

¿Puede el Arte cambiar la manera de interpretar el mundo?

Can Art change the way the world is interpreted?

Dolores Galindo Carbonell

Universidad de Murcia

España

dolores.galindo1@um.es

Resumen

A lo largo de los siglos, el arte ha sido la representación estética del sentimiento y la reflexión del ser humano, mostrado en museos nacionales, iglesias, exposiciones universales, bienales o centros culturales. De diferentes maneras, los artistas expresan lo material o lo invisible como respuesta al complejo mundo externo que les rodea. Por eso, la libertad con la que afrontan los grandes temas que preocupan a la sociedad a la que pertenecen, da una visión de la realidad que contrasta con la política de los estados que tradicionalmente han tratado de utilizar la expresión cultural y artística para reforzar las ideologías dominantes. El artículo analiza las distintas formas de gestionar el arte utilizadas por los estados, las vanguardias o los artistas contemporáneos, encaminadas todas ellas a dar su versión de los distintos paradigmas que conforman el mundo.

Palabras clave: Activismo; Ideología; Centros de Arte; Museos Nacionales; Guggenheim-Bilbao; Gestión Cultural; Imperialismo.

Abstract

Throughout the centuries, art has been the aesthetic representation of human being feeling and reflection, showed in national museums, churches, universal exhibitions, biennials or cultural centers. In different ways, artists express the material or the invisible as a response to the complex external world that surrounds them. Therefore, the freedom with which they confront the great issues that concern the society which they belong, gives a view of reality that contrasts with the politics of states, which have traditionally tried to use cultural and artistic expression to reinforce ideologies dominant. The article analyzes the different ways of managing art used by states, avant-gardes or contemporary artists, all of them aimed at interpreting the different paradigms that make up the world.



Culturas. Revista de Gestión Cultural

Vol. 8, Nº 1, 2021

pp. 1-16

EISSN: 2386-7515

Recibido: 9/04/2021

Aceptado: 6/05/2021



Keywords: Activism; Ideologie; Art Centers; National Museums; Cultural Management; Guggenheim-Bilbao; Imperialism.

1. Introducción. La significancia de los objetos

Desde el siglo XIX en los países occidentales surgen museos conforme a un patrón semejante, relacionado con la consolidación de los estados-nación, los cuales exaltan nuevas ideologías. El progreso del estado moderno consiste en la renovación completa de las viejas estructuras. El racionalismo imperante crea la idea de "ciudadano", el cual reconoce al estado como su ámbito legal. Para su afirmación, los estados inician una serie de estrategias encaminadas a definir las ideologías identitarias, donde la nación es el único referente.

El nacimiento de las instituciones museísticas coincide con este momento de exaltación de los valores propios. Además de la función de los museos públicos como "vehículos para una ideología nacionalista" (Coombes 1988) el afán de coleccionismo preside las colecciones de los museos nacionales - tales como el British Museum o el Louvre - que recogerán piezas de las culturas griegas¹, latinas, orientales o las consideradas como exóticas - muestras del poder imperialista - convirtiéndose además de en potencias industriales, en el centro de interpretación del mundo antiguo y de los países colonizados. La justificación para la recolección y el almacenamiento de estos objetos era la necesidad de evitar su pérdida, las piezas eran clasificadas y ordenadas para su posterior presentación pública. Con el museo se atribuye a los objetos una nueva significación: la interpretación del pasado en el reflejo de los postulados ideológicos actuales, como afirma Baudrillard (1968) los objetos propuestos por la institución, aunque tienen un alto valor de estatus, inciden en la realidad sociológica, es decir no son creaciones oníricas sin significado comercial, sino modelos en el sentido propio del mundo. Los museos ya no solo gestionarán un mundo de arte, sino un mundo que interesa a toda la sociedad.

De esta manera el estado moderno descubre el poder que le concede el museo para imponer los postulados de la supremacía nacional. Con la apertura al público de los grandes museos nacionales, es superada la fórmula vigente desde en el pasado del museo como lugar reservado a intelectuales y da comienzo una nueva etapa. El poder pone el conocimiento a disposición de las clases más desfavorecidas. Pero,

¹ Conocida es la disputa de Grecia con el Reino Unido sobre la devolución de sus tesoros, más de la mitad de la decoración del Partenón, sacada del país durante el dominio otomano y expuestos en el Museo Británico.

¿cuándo comienza este cambio significativo? ¿Cómo consigue el estado articular sus principios a través de los museos y las exposiciones? Macdonald (2003) sitúa este momento en la Revolución Francesa con sus nuevos ideales igualitarios, ya que facilitó el paso de lo privado a lo público. Este espíritu de *igualdad, fraternidad y libertad* se extendió por toda Europa, favoreciendo la creación de los nuevos estados surgidos de la revolución popular. El estado-nación por su parte, alienta éste sentimiento desde los museos públicos ya que, considerando al individuo como parte activa de sus miembros, le transmite sentimientos de pertenencia al colectivo. De esta manera, los centros de arte se convertían en lugares donde era reforzada la idea de tener una cultura propia.

Otra estrategia institucional para imponer sus principios sería a través de las nuevas edificaciones. El poder público desarrolla sistemas de vigilancia mediante las estructuras arquitectónicas, de esta forma, la población es incitada a un comportamiento acorde con las normas impuestas por la hegemonía dominante. El museo originario se asemeja a un contenedor de patrimonio, consistente en una estructura simple, cerrada con cuatro muros, siendo comparable con el modelo carcelario postulado por Foucault en 1975. Sin embargo, Bennett (1995) defiende que son dos modelos diferentes de institución aunque ambas manejan las relaciones de poder a través del conocimiento, ya que el complejo expositivo y el archipiélago carcelario se desarrollan aproximadamente durante el mismo período y consiguen desarrollar articulaciones con los nuevos principios que encarnan ambos dentro de una misma década.

2. Instrumentalización del museo

En sus comienzos, el museo nacional es considerado como gestor y transmisor de los valores sociales y es utilizado para inspirar lecciones de "civilización". En su comparación con las cárceles, Bennett (1995) asegura que - aunque en el museo la visita es voluntaria y la cárcel es un castigo impuesto - ambas tienen el mismo propósito y que la diferencia es solo una cuestión de formas. Como ejemplo, el autor menciona el modelo de palacio de cristal, una forma de demostración de poder que utiliza técnicas de la visión para la autorregulación de las masas. Su estructura está diseñada "para ver y ser vistos", es la sociedad como espectáculo y vigilancia al mismo tiempo. El propio espacio anima al público poco sofisticado a un comportamiento dentro de la moral dominante. El cristal permite a las instituciones mirar desde afuera hacia adentro, invirtiendo así el concepto de panóptico, donde el vigilante podía vigilar desde el interior de la torre, sin ser observado desde el exterior.

Asimismo, los museos son utilizados como vehículos del modelo imperialista de la época. En algunos países, como Gran Bretaña, la promulgación de distintas leyes educativas obligaba a los estudiantes a visitar los museos como parte de sus prácticas académicas. Esta

legislación coincide con la voluntad de los partidos parlamentarios de promover el concepto de identidad nacional. Para Coombes (1988) esta identidad está basada en el ideal colonial. En una época dominada por el imperialismo, Occidente se considera a sí mismo como la cuna de la civilización, de la modernización y del progreso. La autora sostiene que en este contexto, los museos y, en particular las secciones etnográficas, intentaron negociar una posición de relativa autonomía, guiados por un código de ética profesional supuestamente desinteresada, proponiéndose al mismo tiempo como herramientas útiles al servicio de la administración colonial. La autora identifica como "técnicas colonialistas" la exhibición de culturas de pueblos "primitivos" por parte de las potencias europeas, como artefactos semejantes a un botín. De esta manera el papel de las colecciones etnográficas es derivado hacia la afirmación identitaria, difundiendo un patrimonio nacional vinculado a la memoria colectiva y mostrado superior a las culturas colonizadas.

Así pues, es posible destacar tres aspectos de cambio propiciados por el estado. En primer lugar, tanto los museos como las exposiciones gestionadas por instituciones públicas, contienen un carácter claramente orientado hacia la conquista de los cambios ideológicos, cuyo principal objetivo era afirmar el nacionalismo y consolidar un concepto de nación dictado por el estado (Macdonald 2003). Por otra parte, el nacionalismo de los estados basa su ideología en el imperialismo, mostrando las culturas colonizadas como menos evolucionadas que las potencias coloniales. De esta forma, conducen a la afirmación de la identidad nacional (Coombes 1988). Por último, el estado utiliza los sistemas constructivos para imponer nuevos comportamientos. Con el uso de técnicas de visión y vigilancia similares a las usadas en el sistema carcelario, que "invitan" (Bennett 1995) al nuevo público, surgido de las revoluciones populares, a integrarse dentro de los comportamientos considerados como apropiados por las clases dominantes.

Frente al museo enciclopédico del mundo moderno, aparece museo contemporáneo, más especializado y tendente a desarrollar otros valores acordes con la época. Los museos cumplen hoy un papel significativo en la construcción de la sociedad y la cultura, actuando como una institución que tiene su propia realidad y puede ser vista, asimilada y discutida. Los museos, a lo largo de su existencia, no sólo han descubierto el mundo, sino que han estructurado una manera moderna de mirarlo, comprenderlo y aprehenderlo (Macdonald 2003). En relación con ello, se les puede atribuir el mérito de ser creadores de contextos culturales. Gracias a la labor didáctica de los museos originarios, se ha cumplido una primera etapa educativa y se ha creado la infraestructura necesaria para el desarrollo posterior. Por tanto, podemos afirmar que el museo contemporáneo gestiona la cultura y el arte como variables de desarrollo, para conseguir objetivos que trascienden los meramente culturales.

3. Nuevas funciones del museo

En el permanente debate de las sociedades occidentales sobre la función social que desempeña la cultura, ha surgido un nuevo argumento que va adquiriendo una importancia creciente. Desde esta perspectiva, el museo de arte, no sólo recibe el apoyo público como estímulo de la creatividad, sino que es concebido para conseguir objetivos ligados a políticas de desarrollo económico o de revitalización urbanística (Moxey 2007). Tal es el caso de ciudades como Londres o Berlín – con la Tate Modern y el Hamburger Bahnhof - las cuales han visto crecer su potencial económico a través de su oferta de arte contemporáneo. Esta es la misma idea que subyace en el origen del proyecto del Museo Guggenheim en la ciudad de Bilbao. En dichas estrategias de regeneración, se buscan antiguos enclaves industriales localizados en el centro de la ciudad. El objetivo consiste en convertir estas áreas deprimidas en promotoras de un nuevo modelo urbano post-industrial, esto es, en un nuevo centro de ámbito tanto metropolitano como regional. Se trata de transformar estos espacios en un centro terciario, creando un área de uso mixto en la que los servicios alternen con usos residenciales. El objetivo consiste en unir centros comerciales y de ocio con infraestructuras culturales, de esta manera diversificar la estructura productiva y aumentar la competitividad de la ciudad (Harvard 1999). Así, a través de una planificación basada en criterios económicos y de productividad, Bilbao se ha convertido en un modelo paradigmático de regeneración para una ciudad profundamente deprimida por el declive industrial. Una ciudad que ha sido relanzada social y culturalmente desde que se construyó el complejo del Guggenheim.

Sin embargo, podemos plantear la cuestión ¿existe una conciencia de esa tendencia hacia la explotación mundial de la marca generada por los museos y de la responsabilidad social que ello implica? La imagen de marca creada por las grandes fundaciones de arte, se ha convertido en una poderosa metáfora para los negocios culturales en el marco de la economía global. Como Appadurai (2001) destaca el problema central de las interacciones globales de hoy es la tensión entre homogeneización y heterogeneización cultural. El autor asegura que muy a menudo, el argumento de la homogeneización se polariza sobre la americanización o sobre la mercantilización y muy a menudo ambos están estrechamente relacionados.

Parece inevitable aceptar la idea de museo globalizado en nuestra sociedad, favorecido por los conglomerados internacionales de comunicación, los movimientos migratorios y al turismo que poco a poco han ido cambiando el binomio centro-periferia, pero Appadurai (2001) advierte el riesgo que supone la nueva forma de colonialismo cultural propiciado por los museos-franquicia, reflejo de la cultura norteamericana. Para este autor, la resistencia a la homogeneización

cultural, donde las identidades son igualadas por el poder del marketing o la economía, promueve la creación de nuevos nacionalismos. En consecuencia, las comunidades con culturas no tan dominantes se defienden en oposición a la propuesta de un único escenario, cosmopolita o global. En este caso, se da la paradoja del desarrollo económico contrapuesto a la resistencia colonizadora hacia la cultura dominante. Bilbao ha sido señalada por algunos autores como el símbolo evidente del triunfo de la cultura estadounidense sobre la europea (Guasch & Zulaika 2005), mientras que por otros es considerado como el paradigma de la transformación urbanística y por ende, económica.

A la vertiente global de la economía, en Bilbao se une un nuevo prototipo de museo, un espacio fascinante que trata de captar la atención del visitante antes de entrar. El verdadero impacto del Guggenheim radica en el trabajo del arquitecto Frank Gehry en su naturaleza espectacular. Mientras que los museos de arte se habían identificado por sus colecciones, el nuevo museo lo es por su arquitectura, la imagen dominante es la del continente más que el contenido. Se siguen repitiendo aquí los modelos originarios del uso de las estructuras arquitectónicas al servicio de su utilidad. En este sentido Moxey (2005: 180) reclama:

What has happened to the institution of the art museum? What did it do to deserve this? How can we understand a cultural era that constructs buildings that are not mere containers of art, but authentic pyrotechnic displays of architectural virtuosity, a circus tent undulated in place of a sober mark for the serene contemplation of art?²

Quizá podamos usar el edificio mismo como metáfora de gestión cultural en potencia. El atractivo populista de su diseño disminuye la distinción entre instrucción y distracción, a la vez que convierte el arte en un espectáculo. La finalidad del museo se ha convertido en el entretenimiento de masas. El Guggenheim de Bilbao demuestra que es posible promocionar una ciudad más allá de crear una colección artística. Habría que señalar igualmente que este es uno de los rasgos que caracteriza al museo contemporáneo, concebido como arquitectura y como actividad, antes que como colección. Elena Vozmediano (2008) criticará la opacidad con que se conocen los datos de la gestión artística

² ¿Qué le ha ocurrido a la institución del museo de arte? ¿Qué hizo para merecer esto? ¿Cómo comprender una era cultural que procura construir edificios que no son meros contenedores de arte sino auténticos despliegues pirotécnicos de virtuosismo arquitectónico, una carpa de circo ondulada en lugar de un sobrio marco para la serena contemplación del arte?

del museo vasco, cuya política de adquisiciones vendría definida por la fundación estadounidense.

Si el museo tradicional ha creado las bases necesarias para desarrollar la conciencia cultural de la población, el museo contemporáneo va más allá de las funciones meramente formativas. La rentabilidad urbanística, económica y social alcanzada por el museo global se ve complementada con la concepción actual de la obra de arte como atracción, planteando la disyuntiva de si es lícita la conversión del arte en espectáculo de masas asociada al museo contemporáneo.

4. Políticas culturales mediatizadas: el efecto Guggenheim

Siguiendo con el caso del museo Guggenheim como ejemplo de cambio de paradigma del museo contemporáneo, haremos un breve análisis de la singular política cultural que propiciará este modelo de cambio, el impacto que supuso para la ciudad y la respuesta de los actores artísticos del sector creativo vasco.

A finales de los ochenta Bilbao era una ciudad en plena conflictividad social, conocida en el exterior por el terrorismo, la droga y la crisis industrial. Sin embargo, esta precaria situación no sería óbice para que la fundación neoyorquina Solomon Guggenheim, después de descartar otras localizaciones en España, fijara su mirada a orillas del Nervión para cumplir con su política expansiva hacia Europa. La complicidad política mostrada tanto por el Gobierno vasco como por la Diputación de Vizcaya sellaría la firma de un acuerdo donde ambas instituciones invertirían una importante cantidad de dinero público por el disfrute de la marca de la fundación privada.

Para Ramón Zallo (2014) existe un antes y un después del Guggenheim en las políticas culturales vascas. A principios de los 80 se dirigían hacia la restauración lingüística y patrimonial y hacia la puesta en valor de una cultura autóctona políticamente perseguida. Las directrices básicas de este periodo estarán centradas en una política de ayudas a creadores y a la inversión en equipamientos que implementaba la difusión de actividades culturales con el fin de conectar a la población con la cultura.

En una segunda fase, entre 1988 y 2001, la política cultural se institucionaliza, canalizando el sistema de ayudas hacia las propias instituciones públicas, las instituciones privadas de prestigio o las cercanas al poder. Esta tendencia culminará con la apuesta por el Guggenheim, inaugurando una nueva fase hacia las inversiones e equipamientos caros³ en detrimento del apoyo a la creación y a las

³ La construcción en Bilbao del Euskalduna, palacio de Congresos y de la Música o la reforma del Museo de Bellas Artes o la construcción del Palacio de Congresos y Auditorio Kursaal en San Sebastián.

industrias culturales que serán sustituidas por una visión turística e urbanística de la cultura.

En el décimo aniversario del Guggenheim y aún con la presentación de cifras records de visitantes, el museo aún no había logrado vincular al proyecto a la tradición artística vasca, debido al escaso apoyo a la producción y difusión de la obra autóctona y al hecho de que los profesionales del sector - comisarios, críticos o museólogos - no fueran invitados a involucrarse en sus dinámicas.

La política cultural será entendida como una herramienta del desarrollo económico con grandes muestras en edificios emblemáticos, alejándose de la producción propia y por ende de la base social. Si el balance material de tan magnas estructuras arroja resultados positivos para el impacto turístico, económico, urbanístico y de visibilidad internacional de la región - el llamado efecto Guggenheim - no lo será tanto para la vertebración cultural de sus habitantes, ni para su tejido productivo. El museo-franquicia se convierte en un museo-espectáculo cuya finalidad es el uso del arte como recreo ligado al consumo cultural. Se trata de una museología que ha sido acusada de *disneyización*, ya que emula a imitar a los parques temáticos y centros comerciales. En definitiva, el museo pasará a ser valorado como un recurso económico. El sociólogo político Martínez de Albéniz (2012) señala que este modelo provocaría una inversión en la relación entre política y cultura, si en un principio era la política la que gestionaba la cultura, ahora era la cultura la instancia desde donde se intentaba transformar la política.

Podemos decir entonces que en este caso, el modelo de museo planteado con el proyecto Guggenheim pone en evidencia las políticas culturales institucionales, mediatizadas por aspectos materiales más que por los propiamente culturales o artísticos. El arte contemporáneo como vehículo transformador y dinamizador del entramado social se verá atravesado en este caso por un sistema complejo de relaciones que desarticulan el medio y los fines a los que apuntan los nuevos desarrollos del campo cultural.

5. Vanguardias activistas

Como hemos podido ver, los estados habrían tratado de instrumentalizar la gestión de la cultura y del arte para conseguir distintos procesos de cambio. Por su parte, la sociedad se valdría de las corrientes estéticas para propiciar los avances sociales. La vanguardia como fenómeno social, político y cultural supuso una manera distinta de entender el arte, ya que desde su aparición interviene como testigo energético de la crisis y la crítica de su tiempo.

En las primeras décadas del siglo XX se alcanzan avances productivos y logros de la ciencia que utópicamente resolverían todos los problemas (Marchán Fiz 1986). En estos años surge fuertemente la idea

de revolución social con la aceptación de la hegemonía de la clase obrera y los partidos políticos de concepción marxista. Con la Primera Guerra Mundial acaba el ideal del mundo burgués que legitimaba los procesos civilizadores en nombre de la razón y del progreso humano. En este escenario, las vanguardias artísticas nacen como crítica, tanto contra las formas institucionales del arte, como contra los valores burgueses, representadas en los estamentos oficiales, como define Baudrillard, en formas "sublimadas y bellas". El lenguaje provocativo de la vanguardia buscará escandalizar y romper los esquemas burgueses, considerados su principal adversario, también actuará en términos corrosivos y satíricos en la descripción de su época y contra todo poder establecido. El autor sostiene que el siglo XX fue el escenario de una lucha entre dos visiones del mundo: una modesta, con una concepción racionalista proveniente del siglo XVIII y una filosofía de la espontaneidad y de la liberación a través de lo irracional (representada por el Dadaísmo, el Surrealismo o los Situacionistas) ambas visiones se opondrían a las fuerzas autoritarias y utilitarias, deseosas de medir las relaciones humanas y subyugar a la gente (Baudrillard 1998).

Desde los sectores artísticos son denunciados los límites de un modelo de vida que privilegiaba el dinero, la producción y los valores de cambio frente al individuo, resultando de esto la simpleza intelectual, la pobreza y el encasillamiento artístico. Podemos encontrar las primeras reacciones frente los intentos de influencia de los estados en los postulados futuristas cuyos representantes lanzan su primer Manifiesto de apuesta por el futuro y rechazo a todo lo anterior. El documento, redactado por Marinetti (1909) así lo expresaba:

¡Museos, cementerios! ¡Tan idénticos en su siniestro acodamiento de cuerpos que no se distinguen!
Dormitorios públicos donde se duerme siempre junto a seres odiados o desconocidos..... ¡Prended fuego en las estanterías de las bibliotecas! ¡Desarraigad el curso de los canales para inundar los sótanos de los museos!
¡Oh! ¡Qué naden a la deriva los cuadros gloriosos!
¡Sean nuestros los azadones y los martillos! ¡Minemos los cimientos de las ciudades venerables!

De esta manera en futurismo critica el peso de la tradición, especialmente en Italia, para preconizar las señas de identidad del mundo moderno (el escándalo, la velocidad y la tecnología) abriendo el camino para una profunda renovación en los principios artísticos y en los propios sistemas del arte.

Más tarde, la reacción al absurdo sacrificio de la Gran Guerra se materializará en el dadaísmo, caracterizado igualmente por gestos y manifestaciones provocadoras en las que los artistas pretendían destruir todas las convenciones con respecto al arte. Así pues, las vanguardias

históricas intentarán descifrar el futuro a la sociedad, mediante la interpretación de su presente, promoviendo una ruptura en la cultura, las mentalidades y las condiciones de vida individual y social (Bourriaud 1998), con el fin de construir un nuevo orden.

Con estos antecedentes y tras la escasa repercusión social obtenida, las prácticas artísticas contemporáneas ya no intentan romper los estereotipos impuestos con discursos más o menos radicales. Esto no significa que el creador haya desistido de su papel estratégico, ya que, expresando artísticamente sus reivindicaciones, aspira a transmitir una manera diferente de interpretar el mundo, de este modo el comisario, el gestor o el artista modifican su punto de mira, desde donde pueden ser más útil que en el pasado. Como destaca Nicolás Bourriaud (1998) el papel de las obras de arte ya no es formar realidades imaginarias y utópicas, sino ser formas de vivir y modelos de acción dentro de lo real existente, cualquiera que sea el discurso elegido por sus ejecutores. Así, el artista contemporáneo desarrolla proyectos culturales y políticos asociados a las circunstancias que le ofrece el contexto donde vive. Su discurso teórico está basado en el entorno de las relaciones humanas y su entramado social.

6. Hacia una caracterización del activismo artístico

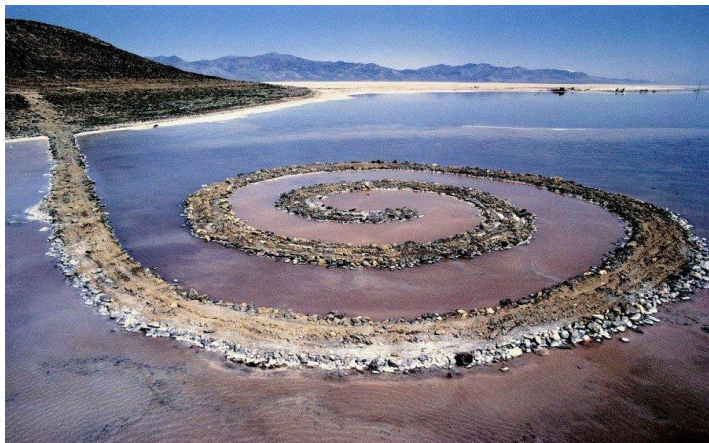
Si queremos darle una caracterización acorde al significado actual que le otorga el mundo académico, podemos definir *activismo* como cualquier movimiento de carácter social, ecológico, feminista o político que se produzca con el fin de propiciar un cambio. El arte activista, también llamado arte político, se propone, no solo reflexionar sobre las relaciones de poder, sino intervenir en ellas.

Aunque han sido numerosos los artistas que han abierto camino a partir de una toma de posición comprometida, a modo de muestra, revisaremos la obra de dos creadores recientes: Robert Smithson, como precursor del arte ecológico y Francis Alÿs, como portavoz de los espacios en conflicto.

Es comúnmente aceptado que la voz Robert Smithson (Nueva Jersey, 1938-1973) ha influido de manera determinante en los postulados ecológicos vigentes en la actualidad. Las obras transgresoras que formuló a mediados de los años sesenta y a comienzos de los setenta, redefinieron la relación entre sociedad y medio-ambiente. Como uno de los fundadores del arte de la tierra, *Landart*, su obra más difundida, *Spiral Jetty* (1970) en el Gran Lago de Utah, fue precursora de la relación entre el arte y la naturaleza (Marchán Fiz 1986). Los *earthworks*⁴ fueron un punto de partida radical para ubicar objetos formales fuera del marco de

⁴ trabajos con tierra

una sala de exposiciones, siendo la *Spiral* uno de los primeros en plasmar



Robert Smithson. *Spiral Jetty* (1970). Gran Lago Salado. Utah. EEUU

el trabajo del arte en un terreno real. Los *earthworks* de Smithson definen un concepto del paisaje desconocido hasta el momento. En su trabajo, los espacios del paisaje natural se convierten en objetos artísticos, a menudo con alguna intervención sobre su estado natural y tratan del paisaje incontaminado por la civilización técnica. Se puede hablar de un retorno a la naturaleza, en una acción transformadora sobre la misma, generando nuevas relaciones con ella. Smithson parte de la premisa de que sólo el ambiente real puede ser verdaderamente real. Utiliza, asimismo, la naturaleza de una manera metafórica: cambio / evolución / crecimiento / espacio virgen. La naturaleza no es considerada en sí misma, sino como una forma-medio-contenido-lugar (Hobbs 1981).

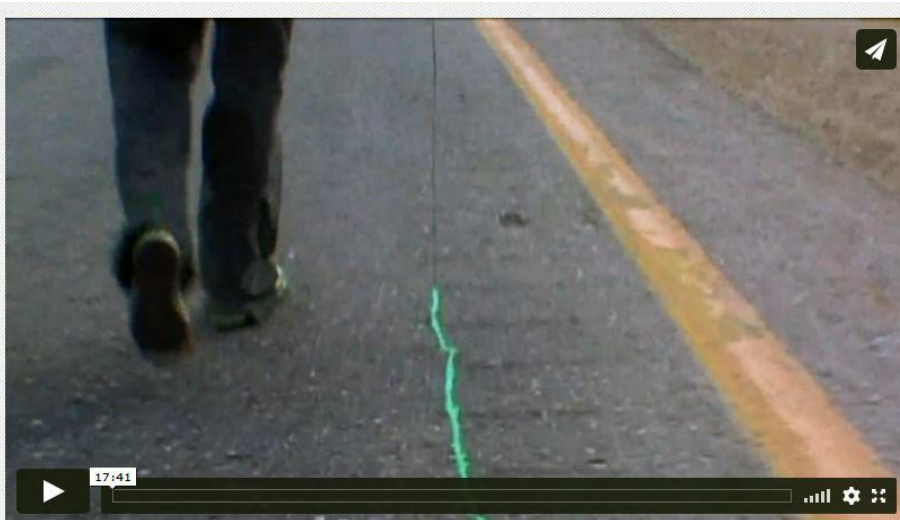
Spiral Jetty permite a Smithson explorar cómo las fuerzas naturales causaban efectos con el paso del tiempo. Al mismo tiempo, su alejada situación, traslada la presencia humana a un espacio vacío y silencioso, apenas contaminado por el mundo civilizado. Este retorno al espacio natural, a sus cualidades estéticas y formales, tiene numerosos puntos de contacto con los enunciados ecologistas, los cuales hicieron fijar la mirada de los estados democráticos en las causas medio-ambientales, poco consideradas hasta ese momento.

Por su parte, la esencia del trabajo de Francis Alÿs (Amberes, 1956) puede ser definida como "*flaneur*", un término acuñado por Baudelaire que se asocia a un vagar sin rumbo por la ciudad. Un vagar "estético" donde la urbe aparece como espectáculo, aventura, anécdota o escenario de historias devastadoras. Este primer estadio poético, se va transformando hacia una implicación política. Dentro de las performances realizadas por Francys Alÿs destaca un recorrido por la imaginaria *Línea Verde* que separa en dos mitades la ciudad de Jerusalén. A su paso, trazó

con pintura verde este límite invisible el cual, a pesar de no haber existido nunca, es constantemente mencionado por las distintas facciones del conflicto (Russell 2007). La ruta seguida por Alÿs es la trazada originalmente tras la Guerra Árabe-Israelí en 1948, lo que indicaba el territorio del nuevo Estado de Israel.

El original de la Línea Verde (2004) ha sido modificado considerablemente desde entonces con consecuencias catastróficas para los habitantes de ambos lados. Israel comenzaría la construcción de un muro de hormigón y vallas electrificadas de 800 kilómetros de longitud dificultando el movimiento entre poblaciones y ocasionando serios conflictos debido a la pérdida de tierras de la población palestina.

Esta instalación, titulada por Alÿs como: *Sometimes Doing Something Poetic Can Become Political and Sometimes Doing Something Political Can Become Poetic*⁵, está compuesta por la película de la caminata, la cual incluye entrevistas grabadas a expertos israelíes, palestinos y europeos. Asimismo, incluye material de archivo de la original Línea Verde. El único arte en forma convencional presente en la instalación, son una serie de pequeñas esculturas de armas realizadas con material encontrado en la calle.



The Green Line

Francis Alÿs. *La Línea verde* (2004)

<http://francisalys.com/the-green-line/>

⁵ A veces, hacer algo poético puede volverse político y, a veces, hacer algo político puede volverse poético

Además de su marcado acento activista y concienciador, la Línea Verde nos plantea qué es ahora la obra de arte, el significado generalmente tendrá muchas connotaciones diferentes que, a primera vista, modifican el significado original. La obra de arte ahora no es un objeto real ni un objeto imaginario. Lo "representado" está fuera del lugar y el significado se desplaza, la línea de Alÿs plantea un análisis que perturba la armonía del mundo occidental, un análisis que se aleja de los mitos sostenidos por los estados para justificar sus políticas.

Para completar el montaje de su instalación, Alÿs plantea varias preguntas que aparecen agrupadas en una de las paredes de la galería: *¿Can an artistic intervention truly bring about an unforeseen way of thinking? Can an absurd act provoke a transgression that makes you abandon the standard assumptions on the sources of conflict? Can those kinds of artistic acts bring about the possibility of change?*⁶. El propio título de la exposición conduce a una breve respuesta: "a veces, tal vez sí" (Cotter 2007).

7. Conclusión

El cambio experimentado en el mundo moderno anima a los estados a participar de manera directa en el cambio de la mentalidad social. Para ello, desde los museos públicos serían promovidos sentimientos de identidad, creando la conciencia ciudadana de pertenecer a una cultura propia claramente diferenciada de otras. Las exposiciones universales fueron convertidas en el escenario del mundo civilizado y de los grandes avances tecnológicos, el público asistía orgulloso de pertenecer a una sociedad evolucionada.

En un segundo estadio, los museos se convierten en escaparates del poder que utiliza las colecciones con un carácter didáctico. Precisamente, las colecciones etnográficas cobrarían gran protagonismo, los objetos traídos de otras culturas eran interpretados bajo el matiz de la superioridad que les confería el tener conciencia de ser una nación. Desde los museos, los estados alentarán sentimientos de identidad y de nacionalismo basados en la política imperialista dominante. Las culturas conquistadas eran exhibidas como inferiores para destacar aún más el poder hegemónico de occidente. También los sistemas arquitectónicos se orientarán hacia la educación y la reforma del comportamiento del ciudadano. Aunque con fines opuestos, la cárcel y el museo serían considerados modificadores de conducta, la cárcel, de manera opresora, con una vigilancia oculta aunque siempre presente y el museo, que

⁶ ¿Realmente una intervención artística puede provocar un pensamiento imprevisto?. ¿Puede un acto absurdo provocar una transgresión que te haga abandonar los supuestos habituales sobre las fuentes del conflicto? ¿Pueden ese tipo de actos artísticos generar la posibilidad de cambio?.

invitará al ciudadano a formar parte de una sociedad que se controla a sí misma.

Los museos contemporáneos en cambio, participan de nuevas características, donde los motivos ideológicos dejan paso a motivos puramente estratégicos, relacionados con la economía, el urbanismo o el turismo. El arte se convierte en un objeto de consumo para las masas que buscan y el museo en un producto cultural. Como muestra de museo global, el Guggenheim de Bilbao será un claro ejemplo del paradigma de la transformación del territorio, aún en contra de las reflexiones respecto a la problemática de la homogeneización de la cultura, liderada por los países hegemónicos y el olvido de su servicio y desarrollo de la sociedad, origen de los nuevos nacionalismos.

Los avances políticos y sociales propiciados por las nuevas estéticas, provendrán tanto de las demandas radicales de las vanguardias históricas, como de los artistas contemporáneos, cuya obra estará argumentada en relación al mundo que les rodea. Podemos decir entonces que a través del arte ha habido notables cambios políticos y sociales, tanto propiciados desde los estados como desde la propia sociedad o de los propios creadores.

El arte pues, es un vehículo de expresión que ha sido gestionado históricamente desde distintas esferas políticas y sociales, por una parte los estados que a han procurado adoctrinar a la población conforme a sus postulados, o beneficiarse de sus efectos económicos. Por otra parte los movimientos y grupos transgresores cuyo objetivo era olvidar el pasado para construir nuevos mundos y por otra, los creadores más reivindicativos que han preferido posicionarse como parte de la realidad, de esta manera crear conciencia, llamar la atención sobre asuntos donde cabría actuar. A grandes rasgos, son diferentes formas de gestionar las manifestaciones artísticas encaminadas a cambiar la manera de interpretar el mundo.

Bibliografía

APPADURAI, Arjun, 1990. Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy, *Theory Culture Society*, 7; 295. DOI: 10.1177/026327690007002017

BAUDRILLARD, Jean, 1968. *The System of Objects*. London: Verso. ISBN-10:1844670538.

BENNETT, Tony, 1995. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge. ISBN 10: 0-415-0587-0 (hbk)

- BOURRIAUD, Nicolas, 1998. *Relational Aesthetics*. Translated by Simon Pleasance and Fronza Woods. Les Presses du réel, 2002. ISSN 1276-8227
- COOMBES, Annie E., 1988. Museums and the Formation of National and Cultural Identities. *Oxford Art Journal*, 11 (2), 57- 68. [Consultado: 18-01-2021]. Disponible en En <http://www.jstor.org/stable/1360462>
- COTTER, Holland, 2007. Thoughtful Wanderings of a Man With a Can *The New York Times*. [Consultado 14/02/21]. Disponible en: <https://www.nytimes.com/2007/03/13/arts/design/13chan.html>
- ESTEBAN, Iñaki, 2008. *El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento*. Barcelona: Anagrama. Colección Argumentos. ISBN 978-84-339-6264-5
- FERGUSON, Russell, F., 2007. *Francis Alÿs: politics of rehearsal*. Los Angeles, California: Hammer Museum. ISBN 978-0-943739-32-8. Disponible en: <http://francisalys.com/books/HammerBook.pdf>
- FOUCAULT, Michel, 2002. *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI. ISBN 987-98701-4-X. Disponible en: <https://www.ivanilich.org.mx/Foucault-Castigar.pdf>
- GUASCH, Anna Maria & ZULAIKA, Joseba, 2007. *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. Madrid: Akal. Arte Contemporáneo. ISBN 9788446022787
- HARVARD DESIGN SCHOOL, 1999. *The Vision of a Guggenheim Museum in Bilbao*. [Consultado el 17/1/2021] Disponible en: <http://www.gsd.harvard.edu/wpcontent/uploads/2016/06/pollalis-case-BilbaoG-CaseA.pdf>
- HOBBS, Robert Carleton, 1981. *Robert Smithson: Sculpture*. Nueva York: Cornell University Press. ISBN 0801413249
- MARCHÁN FIZ, Simón, 1994. *Del Arte Objetual al Arte de Concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "Postmoderna"*. (6th ed). Madrid: Akal. Arte y Estética. ISBN 84-7600-105-3
- MARINETTI, Filippo Tommaso, 1909. El Futurismo. "Le Futurisme", *Le Figaro*, 20 de febrero de 1909. Traducción de Ramón Gómez de la Serna publicada en la revista Prometeo (II, nº VI, abril 1909) [Consultado: 18/02/2021]. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003767593&search=&lang=en>
- MARTÍNEZ DE ALBÉNIZ, Iñaki, 2012. La política cultural en el País Vasco: del gobierno de la cultura a la gobernanza cultural. *RIPS: Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 11(3), 149-171. [Consultado el 02/05/ 2021]. Disponible en: <https://revistas.usc.es/index.php/rips/article/view/1022>
- MOXEY, Keith, 2005. Gehry's Bilbao: Visits and Visions, *Learning from the Guggenheim*. Reno, Nevada: University of Nevada Press, 173-184. ISBN 1-877802-50-6 (pbk.)
- VOZMEDIANO, Elena, 2008. El Guggenheim Bilbao, después del «efecto». *Revista de Libros*, 137, págs. 6-12. [Consultado el 04/05/2021]. Disponible en: <https://www.revistadelibros.com/articulos/el-guggenheim-bilbao-despues-del-efecto>

ZALLO, Ramón, 2012. *Análisis comparativo y tendencias de las políticas culturales en España, Cataluña y País Vasco*. ISBN: 978-84-92957-81-1 Madrid: Fundación Alternativas. [Consultado el 02/05/2021]. Disponible en: https://www.fundacionalternativas.org/public/storage/cultura_documentos_archivos/287213e8fa09f3eea3caffd708b38511.pdf