 7, 160. <http://www.museoreinasofia.es/publicaciones/desacuerdos>
- BELTING, H. (2012). Contemporary art and the museum in the global age El arte contemporáneo y el museo en la era global. *Disputatio. Philosophical Research Bulletin*, 1(2), 16–30. www.disputatio.eu
- BENEVOLO, L. (1982a). *Diseño de la ciudad 1. La descripción del ambiente*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BENEVOLO, L. (1982b). *Diseño de la ciudad 5. El arte y la ciudad contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BENJAMIN, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca, 2003.
- BENJAMIN, W. (2004). *Sobre la fotografía*. Valencia: PRE-TEXTOS.
- BERGER, J. (1972a). *Ways of seeing*, episode 1. U.K., BBC: <http://vimeo.com/51354092>
- BERGER, J. (1972b). *Ways of seeing*, episode 2. The Nude. U.K., BBC: <http://vimeo.com/33517089>
- BERGER, J. (2004). *ALBERTO DURERO*. Colonia (Alemania). Taschen.
- BERGER, J. (2006). *El sentido de la vista. (Edición e introducción de Lloyd Spencer; Traducción de Pilar Vázquez Alvarez)*. Madrid: Alianza.

- BERMEJO BARRERA, J. C. (2007). La ideología del patrimonio y el nacimiento de la Historia basura. *Revista HISTEDBR On-Line Artigo*, 25–37.
- BERTHET, D. (2008). De la desviación a la copia. *Revista EXIT Express*, 38, 15.
- BLUNT, A. (2003). *La teoría de las artes en Italia. 1450 - 1600*. Madrid, Cátedra.
- BONET CORREA, A. (2014). La perspectiva, el territorio y la escenografía renacentista en Maquiavelo (pp. 1–11). Málaga: Universidad de Málaga.
<http://www.uma.es/sala-de-prensa/noticias/antonio-bonet-correa-nuevo-doctor-honoris-causa-por-la-universidad-de-malaga/>
- BONET CORREA, A., & et al. (2002). Fluxus y Fluxfilms 1962-2002. Catálogo de exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- BOURDIEU, P. (1999). *Contrafuegos. Reflexiones para servir a la resistencia contra la invasión neoliberal*. Barcelona: Anagrama.
- BOZAL, V. (1996). *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*. Madrid: Editorial Ciencia Nueva.
- BOZAL, V. (2013). *Historia de la pintura y la escultura en el siglo XX en España*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- BREA, J. L. (1996). Ornamento y utopía. *Revista Arte, Proyectos E Ideas. Universidad de Valencia*.
- BREA, J. L., & et al. (1999). *El punto ciego. Arte español de los años 90. Spanish art of the 90's*. Salamanca: Kunstraum Innsbruck/Junta de Castilla y León y Ediciones Universidad de Salamanca.
- BROWN, J. (2008). *Escritos completos sobre Velázquez*. Madrid: CEEH.
- BUENO, G. (1996). *El mito de la cultura. Ensayo de una filosofía de la cultura*. Barcelona: Prensa Ibérica.
- BUSTAMANTE ARAUJO, R. (2011). La experiencia de lo bello y los talentos del artista: acerca de la reflexión kantiana sobre estética y arte. *Estudios de Filosofía*, 9, 11–26.

C

- CALATRAVA ESCOBAR, J., & et al. (2006). La Alhambra y el orientalismo arquitectónico. In *El manifiesto de la Alhambra 50 años después : el monumento y la arquitectura contemporánea. Monografías 01. (Ed. Ángel Isac). Monografías 01*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife.

- CAMACHO MARTINEZ, R. (1998). *Arquitectura y símbolo : iconografía de la Catedral de Málaga : discurso / leído por la Sra. Rosario Camacho Martínez el día 24 de septiembre de 1987 en su recepción académica y contestación del Sr. César Olano Gurriarán*. Málaga: Málaga Real Academia de Bellas Artes de San Telmo.
- CAMACHO MARTINEZ, R., & ASENJO, E. (2014). *Las arquitecturas pintadas en Málaga, ayer y hoy : arte, patrimonio y turismo / Eduardo Asenjo Rubio, Rosario Camacho Martínez (coordinadores)*. Málaga: Málaga : Ayuntamiento de Málaga, Servicio de Programas.
- CAMACHO MARTINEZ, R., ASENJO, E., & et al. (2008). *Actas del congreso Las ciudades históricas del Mediterráneo. Fuentes literarias y representación gráfica. Del Mundo Antiguo a la Edad Contemporánea*. Málaga: Universidad de Málaga, Dpto. Historia del Arte, 2008.
- CANDELA, I. (2004). ¿Paz y prosperidad? Sobre la revisión crítica del monumento conmemorativo. En: *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI. (Editores Juan Antonio Ramírez y Jesús Carrillo)*. (pp. 237–256.). Madrid: Ensayos Arte Cátedra.
- CARERI, F. G. G. (2002). *Walkscapes. El andar como práctica estética. (Prólogo: Tiberghien)*. Barcelona: Gustavo Gili.
- CARMONA, E. (2002). Picasso & Medusa. Iconografías del desasosiego.1927-1929. En: *Picasso* (p. pp.113– 145). Madrid: Fundación Cultural MAFREVIDA.
- CARO, L. (2012). Fotogrametría y modelado 3D: un caso práctico para la difusión del patrimonio y su promoción turística. *IX Congreso Tecnologías de la Información y las Comunicaciones (TuriTec'2012)*. Universidad de Málaga.
- CARRERA, G. (2009). Iniciativas para la salvaguardia del Patrimonio Inmaterial en el contexto de la Convención UNESCO , 2003 : una propuesta desde Andalucía. *Revista Patrimonio Cultural de España*, 179–195.
http://www.mcu.es/patrimonio/docs/MC/IPHE/PatrimonioCulturalE/N0/16-Iniciativas_salvaguardia_Patrimonio_Inmaterial.pdf
- CARRETERO, M., & KRIGER, M. (2004). ¿Forjar patriotas o educar cosmopolitas? El pasado y el presente de la historia escolar en u mundo global. En: Mario Carretero y James F. Voss (Ed.), *Aprender y pensar la historia*. Buenos Aires (Argentina): Amorrortu.

- CARRILLO, J. (2004). Habitar y transitar: reflexiones sobre los espacios de la vida. En: *Tendencias del arte de tendencias a principios del siglo XXI*. (Editores: Juan Antonio Ramírez y Jesús Carrillo). Madrid: Ensayos Arte Cátedra.
- CARVALHO AMARO, G. de. (2014). Conciliando el tangible con el intangible una reflexión integral sobre el patrimonio. *E-Rph*, N° 15.
<http://www.revistadepatrimonio.es/indice14.php>
- CASTELLANOS, E. (2013). Rafael Agredano.
http://www.diariosur.es/prensa/20070126/cultura/rafael-agredano-utopia-industrial_20070126.html
- CHOAY, F. (2007). *La alegoría del patrimonio*. Barcelona: Gustavo Gili.
- CHOAY, F. (2001). *The invention of the historic monument*. *The Journal of the Society of Architectural Historians* (Vol. 61). Cambridge University Press.
doi:10.2307/991857
- CHOAY, F. (2006). *Pour une anthropologie de l'espace*. Francia: *La couleur des idées*, Editions du Seuil.
- CISELLI, G. (2012). El Patrimonio Cultural: entre la identidad y el ambiente. *Revista E-Rph*, n° 10. <http://www.revistadepatrimonio.es/indice10.php>
- CLARAMONTE, J., & et al. (2001). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- CÓMEZ RAMOS, R. (s.f.). Azorín: arte y literatura. *Laboratorio de Arte: Revista Del Departamento de Historia Del Arte.*, 11(1998), 361–370.
- COOMARASWAMY, A. K. (2001). COOMARASWAMY, Ananda K. Barcelona: Sophia Perennis.
- CROW, T. (2001). *El esplendor de los sesenta*. Madrid: Akal.
- D
- DANTO, A. C. (2002). *La transfiguración de un lugar común. Una filosofía del arte*. [Traducción: Ángel y Aurora Mollá Román]. Barcelona: Paidós Ibérica.
- DANTO, A. C. (2003). *Más allá de la Caja Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*. [Traducción: Alfredo Brotons Muñoz]. Madrid: Akal.
- DANTO, A. C. (2005). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. [Traducción: Elena Neerman]. Barcelona: Paidós.
- DANTO, A. C. (2013). *Que es el arte*. [Traducción de Iñigo García Ureta]. Barcelona: Paidós. doi:10.1002/9781118253045.ch9

- DE CHIRICO, G. (1990). *Sobre el arte metafísico y otros escritos. (Prólogo: Juan José Lahuerta)*. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- DE DIEGO, E. (1996). *Arte Contemporáneo II*. Madrid: Historia 16.
- DE DIEGO, E. (2008). *Contra el mapa. Disturbios en la geografía colonial de occidente*. Madrid: Siruela.
- DE DIEGO, R. (1995). Las aventuras metafísicas de Hebdómeros. *Revista de Filología Francesa*, 6.
- DE LA CALLE, R. (2005). El espejo de la ekphrasis. Más acá de la imagen. Más allá del texto. *Escritura E Imagen*, 1, 59–81.
- DE SOLÁ-MORALES, I. (2002). *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gil.
- DE SOLÁ-MORALES, I. (2002). *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili.
- DE VICENTE, J. L. (2014). BIGBANGDATA. En: *Jornadas de Ciencias Sociales y Humanidades Digitales del Sur*. Málaga: (sin publicar).
- DEBORD, G. (2008). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: PRE-TEXTOS.
- DEBORD, G. (2010). <<Esa mala fama...>>. Logroño: Pepitas de calabaza.
- DERECK, G. (2010). *The idea of heritage*. Cambridge University Press.
- DERRIDA, J. (1989). *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía : la retirada de la metáfora*. Barcelona: Paidós.
- DESVALLÉES, A., & MAIRESSE, F. (2010). *Conceptos claves de museología*. Paris: Museo del Louvre.
- DEWEY, J. (2008). *El arte como experiencia (traducción y prólogo de Eduardo Claramonte)*. Barcelona: Paidós.
- DORFLES, McHale, Pawek, Giesz, Eisner, Volli, Gregotti, Celebonovic, Broch, Greenberg, G..(1973). *El Kitsch. Antología del mal gusto*. Barcelona: Lumen.
- DUQUE, F. (2001). *Arte público y espacio político*. Madrid: Akal.
- E
- ECO, U. (1970). *La definición del arte. Lo que hoy llamamos arte, ¿ha sido y será siempre arte?*. Barcelona: Martínez Roca.
- ECO, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- EMMELHAINZ, I. (2015). Cine militante: del tercermundismo a la política sensible neoliberal. *SalonKritick Domingo Festín Caníbal*. <http://salonkritik.net/>

ENWEZOR, O. (2009). On the Commons, Reckoning with Empire, Michael Hardt and Antonio Negri. *Artforum International*, October, n, 174–177.

F

FARIELLO, F. (2000). *La arquitectura de los jardines*. Madrid: Maira y Celeste.

FERGUSON, J., & GUPTA, A. (2008). Más allá de la “Cultura”: espacio, identidad y las políticas de la diferencia. *Antípoda*, 7. (Publicado por Duke University Press).

FERNANDEZ, A. (2014). *La singularidad del procomún y los museos*. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada (sin publicar).

FERNÁNDEZ ARENAS, J. (1982). *Teoría y Metodología de la Historia del Arte*. Barcelona: Anthropos.

FERNÁNDEZ DURÁN, R. (2010). *Tercera piel. Sociedad de la imagen y conquista del alma*. Barcelona: Virus.

FERNÁNDEZ-BACA, R., & et al. (2007). Acciones en el paisaje cultural de la Ensenada de Bolonia, Cádiz. *Ph*, 63, 92–115.

FERRUCCI, S. (2012). *UNESCO'S World Heritage regime and its international influence*. Hamburg: Tredition.

FOSTER, H. (2001). *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.
http://books.google.com.br/books?id=4dR7kHr_vh8C

FOSTER, H. (2007). Contra el pluralismo. *Episteme. Eutopías. Documentos de Trabajo.*, 186, 34–39.

FOSTER, H. (2002). (2002). *La posmodernidad. (Edición a cargo de Hal Foster)[Traducción: Jordi Fibla]*. Barcelona: Kairós.

FOUCAULT, M. (1997). Des espaces autres. Los espacios otros (Heterotropías). *Astrágalo*, N° 7.

FOUCAULT, M. (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Argentina: Siglo XXI.

FRANCASTEL, P. (1990). *Sociología del arte (Traductor: Susana Soba Roj)*. Madrid: Alianza.

FRANK, P., & et al. (2002). *Fluxus y Fluxfilms 1962-2002. Catálogo de exposición*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

FRIEDMAN, & et al. (2002). *Fluxus y Fluxfilms 1962-2002. Catálogo de exposición*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

FUENTES CARRASCO, M. (2005). Aproximación a la Nueva Babilonia de Constant. *Boética. Estudios de Arte, Geografía E Historia, Universidad de Málaga.*, 27, 41–60.

G

GADAMER, H.-G. (2004). *Verdad y método. II*. Salamanca: Sigueme.

GALCERÁN, M., FERNÁNDEZ, A., INGRASSIA, F., & MALO, M. (2006).

“Universalismo desde abajo. Reilustrar la Ilustración: Universalismo, ciudadanía y emancipación (I).” In *Mesa redonda*. UNIA arteypensamiento (en línea).

<https://vimeo.com/85157212>

GALLEGO-DÍAZ, S. (2008). Las plazas de la memoria. *EL PAÍS* (14 de Diciembre de 2008). http://elpais.com/diario/2008/12/14/domingo/1229229035_850215.html

GARCÍA, T.M, & SALÓM, E. (2013). Los colectivos artísticos : microcosmos y motor del procomún de las artes, Teknocultura. *Revista de Cultura Digital Y Movimientos Sociales*. 10, 49–74.

GARCÍA BOCANEGRA, I. (n.d.). *7000 robles. Joseph Beuys*.

<http://es.scribd.com/doc/26261133/7000-robles#scribd>

GARCIA FELGUERA, M. de los S., & VV. AA. (2009). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Manuales Arte Cátedra.

GARDNER, J. (1996). *¿Cultura o basura? Una visión provocativa de la pintura, la escultura y otros bienes de consumo contemporáneos*. [Traducción Mariano Antolín Rato]. Madrid: Acento.

GARNELO DÍEZ, M. I. (2005). *LA FOTOGRAFÍA DE CREACIÓN: ANÁLISIS DE LOS FONDOS FOTOGRÁFICOS DE DESTACADAS INSTITUCIONES PÚBLICAS Y PRIVADAS DE ANDALUCÍA*. Facultad de Ciencias de la Comunicacion. Universidad de Málaga.

GAUTHIER, G. (1996). *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid: Cátedra.

GIBSON, A. (2008). Eugenio Ampudia. En: *100 artistas españoles*. Madrid: EXIT Publicaciones.

GOMBRICH, E. H. (2003). H. del A. M. D. (2003). *Historia del Arte*. Madrid: Debate.

GÓMEZ BRAVO, G. (2014). Memoria histórica e identidad. *Letra Internacional*, 18, 43–51.

GÓMEZ BRAVO, G., ARÓSTEGUI, J., & MARCO, J. (2012). Visiones , enfoques y evidencias : la Cátedra Memoria Histórica del siglo XX. *Historiografías*, 3, 77–88.

- GONZALEZ ALCANTUD, J. A., & MALPICA CUELLO, A. (2001). *Pensar la Alhambra*. Barcelona: Anthropos.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Á., CALVO SERRALLER, F., & MARCHÁN FIZ, S. (2009). *Escritos de arte de vanguardia : 1900-1945*. Madrid: Itsmo.
- GREENBERG, C. (2006). *La pintura moderna y otros ensayos. (Prólogo: Félix Farnés)*. Madrid: Siruela.
- GREENBERG, C. et al. (1973). *El Kitsch. Antología del mal gusto*. Barcelona: Lumen.
- GUASCH, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- GUATTARI, F. (2000). *Las tres ecologías*. Valencia: PRE-TEXTOS.
- GUBERN, R. (1974). *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona: Lumen.
- H
- HASLAM, A., & BALNES, P. (2005). *Tipografía. Función, forma y diseño*. Barcelona: Gustavo Gili.
- HENARES CUÉLLAR, I. (1982). *Romanticismo y Teoría del Arte en España*. Madrid: Cátedra.
- HENARES CULLAR, I., & et al. (2006). El Manifiesto de la Alhambra 50 años después: el monumento y la arquitectura contemporánea. (Ed. Ángel Isac). En *Monografías 01*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife.
- HENARES CUÉLLAR, I., & et al. (2006). 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. Ángel Isac)*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife.
- HERNÁNDEZ CARDONA, F. X. (2008). *Didáctica de las ciencias sociales, geografía e historia*. Barcelona: Grao.
- HERNÁNDEZ NAVARRO, M. Á., & et al. (2008). *Heterocronías : tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia: CENDEAC.
- HERNÁNDEZ SAMPIERI, R., FERNÁNDEZ COLLADO, C., & BAPTISTA LUCIO, M. del P. (2010). *Metodología de la investigación*. México D.F.: MCGRAW-HILL / INTERAMERICANA EDITORES, S.A. DE C.V.

HERNANDO, J. (2004). Visiones de la naturaleza: el arte y la sensibilidad ecológica. In *Tendencias del arte de tendencias a principios del siglo XXI*. (Editores: Juan Antonio Ramírez y Jesús Carrillo). Madrid: Ensayos Arte Cátedra.

HERNANDO, J. (2005). Arquitectura y urbanismo del siglo XIX. En: *Historia del Arte, 4. El Mundo Contemporáneo* (Dirigida por Juan Antonio Ramírez). (pp. 2–54). Madrid: Alianza Editorial.

HESS, C. (2008). Mapping the New Commons. En: *The Twelfth Biennial Conference of the International Association for the Study of the Commons*,. Cheltenham, U.K.: Syracuse University.

HOLMES, B. (2007). Investigaciones extradisciplinares. Hacia una nueva crítica de las instituciones. [Traducción: Marcelo Expósito, revisada por Brian Holmes y Joaquín Barriendos]. <http://eicpc.net/transversal/0106/holmes/es>

I

ISAC, Á., & et al. (2006). El Manifiesto de la Alhambra 50 años después: el monumento y la arquitectura contemporánea. (Ed. Ángel Isac). En *Monografías 01*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife.

J

JOVER BAEZ, J., & ALMISAS CRUZ, S. (2015). Recuperando espacios y resignificando el concepto patrimonio desde los movimientos sociales. El caso del CSOA La Higuera (Cádiz, Andalucía). *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, 61, 91–112. <http://dag.revista.uab.es/article/view/v61-n1-jover-almisas/116-pdf-es>

K

KAPLAN, F. (2008). When Ambassadors Had Rhythm. *New York Times*.

KRAUSS, R. (2002). *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.

KRAUSS, R. (2006). *Originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial.

KRAUSS, R. B. K. (2002). La escultura en el campo expandido. En: *La posmodernidad* (Edición a cargo de Hal Foster)[Traducción: Jordi Fibla]. Barcelona: Kairós.

- KUBLER, G. (1988). *La configuración del tiempo (Prólogo: Bonet Correa; introducción: Thomas F. Reese)*. Madrid: Nerea.
- KWON, M. (2000). The wrong place. *Art Journal. Published by College Art Assotitation, Vol. 59, n, 32–43*.
- KWON, M. (2002). *One Place After Another*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press (Massachusetts Institute of Technology).
- L
- LAFUENTE, A. (2006). “Cosmopolíticas, tecnología, patrimonio y procomún”. En: *Debate público: Reilustrar la Ilustración*. Arte y Pensamiento. Universidad Internacional de Andalucía (UNIA)(en línea),. http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=282
- LAFUENTE, A. (2007). Los cuatro entornos del procomún. *Archipiélago. Cuadernos de Crítica de La Cultura*, 1–9. digital.csic.es/bitstream/10261/2746/1/cuatro_entornos_procomun.pdf.
- LAFUENTE, A. (2014a). Conferencia. En: *Jornadas de Ciencias Sociales y Humanidades Digitales del Sur*. (sin publicar).
- LAFUENTE, A. (2014b). Procomún. En: *Jornadas de Ciencias Sociales y Humanidades Digitales del Sur*. Málaga: (sin publicar).
- LAFUENTE, A., & CORSÍN, A. (2010). Comunidades de afectados, procomún y don expandido. *Fractal 57*, 17–42. digital.csic.es/bitstream/10261/29806/1/procomun_don_expandido.pdf.
- LAFUENTE, A., & Domínguez Rubio, F. (2012). “Patrimonio, experiencia en el MOMA”. Madrid: MEDIALAB-PRADO. <http://medialab-prado.es/mmedia/10237/view>
- LAFUENTE, A., & SASTRE, P. (2014). *Archaeologies of the present and tomorrow 's museums : or , how to open the relationship between Heritage and Commons*. (sin publicar).
- LAILACH, M. (2007). *LAND ART*. Colonia (Alemania): Taschen.
- LECHUGA JIMÉNEZ, C. (2007). *De Málaga a México una ruta visual por el legado barroco*. Málaga: Fundación Málaga y Universidad de Málaga.
- LECHUGA JIMÉNEZ, C. (2010a). PAISAJE CULTURA: GRANADA Y MÁLAGA. En: *IV Seminario Internacional CULTURA Y COOPERACIÓN: Formación y capacitación en Patrimonio como alternativa de desarrollo sostenible*.

- Universidad de Granada: Restauradores sin Fronteras y Centro Albayzín.
<http://www.a-rsf.org/>
- LECHUGA JIMÉNEZ, C. (2010b). *Paisaje Cultural y Patrimonio Visual. Granada y Málaga. [Dirección: Ignacio Henares Cuéllar]. Trabajo de Investigación Tutelada*. Facultad de Historia del Arte. Universidad de Granada.
<http://hdl.handle.net/10481/27583>
- LECHUGA JIMÉNEZ, C. (2012). Patrimonio Cultural, el paisaje de la imagen expandida. *Boletín de Arte. Departamento de Historia Del Arte. Universidad de Málaga, N° 32-33*, 351–362. <http://www.uma.es/media/files/BA3233.pdf>
- LECHUGA JIMÉNEZ, C. (2014). Educación y conocimiento del Patrimonio Artístico de la provincia de Málaga y su visibilidad en las aulas. En, *Reflexionar desde las experiencias. Una visión complementaria entre España, Francia y Brasil. Actas del II Congreso Internacional de Educación Patrimonial. (Coord. Olaia Fontal, Alex Ibáñez y Lorenzo Martín)*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- LEFEBVRE, H. (1975). *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Península.
- LESSIG, L. (2009). *El código 2.0*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- LINEBAUGH, P. (2013). *El Manifiesto de la Carta Magna. Comunes y libertades para el pueblo*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- LIPOVETSKY, G. (2000). *La era del vacío*. Barcelona: ANAGRAMA.
- LIPPARD, L. (1977). *Six Years: The Desmaterialization of the Art Object from 1966 to 1972*. University of California Press (en línea).
http://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=t2nwiTwd6fwC&oi=fnd&pg=PR7&q=lippard+six+years&ots=QSOKYG_D05&sig=FcC7J3LH2d1WsZCQE8PhKcxtRqQ#v=onepage&q=lippard six years&f=false
- LIPPARD, L. (2009). Conceptualismo. En: *Ideas recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea*. (pp. 34–50.). Barcelona.
- LIPPARD, L., & CHANDLER, J. (1968). The Dematerialization of Art. *Art International.*, 1–5. <http://www.oup.com/uk/catalogue/?ci=9780199285556>
- LÓPEZ ALEMANY, I. (2008). Ut pictura non poesis. Los trabajos de Persiles y Sigismunda and the Construction of Memory. *Bolletín of the Cervantes Society of America*, 28.1, 1, 103–118.

- LÓPEZ CUENCA, A. (2012). *Trabajar para ver : Economía de la atención en las reescrituras multimedia del espacio público*. Sevilla.
http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=742
- LÓPEZ CUENCA Alberto. (2014). El taxista como etnógrafo. *ABC Cultural*, 642, 15 de.
- LÓPEZ CUENCA Alberto, & et al. (2014). *Antoni Abad*. megafone.net/2004-2014.
 Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA).
- LÓPEZ CUENCA, R. (2014). Crítica del arte público. En: *Seminario de Arte Contemporáneo y su producción*. Málaga. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Málaga.: (sin publicar).
- LÓPEZ, E., & KIVATINETZ, M. (2006). Estrategias de pensamiento visual : ¿ Método educativo innovador o efecto placebo para nuestros museos ? Visual thinking strategies : Innovative educational method or placebo effect for our museums ? *Arte. Individuo Y Sociedad*, 18, 211–240.
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2017811>
- LÓPEZ GÓMEZ, J. F., & CIFUENTES VÉLEZ, E. (2005). *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)*. (Prólogo: Jesús BENÍTEZ ROMERO). Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- LÓPEZ RUIDO, M. (1995). Josep Beuys : el arte como creencia y como salvación. *Espacio, Tiempo Y Forma, Serie VII, Historia Del Arte. Universidad a Distancia (UNED)*, 8, 369–391. <http://espacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETFSerie7-E66FD1CB-C4C8-A4D8-EAC3-DDE3EA673C13&dsID=Documento.pdf>
- LYOTARD, J.-F. (1994). *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra.

M

- MADERUELO, J. (1990). *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Madrid: Mondatori.
- MADERUELO, J. (2005). *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada.
- MAHARAJ, S. (1992). La farmacología del pop, el kitsch, los artículos de consumo y los símbolos. En: *Catálogo: Arte Pop*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

- MALPICA CUELLO, A. (2002). *La Alhambra de Granada, un estudio arqueológico, Arte y Arqueología*. Universidad de Granada.
- MALRAUX, A. (1956). *El museo imaginario*. Buenos Aires: Emecé.
- MALRAUX, A. (2003). *Temps du Mépris. 1901-1976*. Bristol, UK: Intellect Books,.
- MARCHÁN FIZ, S. (2000). *La estética en la cultura moderna*. Madrid: Alianza Forma.
- MARCHÁN FIZ, S. (2008). *La metáfora del cristal en las artes y en las arquitecturas*. Madrid: Siruela.
- MARCHÁN FIZ, S. (2009). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal.
- MARÍAS, F. (2005). El Renacimiento en Italia: el Quattrocento. En: *Historia del Arte, 3. La Edad Moderna*. (Director: Juan Antonio Ramírez). Madrid: Alianza.
- MARÍAS, F. (2008). La imagen de la ciudad mediterránea. En: *Actas del congreso Las ciudades históricas del Mediterráneo. Fuentes literarias y representación gráfica. Del Mundo Antiguo a la Edad Contemporánea*. (pp. 86–91.). Málaga: Universidad de Málaga, Dpto. Historia del Arte.
- MARIN VIADEL, R. (1990). La lógica del estilo : cuatro modelos para explicar al Equzpo Crónica. *Arte. Individuo Y SociedaeL N. 3.*, 111–135.
http://www.arteindividuoysociedad.es/articulos/N3/Ricardo_Marin.pdf
- MARTÍN PRADA, J. (2008). Un trans fondo crítico. *Revista EXIT Express*, 38.
- MARTÍNEZ-SHAW, C. (2004). La historia total y su enseñanza en la enseñanza actual. In M. C. y J. F. Voss (Ed.), *Aprender y pensar la historia*. Buenos Aires (Argentina): Amorrortu.
- MARZONA, D., & GROSENICK, U. (2004). *Arte minimalista. [traducción del alemán, Almudena Sasiain Calle]*. Colonia (Alemania): Taschen.
- MATOS ROMERO, G. (2008). *Intervenciones artísticas en “espacios naturales” : España (1970-2006)*. Dirección Tonia Raquejo Grado. Departamento de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid.
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=17611>
- MCHALE, & et al. (1973). *El Kitsch. Antología del mal gusto*. Barcelona: Lumen.
- McLUHAN, M. (2008). *McLUCHAN, MARSCALL*. Londres: Penguin.
- MÉNDEZ BAIGES, M. (2007). *Camuflaje: engaño y ocultación*. Madrid: Siruela.
Madrid: Siruela.
- MÉNDEZ BAIGES, M. (2013). (a) Arte y activismo urbano en los ochenta : El proyecto Sin Larios de Agustín Parejo School. *Arte Y Ciudad. Revista de Investigación.*, 3 (I) Extr, 309–326.

- MÉNDEZ BAIGES, M. (2013). (c) Cristina Iglesias: arquitecturas de percepción.
LETRAS LIBRES.
- MÉNDEZ BAIGES, M. (2013). (d) Isabel Garnelo, todo es falso salvo alguna cosa.
MAV. Arte Y Cultura Visual. <http://www.m-arteyculturavisual.com/2013/09/10/isabel-garnelo-dont-mess-with-the-monkey/>
- MÉNDEZ BAIGES, M. (2013). (b) Metrópoli y periferia del arte: A portrait of Málaga.
Ateneo Del Nuevo Siglo, N° 16.
- MEYER, J. (2005). *Arte minimalista*. Londres: Phaidon.
- MIRANDA MAS, C. (2005). *Fundamentos para un arte visible. El caso de WORD\$WORD\$WORD\$ de Rogelio López Cuenca*. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Granada.
- MIRZOEFF, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós Arte y Cultura.
- MONTALVO, B. (2013). La ciencia del paisaje. Prácticas artísticas y nuevas tecnologías. *Creatividad Y Sociedad: Revista de La Asociación Para La Creatividad, n° 20*. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4564773>
- MORALES FOLGUERA, J. M. (2007). *Historia del Jardín. La naturaleza al servicio del arte*.
http://www.historiadelartemalaga.es/jose_miguel_morales/historia_del_jardin/
- MUNARRIZ ORTIZ, J. (2014). Investigación y tesis doctoral en Bellas Artes. *E-Prints Complutense. Universidad Complutense de Madrid.*, 1–12.
<http://eprints.ucm.es/23022/>
- N
- NAÏR, S. (2010). Entrevista. *Revista PH (75)*, 75, 132–134.
<http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/issue/view/76/showToc#.Uuy61hwTFPy>
- NAVARES, P. (2009). *Paloma Navares. Otros páramos (2004-2009)*. Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación (AECID). <http://www.isabelhurley.com/>
- NAVARRO, M. (2003). La Madonna del futuro. *EXITBOOK. Revista de Libros de Arte Y Cultura Visual, N° 2*, p. 53.

O

- O'DOHERTY, B. (2011). *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC).
- OLIVARES, R. (2012a). *Palabra de artista: 30 entrevistas con artistas españoles. Vol. I*. Madrid: Exit.
- OLIVARES, R. (2012b). *Palabra de artista: 30 entrevistas con artistas españoles. Vol. II*. Madrid: Exit.
- OLIVARES, R., & et al. (2008). *100 artistas españoles (Editora: Rosa Olivares)*. Madrid: EXIT Publicaciones..
- OLSEN, B., WEBMOOR, T., SHANKS, M., & WITMORE, C. (2007). Arqueología Simétrica : Un giro teórico sin revolución paradigmática (Editor: Alfredo González-Ruibal). *Complutum. Revistas Científicas Complutense*. Madrid. <http://revistas.ucm.es/index.php/CMPL>
- ORTEGA, I. (2014). Nuevas Visiones del Arte Outsider New Visions of outsider Art. *Arte. Individuo Y Sociedad*, 26(2), 287–299.
- OSTROM, E. (2011). *El gobierno de los bienes comunes. La evolución de las instituciones de acción colectiva*. México: Universidad Autónoma de México (UNAM).
- OSTROM, E., & HESS, C. (2008). Private and Common Property Rights.
- OSTROM, E., & VAN LAERHOVEN, F. (2007). Traditions and Trends in the Study of the Commons. *International Journal of the Commons*, 1(1), 3–28.
- P
- PANOFSKY, E. (1927). *La perspectiva como "forma simbólica"*. Barcelona: Tusquets, Cuadernos Marginales, 1978.
- PARÉS, R., & et al. (2014). Antoni Abad. MEGAFONE.NET/2004-2014. Barcelona: MACBA. <http://www.macba.cat/es/publi-antoni-abad-megafone>
- PERÁN, M. (2004). Space Invaders (o el arte entre la disolución y la distinción). En: *Tendencias del arte de tendencias a principios del siglo XXI. (Editores: Juan Antonio Ramírez y Jesús Carrillo)*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra.
- PERNIOLA, M. (2008). *Los Situacionistas. Historia Crítica de la última vanguardia del siglo XX. [Traducción: Álvaro García-Ormaechea]*. Madrid: A. Machado Libros & Ediciones Acuarela.

- PICO VALIMAÑA, R. (2013). *Robert Smithson. Aerial Art*. Sevilla: Universidad de Sevilla, IUACC.
- POLLOCK, G. (2010). *Encuentros en el museo feminista virtual. Tiempo, espacio y el archivo. [Introducción y traducción Laura Trafí-Prats]*. Madrid: Cátedra (Ensayos Arte Cátedra).
- POULOT, D. (2008). Instituciones. Estudios El museo histórico de francia: ¿una cultura nacional en vía de desaparición? *E-Rph*. <http://www.revistadepatrimonio.es/>
- PRATS, L. (1997). *Antropología y patrimonio. (Prólogo: Jean Claude Duclos)*. Barcelona: Ariel (Antropología).
- PRATS, L. (2012). El patrimonio en tiempos de crisis. *Revista Andaluza de Antropología, N° 2*, 68–85.
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/ejemplar?codigo=307148>

R

- RAMÍREZ BLANCO, J. (2014). *Utopías artísticas de revuelta. Claremond Road, Reclaim Street, la Ciudad del Sol*. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra.
- RAMÍREZ, J. A. (2005). Las Vanguardias Históricas: del Cubismo al Surrealismo. En: *Historia del Arte, 4. El Mundo Contemporáneo (Dirigida por Juan Antonio Ramírez)*. (pp. 204–264). Madrid: Alianza Editorial.
- RAMÍREZ, J. A. (1996). *Cómo Escribir Sobre Arte y Arquitectura, del Serbal, Barcelona*. Barcelona: del Serbal.
- RAMÍREZ, J. A. (1999). *Guernica. La historia y el mito, en proceso*. Madrid: Electa.
- RAMÍREZ, J. A. (2004). El arte en España: tres escenarios del 2003. En: *Tendencias del arte de tendencias a principios del siglo XXI. (Editores: Juan Antonio Ramírez y Jesús Carrillo)*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra.
- RAMÍREZ, J. A. (2009). *El objeto y el aura. [Des]orden visual del arte moderno*. Madrid: Akal.
- RAMÍREZ, J. A. (2010). Las olimpias: posición de la mirada y ámbitos de la acción. En: *Eros es Más. Ensayos sobre arte y erotismo*. Málaga: Fundación Picasso.
- RANCIÈRE, J. (2010). *El espectador emancipado*. Pontevedra: Ellago Ediciones.
- RAQUEJO, T. (2003). *Land Art*. San Sebastián: Nerea.
- RAQUEJO, T. (2005). La pintura decimonónica. En: *Historia del Arte, 4. El Mundo Contemporáneo (Dirigida por Juan Antonio Ramírez)*. (pp. 57–107.). Madrid: Alianza Editorial.

- REAL AMADO, J. del. (2007). *Ut Pictura Kynesis: relación entre pintura y cine*.
Dirección: Francisco Calvo Serraller. Universidad Complutense de Madrid.
- RIEGL, A. (1987). *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: VISOR, La balsa de la Medusa.
- RODENES ADAM, M., CHISMOL, R., & ARANGO, D. (2000). Un enfoque sistemático para realizar la tesis doctoral. *Pshicothema. Universidad Politécnica de Valencia*, 12, 474–478.
- RODRIGUEZ de la BORBOLLA, J. (2010). “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)*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife.
- RODRIGUEZ IBAÑEZ, M. (2014). La cultura localizada como respuesta social a la Red: el caso de La Fábrica de la Tabacalera en Madrid. *Revista E-Rph*, n^o 14, 162–181. <http://www.revistadepatrimonio.es/indice14.php>
- ROGER, A. (2007). *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- RONDEAU, J. (2008). Thinking Space. *Frieze Magazine Contemporary Art and Culture, Issue 113*,. http://www.frieze.com/issue/article/thinking_space/
- ROSA RIVERO, A. (2004). Memoria, historia e identidad. Una reflexión sobre el papel de la enseñanza de la historia en el desarrollo de la ciudadanía. En: Mario Carretero y James F. Voss (Ed.), *Aprender y pensar la historia*. Buenos Aires (Argentina): Amorrortu editores.
- ROSE, C. M. (2003). Romans, Roads and Romantic Creators: Traditions of Public Property in the Information Age. *Law and Contemporary Problems*, 66, 89–110. doi:10.2139/ssrn.293142
- ROSENBERG, H. (1952). American Action Painters. *Art News Magazine*. <http://www.artnews.com/>
- RUBIO LAPAZ, J. (2008). *Imágenes multimedia de un mundo complejo : visiones desde ambos lados del Atlántico*. Granada: Universidad de Granada.
- RUSKIN, J. (1961). *Las piedras de Venecia y otros ensayos sobre arte*. Barcelona: Iberia.
- RUSKIN, J. (1989). *Las siete lámparas de la arquitectura*. Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales : Consejo General de colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos.

S

- SALMERÓN, P. (2007). *La Alhambra. Estructura y paisaje*. Córdoba: Almuzara.
- SAN MARTÍN, F. J. (2004). La escultura en la época de las vanguardias, un objeto fuera de lugar. En: *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra.
- SAN MARTÍN, F. J. (2005). Últimas tendencias: las artes plásticas desde 1945. En: *Historia del Arte, 4. El Mundo Contemporáneo (Dirigida por Juan Antonio Ramírez)*. (pp. 339–393). Madrid: Alianza Editorial.
- SAN MARTÍN, F. J. (2008). José Ramón Amondarain. In *100 artistas españoles*. Madrid: EXIT Publicaciones.
- SÁNCHEZ VIDIELLA, A. (2008). *Atlas de arquitectura del paisaje*. Barcelona: LOFT Publications.
- SHINNER, L. (2001). *La invención del arte. Una historia cultural. [traducción de Eduardo Hyde y Elisenda Julibert]*. Barcelona: Paidós.
- SICHEL, & et al. (2002). *Fluxus y Fluxfilms 1962-2002. Catálogo de exposición*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- SMITHSON, R. (2009). *ROBERT SMITHSON. Selección de escritos. [Traducción: María Orvañanos pp. 15-66/Eva Quintana Crellis pp.67-188]*. México: Alias.
- SONTAG, S. (1996). *Contra la interpretación*. Madrid: Santillana.
- STILES, K., & et al. (2002). *Fluxus y Fluxfilms 1962-2002. Catálogo de exposición*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- SUTER, G. (2010). *Análisis teórico-práctico del vacío y del silencio en la producción artística contemporánea*. Universidad Politécnica de Valencia.

T

- TATARKIEWICZ, W. (2008). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética. [Traducción de Francisco Rodríguez Martín]*. Madrid: Tecnos.
- TORRES BALBÁS, L. (1960). *La Alcazaba y la Catedral de Málaga*. Madrid: Plus-Ultra.
- TUCHMAN, P. (1981). *Minimal Art. [Texto: Phyllis Tuchman; Traducción: Gian Castelli]*. Catálogo de exposición. Madrid: Fundación Juan March.

V

- VECCO, M. (2010). A definition of cultural heritage: From the tangible to the intangible. *Journal of Cultural Heritage*, 11(3), 321–324.
doi:10.1016/j.culher.2010.01.006
- VELDPAUS, Loes, L., & PEREIRA, A. P. (2014). Venice to Valletta, 4(2), 244–263.
doi:10.1353/cot.2014.0022
- VELDPAUS, Loes et al.(2012). Assessing the cultural significance of world heritage cities: Zanzibar as a case study. *6th International Seminar on Urban Conservation: Measuring Heritage Conservation Performance*, 67–74.
- VICENTE, M. (2003). Entrevista con Rosalind E. Krauss. *EXITBOOK. Revista de Libros de Arte Y Cultura Visual*, N° 2, pp. 7–10.
- VIGOTSKY, L. (2010). *Pensamiento y lenguaje : teoría del desarrollo cultural de las funciones psíquicas*. Barcelona: Paidós.
- VINDEL, J. (2014). Desplazamientos de la crítica: instituciones culturales y movimientos sociales entre finales de los noventa y la actualidad. *DESACUERDOS* 8, 290–307. <http://www.macba.cat/ca/desacuerdos-critica>
- VIÑAO, A. (2010). Memoria, patrimonio y educación. *Educatio Siglo XXI*, 28, 17–42.
- VOSTELL, W. (2008). *Wolf Vostell: [Carré d'Art, Nîmes, 13 février - 2 mai 2008]*. Paris: Archibooks + sautereau éditeur,.
- VV. AA. (2010). *La Universidad en conflicto. Capturas y fugas en el mercado global del saber*. Madrid: Edu-Factory y Universidad Nómada (comps.). Traficantes de Sueños.
- VV. AA. (2004). *Guía del paisaje cultural de la Ensenada de Bolonia, Cádiz : Avance. (autoría, Carlos Alonso Villalobos... (et al.) ; coordinador de la edición Pedro Salmerón Escobar)*. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.
- VV. AA. (2005). *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) : los bienes inscritos en el Catálogo General de Patrimonio Histórico andaluz del Parque Natural*. Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía.
- VV. AA. (2007). *Espacios para habitar. Fondos de la colección permanente. Per Barclay, Cristina Iglesias, Mario Merz*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- VV. AA. (2008). *Produccion y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la critica institucional*. Madrid: Traficantes de Sueños.
<http://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Producción cultural-TdSs.pdf>

- VV. AA. (2011). *Hactivistas.net. Manual de desobediencia de la Ley Sinde*.
- VV. AA. (2013a). *Arte y cultura en circulación: introducción al derecho de autor y las licencias libres*. Ártica-Centro Cultural 2..0. www.articaonline.com/biblioteca
- VV. AA. (2013b). Entrevista a Llorenç Prats. *Revista Cuadernu, 1*, 58–66.

W

- WARBURG, A. (2010). *Atlas mnemosyne*. Madrid: Akal.
- WELCHMAN, J. (2008). Contra la representación. *Revista EXIT Express*, 38.
- WOLF, T. (2010). *La palabra pintada & ¿Quién teme al Bauhaus feroz?.* [Traducción: Diego Medina y Antonio-Prometeo Moya]. Barcelona: Anagrama.

Z

- ZÖLLNER, F. (2004). *LEONARDO DA VINCI (1452-1519)*. Köln, Alemania: Taschen.

REFERENCIAS LEGISLATIVAS

- Consejo de Europa. (2000). Convenio Europeo del Paisaje 2000 o Convenio de Florencia. <http://www.juntadeandalucia.es/fomentoyvivienda/portal-web/web/texto/9cbabfd2-22ba-11df-99ab-555105b916a8>
- Consejo de Europa. (2007). INSTRUMENTO de Ratificación del Convenio Europeo del Paisaje (número 176 del Consejo de Europa), hecho en Florencia el 20 de octubre de 2000. <http://www.juntadeandalucia.es/fomentoyvivienda/portal-web/web/texto/9cbabfd2-22ba-11df-99ab-555105b916a8>
- Consejo de Europa. (2008). Orientaciones para la aplicación del Convenio Europeo del Paisaje (CE/REC,2008).
- UNESCO. (1931). Carta de Atenas. http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/guatemala/guatemala_carta_de_atenas_1931_spa_orof.pdf
- UNESCO. (1964). Carta de Venecia. http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/guatemala/guatemala_carta_de_atenas_1931_spa_orof.pdf
- UNESCO WHC. (1972). Convención sobre la protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural. <http://whc.unesco.org/archive/convention-es.pdf>
- UNESCO. (2003). Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, 14. <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>
- UNESCO. (2005a). Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales. <http://es.unesco.org/creativity/fidc/aplicar/sexta-convocatoria>
- UNESCO. (2005b). INDICADORES UNESCO SOSTENIBILIDAD DEL PATRIMONIO. RELEVANCIA DE LA DIMENSIÓN PARA LA CULTURA Y EL DESARROLLO. http://es.unesco.org/creativity/system/files/digital-library/cdis/Patrimonio_0.pdf

UNESCO WHC. (2008). Directrices Prácticas para la aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial. Ministerio de Cultura de España.

<http://whc.unesco.org/archive/opguide08-en.pdf>

UNESCO WHC. (2013). *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*. <http://whc.unesco.org/archive/opguide13-en.pdf>

UNESCO. (20013). Textos fundamentales de la Convención de 2005 sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales.

<http://unesdoc.unesco.org/images/0021/002161/216192s.pdf>

MUSEOS, CENTROS DE ARTE, GALERÍAS, FUNDACIONES Y CENTROS
AUTOGESTIONADOS CON MUESTRAS DE ARTE.

2001 NUR. (2001). Naturaleza, utopía y realidad.

<http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/mdcm/id/387>

American Art Archive of Land scape.

<http://www.aaa.si.edu/collections/images/detail/robert-smithson-earthworks-9443>

Àngels Barcelona. Galería de arte. <http://www.angelsbarcelona.com/>

ARTIUM. Centro.Museo Vasco de Arte Contemporáneo. <http://www.artium.org/>

CAB DE BURGOS. Jaume Plensa.

<http://www.cabdeburgos.com/es/exposiciones/?iddoc=170>

CAC MÁLAGA. (2014). Marina Abramovic. Exposición *Holding emptiness*.

<http://cacmalaga.eu/>

CaixaForum Madrid.

http://obrasocial.lacaixa.es/nuestroscentros/caixaforummadrid_es.html

CCCB de Barcelona. (2014). Big Bang Data. Barcelona. <http://bigbangdata.cccb.org/es/>

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. CAAC.

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/caac/>

Centro José Guerrero. Centro José Guerrero. <http://www.centroguerrero.org/>

Centro José Guerrero. (2009). Martha Rosler. La casa, la calle, la cocina.

http://www.centroguerrero.org/index.php/Sintesis_Martha_Rosler/846/0/

Centro Nacional del Arte y la Cultura George Pompidou.

<https://www.centrepompidou.fr/>

Espacio Fundación Telefónica. <http://espacio.fundaciontelefonica.com/>

Espacio Fundación Telefónica y CCCB de Barcelona. (2015). Big Bang Data.

<http://espacio.fundaciontelefonica.com/big-bang-data/>

Fundación Artangel. Fundación Artangel. <http://www.artangel.org.uk/>

Fundación Artangel. (2014). Cristina Iglesias. <http://www.artangel.org.uk/>

Fundación Beulas de Huesca. CDAN. <http://www.cdan.info/web/>

Fundación El Greco 2014. (2014a). Cristina Iglesias. <http://www.elgreco2014.com/>

Fundación El Greco 2014. (2014b). Fundación El Greco. <http://www.elgreco2014.com/>

Fundación Montenmedio Arte Contemporáneo. NMAC.
<http://www.fundacionnmac.org/es/home>

Fundación Tapies. <http://www.fundaciotapies.org/>

Fundación Tapies. (1992). Krzysztof Wodiczko.
[http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?article908&var_recherche=Krzysztof Wodiczko](http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?article908&var_recherche=Krzysztof+Wodiczko)

Fundazione Bonotto Fluxus Colletion. <http://www.fondazionebonotto.org/fluxus/>

Galería Antiquaria. (2015). Casa de subastas. Elaine Stutervant, Warhol, gold Marilyn Monroe. http://www.antiquaria.com/mercado/ficha-lotes.asp?id=68817&sel_ano=Todos&sel_cat1=Pintura [Consultado 25/01/2015].

Galería MAX ESTRELLA. [http://www.maxestrella.com/artista/Jose Ramon Amondarain/obra_940.html](http://www.maxestrella.com/artista/JoseRamonAmondarain/obra_940.html)

Gobierno de España. . Exposiciones sobre la memoria. -
<http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/promociondelarte/exposiciones/exposiciones-temporales/PIInmat-y-memoriacolect.html>

IAPH. Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. <http://www.iaph.es/patrimonio-inmueble-andalucia>

IVAM. . Institut Valencià d'Art Modern. <http://www.ivam.es/>

IVAM. (2015). Martha Rosler. <https://www.ivam.es/exposiciones/3006-tristes-armas-josep-renau-martha-rosler-ante-la-guerra>

La Casa Invisible. Centro Social autogestionado. Málaga. Retrieved from
<http://www.lainvisible.net/>

La Tabacalera. Centro social autogestionado en la Antigua Fábrica de Tabacos.
<http://latabacalera.net/>

Latitudes Oficina Curatorial independiente de Barcelona. Artistas españoles.
<http://www.lttts.org/blog/blog.php?id=467513122834668820>

Librería Digital de la Universidad de Iowa. Fluxus West Collection (en línea).
http://www.lib.uiowa.edu/scua/msc/tomsc800/msc763/msc763_fluxus_west_collection.htm

MACBA. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. <http://www.macba.cat/es/10-anyos-de-megafone-net>

Matadero de Madrid. Centro de Creación contemporánea.
<http://www.mataderomadrid.org/>

Matadero de Madrid. Eugenio Ampudia. (2015). Cada palabra es como una innecesaria mancha en el silencio y en la nada.
<http://www.mataderomadrid.org/ficha/4099/cada-palabra-es-como-una-innecesaria-mancha-en-el-silencio-y-en-la-nada.html>

MNCARS. (2014). Un saber realmente útil. Exposición.
<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/saber-realmente-util>

MNCARS. (2015). Daniel G. Andújar. Sistema Operativo.
<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/daniel-garcia-andujar-sistema-operativo>

MOMA. (1960). Claude Monet. Seasons and moments.
https://www.moma.org/learn/resources/press_archives/1960s

MUSAC. Centro de Operaciones Land Art, El Apeadero.
<http://www.adacyl.org/category/apeadero/>

Museo del Louvre de París. Museo del Louvre. <http://www.louvre.fr/> [

Museo Fundación Juan March en Palma. Equipo Crónica. <http://www.march.es/?l=1>

Museo Picasso de Málaga. (2014). El Lissitzky. La experiencia de la totalidad.
<http://www.museopicassomalaga.org/>

Museo Vostell Malpartida. Wolf Vostell. <http://museovostell.gobex.es/vostell.htm>

New York University. (2000). Natalie Jeremijenko, One tree(s).
<http://www.nyu.edu/projects/xdesign/onetrees/> [

Patronato de la Alhambra y Generalife. <http://www.alhambra-patronato.es/>

Patronato de la Alhambra y Generalife. (2015). Variaciones sobre el jardín japonés.
[http://www.alhambrapatronato.es/index.php/Exposicion/719+M510fd5a7ca8/0/?&cHash=766e9d4473aef3726adb96c5f5152d78&tx_ttnews\[pS\]=1424882698](http://www.alhambrapatronato.es/index.php/Exposicion/719+M510fd5a7ca8/0/?&cHash=766e9d4473aef3726adb96c5f5152d78&tx_ttnews[pS]=1424882698)

Shiseido Gallery (Tokio). (2013). Yasumasa Morimura Tributo a Velázquez (1999-2013) en Las Meninas renacen de noche. *Blouin ARTINFO*.
<http://enjp.blouinartinfo.com/news/story/966513/yasumasa-morimuras-tribute-to-velazquez-at-shiseido-gallery>

Tate Gallery. Art exhibitions. <http://www.tate.org.uk/>

The Broad Art Foundation. Kruger, Barbara. <http://www.thebroad.org/>

The Center for Land Use Interpretation. Land scape. <http://clui.org/ludb/site/grand-rapids-project>

The Metropolitan Museum of Art. Art Exhibitions. <http://www.metmuseum.org/>

Trayecto Galería Index. Galería de arte. <http://www.trayectogaleria.com/>

OBRAS DE LOS ARTISTAS

A

Alfredo Jaar. (1998). *Emergencia*.

Ana Mendieta. (1983). *Sin título de la serie Sandwomen*.

Andújar, D. G. (2003). *El Sistema (x-devian) (2003)*.

Andy Warhol. (1964). *Caja Brillo*.

Anish Kapoor. (2011). *Sky mirror, Serpentine Gallery, Londres*.

Antoni Abad. (2014). *MEGAFONE.NET/2004-2014*.

ASOCIACIÓN CULTURAL El sueño de Tesla. (n.d.). *Mapa sonoro de Málaga*.

B

The Beatles. (1967). *The Beatles Magical Mystery Tour*.

C

CABELLO/CARCELLER. (2012). *Una/Otra ciudad*.

Claes Oldenburg. (1960). En el happening de Greenwich village en la Judson Memorial Church.

Constantin Brancusi. (1938). *Columna sin fin*.

Cristina Iglesias. (2014). *TRES AGUAS. Un proyecto para Toledo*.

Cristina Lucas. (2009). *La Liberté Raisonnée*.

D

Daniel G. Andújar. (1994). *Estamos vigilando*.

DEMOCRACIA. (2011). *Ser y durar*.

Diane Arbus. (1962). *Stripper, Miss Sata Lyte, in her dressing room with glasses Atlantic City*.

E

Eduardo Paolozzi. (1950). *Real Gold*.

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

Elaine Stutervant. (n.d.). *Warhol, gold Marilyn Monroe*. Acrílico y serigrafía sobre lienzo, diámetro 46,5 cm.

Ellsworth Kelly. (n.d.). *Rojo, azul, verde y amarillo (1965)*.

Equipo Crónica. (1970). *La salita*.

Eric Kessels. (2014). *24 hrs in photos*. Big Bang Data. Barcelona.

Eugenio Ampudia. (2015). *Cada palabra es como una innecesaria mancha en el silencio y en la nada*.

Eva Lootz. (2004). *Proyecto de iluminación del Paseo de Recoletos*. Madrid.

F

Fluxus. (n.d.). Esther Ferrer, Fluxus, ZAJ (sin fecha).

G

Gonzalo Puch. (2004). *S/T*.

Guerrilla Girls. (s.f.). *Do women have to be naked to get into the Met.Museum?*.

H

Hans Haacke. (1970). *Monument of Beach Pollution*, Carboneras (Almería).

I

Isabel Garnelo. (2013). *Inversión en perspectiva*.

J

James Turrell. (2005). *Second wind*. Fundación NMAC.

Jan Dibbets. (1969). *12 horas del objeto marea, correcciones de perspectiva*.

Jasper Johns. (n.d.). *Bandera americana (1954-55)*.

Jaume Plensa. (2007). *La llarga nit*.

Jochen Gerz. (1996). *Living Monument of Biron*.

Jorge Barbi. (2014). *En el final del camino*.

Jorge Oteiza. (1958). *Caja vacía*.

José Ramón Amondarain. (2006). *La Raya*.

Joseph Beuys. (1982). *Pala*.

Joseph Kosuth. (1965). *Una y tres sillas*.

L

Lawrence Weiner. (1968). *A 36' x 36' Removal to the Lathing of Support Wall of Plaster or Wallboard from a Wall*.

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

M

Madrid, F. de la T. de. (n.d.). Fábrica de la Tabacalera de Madrid. Centro Autogestionado. Nota de prensa.

Maidier López. (2007b). *Football Field*. Emiratos Árabes.

Manuel Saiz. (1995). *Shroud (This is not a Trophy)*.

Marina Abramovic. (2001). *Nidos Humanos*. Fundación NMAC.

Marina Abramovic. (2004). *Holding emptiness*.

Mariona Moncunill. (2013). *Text on snow on the botanical garden*.

Martha Schwartz. (1997). *Jacob Javits Plaza*, New York, NY.

Maya Lin. (1982). *Vietnam Veterans Memorial*, Washington.

N

Nancy Holt. (1970). *Sun tunnels*.

Natalie Jeremijenko. (2000). *One tree(s)*.

P

Paloma Navares. (2007). *Travesía Ruanda*.

Parque MFO. (n.d.). *Parque MFO*

Perejaume. (1984). *Postaler*.

Pilar Albarracín. (1999). *Tortilla a la española*.

Rachel Whiteread. (1993). *House*. Londres.

R

- Revista Varietés. (n.d.). “*El mapa del mundo en la época de los surrealistas*” (1929).
- Richard Hamilton. (1956). Just what is this that makes Today’s Homes so Different, so Appealing?
- Richard Long. (1975a). *A Line in the Himalayas*.
- Richard Long. (1975b). *Cerise Abbas Walk*.
- Richard Serra. (1981). *Tilted Arc*, Manhattan.
- Robert Morris. (1974). *Grand Rapids Project*. Michigan.
- Robert Smithson. (1968). *Nonsite*, Franklin, New Jersey Robert Smithson.
- Robert Smithson. (1969). *Nueve desplazamientos de espejos*.
- Rogelio López Cuenca. (2007). Parque de la memoria. Málaga 1937.

S

- Santiago Sierra. (2002). *3000 huecos de 170x70x70 cm cada uno*. Fundación NMAC. Shiseido Gallery (Tokio). (2013). Yasumasa Morimura Tributo a Velázquez (1999-2013) en Las Meninas renacen de noche.
- Sol LeWitt. (1966). *Cubic-Modular Wall Structure, Black* Sol LeWitt. (1966). *Cubic-Modular Wall Structure, Black*.
- Susana Solano. (2001). *Dentro y Fuera*.

V

- VV. AA. (1962). *Fluxus Festival Internacional de Música* en Weisbaden.
- VV. AA., & Dwan Gallery, N. Y. (1968). *Earth Works exhibition*.

W

- Walter De María. (1977). *Campo de relámpagos*.
- Wang Qinsong. (2004). *China Mansión*.
- Wolf Vostell, F. (1966). *Por qué el proceso entre Pilatos y Jesús duró solo dos minutos*.

Y

- Yoko Ono. (n.d.). Fluxus, Name card by George Maciu.
- Yoko Ono. (1965). *Cut piece*.

PÁGINAS WEB DE LOS ARTISTAS

Alfredo Jaar. Página web. <http://www.alfredojaar.net/>

Anish Kapoor. Página web. <http://anishkapoor.com/>

CABELLO/CARCELLER. .Página web. <http://www.cabellocarceller.info/>

Cristina Iglesias. Página web. <http://www.cristinaiglesias.com/>

Daniel G. Andújar. Página web. <http://www.danielandujar.org/>

DEMOCRACIA. Página web. <http://www.democracia.com.es/proyectos/ser-y-durar/>

El sueño de Tesla. Página web. <http://www.tesladream.org/mapa/mapasonoro.html>

Equipo Crónica. Página web. <http://www.equipocronica.com/>

Eugenio Ampudia. Página web. <http://www.eugenioampudia.net/>

Eva Lootz. Página web. <http://www.evalootz.com/>

Gonzalo Puch. Página web. <http://www.gonzalopuch.com/>

James Turrell. Página web. <http://jamesturrell.com/>

Jaume Plensa. Página web. <http://jaumeplensa.com/>

Jenny Holzer. Página web. <http://projects.jennyholzer.com/>

Jochen Gerz. Página web. <http://www.gerz.fr/>

Jorge Barbi. Página web. <http://www.jorgebarbi.com/>

Maidier López. Página web. <http://www.maidierlopez.com/>

Manuel Saiz. Página web. <http://www.manuelsaiz.com/>

Mariona Moncunill. Página web. <http://www.marionamoncunill.com/>

Martha Rosler. Página web. <http://www.martharosler.net/video/index.html>

Martha Schwartz. Página web. <http://www.marthaschwartz.com/>

Maya Lin. Página web. <http://www.mayalin.com/>

Nancy Holt. Página web. <http://www.nancyholt.com/>

Natalie Jeremijenko. Página web. <http://www.nataliejeremijenko.com>

Paloma Navares. Página web. <http://palomanavares.com/>

Pep Agut. Página web. <http://www.pepagut.net/>

Pilar Albarracín. Página web. <http://www.pilaralbarracin.com/>

Rogelio López Cuenca. Página web. <http://www.lopezcuenca.com/>

Santiago Sierra. Página web. http://www.santiago-sierra.com/index_1024.php

Susana Solano. Página web. <http://susanasolano.net/>

TÍTULOS DE LAS FICHAS POR ÁREAS DE EXPERIMENTACIÓN.

AE-1.

1. AE-1. ARANBERRI, Ibon (2010). *Gramática de Meseta*.
2. AE-1. IGLESIAS, Cristina (2007). *Portón-Pasaje*, Museo del Prado.
3. AE-1. IGLESIAS, Cristina (2014). *TRES AGUAS. Un proyecto para Toledo*.
4. AE-1. LOOTZ, Eva (2004). *Proyecto de iluminación del Paseo de Recoletos. Madrid*
5. AE-1. LÓPEZ CUENCA, Rogelio (2007). *Parque de la memoria. Málaga 1937*.
6. AE-1. PLENSA, Jaume (2007). *La llarga nit*.
7. AE-1. SOLANO, Susana (2001). *Dentro y Fuera*.

AE-2.

8. AE-2. AGREDANO, Rafael (2006). *Escenas pastorales del sur galante*.
9. AE-2. ALMARCEGUI, Lara (2013). *Parque fluvial abandonado*.
10. AE-2. BARBI, Jorge (2014). *En el final del camino*.
11. AE-2. MONCUNILL, Mariona (2004). *Text on snow on the botanical garden*.
12. AE-2. NAVARES, Paloma (2007). *Travesía Ruanda*.
13. AE-2. PEREJAUME (1984) *Postaler*.
14. AE-2. SAIZ, Manuel (1995). *Shroud (This is not a Trophy)*.

AE-3.

15. AE-3. ABAD, Antoni (2014). *MEGAFONE.NET 2004-2014*.
16. AE-3. ALVAROGONZÁLEZ, Chema (2003). *De lo visible y lo invisible*.
17. AE-3. AMPUDIA, Eugenio (2015). *Abierto por obras*.
18. AE-3. ANDÚJAR, Daniel J. (1994). *Estamos vigilando*.
19. AE-3. CABELLO CARCELLER (2012-). *Una /Otra ciudad*
20. AE-3. LÓPEZ, Mainer (2007). *Football Field*. Emiratos Árabes.
21. AE-3. SIERRA, Santiago (2002). *3000 huecos de 170x70x70 cm cada uno*.

AE-4.

22. AE-4. AGUSTÍN PAREJO SCHOOL (1992). *Sin Larios*.
23. AE-4. ALBARRACÍN, Pilar (1999). *Tortilla a la española*.
24. AE-4. AMONDARAIN, José Ramón (2006). *La Raya*.
25. AE-4. EQUIPO CRÓNICA (1970). *La salita*.
26. AE-4. GARNELO, Isabel (2013). *Inversión de perspectiva*.
27. AE-4. LUCAS, Cristina (2009). *La Liberté Raisonné*.
28. AE-4. PUCH, Gonzalo (2004). *S T*.

AE-5.

29. AE-5. ABAD, Antoni (2014). *MEGAFONE.NET 2004-2014*.
30. AE-5. ANDÚJAR, Daniel J. (2003). *El Sistema (x-devian) (2003)*
31. AE-5. ASOCIACIÓN CULTURAL El sueño de Tesla (s.f.). *Mapa sonoro de Málaga*
32. AE-5. CENTRO SOCIAL Y CULTURAL AUTOGESTIONADO La Casa Invisible de Málaga. Proyecto.
33. AE-5. CENTRO SOCIAL Y CULTURAL AUTOGESTIONADO Fábrica de Tabacos de Madrid. Proyecto.
34. AE-5. DEMOCRACIA (2011). *Ser y durar*.