

Septiembre (instalación). Cultura y paisaje: discursos identitarios en Rioja Alavesa

Septiembre (installation). Culture and landscape: a discourse on identity in the Rioja Alavesa

Ruth MARAÑÓN MARTÍNEZ DE LA PUENTE, *Universidad de Granada*.
ruthmaranon@correo.ugr.com; ojanguren3@gmail.com

Resumen: Tras un largo recorrido por las diferentes poblaciones que componen el marco de Rioja Alavesa (comarca de País Vasco), se ha ido analizando los rasgos culturales, sociales, educativos en espacios no formales, territoriales y políticos esenciales de dicha región.

Gracias al uso de la fotografía y su posterior análisis, se han podido ir delimitando cada uno de éstos en busca de una definición de “identidad” riojana-alavesa, teniendo en cuenta la relevancia del contexto –debido al conflicto existente en el territorio vasco–.

Esta definición se resume y visibiliza de modo artístico, es decir, con la creación de la obra artística-conclusiva (instalación que se expuso en el Palacio del Almirante de Granada) que podríamos calificar como un intento de acercamiento de aprehender la nueva realidad sociocultural en Rioja Alavesa, solo que desde de la perspectiva de la Metodología Basada en las Artes.

Tras examinar pormenorizadamente cada detalle, cada imagen, cada matiz, he resuelto el determinar como imponente y de máxima relevancia el caso de la eno-cultura en este enclave; base para la creación de *Septiembre*, una creación artístico-conclusiva y metafórica que a continuación paso a detallar.

Palabras clave: Narrativas, Investigación Basada en las Artes, Identidad, Rioja Alavesa, Museo

Abstract: After an extended journey through different towns and villages in the Rioja Alava (Basque Country region), I analyzed its cultural, social, and educational features in the essential non-formal territorial and political spaces in this region.

The photographs taken during the trip were later analyzed to try to isolate the features that make up the identity of the Rioja-Alavesa region, bearing in mind the importance for the context of the conflict that continues to divide the Basque Country.

This definition is summarized and expressed artistically in the creation of an artistic-conclusive work (that can be visited in the Palacio del Almirante in Granada) which could be described as an attempt to understand the new socio-cultural reality in the Rioja Alavesa from the perspective of Arts-Based Research.

After carefully examining every detail, image, and nuance, I resolved to determine how important wine-making is for this region, and this led to the creation of *Septiembre*, a metaphorical conclusive-artistic creation that I will describe below.

Keywords: Narratives, Arts Based Research, Identity, Rioja Alavesa, Museum

Introducción

Este proyecto, defendido por argumentos de las Metodologías Artísticas de Investigación, inter-conexiona la dialéctica entre las profundas y complejas interrelaciones entre el tema que se investiga y los modos de representación artístico-investigador, que en este caso se soluciona mediante una instalación.

Por ello, esta instalación-conclusión sirve de sustento o reflexión teórica partiendo de tres aspectos básicos que a continuación se describen:

- 1- El espacio
- 2- La narrativa
- 3- El lector-espectador

El Espacio

El arte es acto puro de creación, y según Efland, Freedman y Stuhr (1996), es un reflejo cultural que tiene la capacidad de superar el contenido estético y tomar decisiones sociales y políticas, y por ende, el artista crea respuestas a realidades o ficciones que puede servir de modelo para otros; de ahí que este proyecto tenga como base mediadora educativa al arte, y concretamente a la *instalación*.

En este trabajo de investigación, la influencia de la realidad sociocultural, política y educativa, configura y define el contexto y a la sociedad que en él habita, de donde se sonsaca un fuerte entramado cultural y político, del cual el artista se hace eco y del que pretende reflexionar (y hacer reflexionar) mediante el discurso artístico.

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

Considero esencial reseñar que la disciplina de la instalación es una evolución lógica y necesaria de las transformaciones plásticas y conceptuales, al igual que se sucedieron los cambios culturales, políticos y sociales en la Posmodernidad –y evidentemente se suceden en el contexto de Rioja Alavesa-. De hecho, Dan Cameron atribuye a la instalación los grandes cambios epistemológicos y conceptuales en la Historia del Arte del siglo XX.

Otro de esos grandes cambios epistemológicos es el espacio.

Hacer espacio (y vacío, añadido) es una libre donación de lugares, decía Heidegger. *Deberemos aprender a reconocer que las cosas mismas son lugares y que no sólo pertenecen a un lugar (...) El juego de relaciones entre arte y espacio debería ser considerado a partir de la experiencia del lugar (...) La escultura sería, en este sentido, la materialización de los lugares.*¹

De esta cita de Heidegger se extrae también, parte sustancial del sentido de instalación, ya que por medio de símbolos se construye esa materialización del contexto riojano-alavés.

Sin embargo, a pesar de darse en la escultura y arquitectura su mayor presencia, es de mano de disciplinas como la *performance*, el Arte Conceptual o la instalación, cuando el espacio recobra realmente su importancia y se presenta como un elemento esencial a tener en cuenta.

En el caso concreto de la instalación, el espacio *no sólo supone una nueva comprensión, sino que también se cuestiona de una manera muy particular el aspecto temporal. La obra de arte es apreciada en un momento y en un espacio determinado y esas características van a determinar su infraestructura* (Díaz-Obregón Cruzado, 2003: 124).

1. VV.AA. L. Fontana, *el espacio como exploración*. Ed. Ministerio de Cultura. Madrid, 1982. Pág. 23.

De hecho, al igual que este proyecto de investigación tiene cabida y sentido únicamente en las circunstancias políticas actuales, la instalación realizada valora el espacio tanto en su creación (base científica y experimental del proyecto) como en su realización plástica (obra física), la cual adquiere su sentido y su significado únicamente en el espacio para el que fue concebida (en este caso en el Palacio del Almirante de Granada).

Y es que no nos podemos olvidar de la definición de instalar: “*conferir dignidad o importancia, a algo o a alguien en un momento muy especial*”, señalada por Larrañaga que aplicada al contexto artístico puede tener dos connotaciones significativas. Un valor de investidura y engrandecimiento aplicado al espacio artístico, y también un sentido de revalorización del espectador que dignificado, forma ahora parte de la obra de arte (Díaz-Obregón Cruzado, 2003: 125).

A la par, la instalación artística comprende una cantidad ingente de influencias, desde las expresiones tradicionales de la pintura, escultura, arquitectura, teatro, literatura y música, hasta nuevos movimientos y tendencias artísticas coetáneas que manejaban conceptos muy similares, hasta el punto de ser realmente difícil diferenciar dónde empiezan unos y dónde terminan los demás (Larrañaga, 2001).

En el caso de esta instalación, a la cual he titulado *Septiembre*, ese es el espacio arquitectónico del Palacio del Almirante el que le da contenido, afirmándose como el espacio idóneo para desenvolver una obra de estas características por sus múltiples cualidades.

Sin lugar a dudas, estamos hablando de un complejo singular. Un complejo del siglo XVI que fue una casa señorial construida por D^a Leonor Manrique, aunque posteriormente fue habitada por el Almirante de Aragón, al cual debe su nombre. En la actualidad pertenece a la facultad de Bellas Artes Alonso Cano de Granada, donde se imparten clases de restauración y donde tiene ubicación la sede de dicho Departamento.

Sus instalaciones por tanto, están preparadas para dicha práctica y sus diferentes aulas se encuentran habilitadas para dicha actividad; lo cual me resultó especialmente atractivo, ya que, el Palacio del Almirante contesta a un caso muy especial porque no se trata de un museo habitual sino que se relaciona con un fuerte nexo a las tareas docentes y pedagógicas, lo que aporta un matiz muy interesante a la instalación.

Además, este espacio me resultó idóneo debido a sus características formales en primer término (su hilera de columnas, su patio de medidas desiguales, sus diferentes y sucesivos pisos), su cromática en segundo término (ya que la pulcritud de sus colores neutros se ve codeada por las diferentes gamas de verdes de la vegetación que rodea el patio central, además de la rica paleta tonal que aportan las diferentes obras que están expuestas en las diferentes salas y pasillos) y por último, y especialmente, por sus características lumínicas.

El imponente haz de luz que se cuelga en el patio central y que da color a todo el espacio museístico, aporta al centro un singular aspecto, a la par que, su situación espacial –el núcleo físico del edificio- revela el carácter imprescindible que adquiere dentro del espacio.

Así pues, esa luz, tan sugerente y tan evocativa, fue otro de los elementos decisivos para seleccionar este espacio y no otro para la concepción de esta obra artística.

De este modo, la integración con la arquitectura como convivencia y retroalimentación productiva, y no como subordinación, es una característica visible en *Septiembre*. Esto es debido a que se trata de un arte in situ y relacionado con los contextos.

La obra siguió, por tanto, las características habituales de una instalación artística, ya que se trató de una intervención temporal en el espacio interior de un edificio público dedicado habitualmente a exposiciones de arte. Adoptó la modalidad “pieza-para-un-lugar-específico” (site-specific art) porque el conjunto de los elementos que formaron parte de la instalación, su tamaño y proporciones y su localización exacta se determinaron en función del espacio y de las características arquitectónicas del lugar en el que se presenta públicamente. Como señaló el escultor Richard Serra en su conferencia en la Universidad de Yale en enero de 1990:

Las obras para un lugar específico se relacionan con los componentes ambientales de un lugar dado. La escala, tamaño y localización de las obras para un lugar específico están determinadas por la topografía del lugar, ya sea un recinto urbano, paisajístico o arquitectónico. Las obras se convierten en parte del lugar y lo reestructuran tanto conceptual como perceptualmente.

(...) *La especificidad de las obras para un lugar específico significa que han sido concebidas para, dependen de y son inseparables de su localización* (Harrison y Wood, 1993: 1125 EN Marín Viadel, 2012).

Por tanto, la nueva simbología o concepción que la obra aporta al espacio hace que se abra tiempo a un nuevo discurso, ya que la instalación es un medio muy dinámico, comunicativo y dilatado, pero por otro lado esta permeabilidad genera un inevitable desconcierto. Sin embargo, desde mi punto de vista, esto también es positivo porque obliga al espectador a realizar una lectura reflexiva y crítica ante la narrativa visual que está viendo, obligándole en cierta medida a formar juicios de valor y a sumar su voz al proceso artístico.

Así, este espacio “de entendimiento”, ha dado lugar a atmósferas, paisajes (físicos o mentales), ha construido un nuevo simbolismo para un lugar ya definido, ha pretendido abrir la mente de los receptores y ha favorecido la creación de un nuevo discurso artístico mediante la intervención e instalación de *Septiembre*.

Curiosamente, este sinfín de posibilidades que aporta el espacio de instalación, no ha sido siempre así. En los años sesenta la instalación no era nada más que “la manera de colgar una exposición”, concepto que va a estar muy ligado al arte de la instalación y al concepto actual de comisariado (Díaz-Obregón Cruzado, 2003: 137), aspectos que curiosamente enlazan de manera indiscutible con la estética y el formalismo de esta exposición.

En el momento actual, no se entiende el espacio únicamente como lugar físico sino que también se conforma como un lugar multidimensional donde coexisten distintos grupos culturales y socioeconómicos; *de la misma manera que “el contexto es parte integrante del arte con el mismo rango que la forma, la función y el significado simbólico”, se enseña a valorar todas las manifestaciones dentro del entorno, circunstancias y situación que lo rodean* (idem, 95).

De este modo, el espacio (en toda su amplitud terminológica) será una de las pautas más visibles y relevantes en el discurso de *Septiembre*.

Narrativas

El devenir de Rioja Alavesa está delimitado por los diferentes frentes abiertos –políticos, sociales y culturales–, pero sin duda, tras la investigación realizada, hay un factor que aúna todos estos frentes dispares. En esta tierra bañada por ríos de vino y montañas de vides; la economía, la cultura y la política agrónoma se rigen bajo la batuta de la *eno-cultura*.

No cabe duda de que se registran muchas más actividades, tradiciones, y costumbres, no obstante, todos esos rasgos identitarios acaban quedando, poco a poco, absorbidos por la inmensa pisada del arte del vino: una auténtica empresa de jugos y caldos que enraízan los pilares más ancestrales de esta tierra.

A pesar de las especiales circunstancias políticas y sociales, la eno-cultura ha marcado la forma de vida de esta campiña, ha forjado la cultura de esta sociedad, ha alimentado la inspiración arquitectónica (a través de su larga lista de bodegas y vinotecas), ha pintado el paisaje y ha caracterizado a su gastronomía.

Desde Salinillas a Oion, de Leza a Cripán, de Laguardia a Barriobusto o de Navaridas a Labastida, los campos se sucedían parcelados, encuadrados, delimitados, cual puzzle por todo el territorio, percibiendo en un leve repaso un dulce sabor, el del vino; aún cuando el amarillo del cereal lo interrumpía, su olor seguía presente, especialmente al llegar *septiembre*.

Esta tierra teñida por tanto, de campos de cereales y mares de viñedos, se baña en los aires y sulfitos de la garnacha, del tempranillo y de la viura, de la malvasía, del

graciano y del mazuelo, variedades tan amplias como son las identidades que se entretejen en Rioja Alavesa.

Y es que, también la identificación cultural del individuo –especialmente necesaria en Rioja Alavesa-, los valores democráticos de igualdad y el respeto a la diferencia, configuran las bases de la nueva educación, generando dinámicas diferentes en la educación artística (Díaz-Obregón Cruzado, 2003: 86).

Aquí es cuando entra en juego el arte, puesto que es concebido como expresión de identidad de los artistas y de los individuos, pero también puede funcionar como un verdadero constructor de identidad. Según Fernando Hernández el universo visual es un excelente conformador de identidades (...). Constituido por representaciones del mundo, forma parte de la cultura, está ligado a modos de socialización enseñando a “mirar y a mirarse” y contribuye a la configuración de la identidad (Díaz-Obregón Cruzado, 2003: 95).

Esta relación para con el entorno y el contexto ha fraguado una relación vivencial, un conocimiento cercano y experiencial, una investigación a través del contacto directo con el paisaje, con la cultura y con sus gentes. Rioja Alavesa se me ha mostrado como un espejo, permitiéndome absorber todas sus analogías y símbolos.

Así, esta instalación pretende reflexionar acerca de la multiplicidad de identidades en el entorno de Rioja Alavesa y sus diversas y complejas relaciones; resultando la obra como un espacio participativo en el que todos los agentes –tanto los espectadores como la artista y el discurso estético- trabajen activamente, despertando una experiencia.

Precisamente, en todas las experiencias estéticas se despliegan dinámicamente imágenes del ser humano en las que nos podemos mirar como espejos simbólicos, como visiones de un mundo posible, no existente nunca en la vida real, pero construido, sin embargo, con el mismo material que nuestros cuerpos y nuestros sueños (José Jiménez, Imágenes del hombre, 1987: 56).

Este proyecto, por tanto, haciéndose eco de tal singularidad contextual, recoge esta impronta y la traslada hasta el Palacio del Almirante de Granada, donde la instalación se enfrenta por tanto a este complejo espacio (en toda la amplitud del término).

Pero *Septiembre* consiste, además, en intentar ir más allá de la contextualización de la obra, es decir, de la comprensión de su contexto, tanto socio-cultural como espacial, para recuperar igualmente el potencial expresivo y participativo propio de los talleres creativos museísticos o de la propia instalación, pero sin perder por ello el acercamiento cognitivo. Esto es, aunar comprensión y vivencia en una situación nueva, en un ambiente que favorezca la inmersión creativa.

Y es que, el proceso que conduce lo subjetivo hacia lo objetivo es la transformación de lo intuitivo y personal en lo colectivo y cultural. A través de los procesos y convenciones propios de cada cultura o cada grupo profesional, la imaginación personal llega a configurarse como cultura visual (Roldán, 2012: 53).

Es más, la cultura visual ofrece visiones sobre el mundo y sobre nosotros mismos, identificando diferentes posiciones en la interpretación de la realidad, potenciando la creación de significado y fortaleciendo la capacidad de elaborar imágenes con significado. Consecuentemente, esta instalación se deja influenciar por la cultura visual aunque, inherentemente, ella misma ya es un producto visual que será consumido como cultura.

Así bien, esta instalación está conformada por dos estadios:

- El primero de ellos se encuentra en la planta baja, donde un amplio patio andaluz se abre paso, culminado por un fuerte haz de luz procedente del cielo.
- El segundo nivel se encuentra en el primer piso, suspendido a modo de cubierta sobre el espacio inferior, creando una techumbre alternativa que ofrece nuevos matices al espacio.

Esto es, la instalación se concibe teniendo en cuenta la totalidad del entorno del patio central del Palacio del Almirante, en sus diferentes tramos y plantas, donde podemos ver cómo la intervención es patente.

La primera parte de la instalación se compone, por tanto, de un espacio diáfano, el cual queda interrumpido únicamente por una circunferencia de piedras de tamaño medio en el centro de la sala.

En la segunda parte o nivel superior, una enorme malla queda suspendida como una tejavana sustituta del techo inicial, sobre la cual se dispondrán numerosas gavillas de sarmientos descompuestas, ocupando todo el espacio.



Ruth Marañón (2012). Vista General “*Septiembre*”. Palacio del Almirante

La instalación queda inscrita bajo una fuerte carga simbólica o metafórica, donde los conceptos tratados a lo largo del proyecto tienen cabida. El elemento espacial será quien los conjugue y los haga dialéctica y discurso artístico. De este modo, identidad, cultura, sociedad, tradición, memoria y lugar, se simbolizan bajo la presencia estética de pilares, sarmientos, piedras y redes.

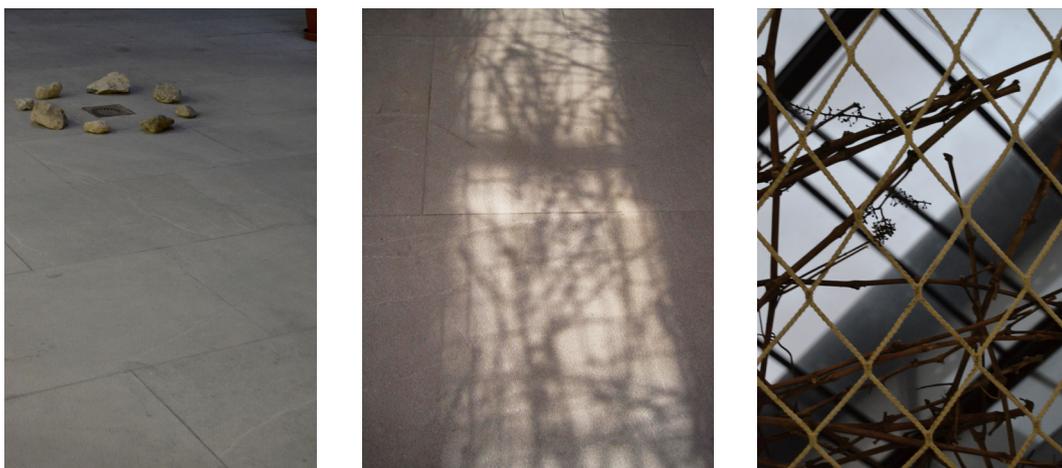
El simbolismo que adquieren todos estos componentes tiene un rico trasfondo, meditado y cuidado, puesto que *las formas simbólicas de la experiencia aparecen acompañadas por cadenas de secuencias que en realidad constituyen o representan la memoria* (Haberman EN Egan, 1998: 187).

De hecho, es interesante saber que *recuperamos conocimiento y emociones desde la memoria, consciente o preconscientemente, en forma narrativa como una manera primaria (pero no exclusiva) de organizar nuestras experiencias y transmitir las a los otros* (Haberman EN Egan, 1998: 188).

Por lo que, no es de extrañar que el discurso que adquiere esta instalación sea el narrativo-artístico, porque será a través del lenguaje del arte cómo se reflexionará sobre la memoria sociocultural, esto es, las tradiciones, los arraigos, las costumbres y la consiguiente conformación de identidades.

Así, los diversos y numerosos sarmientos que componen el entramado superior de la instalación, no son sino el simbolismo de las partes culturales que imitan o responden a las necesidades identitarias o la representación de toda la solera cultural que tiene en su haber la comarca de Rioja Alavesa: sus tradiciones ancestrales, aquelarres, *dantzaris*, el deporte rural con sus *harrijsotzailles* (levantadores de piedra) y *aizkolaris* (cortadores de troncos), la dualidad de la innovación con las antiguas usanzas –emparrados y corquetes–, su idioma prerrománico –el euskera–, la pelota vasca, su estética –simbiosis con las vecinas Navarra y Rioja–, y evidentemente, la importancia de la agricultura y especialmente del vino, –de ahí que se haya utilizado este material como símbolo esencial–.

Por otro lado, la red que los sujeta crea un ámbito en cierta medida de extrañamiento, de distancia, de lo inalcanzable. Es en este momento donde la luz –natural– juega un papel fundamental, ya que *penetra en su interior (...) tamizada, como una esperanza* (Cannon, 1969: 5), creando un conjunto de sombras que irán a parar a la parte inferior. Esta condición natural hace que la apariencia de la instalación varíe, sea cambiante, torne según el día, según las condiciones climáticas, incluyendo así, las transiciones que se dan también en el contexto estudiado.



Amalia Mora y Ruth Marañón (2012). Detalles “*Septiembre*”. Palacio del Almirante.

La instalación pretende hacernos partícipes del peso de la cultura en Rioja Alavesa, aquella que define su identidad, la de la enocultura, de lo hastío de sus procesos pero a la par su permanencia, inalterable, al paso de los días, con sus luces y sus sombras.

Así, todo lo que sujeta la red está *en el aire* y son los conceptos, ideas, símbolos intangibles los que definen los aspectos culturales. Es por ello que no los podemos asir, ni tocar, ni si quiera rozar; son todos los conceptos con mayúsculas de los que Rioja Alavesa bebe, pero que sin embargo no puede definir con exactitud, como es la identidad, identidad tan diversa como numerosos son los sarmientos que se entrelazan sobre la red.

Se encuentran en un grado superior a nosotros, son inalcanzables físicamente, pero suponen ese peso del que hablaba antes sobre la sociedad. Sus sombras recaen sobre nuestros hombros, sus formas se perfilan en nuestros cuerpos, se *identifican* en los sujetos, y este juego hace que el espectador se sienta inmerso en ese contexto, en ese espacio donde las representaciones metafóricas adolecen al lector-receptor tanto como lo hace a la sociedad riojano-alavesa; las sombras y las luces de la cultura tatúan a los individuos, forjan identidades.

De este modo, se evoca la presencia de una ausencia, las sombras de todos aquellos aspectos intangibles y metafóricos, culturales e ideológicos, transformando el espacio en masa simbólica en el que hasta la propia presencia del espectador se convierte en estética. Efectivamente, esto es así debido al talante participativo y activo de la instalación, que une el espacio tanto al arte como a la vida.

Así pues, las piedras del centro del espacio junto con los pilares a los que se atañe y con los que se sustenta la red (la cultura o incluso, la política), representan lo físico, lo tangible, lo ‘real’, es decir, los individuos, los seres, los espectadores: la sociedad.

Por tanto, podríamos decir que en la planta inferior convive lo palpable, lo físico, lo matérico, los individuos con sus cualidades y sus características, los sujetos pensantes y reflexivos, los agentes presentes y críticos; mientras que en la parte superior se hallan en otro estadio las ideas metafísicas y conceptos inmateriales pero de gran importancia epistemológica.

Y es que, la instalación es uno de los medios que mejor refleja el aspecto multidimensional y espacio-temporal. *Es una escritura abierta, una malla de posibilidades, una propuesta de diálogo, no una comunicación unidireccional* (Ilya Kavakov, 1995 EN Díaz-Obregón Cruzado, 2003: 116).

Así, las construcciones (tanto simbólicas como materiales) de esta instalación están relacionadas con el concepto posmoderno de la generación de nuevas realidades espacio-temporales, frente a la dimensión universal y única de la realidad en la Modernidad; y responden, como es palpable en este proyecto, a una gran sensibilización por los contenidos sociales y políticos, adquiriendo en sus manifestaciones un fuerte compromiso.

El Lector-Espectador

El público en esta obra juega un papel fundamental, como es característico de la instalación, ya que es rescatado de su anonimato moderno, formando parte de la narrativa de la obra, invitándole a tener una participación activa.

Mi perspectiva como artista sigue los patrones posmodernos (como ya he ido comentando), es decir, entiendo el arte como un agente de reconstrucción social. Por ello, esta instalación remarca esta conciencia acerca de las necesidades sociales, armonizando la separación social generada por el arte moderno; y teniendo en cuenta el contexto sociocultural y relacionándose con él, hablando acerca de su entorno cultural por medio de materiales dotados de una nueva significación, redefiniendo así, el contexto por medio del lenguaje artístico.

Incluso en este papel de artista posmoderna renuncio al control absoluto del significado de la obra de arte, ya que en esta instalación, se cierra el significado cuando el lector es partícipe de la narrativa, la cual a su vez *es fundamentalmente lenguaje hilado, configurado de modo de revelar su anterior encarnación en la vida* (Egan, 1998: 10).

Esto confiere a la obra un carácter procesual de creación continuo, vital, ya que la obra permanece abierta a múltiples interpretaciones, tantas como los espectadores puedan crear, lo que conlleva a múltiples lecturas y discursos contradictorios y divergentes, escapándose al concepto moderno de verdad única y científica. De este modo, resurgen con fuerza la democratización (social y artística) en la obra de arte.

Como iba diciendo, con esta exposición, se pretende el acto comunicativo más que un arte centrado en el rigor formal, o en otras palabras, se pretende hacer reflexionar a una sociedad enclaustrada.

Así, *Septiembre* está concebida, por tanto, desde una perspectiva muy clara. El espectador o lector no juega sino el papel del alumno, un alumno curioso, crítico con aquello que se le presenta, ante una realidad un tanto confusa que tiene que descifrar para llegar a conocer, un alumno con talante activo, participativo, que se encuentra al mismo nivel que el artista (el cual acepta la eliminación de este rango) que sería el sujeto docente, es decir, el profesor.

Franz Cizek consideraba que el profesor de arte debía estar dotado de gran sensibilidad, por lo que el artista era el individuo idóneo para este propósito. Acorde a esta teoría, está encaminado este proyecto; puesto que a través de la práctica artística se pretende una reacción en el espectador, en el que se supone la absorción de las cualidades estéticas y mantener una reflexión crítica ante lo que está percibiendo, despertando así la perspectiva pedagógica de entrar en contacto con la obra. Así, la percepción estética y/o artística se torna como forma de cognición.

Asimismo, Dewey entiende el hecho artístico como una experiencia del artista y el espectador de arte. De hecho, la concepción del arte como experiencia es una de las bases más estables para la orientación disciplinar de la educación artística; puesto que si el aprendizaje es activo y basado en la experiencia, el proceso y el producto son y serán sinónimos y poseerán, por ende, el mismo valor (Efland, 2002).

Por ello, esta obra se entiende como discurso pedagógico, ya que la narrativa artística utilizada revela simbolismos que pueden producir intercambios, diálogos y transmisión de conocimientos partiendo de una experiencia estética directa; y donde el museo (Palacio del Almirante), se presenta como un espacio educativo no formal.

Así pues, el artista ha elegido asumir nuevas funciones más próximas al mediador –y comunicador añadido– (aspecto fuertemente relacionado con las nuevas políticas pedagógicas en los museos) que al creador y se ha encargado de anunciar propuestas de entorno no concluyentes, abiertas (Popper, 1989).

Por ende, en este proceso de enseñanza no cabe la posibilidad de la representación absoluta de la verdad, puesto que la enseñanza implica tantos niveles de interpretación, comunicación y variedad de circunstancias, que sugerir otra cosa sería irracional (Efland, Kerry y Stuhr, 1996).

Entonces, el espectador (“alumno”) al entrar a formar parte del discurso artístico de *Septiembre*, absorbe el trasfondo de esta instalación. De este modo, los contenidos sociales adquieren una gran importancia debido al momento histórico, político y

económico que se vive (Díaz-Obregón Cruzado, 2003: 140), y del cual, el lector se hará consciente.

Por otro lado, el juego con el espectador es totalmente necesario en esta instalación, puesto que será a través de su relación con la obra cuando se vayan mostrando y descubriendo los diferentes matices que la componen: la luz, las sombras, sus componentes matéricos –como la red, los sarmientos, las piedras-, y un espacio y un tiempo que más bien se muestra atemporal, perpetuo pero mutable.

Tanto el espacio como el volumen, así como la luz y la materia, son unos de los aspectos escultóricos más decisivos (Marín Viadel, 2012), e intrincados con las luces y las sombras, cambiantes según el día, recaen sobre el espectador, infringiéndole el peso del entramado de la techumbre, le subyugan al peso del cúmulo cultural, tal y como expliqué en el apartado “Narrativas”.

Así bien, esta tarea del espectador activo entra en una fortísima relación con el concepto de educación artística posmoderno, el cual apoya el pluralismo, las pequeñas narraciones, la práctica democrática, lo interdisciplinar, las diferentes perspectivas sociológicas, el cambio social y la integración del individuo con el entorno.

Es decir, la forma que tiene el espectador de introducirse en la lectura de la obra permite que no haya un discurso único sino plural (tanto del artista como de cada uno de los espectadores que disfrutan de la obra) revalorizando todas las narraciones, lo cual, a su vez, supone un principio plenamente democrático.

Además, esta apertura permite que la amplitud de perspectivas desde la cual se percibe la obra sea múltiple y dependerá de las raíces y condicionantes socioculturales de cada receptor, que por supuesto serán, los que terminen por dar sentido íntegro a la obra, constituyéndose como hecho experiencial e integrándolo, por medio de su entendimiento, en el contexto (en toda su amplitud epistemológica).

Septiembre es por tanto, un arte en función del espectador, un arte social.

Se presume de ciertas características de la instalación, como por ejemplo, el desarrollo de la sensibilidad, el cultivo del intelecto, el fomento de una comunicación sensorial y el interés participativo del público en la obra, los cuales podrían potenciar el entendimiento del arte contemporáneo y contribuir al desarrollo de la educación artística. *Además se cree que la capacidad integradora de diferentes disciplinas de la instalación, potenciada y aplicada también en este estudio mediante la unión del arte contemporáneo con la educación artística, puede tener un gran potencial educativo que resuelva problemas tanto en las áreas plásticas, visuales, escénicas, musicales, etc., como en otras disciplinas no artísticas, humanas o científicas* (Díaz-Obregón Cruzado, 2003: 32).

Esto tiene especial interés en una sociedad globalizada, masificada y capitalizada como la nuestra en la que la dignidad del individuo no es importante.

Así bien, tal y como señalaba Luis Camnitzer, he procurado que a pesar de la participación del espectador, exista una coherencia entre la artista como sujeto (Ojanguren), lo que hace y materializa –*Septiembre*– con lo que comunica: el difícil planteamiento de la creación de una armonía social, cultural, ecológica y política. Una armonía a través del arte.

Conclusión abierta

La sociedad en Rioja Alavesa ha vivido y ha compartido su discurso entre cepas, viñas y piedras calizas. Se ha impregnado del olor a caldos y los colores de sus hojas. Ahora, todo este tumulto se ha trasladado hasta Granada, donde la obra de arte muestra sus señas de identidad, o más bien, sus intentos de definición.

Haberman (1998) decía que alcanzamos nuestra identidad y la idea de nosotros mismos por el uso de la configuración narrativa (e igualmente, artística –apunto–), y totalizamos nuestra existencia comprendiéndola como la expresión de una historia simple que se revela. Así, aunque desde una perspectiva más plural, se revela esta instalación. Sin olvidar nunca el importantísimo valor del aspecto cultural, el hecho artístico y la educación-creación artística, los cuales forman parte del mismo tejido social que nos ayuda a entender la realidad y a configurarnos una identidad (Díaz-Obregón Cruzado, 2003).

Popper y destacó la importancia de la participación del espectador y del entorno, ambos ligados a la instalación como elementos imprescindibles para resolver *el desorden en las relaciones entre el artista, la obra de arte y el espectador* (Díaz-Obregón Cruzado, 2003: 121); haciendo a éste último responsable de la definición de la obra.

Además, según Beuys, este papel del espectador como agente activo no es sino el concepto de autonomía del individuo, es decir, la capacidad de decidir y de ser creativo, o en otras palabras, la relación entre libertad y arte.

El contar esta historia, el narrar este discurso artístico, el crear *Septiembre*, ha sido también el vehículo para tomar distancia de esta investigación, de esta experiencia y, así, convertirla en un objeto de reflexión, lo que los psicólogos cognitivos llamarían “descentramiento” (Haberman 1998).

Así pues, *Septiembre* revaloriza la capacidad narrativa tanto del espectador como del artista, las diferentes conclusiones que se pueden extraer tras concebir la obra, ese intento de acercamiento, de comprender y aprehender la realidad (y sus metáforas), abriéndose ante la posibilidad de dialogar estas concepciones desde perspectivas

críticas, reflexivas y coherentes, ya que, al igual que Soriano (1998), *considero que nuestra tarea se dirige en sentido opuesto, a avivar el misterio, intensificar la curiosidad, despertar el interés, suscitar preguntas.*

Y esto es, sin duda, lo que he pretendido con esta instalación.

Referencias bibliográficas

Agra, M^a J. (2005): *El vuelo de la mariposa: la investigación artístico-narrativa como herramienta de formación*; en MARÍN VIADEL, R. (coord.): *Investigación en Educación Artística*. Granada. Universidad de Granada y Universidad de Sevilla.

Álvarez Rodríguez, D. (2006): *Educación artística para la diversidad y el cambio: propuestas para un debate compartido*. En: Actas del I Congreso Internacional de Educación Artística y Visual ante el Reto Social, Cultura y Territorialidad. 57-58.

Barbosa, Ana Mae. (2009): *Arte, educación y cultura*. Encuentro nacional de arte, diversidad cultural y educación. Perú, 5, 6 y 7 de Noviembre.

Ciafardo, M. (2010): *¿Cuáles son nuestras sirenas? Aportes para enseñanza del lenguaje visual*. Revista Iberoamericana de Educación. N° 52/2.

Díaz-Obregón Cruzado, R. (2003): *Arte contemporáneo y educación artística: Los valores potencialmente educativos de la instalación*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

Efland, Freedman y Sthur, (1996): *La educación en el arte posmoderno*. Barcelona: Paidós (2003).

Eisner, E.W. (2005): *Educar la visión artística*. Barcelona: Paidós.

Fernández, O. y Del Río, V. (2007). *Estrategias críticas para una práctica educativa en el arte contemporáneo*. Valladolid: Museo Patio Herreriano.

Freedman, K. (2006): *Enseñar la cultura visual. Currículum, estética y la vida social del arte*. Barcelona. Octaedro.

Haque, A. y Oianguren, M. (2010): *Historias de vida, lugares simbólicos y reconstrucción de identidades en la construcción de la paz: XIX Jornadas Internacionales de Cultura y Paz de Gernika*. Documento n°. 17, Red Gernika. Gernika-Lumo: Gernika Gogoratuz.

Hernández, F. (2000): *Educación y Cultura Visual*. Barcelona. Octaedro.

Jiménez de Aberasturi Apraiz, E., Correa Gorospe, J.M. y Ibañex Etxeberria, A. (2006): *La pelota vasca: El otro partido. Una reflexión sobre la formación inicial del profesorado. La educación plástica y visual como herramienta de reflexión política y participación social*. En: Actas del I Congreso Internacional de Educación Artística y Visual ante el Reto Social, Cultura y Territorialidad. 109-112.

Larrañaga, J. (2001): Instalaciones. Colección "Arte Hoy". Hondarribia (Guipúzcoa), Nerea.

Lidón Beltrán, C. (2005): *Educación como Mediación en Centros de Arte Contemporáneo*. Salamanca. Junta de Castilla y León y Universidad de Salamanca.

Maeso, F. (2008): *El arte de enseñar el arte*. Metodología innovadora en Bellas Artes. Granada. Universidad de Granada.

Marín Viadel, R. (ed.) (2005): *Investigación en Educación artística: Temas, métodos y técnicas de indagación, sobre el aprendizaje y la enseñanza de las artes y culturas visuales*. Granada: Universidad de Granada y Universidad de Sevilla.

Martínez L.M., Gutiérrez R. y Escaño, C. (2009): *Nuevas propuestas de acción en educación artística*. Málaga. Universidad de Málaga.

Martínez Gorriarán, C. y Aguirre Arriaga, I. (1995): *Estética de la diferencia. El arte vasco y el problema de la identidad 1882-1966*. San Sebastián. Alberdania y Galería Altxerri.

Palacios, J. (1978): *Rioja Alavesa. Historia-Política-Economía*. San Sebastián, Hordago.

Roldán, J. y Marín Viadel, R. (2012): *Metodologías artísticas de Investigación en educación*. Archidona (Málaga). Aljibe.

Sola Pizarro, B. (coord.) (2010): *Experiencias de aprendizaje con el arte actual en las políticas de la diversidad. Educación y acción cultural MUSAC*. Junta de Castilla y León, MUSAC y ACTAR, Barcelona.

VV.AA. (2011): *Didáctica de las artes y la cultura visual*. Madrid: Akal.

Whiston Spirn, A. (2012): *The Eye is a Door. Photography and the Art of Visual Thinking*. Library of Congress Cataloguing-in-Publication Data.