



# Universidad Autónoma de Madrid

TESIS DOCTORAL

ANÁLISIS DEL PAISAJE MUSEALIZADO

CUATRO ESTUDIOS DE CASO

DANIELA DEROSAS CONTRERAS

Director:

Dr. Alfonso García de la Vega

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Facultad de Formación de Profesorado y Educación

Departamento de Didácticas Específicas

A Migue, Vica y Mane

A Ofelia, *in memoriam*

## RESUMEN:

La presente investigación analiza los pasajes musealizados como fenómenos individualizados que surgen como una tipología dentro del espectro de museos al aire libre. Los paisajes musealizados se analizan a través de tres estudios de caso localizados en España, el Museo Vostell de Malpartida de Cáceres, el Bosque de Oma, la Fundación César Manrique; y un estudio de caso ubicado en Brasil, el Instituto Inhotim.

El análisis de los estudios de caso se hizo mediante una metodología cualitativa y fenomenológica, mediante el análisis de contenido de los datos recogidos durante el trabajo de campo. De este modo se efectuaron entrevistas a los responsables de cada institución, se analizó las principales fuentes de información de los estudios de caso y se realizaron observaciones por parte de la investigadora. El objetivo era saber si los estudios de caso constituyen paisajes musealizados, así como identificar las singularidades que permiten identificar este fenómeno. Para ello se construyó una herramienta de análisis basada en la categorización de las principales características de los museos a partir del desglose definición de ICOM de 2017.

La definición de museo por el ICOM dio como resultado nueve categorías de análisis, las cuales fueron tratadas de manera individual a la luz de autores especialistas en cada materia. Posteriormente, se utilizaron las categorías para analizar la información recopilada durante la entrevista, la observación de campo y las fuentes oficiales de las instituciones. El resultado de esta investigación ofrece que tres de los cuatro estudios de caso pueden considerarse museos según la definición de ICOM en su revisión de 2017.

Ya que la categorización permitió determinar los elementos necesarios en la constitución de un museo, se procedió a identificar cuáles son las características singulares de los paisajes musealizados, a partir de la comparación de los estudios de caso. Este análisis dio como resultado cuatro características particulares de los paisajes musealizados: el surgimiento espontáneo, la fragilidad asociada a su

naturaleza, la identificación entre pieza artística y paisaje, y la elaboración de un discurso museológico y acciones educativas adaptadas al contexto.

En definitiva, este análisis demuestra la existencia de los paisajes musealizados como un fenómeno particular que se enmarca dentro de los museos al aire libre. El reconocimiento de esta tipología específica de museo, permite diferenciar a los paisajes musealizados de otras intervenciones artísticas inscritas en el paisaje.

**PALABRAS CLAVE:** paisaje musealizado; museos al aire libre; intervenciones artísticas

## RESUMO:

Título (PO): Análise da paisagem musealizada. Cuatro estudos de caso.

A presente pesquisa analisa as paisagens musealizadas como fenômenos individualizados que surgem como uma tipologia dentro do espectro de museus ao ar livre. As paisagens musealizadas são analisadas através de três estudos de caso localizados na Espanha, que são o Museu Vostell em Malpartida de Cáceres, a Floresta de Oma, a Fundação César Manrique; e um estudo de caso localizado no Brasil, o Instituto Inhotim.

A análise dos estudos de caso foi realizada através de uma metodologia qualitativa e fenomenológica, a partir da análise de conteúdo desses dados coletados durante o trabalho de campo. Dessa forma, foram realizadas entrevistas com os responsáveis de cada instituição, analisadas as principais fontes de informação dos estudos de caso e realizadas observações pela pesquisadora. O objetivo foi saber se os estudos de caso constituem paisagens musealizadas, bem como identificar as singularidades que permitem identificar esse fenômeno. Para esse fim, uma ferramenta de análise foi construída com base na categorização das principais características dos museus a partir do detalhamento da definição do ICOM de 2017.

A definição de museu pelo ICOM resultou em nove categorias de análise, que foram tratadas individualmente à luz de autores especializados em cada assunto. Posteriormente, as categorias foram utilizadas para analisar as informações coletadas durante a entrevista, a observação de campo e as fontes oficiais das instituições. O resultado desta pesquisa indica que três dos quatro estudos de caso podem ser considerados museus, conforme definido pelo ICOM em sua revisão de 2017.

Como a categorização permitiu determinar os elementos necessários na constituição de um museu, passamos a identificar quais são as características únicas das paisagens musealizadas, a partir da comparação dos estudos de caso. Essa análise resultou em quatro características particulares das paisagens musealizadas: o surgimento espontâneo, a fragilidade associada à sua natureza, a identificação entre

peça artística e paisagem e a elaboração de um discurso museológico e de ações educativas adaptadas ao contexto.

Em suma, essa análise demonstra a existência de paisagens musealizadas como um fenômeno particular que é enquadrado em museus ao ar livre. O reconhecimento desse tipo específico de museu nos permite diferenciar paisagens musealizadas de outras intervenções artísticas inscritas na paisagem.

**PALAVRAS CHAVE:** Paisagem musealizada, museus ao ar livre, intervenções artísticas

# ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS .....	11
INTRODUCCIÓN.....	13
CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO .....	17
I.1. BREVE APROXIMACIÓN AL MUSEO .....	19
I.2. PAISAJE CULTURAL .....	35
I.3. PATRIMONIO CULTURAL Y NATURAL.....	49
CAPÍTULO II: METODOLOGÍA .....	61
II.1. MÉTODO FENOMENOLÓGICO.....	65
II.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO .....	69
II.3. ESTUDIOS DE CASO .....	73
II.4. PRESENTACIÓN DE LOS ESTUDIOS DE CASO .....	77
II.4.1. BOSQUE PINTADO DE OMA .....	83
II.4.1.a. LOCALIZACIÓN GEOGRÁFICA.....	83
II.4.1.b. MUSEALIZACIÓN DEL BOSQUE DE OMA .....	87
II.4.2. MUSEO VOSTELL DE MALPARTIDA DE CÁCERES .....	93
II.4.2.a LOCALIZACIÓN GEOGRÁFICA .....	94
II.4.2.b. DEPENDENCIAS ADMINISTRATIVAS DEL MUSEO .....	97
II.4.2.c. MUSEALIZACIÓN DEL PAISAJE DE LOS BARRUECOS .....	104
II.4.3. FUNDACIÓN CÉSAR MANRIQUE.....	109
II.4.3.a. LOCALIZACIÓN GEOGRÁFICA.....	109
II.4.3.b. DEPENDENCIAS ADMINISTRATIVAS DE LA FUNDACIÓN .....	115
II.4.3.c. MUSEALIZACIÓN EN LANZAROTE .....	121
II.4.4. INSTITUTO INHOTIM .....	125
II.4.4.a. LOCALIZACIÓN GEOGRÁFICA.....	125
II.4.4.b. DEPENDENCIAS ADMINISTRATIVAS DEL INSTITUTO.....	129
II.4.4.c. MUSEALIZACIÓN DEL POBLADO DE INHOTIM.....	140
CAPÍTULO III: ANÁLISIS Y DISCUSIÓN .....	147
III.1. ENTREVISTAS.....	149
III.2. ANÁLISIS DE LAS ENTREVISTAS .....	151
III.3. PROPUESTA DE CATEGORIZACIÓN.....	171
III.3.1. INSTITUCIONALIZACIÓN .....	174
III.3.2. PERMANENCIA .....	177

III.3.3. SERVICIO A LA SOCIEDAD Y SU DESARROLLO .....	180
III.3.4. APERTURA AL PÚBLICO .....	185
III.3.5. CONSERVACIÓN .....	190
III.3.6. INVESTIGACIÓN .....	194
III.3.7. COMUNICACIÓN Y DIFUSIÓN .....	197
III.3.8. PATRIMONIO MATERIAL E INMATERIAL .....	201
III.3.9. FINALIDAD EDUCATIVA Y RECREATIVA .....	204
III.4. ANÁLISIS DE LOS ESTUDIOS DE CASO COMO PAISAJE MUSEALIZADO .....	209
III. 5. PAISAJES MUSEALIZADOS COMO TIPOLOGÍA DE MUSEO .....	217
III.5.1 ESPONTANEIDAD.....	220
III.5.2. FRAGILIDAD.....	223
III.5.3. IDENTIFICACIÓN PIEZA-PAISAJE .....	225
III.5.4. DISCURSO MUSEOLÓGICO Y ACCIONES EDUCATIVAS ADAPTADAS .....	227
CAPÍTULO IV: CONCLUSIONES.....	229
BIBLIOGRAFÍA.....	241
ANEXO I: ENTREVISTAS .....	259
ANEXO II .....	301
ANEXO III.....	305



## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quisiera agradecer a mi director y maestro, Alfonso García de la Vega que sin su apoyo a lo largo de estos años no habría podido sacar adelante mi doble maestría y mucho menos esta tesis doctoral. Gracias Alfonso y Esther por su gran cariño y acogerme en este Madrid que a veces se me hace inmenso.

A ti, mi persona favorita, Migue, que me acompañas de forma incondicional a recorrer los museos más delirantes del mundo y me reconfortas para que siga siempre adelante sin importar lo que pase. Gracias Rey Mono por ser generoso en compartir tus recursos conmigo y así facilitarme la labor de cumplir mis metas personales. Te admiro profundamente por tu gran sabiduría y paz, soy consciente que sin tu ayuda nada de esto sería posible.

A Valeria Roque Ascenção por socorrerme en Brasil, recibirme como una hija y convertirse en una gran maestra. Valeria, te quiero, tu enorme corazón vale su peso en oro. Y a Patricia y a la profesora Soraya, por ser grandes compañeras en Inhotim.

También quisiera mencionar a mis compañeros del Flysch. Formamos un pequeño grupo de investigación que se ha convertido en familia. En especial, agradecer a Keumbee, Thiara y Ana por ser grandes amigas en tiempos difíciles y por tantos buenos momentos que siempre atesoraré conmigo. Gracias amigas por acompañarme a recorrer los lugares más mágicos de España y la Pampulha.

A Denis y Carlos, por acogerme en su casa en Goiânia, llevarme a Inhotim y cumplir mi sueño de ver a los macacos prego. Pero sobre todo por ser grandes amigos con los que sé que puedo contar en cualquier circunstancia (aunque me ganéis al Catán).

Gracias a mis padres, Gabriel y Sonia, por darme la oportunidad de estudiar en el extranjero a pesar del esfuerzo económico que esto supuso. Por aceptar de buena fe mi carrera “poco convencional” y, en muchos aspectos, distinta a sus expectativas. Y a mi madre postiza, Judi, quien es el vivo ejemplo de la mujer en la que me quiero convertir.

Agradecer a mis amigos Lorena, Carmen María, Carmen Paz, Camila, Manuela, Josué, Chamorro, Martín, Trajan, Hannelore, Pamela y Ornella (aunque te hayas ido prematuramente) por creer en mí a pesar de la distancia. A Eva, Lara, Erika, Nerea, Beatriz, Manuel, Raúl, Jorge y María del Carmen, por respetarme y no dejar de ser mis amigos a pesar de mi falta de tiempo. A Guillem, Beatriz, Miriam, Josep, Marc, Héctor, Cristina, Marta, Alberto, Albert, Roberto, Laura y David por recibirme siempre con palabras de apoyo y brindarme vuestra amistad desde el primer día como una más del grupo de saguntinos y del “poble”. Y también a los nuevos amigos de FFF, Prymates y Kamikaze que me han dado su apoyo de muchas maneras, pero sobre todo con humor en todo este proceso.

A mi familia política, en especial a Rosa María, mi suegra, quién a pesar de no entender mi tesis, siempre me ha alentado a continuar y acabarla. A Rosa, Noelia, Valentín, Raquel y Txema, gracias por tanto amor.

Gracias a mis compañeros de trabajo por ayudarme cuando necesitaba tiempo para mis labores académicas; sobre todo a Marihue sin cuyo respaldo habría sido imposible realizar mi estancia predoctoral en Brasil.

Por último, pero no menos importante, a mis soles, Vica y Mane, a quienes dedico esta tesis. Me siento afortunada por ser hermanas y mejores amigas. Gracias por todo el amor, la paciencia, las risas, las tradiciones inventadas, los paseos sin rumbo, los tatuajes mal hechos, las llamadas telefónicas interminables, las películas de terror, los desayunos en el Drugstore y los abrazos apretados. No me imagino la vida sin vosotras, espero vivir muchos años para estar siempre juntas.

## INTRODUCCIÓN

Esta investigación estudia los paisajes musealizados mediante el análisis de estudios de caso. Se trata de dilucidar si las instituciones estudiadas se pueden comprender como parte de los paisajes musealizados, con el objetivo de distinguir las características específicas de esta tipología de museos al aire libre.

Inicialmente la investigación planteaba el estudio de la transformación del paisaje iberoamericano, para posteriormente analizar cómo era el tratamiento museológico europeo acerca de esa nueva realidad. El tema presentaba dos dificultades. Por un lado, la amplitud del objeto de estudio representada por el paisaje de América; y por otro lado, la escases de museos en Europa dedicados a temas iberoamericanos.

Afortunadamente, durante esos meses de reflexión mi director, Alfonso García de la Vega, nos invitó a mis compañeros de doctorado y a mí, a unirnos al viaje organizado para los alumnos del Máster de Didácticas Específicas de Aulas, Museos y Espacios Naturales a Extremadura. Esta experiencia ha sido fundamental a lo largo de todo mi proceso de investigación. El segundo día de viaje visitamos el Museo Vostell de Malpartida de Cáceres, institución dedicada a la obra del artista Wolf Vostell y al movimiento artístico Fluxus. Este museo se ubica en las inmediaciones aledañas a un berrocal conocido como Los Barruecos. Es este paisaje de excepcional belleza el que hizo resurgir mi motivación académica.

La obra de Vostell inscrita *in situ* en el paisaje hizo que me cuestionara la naturaleza de los museos. Surgieron interrogantes como ¿qué son los museos?, ¿cómo se definen los museos?, ¿cómo y porqué es que esos paisajes se han transformado en museos? y muchas otras preguntas, algunas de las cuales se convertirían en la hipótesis de investigación resuelta en esta tesis.

Mi director me sugirió indagar sobre paisajes que tuviesen características similares al Museo Vostell de Malpartida de Cáceres. Si bien, en un primer momento, ese ejercicio no supuso un cambio sustancial en mi investigación, el cuestionamiento entre la vinculación existente entre paisajes y museos me resultó atractiva. En un

segundo momento, la indagación me llevó a detectar que algunas de las particularidades del Museo Vostell en el paisaje de Los Barruecos, también se reflejaban en otras instituciones. Estas constantes se convirtieron en mi tema de estudio, los paisajes musealizados.

Esta modificación argumentativa no fue significativa con respecto a mi trabajo anterior, ya que el argumento central de la tesis continuó siendo la transformación del paisaje y los museos, pero fue beneficiosa para la delimitación del objeto de estudio. Tomando como punto de partida el ejemplo del Museo Vostell, la investigación se centró en aquellos museos de arte contemporáneo que surgieron a partir de intervenciones artísticas *in situ* en el paisaje, resultando en un fenómeno concreto denominado paisajes musealizados.

Los estudios de caso se redujeron a tres dentro del territorio español: el Museo Vostell de Malpartida de Cáceres en Extremadura; el Bosque de Oma en el País Vasco; y la Illa das Esculturas en Galicia. Este último estudio de caso fue reemplazado por la Fundación César Manrique, ubicada en Lanzarote, debido a que una de las hipótesis de la investigación se centra en la transformación del paisaje a partir de la vinculación existente entre el paisaje y el artista. La Illa das Esculturas es un parque que ha sido intervenido por muchos artistas que no necesariamente habitan en Galicia.

Con el objetivo de integrar otros paisajes musealizados que no pertenecieran al territorio español y, debido al reconocimiento de la Universidad Autónoma de Madrid, como Personal Investigador en Formación, realicé una estancia en el extranjero. Esta estancia de investigación se realizó en la Universidade Federal de Minas Gerais (Belo Horizonte, Brasil). Bajo la tutela de la profesora Valéria Roque Ascenção durante tres meses para estudiar el Instituto Inhotim. Esta institución posee la colección de arte contemporáneo expuesta a cielo abierto más grande del mundo y se origina a partir de la transformación del paisaje por Bernardo Paz mediante la inscripción *in situ* de intervenciones artísticas de su colección particular.

Con el fin de dilucidar si los estudios de caso eran paisajes musealizados y, así poder analizar cuáles son las características singulares de este fenómeno, realicé la recogida de datos mediante entrevistas semiestructuradas a los principales responsables de cada institución. Esta información, junto con la recabada a partir del estudio y la observación, fue contrastada mediante una herramienta de análisis que permitió revelar si estos estudios de caso se podían enmarcar dentro de la definición de museos. Posteriormente, se dilucidaron las características particulares y comunes de los paisajes musealizados, evidenciándose como un fenómeno singular dentro de los museos al aire libre.

De este modo, la tesis se divide cuatro capítulos. El primero está dedicado al marco teórico donde se definen los conceptos clave que sustentan esta investigación. El segundo capítulo, se trata la metodología utilizada en el análisis y los estudios de caso. En el tercer capítulo, se desarrollan el análisis, la discusión y los resultados. Por último, el cuarto capítulo está dedicado a las conclusiones.

Con el objetivo de facilitar su redacción y lectura, esta tesis está escrita en masculino genérico, sin pretender minimizar al género femenino y no binario.

# CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO

Este capítulo trata los principales conceptos que sustentan el marco teórico: museo, paisaje y patrimonio. Estos términos son muy amplios y, además, en muchas ocasiones han sido tratados de forma extensiva por diversos especialistas. En el marco teórico serán tratados de manera sucinta, ya que el objetivo del mismo es contextualizar el uso que se le dará a los conceptos dentro de la presente investigación.

Con respecto al museo, se analizarán sus orígenes históricos para, posteriormente, tratar en detalle la definición del *International Council of Museums* (Consejo Internacional de museos, en adelante ICOM) como principal institución a nivel internacional en tratar estos temas. Una vez estudiadas estas nociones sobre los museos a la usanza tradicional, se profundizará en otras tipologías como los museos al aire libre y los museos de arte contemporáneo.

Posteriormente al análisis del concepto museo, se trata el tema del paisaje. En una primera instancia, se lo estudiará desde una perspectiva etimológica, con el objetivo de comprender cómo es que se entiende este concepto a lo largo de la historia. Luego, es analizado bajo la perspectiva de la disciplina geográfica moderna española y, por último, se reflexionará sobre el paisaje cultural.

Finalmente, con respecto al patrimonio, y entendiendo que, al igual que museo y paisaje, expuestos anteriormente, es un concepto muy amplio, se ha intentado simplificar su entendimiento mediante la diferenciación de sus aspectos culturales, de aquellos naturales.

## I.1. BREVE APROXIMACIÓN AL MUSEO

El museo se presenta como un término cercano para la mayor parte de la sociedad, incluso si no son especialistas o visitantes habituales de este tipo de instituciones. Sin embargo, pese a que el museo se presenta como algo cotidiano, no existe un consenso generalizado acerca de qué es o cómo definirlo. Para el público no especializado, museo necesariamente se identifica con una institución formal, reconocida y materialmente visible. Por lo general, se lo asocia a un espacio cerrado y sacralizado en el que se “guarda” una colección de arte, ciencias, etc. Pocas veces se tiene en cuenta el papel educativo que ejercen los museos sobre la sociedad, ya que la mediación cultural parece algo ajeno e imposible de implantar fuera de la educación formal.

Al igual que ocurre con otros conceptos heredados de la antigüedad, museo no es un término estático, sino que ha transitado por diversas etapas en coherencia con el pensamiento y cultura predominante. Por lo tanto, el concepto museo ha significado algo distinto en cada época. A lo largo de su historia, el museo ha evolucionado desde un espacio sagrado, dedicado a la contemplación estética y guardián del saber universal (conocido como *Mouseion* o casa de las musas), a un lugar que, en la actualidad, no posee reglas fijas y en el que sus límites se han expandido fuera de la institucionalidad formal, creando confusión acerca de lo que es o no museo.

Aquí, se contextualiza el largo recorrido transcurrido por los museos, como instituciones que no solo han cambiado en su quehacer práctico, sino también teórico, a través de un análisis histórico del concepto. Posteriormente se profundizará en la relevancia que ha tenido ICOM en cuanto al interés por definir el museo y delimitar sus actuaciones a nivel mundial.

Este apartado se inserta dentro de la investigación como forma de contextualizar los paisajes musealizados como una tipología dentro del gran espectro de los museos al aire libre. En un primer momento se trata el origen del concepto museo desde una perspectiva histórica y posteriormente, se expone en la definición



de ICOM del año 2017. Finalmente, se profundiza en otras tipologías de museo como los museos al aire libre y los museos de arte contemporáneo.

En un principio el arte estaba hecho para ser comprendido dentro de un contexto particular (Lorente, 2008), en el que museo permitía a las obras dialogar entre sí con sus homólogas (Marín Torres, 2000). Es por eso que la introducción de nuevas tipologías de museo propiciará la aparición de nuevos y renovados espacios, como los paisajes musealizados.

La historia de los museos, su evolución y significado, se presentan como temas importantes para el posterior entendimiento de los paisajes musealizados. Estos surgen como una tipología dentro de los museos al aire libre, que lejos de ser ecomuseos, tienen su origen en la influencia del movimiento artístico del *Land Art* sobre los museos de arte contemporáneos tradicionales.

La etimología de la palabra museo se encuentra en el latín *museum*; el que a su vez tiene su origen en el concepto griego *mouseion*. El *mouseion* es como se le llamaba a la casa de las musas, un templo dedicado a la contemplación filosófica y estética (Poulot, 2011), en donde además se concentraba todo el saber universal (Marín Torres, 2000).

En la mitología griega las musas eran las nueve virtudes, hijas de la memoria Mnemosine, que inspiraban las artes y las ciencias, así como también todo el conocimiento del mundo (Marín Torres, 2000). Cada una representaban una virtud del mundo clásico: Clío, musa de la Historia; Erato, musa de la lírica; Euterpe, musa de la música; Melpómene, musa de la tragedia; Polimnia, musa de los cánticos sagrados; Terpsícore, musa de la danza; Talía, musa de la comedia; y Urania, musa de la astronomía.

Nápoli (2000) distingue tres etapas de vinculación entre musas y museos. Una primera etapa, comprendida entre los siglos IX y VI a.C., en la que las musas figuran como reveladoras de las verdades universales. Una segunda etapa, situada en torno al siglo IV a.C., cuando aparecen las dos grandes escuelas filosóficas de Atenas, la Academia y el Perípatos, en donde las musas se relacionan con el conocimiento de

las Ciencias y la Filosofía. Y, por último, una tercera etapa, en el año 290 a.C., cuando se funda el Museo de Alejandría, el cual poseía un carácter religioso.

Estos templos–museos eran comprendidos como sitios de ejercicio democrático puesto que, al ser lugares de culto, tanto la edificación como su contenido son de dominio público (Von Schlosser, 1988). Pese a que, en esta realidad, el concepto de democracia solo abarcaba una pequeña y favorecida parte de la población, existe en el *mouseion* una intención adoctrinante de las creencias culturales (Duncan, 2007). De ahí su estrecha relación con las bibliotecas, en particular la biblioteca o *mousei6n* de Alejandría, que es el primer ejemplo de un lugar dedicado al coleccionismo con fines de conservación del patrimonio (Marín Torres, 2000).

Durante la Edad Media, esta intención pedagógica se ve acentuada por el uso que el catolicismo da a las reliquias y objetos de culto custodiados en las iglesias y catedrales, cuyas colecciones se ven aumentadas en gran medida por las cruzadas cristianas (Alexander & Alexander, 2008). La Iglesia Católica medieval reúne elementos patrimoniales que validen e instruyan en la fe; este hecho constituirá un precedente para los gabinetes de curiosidades y cámaras de maravillas (Von Schlosser, 1988).

Para las antiguas civilizaciones, la guerra suponía una forma de economía y es a partir de los ejercicios bélicos de conquista que muchos elementos de pueblos extranjeros y lejanos pasan a formar parte de los botines de regentes y soldados. Esta situación dio pie al coleccionismo por parte de las clases dominantes que, durante el Renacimiento, reúnen objetos de la cultura clásica como testimonio de un pasado glorioso (León, 2016).

El concepto moderno de museo, similar a lo que actualmente se entiende como tal, nace durante el Renacimiento. A mediados del 1500 surgen las primeras galerías y gabinetes, lugares reservados para un público selecto, en donde se exponían pinturas y esculturas, además de animales disecados, curiosidades botánicas y artefactos (Alexander & Alexander, 2008). Como consecuencia del

humanismo predominante en la época, las cámaras de maravillas eran espacios “(...) de conocimiento, lugar de reunión de los eruditos o sabios de la época, donde se buscaban las relaciones entre los objetos para tratar de explicarlos (...)” (Núñez, 2007, pág. 184).

Los museos renacentistas aspiraban a ser representaciones del universo conocido, se los conocía como *theatrum mundi*, teatros del mundo. Este planteamiento se perpetuó en el manierismo, clasificando los objetos de las cámaras de maravillas como *naturalia* para los elementos naturales, o *artificialia* para las piezas creadas por el hombre (Marín Torres, 2000). Si bien este período se caracteriza, sobretodo, por el coleccionismo de las clases dominantes, se puede afirmar que el museo comienza a perfilarse como una entidad educativa en donde se reflexionaba largamente sobre el patrimonio (León, 2016).

En 1789, la Revolución Francesa depuso el corolario institucional monárquico y una de sus consecuencias fue que las colecciones reales y privadas pasaron a ser públicas. El ejemplo más representativo de este hecho es el nacimiento del museo Louvre de París (Duncan, 2007). No obstante, pese a la apertura de las colecciones, el visitante no instruido y con escaso bagaje cultural, no asistía este tipo de espacios (León, 2016). La intención pedagógica de los museos consistía en la democratización de la institución mediante su apertura a todos los públicos.

En este momento surge un movimiento contracultural liderado por el poeta Quatremère de Quincy, el que critica el traslado de las obras de arte a los museos. La oposición nace de la negativa de descontextualizar las obras de sus lugares de origen, olvidando de este modo para qué fueron creadas, idea que se mantendrá presente a lo largo del siglo XIX (Marín Torres, 2000).

Con la Revolución Industrial, durante la segunda mitad del siglo XIX, el museo se entiende como un espacio al cual las clases menos acomodadas podían visitar para educarse (Alexander & Alexander, 2008). Pese a que el alcance educativo del museo es limitado, a finales del siglo XIX y principios del XX, estas instituciones comienzan a perfilar su misión pedagógica (Salas López, 1980).

El museo intenta proyectar una imagen renovada que se interese por la educación pública; sin embargo, el movimiento iniciado por Quatremère, es perpetuado por intelectuales como Paul Valéry, quien es recordado por su célebre frase: “los museos son mausoleos” (Marín Torres, 2000). Esta idea de los museos como cementerios del arte, se intenta sustituir mediante el acercamiento del patrimonio a una gran parte de la sociedad que lo consideraba distante e inaccesible (León, 2016; Núñez, 2007).

En la década de 1960, Georges Rivière, uno de los museólogos más importante del último siglo, lidera una corriente de pensamiento bautizada como “Nueva Museología”. Ésta criticaba las raíces elitistas de los museos y proponía un acercamiento de estos a la sociedad mediante la interacción y la educación, como ocurría con los ecomuseos (Rivière, 1993), los cuales, como se argumentará más adelante, proponen una inmersión del público en el museo.

En 1974, Malraux, presenta la idea de un museo imaginario en el que es posible formar un museo a partir de la creación de un nuevo patrimonio que nace a partir de la selección de ciertos objetos. El resultado es la reinterpretación de objetos que, descontextualizados de su función original, adquieren un valor añadido, permitiendo la creación de un nuevo museo. Este ejercicio daría cuenta de cómo la noción de museo se transforma en función de la cultura y el período histórico. La tarea de reconstruir el sentido primitivo de museo se ve imposibilitada porque la idea está sujeta a una consciencia histórica determinada. No obstante, a lo largo de la historia, se percibe la intención de preservar el patrimonio para las generaciones futuras y con ello una intención pedagógica.

En la década de 1980 surge la Museología Crítica, un movimiento que rechaza a la Nueva Museología por considerarla adoctrinante. Entendiendo que la Nueva Museología surge como respuesta a una coyuntura política compleja, su preocupación ha sido mayoritariamente hacia el estudio de museos etnográficos, ecomuseos y museos “de barrio”, dejando de lado a los de arte contemporáneo (Lorente, 2003).

Actualmente el significado del concepto museo está institucionalizado por el ICOM, lo que no sólo regula su funcionamiento, sino que facilita el entendimiento del mismo.

El estudio del museo se ha convertido en una ciencia, con una metodología propia. Es importante señalar que existe diferencia entre la museología y la museografía:

“La museística, que es la disciplina que estudia todo lo relativo a los museos, tiene dos grandes ramas: la museología y la museografía. (...) ‘museología’, se ocupa de reflexionar sobre los museos de una forma global (...) acoge toda reflexión sobre el museo, la sociedad, su interacción e incluso su gestión y funcionamiento. (...) se refiere a la actividad, disciplina o ciencia, según se considere, que tiene como objeto principal las exposiciones, su diseño y ejecución, así como la adecuación e intervención de espacios patrimoniales con la finalidad de facilitar la presentación y su comprensión. El campo de la museografía, por lo tanto, aunque es mucho más concreto se extiende más allá del propio museo como institución (...).”

(Llonch Molina & Santacana i Mestre, 2010, pág. 11)

Los museos en América Latina se comienzan a desarrollar alrededor de los siglos XVIII y XIX, como ocurrió con el “Museo de Historia Natural de Buenos Aires en Argentina y el “Museo Nacional de Bogotá” en Colombia; ambos inaugurados en 1823. Concretamente en Brasil, el virrey Luiz de Vasconcellos crea la Casa de Historia Natural, conocida coloquialmente como “Casa Xavier dos Passaros” por su labor de taxidermia de animales para enviar a los museos de Portugal. En 1818, tras la llegada de la familia real portuguesa a Brasil, se crea el Museo Real en Campo de Santana (Río de Janeiro), el que es considerado el primer museo de ese país (Instituto Brasileiro de Museus, 2014).

Durante el siglo XIX los gobiernos latinoamericano, condicionados por la coyuntura política, utilizan el discurso patrimonial del museo como reforzador de la identidad nacional (Lopes & Murriello, 2005). No obstante, este esquema comienza a ser cuestionado en la década de 1960 por el surgimiento de la corriente de la Nueva

Museología, que promovía un modelo de museo más cercano, en donde el foco es la comunidad y no el discurso político oficial (Rivière, 1993).

El paradigma de museo planteado por la Nueva Museología es discutido en la Mesa Redonda de Santiago de Chile, desarrollado entre los días 21 y 31 de mayo del año 1972 (Lopes & Murriello, 2005). Este congreso sentó las bases para la creación de un “museo integral” y comunitario, que pretendía recuperar la tradición latinoamericana a través de la transversalidad de diversas disciplinas (Azócar, 2007). Estas propuestas fueron interrumpidas por el panorama político del continente americano de la década de 1970 (Instituto Brasileiro de Museus, 2014).

En 1946 nace ICOM, una organización no gubernamental, creada con el fin de ser la mediadora internacional entre los museos y con el objetivo de promover “(...) la conservación, mantenimiento y comunicación del patrimonio natural y cultural del mundo, presente y futuro, tangible e intangible” (ICOM, 2017).

Esta entidad es la principal responsable de dictaminar las pautas de actuación de los museos a nivel global, así como de definir los fundamentos de la museología. La descripción de las funciones del ICOM son bastante amplias, abarcando no sólo el patrimonio cultural, sino también el natural, de modo que extiende la acción del museo otros ámbitos.

Es preciso señalar que la labor de ICOM se limita a definir lo que es un museo, pero que su reconocimiento como tal debe ser gestionado por la propia entidad según la normativa vigente en su respectivo país. Posteriormente, una vez adquirida la certificación, los museos tienen la posibilidad de inscribirse como socios de ICOM.

A lo largo del tiempo, la definición de museo se ha perfilado y existen múltiples interpretaciones a las cuales acogerse. El concepto de museo evoluciona constantemente y se ha extendido mucho más allá de su propia tradición abarcando inclusive el patrimonio inmaterial. En este aspecto, ICOM ha redefinido ampliamente el concepto museo, siendo la acepción más actualizada del término aquella del 2017 donde se lo define como:

El museo es una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo.

(ICOM, 2017)

De esta definición se infiere que museo es, ante todo, un organismo con un interés de conservación y preservación patrimonial, pero que además de exponerlo debe investigarlo, conservarlo y difundirlo. El museo deja de ser un ente pasivo y se convierte en una entidad al servicio de la sociedad, que además, a través de actuaciones didácticas ejerce una función pedagógica.

A partir de la definición de ICOM, se puede observar la preocupación del museo tanto por el patrimonio material como por el patrimonio inmaterial. Esto implica la aceptación, e inclusión, por parte de ICOM, de museos distintos a los que encajan con el concepto tradicional. Al incorporar museos no tradicionales, como por ejemplo museos al aire libre, surge la dificultad de la conservación del patrimonio y, por lo tanto, no pueden establecerse protocolos de actuación estandarizados.

Si bien la definición del ICOM es la más aceptada por el mundo académico, no deja de ser verdad que el concepto resulta escaso para la gran cantidad de variedades de museos existentes en la actualidad. Por ejemplo, “Una definición ‘científica’ de museo debe, en este sentido, desprenderse de algunos elementos aportados por el ICOM, tales como el carácter no lucrativo de museo. Un museo lucrativo (...) sigue siendo tal, aunque no sea reconocido por el ICOM” (Desvallées & Mairesse, 2010).

Dado que, en la actualidad, existen una amplia diversidad de entidades que, en mayor o menor medida, encajarían con la definición de museos de ICOM, es necesario determinar instituciones pueden considerarse como tales.

Quizás el elemento más significativo de un museo es su labor pedagógica, que lo distinguiría de galerías, ferias y muestras de arte. Este tipo de actuaciones se desarrollaban de forma primitiva e instintiva en los repertorios eclesiásticos medievales y las colecciones privadas o cámaras de maravillas: “Las representaciones

gráficas, y en especial las pinturas que decoraban las iglesias de acuerdo con programas iconográficos ‘pedagógicos’, eran los ‘libros’ en que se educaba a los infieles analfabetos” (Fontana, 2010, pág. 42). Esta voluntad educativa se sella durante el siglo XX al establecerse objetivos pedagógicos mediante metodologías previamente diseñadas, en lo que se conoce como mediación cultural.

La educación dentro del museo nace de una experiencia razonada y adaptada en donde se intenta que se absorban “(...) un conjunto de valores, conceptos, conocimientos y prácticas cuyo objetivo es el desarrollo del visitante; trabajo de aculturación, [que] se apoya principalmente en la pedagogía y en el completo desarrollo, así como en el aprendizaje de nuevos saberes” (Desvallées & Mairesse, 2010, pág. 32).

En un museo, los objetos se encuentran descontextualizados y “Al reunirse con otras obras, igualmente descontextualizadas, se generó una confrontación de metamorfosis que les mudó el sentido, en razón de que en el museo las obras pierden su función, su contexto y su escala” (Asensio & Pol, 2002, pág. 12); por ende, es necesario que exista la conciliación por parte de un tercer agente que medie entre estos elementos patrimoniales y el visitante para que pueda existir un aprendizaje eficiente.

La mediación es “(...) una gama de intervenciones llevadas a cabo en el contexto museal, destinadas a establecer puentes entre lo que está expuesto (ver) y el significado que dichos objetos y sitios pueden revestir (saber)” (Desvallées & Mairesse, 2010, pág. 47). Cualquier espacio de conservación patrimonial que tuviese una intención educativa consciente, razonada y planificada que vaya más allá de la contemplación estética se podría ser entendida como museo (Asensio & Asenjo, 2011).

De acuerdo con la museografía actual, el museo se enmarca dentro de la educación informal, donde el visitante se transforma en el responsable de su proceso de aprendizaje (Asensio & Asenjo, 2011). Para que esto suceda efectivamente es



imprescindible que la institución proporcione un programa adaptado junto con las herramientas necesarias para su ejecución.

Según Núñez (2007), estas herramientas son:

- a) Espacio: una escenografía que estimule el aprendizaje y en dónde el sujeto tenga a su disposición diversos mecanismos de interacción con el patrimonio (cartelas, audioguías, etc.)
- b) Tiempo: puesto que es una experiencia previamente planificada, el tiempo del recorrido debe ser limitado en función de una temática específica.
- c) Temática: el tema que establece un itinerario, debe ser acorde a las ideas que se quieran transmitir, de modo de facilitar el proceso cognitivo.

Estas herramientas permitirán que el museo funcione como un espacio propicio para la educación informal, de modo que cumpla con los objetivos educativos que se rescatan como fundamentales de la definición de ICOM.

Aun así, pese al esfuerzo que ICOM ha hecho con respecto a regularizar las pautas de actuación de los museos con el objetivo de democratizar el patrimonio y la cultura, en muchos aspectos el museo sigue siendo una institución de difícil entendimiento para el grueso de la población.

Los museos al aire libre nacen en entre finales del siglo XIX y principios del XX, cuando el filólogo Arthur Hazelius busca rescatar la tradición campesina escandinava mediante la reproducción de las formas de vida folclórica, primero mediante un museo etnográfico y posterior apertura de talleres y demostraciones a campo abierto (Poulot, 2011), un espacio al que llamó *Skansen*. Este modelo de museo etnográfico, que fue copiado en toda Europa, se desarrolló y evolucionó a un nuevo concepto muy popular durante la segunda mitad del siglo XX: el ecomuseo (Ballart Hernández, 2014).

Los ecomuseos se relacionan estrechamente con la creación de parques naturales protegidos, porque es en este momento cuando se establecen las primeras nociones entre un paisaje y la población que lo habita (Poulot, 2011). En 1960, en Francia nace el ecomuseo *Le Creusot Montceau les Mines*, al cual los especialistas en

museología llamaron coloquialmente *le musée eclate*, haciendo alusión a la detonación del museo que pretende trasladar las labores del museo fuera de su edificación formal (Bergdhal, 2005). Las características principales del ecomuseo consisten en no tener una colección como tal, sino más bien restos de monumentos históricos u objetos que ayudarían a comprender las formas de vida y costumbres de un pueblo. Este tipo de museos contribuye a fortalecer la economía local de una región puesto que incentiva el turismo (Bergdhal, 2005).

Díaz Balerdi (2002) propone tres momentos para lo que llama *ecomuseología*:

- Primera generación: alrededor de los primeros años de la década de 1960, la migración masiva desde el campo a la ciudad que trajo como consecuencia el despoblamiento de las zonas rurales, las cuales fueron recuperadas gracias a la oferta turística. Aquí se revela cierto rechazo por el modelo tradicional de museo y se busca otro tipo de experiencias culturales colindantes con la etnografía.

- Segunda generación: situada a finales de la década de 1960, a partir de la experiencia de *Creusot Montecreau* (1974), y de los ecomuseos se abrió la veda para centrar la atención en el territorio habitado como patrimonio *in situ*, con el objetivo principal de recuperar la identidad comunitaria. Además, existió una revalorización de los entornos urbanos transformados por los procesos de producción.

- Tercera generación: a partir de la década de 1980, el foco de los ecomuseos se trasladó al medio ambiente social, sin dejar de lado el territorio, los problemas medioambientales y el patrimonio.

Los ecomuseos, junto con los museos etnográficos, fueron el objeto de estudio de la corriente la Nueva Museología liderada por Georges Rivièrè en la década de 1960. Este teórico propuso que, pese a la evolución de los museos, seguía existiendo un fuerte distanciamiento entre público y museos. La solución de Rivièrè pasó por transformar el museo en una institución al servicio de la sociedad (Rivièrè, 1993) como ocurrió, por ejemplo, en los ecomuseos. Los nuevos espacios planteados tenían como centro de sus actuaciones a la comunidad y supusieron una nueva forma

de pensar el espacio en el cual conviven orgánicamente distintas formas de patrimonio: naturales, históricos y antropológicos (Lattanzi, 2010).

Los ecomuseos son definidos por primera vez en Grenoble en el año 1971, en la novena conferencia del ICOM (Poulot, 2011) A día de hoy, los ecomuseos y los yacimientos arqueológicos *in situ* no son la única variante de museo al aire libre, ya que, como resultado de la diversificación del patrimonio, tanto material como inmaterial, han proliferado de forma masiva instituciones que difícilmente encajan dentro de una definición tradicional de museo.

A grandes rasgos, los museos al aire libre se caracterizan porque se dedican a la conservación patrimonial y a la vez carecen de una estructura física diferenciada como las que tienen los museos tradicionales. No obstante, esto no quiere decir que no posean una señalética establecida ni una planificación en la que se refleje la mediación entre visitante y objetos (o espacios) expuestos, sino que cuentan con un discurso museográfico propio, adaptado a sus necesidades y características. En este punto es necesario aclarar que en español el término *Open Air Museum* se traduce indistintamente tanto como museo a cielo abierto como museo al aire libre.

Otra manera de abordar estos temas es a través del arte en el paisaje, el cual supone un abanico de posibilidades inmensamente variado, desde el arte rupestre hasta el *graffiti*. Incluso si se ciñe la definición al arte contemporáneo, se podría incluir el impresionismo. No obstante, en esta investigación se estudiará las principales corrientes de arte contemporáneo realizadas *in situ* en el paisaje con su consiguiente transformación.

En cuanto al arte realizado en el exterior, las corrientes más importantes del último siglo son el *Land Art*, que se trata de arte hecho principalmente sobre el paisaje natural, y el *Graffiti* o *Urban Art*, un tipo de arte indisociable de la ciudad, como su mismo nombre indica. En esta investigación se incluye la corriente de arte contemporánea *Fluxus*, porque si bien no necesariamente tiene una relación estrecha con el paisaje, existen artistas, como Wolf Vostell, que sí la tienen.

El arte al aire libre tiene la particularidad de ser efímero, puesto que las obras se van alterando con el paso del tiempo, siendo esta una característica que le convierte en un arte vivo y mudable. Por otra parte, ubicarse en el paisaje le otorga la característica de ser un arte participativo y no elitista, ya que cualquier persona es susceptible de acceder a él, de modo que no está reservado exclusivamente a un público especializado. Pese a que es posible que una gran mayoría de visitantes no entienda este tipo de arte conceptual o incluso manifieste rechazo hacia él (como en el caso del *graffiti*), las obras no se pueden comprender descontextualizadas del paisaje.

Al hablar de arte en el paisaje resulta conveniente necesario mencionar el *Land Art*, movimiento artístico que se originó en Estados Unidos entorno a la década de 1960 (Raquejo, 2008). En este momento, en el que museos y galerías se mostraban como insuficientes para contener el arte, un grupo de artistas decide salir fuera de las instituciones y ejecutar sus obras en el exterior. Estos artistas buscaban reproducir los paisajes pintados de Caspar David Friedrich o William Turner salvando la diferencia que el paisaje no era solo un motivo sino también un lienzo (Ruhrberg et al., 2012).

Raquejo (2008), quien propone tres categorías dentro del *Land Art*:

- 1) *Land Art performativo*: resultado de performances, son obras casi espontáneas.
- 2) *Land Art Monumental*: de enormes dimensiones, busca ser visto y comentando. Aquí podrían incluirse, por ejemplo, las obras del matrimonio compuesto por Christo y Jeanne Claude.
- 3) *Land Art Bricolaje*: un tipo de arte que se relaciona de forma íntima con el paisaje y que se caracteriza por ser muy conceptual.

Pese a que Wolf Vostell pertenece al movimiento *Fluxus*, siendo de hecho uno de sus fundadores y más prolíficos artistas, sus obras “V.O.A.Ex.” y “El muerto que tiene sed” son resultado de performances en el paisaje de los Barruecos de

Malpartida de Cáceres. Por lo tanto, podrían encuadrarse dentro de la primera categoría de Raquejo.

La obra de Ibarrola, el Bosque Pintado de Oma, se enmarca dentro de la segunda categoría, ya que, al igual como ocurre con otras obras de este estilo, como por ejemplo las de Christo y Jeanne Claude, posee dimensiones monumentales. Si bien las obras de Ibarrola en Oma, por las características del paisaje, no pueden contemplarse desde el aire, están hechas para ser vistas en conjunto.

Las obras expuestas en Inhotim también encajarían en la segunda categoría de Raquejo. A pesar de ser la colección de arte contemporáneo más grande del mundo expuesta a cielo abierto, la mayoría sus obras se encuentran dentro de galerías repartidas por todo el Instituto; no obstante, algunas piezas están hechas para ser expuestas directamente en la intemperie. Es el caso de obras como “Narcissus garden” de Yayoi Kusama o “Magic Square” de Helio Oiticica, las cuales se caracterizan por su gran tamaño e interacción con el paisaje. La obra de César Manrique se podría ubicar entre las dos últimas categorías de Raquejo, *Land Art Monumental* y *Land Art Bricolage*. Manrique, artista y paisajista entre otras cosas, creó obras monumentales en el paisaje lanzaroteño. Sin embargo, estas también se caracterizan por ser obras conceptuales que surgen de la íntima relación del artista y su isla natal. El resultado es un arte sostenible que se integra de manera orgánica y no invasiva con la geografía local.

Con respecto a la historia del *Land Art*, la primera obra reconocida como tal es “Spiral Jetty” de 1970, del artista Robert Smithson (Gompertz, 2013). Si bien Smithson desde sus comienzos se dedicó al arte abstracto, fueron sus trabajos de *earthwork*, como él mismo los llamaba, los que le otorgaron la fama internacional (Holt-Smithson Foundation, 2011). “Spiral Jetty”, es una obra escultórica ubicada en el Great Salt Lake de Utah (Estados Unidos). Es un camino en espiral hecho de arena de rocas de basalto negro de dimensiones monumentales, 460 metros de largo y 4,6 metros de ancho (Gompertz, 2013). Actualmente esta obra está hundida bajo el lago.

Con esta obra, Smithson quiso representar el monumento precolombino “Great Serpent Mound” en Ohio, asemejando la forma de la serpiente con la espiral. Al mismo tiempo, el artista buscaba deshacerse de la pasividad impuesta por las galerías de arte, al llevar su obra al límite, desarrollando su arte en el paisaje natural y con nuevos materiales encontrados en la naturaleza (Holt-Smithson Foundation, 2011). El *Land Art* es un arte ecosostenible, que cambia constantemente puesto que está expuesto a la intemperie. En los estudios de casos, este arte es el que predomina porque todos ellos se dan en la naturaleza de forma orgánica y respetuosa.

Finalmente, en relación a los museos de arte contemporáneo, su historia comienza con el Museo de Artistas Vivos (más tarde Museo de Luxemburgo), en París, 1818. Este museo, como su nombre lo indica, tenía como objetivo principal promocionar nuevos artistas en activo, con la particularidad que al transcurrir 10 años del fallecimiento de éstos, sus obras se repartirían en diversos museos dependiendo del valor y renombre que hubiesen adquirido para entonces (Bolaños Atienza, 2006).

Así, el Museo de Artistas Vivos abre paso a organizaciones similares como la *Neue Pinakothek* de Múnich (Lorente, 2008), fundada en 1853, la cual se considera una de las primeras instituciones para la promoción del arte contemporáneo (Lenz, 2007). Como resultado, estos museos atrajeron la atención de artistas emergentes que entendían el reconocimiento por parte de este tipo de instituciones como fundamentales para el éxito profesional, ya que el museo les brindaba a los nuevos artistas la posibilidad de medirse con sus referentes artísticos.

Sin embargo, este tipo de organizaciones distaban mucho de la definición actual de museos, puesto que no existía una preocupación real por la conservación del patrimonio, sino más bien un interés principalmente expositivo (Bolaños Atienza, 2006), lo que los acercaría más a la definición actual de los centros de arte contemporáneo y galerías de arte que a los museos.

En 1969, el grupo de artistas plásticos *ART WORKERS COALITION* (en sus siglas AWC), utilizaron el arte como denuncia sociopolítica, expresando su malestar en el

*Museum of Modern Art* (MoMA). Esto generó un sentimiento de incomodidad con respecto a los museos de arte contemporáneos tradicionales, en los cuales se percibía no había cabida para nuevas ideas.

La consecuencia de lo anterior fue el surgimiento de movimientos de arte contestatarios como el *Fluxus*, el *Arte Povera* o el *Land Art*, entre otros. Las obras de estos movimientos “antiartísticos” eran muy diversas, algunas poseían magnitudes colosales, mientras que otras eran performances efímeras que resultaban incompatibles con los museos al uso. De este modo, surgen instituciones nuevas, como por ejemplo el *Centro Georges Pompidou*, en París, 1971, más abiertas a la experimentación (Bolaños Atienza, 2006).

## I.2. PAISAJE CULTURAL

El paisaje es un concepto muy complejo que ha sido teorizado por múltiples disciplinas las cuales lo tienen como objeto de estudio. En consecuencia, el paisaje se puede entender desde muchas perspectivas disciplinares y, por tanto, posee más de una definición. En Biología, el paisaje se asimila a un ecosistema, o bien, en Geología se destacan los factores naturales. Así, en este apartado, se expondrá tanto la visión general como la perspectiva geográfica de modo de ofrecer los orígenes del concepto.

Las primeras nociones de paisaje se relacionan directamente con el modo en que éste es transformado. Para las culturas clásicas, el paisaje era entendido como un objeto al servicio del ser humano capaz de moldearse según las necesidades del momento. Sin embargo, con el tiempo, la utilidad de este elemento adquiere propiedades estéticas; cambio que se refleja en la etimología del término paisaje en las distintas lenguas occidentales. Este tema será tratado a la luz de autores como Maderuelo, quien se ha dedicado al estudio en profundidad del giro lingüístico que ha adquirido el concepto paisaje para finalmente entenderlo como un constructo cultural provisto de señas de identidad de la sociedad que lo reinterpreta.

Luego se expondrá el tema desde la perspectiva de la disciplina geográfica, en particular de la escuela española en donde Martínez de Pisón ha incluido el concepto de paisaje cultural, el cual se ha convertido en una de los conceptos clave de la Geografía en España. También, se tratará, como es que estos conceptos son introducidos en la educación formal gracias a la institucionalización mediante acuerdos internacionales, como por ejemplo el Convenio Europeo del Paisaje 2000, cuya aplicación se extiende por el territorio continental de Europa. Estos acuerdos, o convenios, contribuyen a regular las definiciones y actuaciones de los gobiernos ante temas de preservación del paisaje.

Por último, se analiza como el concepto de paisaje cultural es entendido como el resultado de la construcción perceptual de la humanidad entorno al paisaje. Es decir, que cada sociedad interpretará de manera distinta el paisaje habitado y estos



territorios reflejarán la influencia de esos grupos humanos sobre el medio dando espacio a reinterpretaciones. En este aspecto, serán clave las investigaciones de autores como Tuan y Cosgrove entre otros, quienes concluyen que el paisaje es un constructo social y cultural, por tanto, está en constante transformación y se relaciona de manera estrecha con el concepto de patrimonio.

El paisaje es un concepto complejo que se va modificando en función de las características y necesidades de los grupos humanos que lo habitan. A lo largo de la historia cada sociedad ha modificado el territorio según su conveniencia. Así, surgen múltiples variaciones de un mismo paisaje, tantas acepciones como observadores (Maderuelo, 2005). Esto implica que el paisaje varía en el tiempo puesto que es constantemente reinterpretado bajo la visión de un grupo dominante.

En cuanto a la temporalidad, es difícil situar cuándo surge el concepto paisaje, ya que se encuentra fuertemente asociado a su usufructo. No obstante, este término se ha convertido en el objeto de estudio de diferentes disciplinas que, en un afán epistemológico, intentan comprenderlo mediante la delimitación del concepto y el estudio de su evolución en el tiempo.

Así, la disciplina geográfica entiende que la naturaleza es una realidad que existe de manera independiente al ser humano; mientras que el paisaje puede entenderse como una reinterpretación de esa realidad preexistente, puesto que es una construcción cultural subordinada a las personas (Nuñez Florencio, 2008). Esto podría suponer que la naturaleza no depende de la acción humana para existir ni necesita ser modificada para comprenderse bajo la lógica de paisaje, pero sí que la calidad y valoración de ese territorio como paisaje estará supeditada a la interpretación y cultura de la sociedad transformadora.

Según Martínez de Pisón (1983), la Geografía utiliza el término paisaje desde el siglo XIX para hacer referencia a la configuración de los hechos geográficos sobre la estructura terrestre y que, al mismo tiempo, es un término cargado de interpretación cultural y estética. De este modo, el paisaje, según la Geografía, precede a la naturaleza y ésta se convertiría en uno de los muchos adjetivos que se

le pueden asociar al paisaje: paisaje natural, paisaje urbano, paisaje rural, etc. Por lo tanto, el paisaje no necesariamente es un elemento natural, sino que cualquier territorio puede ser reinterpretado como tal, mientras que la valoración positiva o negativa de éste tendrá que ver con la experiencia vital y la cultura personal de cada individuo.

Con respecto al origen etimológico del concepto paisaje, este tema es estudiado ampliamente por Maderuelo (2006), quien concluye que en primera instancia éste está presente en las sociedades como forma de designar un espacio perimetral. Así, las variaciones que el término tiene en los diferentes idiomas occidentales (*paesaggio* en italiano, *paysagem* en francés, *paisaje* en español, *paisagem* en portugués, *landschaft* en alemán, *landskip* en holandés y, *landscape* en inglés) dan cuenta de cómo varía su significado y uso en las distintas culturas.

Existe una diferencia en cuanto al origen de estos términos en las distintas lenguas. Las palabras asociadas a las lenguas romance derivadas de paisaje se originarían a partir del vocablo *pagus*, término que haría referencia a un territorio rural delimitado. Las lenguas romances comparten la raíz *paese* (país en el castellano actual), es decir una unidad territorial políticamente reconocida. Mientras que para las lenguas germánicas y anglosajonas el origen se encuentra en la raíz común *land*, que significa tierra.

Para Maderuelo (2006) la evolución del concepto paisaje se resume en tres fases marcadas por el desarrollo de la cultura occidental. La primera se vincula a las culturas clásicas donde se encuentra el germen de la idea. La segunda fase corresponde a la ampliación de la noción de paisaje por la influencia del Humanismo durante la época renacentista. Por último, la tercera fase coincide con el desarrollo científico del siglo XVIII.

En la primera fase, el concepto paisaje es definido por las culturas clásicas occidentales, las cuales lo entendían como un espacio de aprovechamientos humanos lo que conllevó la transformación del espacio habitado. Las culturas clásicas occidentales consideraban el paisaje como lo materialmente observable y lo

físicamente tangible. Es decir, se define como una expresión del medio natural ya existente (Núñez Florencio, 2008). Este concepto se asemeja a la idea desarrollada en la disciplina de las Artes Plásticas y la pintura en donde el paisaje se relaciona con la construcción estética y, por tanto, el paisaje puede ser tanto un lugar real, como uno ficticio.

La segunda fase se sitúa en torno al siglo XV durante el auge del Renacimiento. En este momento los orígenes ontológicos de los vocablos *landschaft*, *landscape* y *paesaggio* adquieren relevancia cultural. *Landschaft*, vocablo de origen germano, haría referencia exclusiva al aspecto territorial, pero en adición al término anglosajón *landscape* adquiriría características que le harían significativo dentro de una perspectiva más amplia, la cual incluiría elementos inherentes de la sociedad que reinterpreta ese paisaje mediante la cultura.

Posteriormente, la influencia del mundo latino y las variaciones que surgen de las lenguas romance a partir de la raíz común *pagus* (en su traducción: pago), asociarían el paisaje con conceptos derivados de la explotación de la tierra. El resultado será que, a partir del siglo XV, el paisaje será entendido como un medio para la obtención de recursos económicos a pequeña y mediana escala. Sin embargo, la influencia del Humanismo, en esta misma época, añadirá una visión estética y contemplativa del paisaje.

Durante este período, el Humanismo renacentista hará del paisaje el objeto de estudio de diversas disciplinas, destacando entre ellas las Artes Plásticas. De este modo, los artistas estarán en constante búsqueda de ciudades ideales las cuales intentarán representar mediante la figuración pictórica de paisajes idílicos (Palm, 1951). Ejemplo de esto se refleja en los estudios de urbanismo proyectados por Durero en 1527; estudios hechos a partir de las descripciones que Hernán Cortés enviara a Carlos V, entre los años 1519 y 1529, sobre la ciudad de Tenochtitlán (González García, 2000).

Por tanto, es posible que la reinterpretación que se hace del paisaje, durante el Renacimiento, naciera en un inicio como una idea sobre lienzo; sin embargo, estos

ideales trascenderían en el imaginario colectivo de la sociedad (Bólos i Capdevila, 1992). En este aspecto, Fernández-Christlieb (2014) refiere que en esta época el concepto paisaje es definido a través de la una representación del territorio en la pintura. El paisaje es percibido principalmente desde una perspectiva visual que, a lo largo del desarrollo histórico, se presentará como insuficiente, puesto que el desarrollo científico posterior requerirá de una definición de paisaje más objetiva.

En una tercera y última fase, que se sitúa alrededor del siglo XVIII en pleno auge del método científico experimental, el desarrollo de las ciencias requiere una exploración del paisaje *in situ* para, posteriormente, llevar ese conocimiento a las aulas de las principales universidades europeas (Wulf, 2016). Esta nueva forma de hacer ciencia potenció el desarrollo teórico de la disciplina geográfica de los siglos XIX y XX (Fernández-Christlieb, 2014). Paralelamente al apogeo científico experimental, se desarrolla un contexto en el que se le otorga relevancia a la observación estética (Zimmer, 2008).

Humboldt y Ritter cambiaron el paradigma del estudio geográfico del paisaje (Wulf, 2016). Para estos investigadores, la labor del geógrafo consiste en comprender el paisaje de manera aséptica por medio de la observación científica, sin dejar de lado una apreciación estética del mismo (Ortega Cantero, 2006). El paisaje seguirá siendo una realidad independiente que existe por sí misma, pero será estudiado desde perspectivas empíricas y subjetivas a la vez.

En 1862 Humboldt propone que la transformación de la naturaleza, por medio de la intervención humana, está supeditada a la cultura. En consecuencia, el estudio del paisaje podría desarrollarse en tres vertientes:

- La observación descriptiva de la naturaleza.
- La reinterpretación de la naturaleza en la pintura de paisajes.
- La colección, conservación y ordenación de la naturaleza en jardines botánicos e invernaderos.

El interés de Humboldt y Ritter por entender el paisaje como materia, forma y una representación cultural ordenada, influirá en el estudio de la disciplina geográfica moderna (Ortega Cantero, 2006). En Geografía el concepto paisaje involucra no solo la territorialidad físicamente existente, también implica la interpretación al alero de la cultura. El paisaje se relaciona estrechamente con el desarrollo de la cultura y, por tanto, requiere de un análisis objetivo y subjetivo a la vez. Objetivo porque se trata de una disciplina científica que estudia los componentes físicos que constituyen el paisaje, y subjetivo porque analiza los elementos culturales implicados en la reinterpretación de éste.

Según la Geografía el concepto paisaje ha evolucionado progresivamente y requiere un estudio más complejo que, según refiere García de la Vega (2013), estaría en el campo de visión epistemológico de diversas disciplinas. En este aspecto es clave el acucioso estudio de Martínez de Pisón (2006), apodado “la geografía del paisaje”, que trata sobre las aportaciones de las principales escuelas de Geografía acerca del tema paisaje.

La escuela geográfica alemana estudia simultáneamente tanto la geografía física, entendida como paisaje natural; como la geografía humana, representada como paisaje cultural. Esta escuela de paisaje influye en la escuela rusa, la cual tiene la particularidad de comprender el paisaje como la suma de datos, cuantificables y cualificables, en función de su capacidad para la obtención de recursos naturales.

La escuela francesa, por su parte, entiende el paisaje como el resultado de la influencia humana sobre el medio. Pese a que esta visión se acerca a la concepción de la escuela española en cuanto al paisaje cultural, para Martínez de Pisón (2006), el problema de la escuela francesa estriba en entender el paisaje como un medio para la comprensión de la Geografía más que un fin en sí mismo.

En la escuela anglosajona coexisten tanto la visión inglesa como la estadounidense. Para la primera, el paisaje sintetiza elementos presentes en la geografía física como si éste concepto fuera el resultado de una expresión de la naturaleza. En cambio, desde la perspectiva estadounidense, el paisaje pasa a un

segundo plano, porque el principal objeto de estudio se centra en el ambiente físico y la influencia humana sobre este. No obstante, Sauer (2006) traslada el interés del paisaje desde lo natural a lo cultural.

La escuela española surge entorno entre las décadas de 1970 y 1980, influida por las escuelas mencionadas anteriormente. Si bien sus primeras investigaciones se centraban en el ámbito de la geografía física, el trabajo de campo de Martínez de Pisón estableció dos potenciales líneas de trabajo: la paisajista o corológica y la geosistémica (Sanz Herráiz, 2008). La vertiente geosistémica analiza el contenido material y estructural y el comportamiento de estos elementos dentro de un sistema; mientras que la línea paisajista o corológica estudia las interacciones entre el potencial físico y biótico en relación a las acciones humanas a diversas escalas .

La escuela geográfica española retoma el interés científico experimental del siglo XVIII en donde el paisaje se convierte en sí mismo en un tema de estudio que colinda, al mismo tiempo, con lo objetivo y con lo subjetivo (Sanz Herráiz, 2008). Los conjuntos de elementos materiales presentes en un territorio no componen en sí un paisaje, para ello precisan de una interpretación valorativa de la persona que realiza la observación. Sauer (2006) explica que esto se debe a que los objetos que coexisten en el paisaje están interrelacionados entre sí. De manera aislada los elementos no constituirían una realidad en sí misma; en cambio, en conjunto estos elementos constituyen formas, estructuras y funciones dispuestas a desarrollo, cambio y culminación.

Para Martínez de Pisón (2006), el paisaje es el resultado que integra de manera formal todos los elementos físicos que se han creado naturalmente en el medio junto con aquellos resultantes de la acción humana impulsada por la cultura. De este modo, el paisaje es un documento histórico y geográfico que funciona como un registro de las transformaciones a las que es sometido de forma dinámica en el tiempo.

Por último, Martínez de Pisón (2006) expone que la comprensión del paisaje está supeditada al entendimiento de las unidades geográficas que lo componen, por

lo tanto, es preciso tener en cuenta los contenidos culturales a los que estas partes están sometidas. El resultado será un paisaje funcional en el que se sincretizan tanto elementos naturales como culturales.

Con respecto al paisaje en la educación, sobre todo desde la perspectiva de la enseñanza y el aprendizaje de éste en Geografía, Morón Monge y Morón Monge (2012) afirman que la preocupación por este concepto surge desde la Escuela Nueva a principios del siglo XX, pero que no es hasta la puesta en marcha del Convenio Europeo del Paisaje 2000 que existe un reconocimiento del paisaje como un elemento activo y cotidiano en la sociedad. Este debe ser incluido en el currículum escolar.

Morón Monge y Morón Monge (2012) aluden que, al presentarse como un concepto multidimensional, el paisaje puede ser abordado desde diversas perspectivas. Las autoras proponen la simplificación de esto mediante la incorporación de la noción de patrimonialización del paisaje, que significa la puesta en valor que una sociedad hace de un paisaje. En la educación formal esto se traduce en la enseñanza y aprendizaje de los componentes patrimoniales que se encuentran presentes en todos los tipos de paisaje. De este modo, el concepto paisaje se convierte en el puente de enlace de diversas disciplinas científicas, al mismo tiempo, educa en la valorización y cuidados del paisaje por parte de los estudiantes.

El paisaje es ante todo una construcción cultural a partir de la reinterpretación humana sobre el medio físico. Para facilitar el entendimiento del concepto paisaje se lo ha clasificado en distintas tipologías. Dentro del gran abanico de posibilidades para la clasificación del paisaje está la de Clément (2015), arquitecto y paisajista, quien propone el Manifiesto del Tercer Paisaje. Esta clasificación se divide en tres tipos de paisajes fácilmente identificables:

- El primer paisaje: entendido como aquellos donde prima la naturaleza incluidos los conjuntos primarios. Es decir, sitios jamás sometidos a explotación humana, reservas, espacios de cría de animales y de tratamiento agrícola no industrializado.

- El segundo paisaje: donde prima la influencia humana representada en el entramado urbano e industrial. Son aquellos que se identifican rápidamente como ciudades, pueblos o sectores industrializados.

- El tercer paisaje: es aquel que se encuentra en territorios intermedios que no pertenecen ni a los sectores rurales ni a los urbanos industrializados. Son aquellos que han sido olvidados o han sido recuperados para la diversidad, por ejemplo, los terrenos urbanos que están en espera de ser reutilizados o que son el resultado de vertederos de residuos urbanos o rurales. Estos paisajes no tienen un tamaño predeterminado, pueden surgir de manera espontánea y son difíciles de clasificar.

Esta teoría expresa una visión rupturista entre los conceptos de paisaje y naturaleza que para algunas disciplinas, como por ejemplo las Artes Plásticas, son entendidos como sinónimos. En el Manifiesto del Tercer Paisaje Clément tiene en cuenta los territorios liminales que por sus características son difíciles de definir.

Dentro de las posibilidades del paisaje, hay una tendencia a precisar qué es natural y qué es cultural. Para un público no especializado en estos temas, hay una inclinación a definir el paisaje natural como un espacio libre de la influencia humana, mientras que el paisaje cultural sería el resultado de la cultura por sobre la naturaleza. Martínez de Pisón (2009) lo resuelve definiendo paisaje como una construcción mental que depende de la cultura de la sociedad que modifica el territorio en cuestión. De este modo, el paisaje se convierte en un concepto dinámico que, al mismo tiempo, da nombre y delimita un territorio (Minca 2008). La forma en que se percibe el paisaje dependerá de la herencia cultural recibida y de la experiencia vivencial del individuo.

En esta perspectiva, Nogué (2007) propone que el concepto paisaje es un producto social que deriva del resultado de la transformación de la naturaleza por parte un grupo humano. Dicha transformación es un proceso dinámico, y no un fenómeno estático, que depende de la proyección cultural de la sociedad que altera el territorio. De este modo, el concepto paisaje, es el resultado de perspectivas



subjetivas que dependen tanto del observador como del punto de vista desde el cual éste se sitúa a mirar (Álvarez Muñarriz, 2011).

Un arquetipo de espacio natural puede ser modificado, explotado o habitado por distintas sociedades de forma totalmente diferente. Así, los paisajes naturales pueden corresponder a desiertos, tundras, selvas tropicales, entre otros. Esto se debe a que en la transformación de paisaje intervienen distintos factores relativos a la educación formal e informal de los individuos, características que están presentes en la cultura de pertenencia (Santos, 1996). Para que un territorio adquiera la calidad de paisaje debe estar sometido, en mayor o menor medida, a la reinterpretación humana. Por lo tanto, se puede concluir que todos los paisajes son, activa o pasivamente, paisajes culturales.

Martínez de Pisón (2009) señala que en la composición de un paisaje existen señas de los horizontes culturales y de las diversas modificaciones, por adición o sustracción, de los elementos físicos presentes en la geografía. De este modo, una correcta interpretación de la transformación del paisaje natural servirá para conocer las sociedades que lo han transformado y habitado (Trinca Figuera, 2006). Existen distintos códigos y símbolos inherentes a las culturas que producen paisajes, los cuales se relacionan de forma cercana con los contenidos de poder dominantes sobre los que se asienta la identidad de la sociedad transformadora (Nogué, 2008; Sanz Herráiz, 2012).

El término “paisaje cultural” fue acuñado por Sauer en “La morfología del paisaje”, obra editada en 1925. En este escrito se define paisaje cultural como el resultado de la transformación de un grupo humano sobre el medio natural (Sabaté Bel, Sabaté Bel, & Zamora, 2013). Posteriormente, se utiliza este término de manera oficial en la Convención del Patrimonio Cultural de la UNESCO, en el año 1972. En esta reunión se reconocen y protegen los paisajes naturales y culturales (Rösler, 1998).

Es necesario recalcar que UNESCO (2005) hace una diferenciación entre paisajes culturales y naturales. Establece que los primeros deben clasificarse como

bienes culturales en los que existe una evidente intervención del hombre por sobre la naturaleza: “Ilustran la evolución de la sociedad humana y sus asentamientos a lo largo del tiempo, condicionados por las limitaciones y/o oportunidades físicas que presenta su entorno natural y por las sucesivas fuerzas sociales, económicas y culturales, tanto externas como internas” (pág. 48). También propone una categorización de los paisajes culturales:

- En una primera categoría están presentes los paisajes culturales concebidos y creados de manera intencionada por el hombre. Por ejemplo, jardines y parques donde se evidencia la voluntad de ordenación territorial.
- Una segunda tipología está constituida por los paisajes culturales que han evolucionado de manera orgánica con respecto al contexto natural. Se diferencian en dos clases: paisajes relictos o fósiles, en los que la acción humana ha cesado de forma paulatina o abrupta; y los paisajes vivos, en donde la función social se mantiene asociada a modos de vida tradicionales.
- Finalmente un tercer tipo de paisaje cultural es el asociativo. En estos, el paisaje se asocia a acciones artísticas, religiosas o culturales, sobre el contexto natural. Los restos culturales resultantes de estas actividades pueden ser tangibles, intangibles o nulos sobre el medioambiente.

El paisaje cultural es definido por el Plan Nacional de Paisaje del Observatorio Español que adhiere al Convenio Europeo del Paisaje del Consejo de Europa 2000, como "resultado de la interacción en el tiempo de las personas y el medio natural, cuya expresión es un territorio percibido y valorado por sus cualidades culturales, producto de un proceso y soporte de la identidad de una comunidad" (Ministerio de Cultura y Deporte, 2012).

El Plan Nacional de Paisaje contempla que el paisaje cultural es una realidad dinámica compuesta por elementos culturales y naturales, materiales e inmateriales, y tangibles e intangibles. Estas características hacen necesario que el paisaje cultural sea tratado mediante mecanismos que permitan identificarlo, protegerlo y gestionarlo. En definitiva, paisaje cultural podría definirse como “(...) la

transformación de una parte de la Naturaleza que realiza el hombre para configurarla, usarla, gestionarla y también disfrutarla de acuerdo con los patrones que dimanan de su propia cultura. Es una configuración de los medios naturales y humanos” (Álvarez Muñarriz, 2011, pág. 72).

En cuanto a la forma en la que se percibe el paisaje, es clave la obra de Tuan (2007) titulada “Topofilia. Un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno”, en la que el autor hace un largo análisis sobre las implicaciones que la percepción tiene sobre el territorio. Topofilia es un término que describe en amplitud los lazos afectivos entre la humanidad y el paisaje. En esta obra, Tuan, enfatiza los aspectos subjetivos que influyen en la manera que un sujeto valora el paisaje, tales como el trasfondo cultural, las circunstancias históricas y la capacidad sensorial, entre otras.

Tras explorar las posibilidades de los sentidos: tacto, olfato, audición, y visión; el autor afirma que éste último es el más valioso puesto que da sentido a la percepción y diferencia a los humanos de los animales. Tuan concluye que cada grupo humano establece sobre el territorio sus propias costumbres, las cuales se reflejan en la transformación del paisaje. De este modo, el paisaje es el resultado de las cargas históricas y culturales, junto con las experiencias vivenciales.

Cosgrove (2002) propone que, en la cultura europea, el sentido de la vista se alza como factor principal de valorización del paisaje cultural. Esta situación ha propiciado a que las escuelas europeas de geógrafos culturales indaguen sobre el alcance de la influencia cultural en la manera de apreciar un paisaje. Es decir, que el acto de ver es indisoluble de la cultura dominante. De los estudios de Cosgrove se deduce que el paisaje es una construcción visual que reinterpreta la realidad desde una perspectiva cultural.

Mata Olmo (2008) expone que, en la actualidad, el paisaje pasa por una situación crítica en la que el deterioro paisajístico es evidente. Ante esto, es necesario tener en cuenta la territorialización del paisaje, lo que según el autor implica el reconocimiento de que cada territorio se manifiesta en la fisonomía de un paisaje

particular. Estas características peculiares son el resultado de la coyuntura de elementos culturales, biológicos y físicos que hacen de cada paisaje un patrimonio único e irremplazable. Según el autor, la particularidad territorial de cada paisaje es el resultado de las acciones de la sociedad sobre el territorio. Esto le otorga características singulares que al ser reinterpretadas como patrimonio expresan parte de la cultura transformadora.

En los paisajes musealizados el concepto de paisaje cultural se presenta como primordial, ya que la inclusión de elementos ajenos a los naturalmente presentes se resuelve en la reinterpretación de ese territorio por parte del artista ejecutante, como del público que asimila esas transformaciones. Estas modificaciones surgen y se perciben en relación a la cultura dominante, por tanto, serán esas experiencias vivenciales las que contribuirán la identificación con el paisaje musealizado.

### I.3. PATRIMONIO CULTURAL Y NATURAL

Etimológicamente el concepto patrimonio, deriva del latín *patrimonium* que tiene sus raíces en el *pater nomium*, es decir, una herencia por parte del padre o jefe de familia. Esto implica ciertas obligaciones de conservación y preservación del bien por parte de quien recibe el legado (Aguirre Arias, 2007).

El patrimonio se presenta como un concepto muy amplio, y requiere de un adjetivo que le distinga sobre los demás, como por ejemplo cultural, natural, o histórico (Querol, 2010). A su vez, esto traerá como consecuencia aparejada que patrimonio sea un concepto estudiado por diversas disciplinas que lo definen en función de sus características asociadas (Fontal Merillas, 2013)

Existe una fuerte tendencia a identificar el patrimonio con la cultura, estos son términos similares, pero que difieren entre sí. Para Marcos Arevalos (2004), la cultura es todo aquello socialmente transmitido de una generación a otra, lo que no implica que sea patrimonio. El patrimonio constituye la identidad cultural de un pueblo, siendo el conjunto de elementos y expresiones significativas que identifican a un grupo humano frente a otro. Por lo tanto, es un término variable, que depende de las circunstancias históricas y está determinado, principalmente, por la influencia de los grupos hegemónicos.

La idea de patrimonio se asocia con los conceptos de identidad, tradición, historia y monumento. Esto lleva implícito que patrimonio no solo incluye bienes físicamente existentes del pasado, sino que también, reúne elementos que se utilizan en la actualidad, como por ejemplo la lengua. De este modo, es necesario repensar el patrimonio mediante políticas patrimoniales que tengan en cuenta las necesidades actuales de la mayoría, así como los intereses de las clases no hegemónicas que producen cultura popular (García Canclini, 1999).

Para Querol (2010) resulta especialmente importante la diferenciación que se hace entre patrimonio natural y patrimonio cultural. El primero es entendido como un conjunto de bienes medioambientales que se han perpetuado en el tiempo alejados de la influencia humana. Mientras que, el patrimonio cultural es un conjunto

de bienes creado por la humanidad a lo largo de la historia. Para esta autora, tratar de forma individual los conceptos de patrimonio natural y patrimonio cultural, traería aparejada la dificultad de que, en la actualidad, no existen espacios estrictamente naturales, y que quizás deberían tratarse de manera integrada.

La preservación patrimonial es un tema que ha sido tratado por la UNESCO desde 1972. En el marco de la Convención para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural se establecen pautas de actuación para la preservación del patrimonio cultural y natural de humanidad, y se constituye un primer listado de bienes de valor inestimable (UNESCO, 1972). En este momento se comienza a legislar respecto al patrimonio cultural y patrimonio natural como elementos disociados entre sí, pero que en algunos aspectos se vinculan y retroalimentan.

En cuanto a la educación patrimonial, particularmente en España Fontal Merillas e Ibáñez Etxeberria (2015) destacan la actuación del Estado español en conjunto con las comunidades autónomas, mediante el Observatorio de Educación Patrimonial de España (en adelante, OEPE), y del Plan Nacional de Educación y Patrimonio. El OEPE está compuesto por un equipo de investigadores, nacionales e internacionales, que abarcan nueve áreas de conocimiento: la Didáctica de la Expresión Plástica, la Didáctica de las Ciencias Sociales, la Psicología, la Didáctica y Organización Educativa, la Didáctica de la Expresión Corporal, la Didáctica de la Lengua y la Literatura, la Música, la Sociología y la Expresión Gráfica Arquitectónica.

El OEPE surge a partir de tres proyectos de I+D+i que se suceden en el tiempo. El primer proyecto se desarrolló entre el 2010 y el 2012 y el segundo entre el 2013 y el 2015. En ambos programas se realizaron evaluaciones estándares para conocer, analizar y diagnosticar el estado de la educación patrimonial en el territorio nacional e internacional. El tercer proyecto de I+D+i, actualmente en vigor, pretende identificar y analizar los procesos educativos para una correcta sensibilización, valorización y socialización con respecto al patrimonio cultural (OEPE, s.f.).

El Plan Nacional de Educación y Patrimonio, organismo dependiente del Ministerio de Cultura y deporte, , es un instrumento de gestión patrimonial que tiene

como objetivo desarrollar acciones de protección, conservación, restauración, investigación, documentación, formación y difusión del patrimonio (Ministerio de Cultura y Deporte, s.f.).

Los primeros planes nacionales surgen a finales de la década de 1980 con el Plan Nacional de Catedrales. En 2010, el Consejo de Patrimonio propone la revisión de los planes nacionales existentes y se crean catorce nuevos planes de patrimonio cultural. El Plan Nacional de Educación y Patrimonio se estructura en tres programas que poseen sus propias líneas de actuación para la consecución de sus objetivos generales. Estos programas son:

- La investigación e innovación en la didáctica del Patrimonio:
- La formación de educadores y gestores de bienes culturales
- La difusión de las propuestas educativas

Es por todo lo anterior que es necesaria la preservación de las herencias culturales reflejadas como patrimonios de la humanidad. Esta conservación no solo compete a los museos y parques naturales, dos figuras reconocidas como custodias del patrimonio, también es preciso que exista su enseñanza desde la escuela o desde la educación formal, puesto que la valorización patrimonial se aprende.

En la educación patrimonial conviven al menos tres miradas: la externa del observador, la del individuo que interviene en los procesos de educación patrimonial, y la mirada del receptor. La primera, es decir la externa, es la del investigador que reflexiona, investiga y teoriza en torno a los ejercicios educativos. La segunda, la de los agentes involucrados en los procesos educativos, es la mirada de quien aplica las metodologías de la enseñanza patrimonial en la práctica. Y por último, la tercera, la visión de la persona que es destinataria de todo este conocimiento, la cual es fundamental como receptáculo para la mejora de las metodologías didácticas en torno al patrimonio (Marín Cepeda & Pérez López, 2015).

Fontal Merillas, García Ceballos e Ibáñez Etxeberria (2015), proponen que la educación patrimonial es un gran caleidoscopio. En este planteamiento el

caleidoscopio es el patrimonio, ya que puede interpretarse de muchas formas y se modifica en función del observador. La luz que permite ver a través del caleidoscopio es la educación que permite que exista entendimiento entre el patrimonio y las personas. Por último, la mirada es la de los distintos observadores que se acercan a mirar por este objeto.

Esta propuesta supone entender el patrimonio como un elemento en constante transformación, en la que su valoración estará sujeta a la cultura y experiencias vivenciales de la sociedad. Esto implica, al igual que ocurre con el paisaje, que hay otros procesos que no dependen del patrimonio en sí, sino del observador. Por tanto, la interpretación del patrimonio como algo valioso o no, dependerá de cada individuo. Es aquí donde la educación adquiere un rol fundamental en enseñar qué es el patrimonio y cómo conservarlo.

En este apartado se trata de forma individual tanto el patrimonio cultural como el patrimonio natural. La finalidad de tratar de forma separada ambos conceptos es diferenciarlos a partir de sus características evidentes y para comprender las actuaciones en materia de protección que tienen asociadas. De este modo, el patrimonio cultural será analizado como un espacio en el que destaca la influencia humana sobre el medio y otras configuraciones de herencia cultural no necesariamente materiales; así como las acciones que se ejecutan para salvaguardarlo. Mientras que el concepto de patrimonio natural será tratado desde un enfoque asociado, fundamentalmente, al tratamiento institucional en materia de protección de territorios en los que la influencia humana se ha restringido al máximo y en los que destacan los elementos propios de la naturaleza.

El tema del patrimonio se dispone como parte fundamental del paisaje musealizado. En estos territorios, la transformación del paisaje se debe a la inclusión *in situ* de elementos artísticos que le convierten en un espacio con potencialidad de museo. No obstante, no basta con la adición de piezas en el paisaje, sino que estas deben adquirir una calidad patrimonial a través de convertirse en rasgos identitarios y distinguibles en el tiempo.



Como se ha argumentado anteriormente, etimológicamente el concepto patrimonio hace referencia a algún tipo de legado familiar. Al relacionar esta herencia con el concepto patrimonio cultural, éste refiere a la transmisión de una herencia cultural identitaria a nivel de memoria colectiva (Tello, 2010). Esto quiere decir que, el legado heredado no es necesariamente material, sino más bien tiene que ver con otras formas de relacionamiento que se han ido formando en el tiempo. A este tipo de patrimonio, por lo general, se los identifica con elementos no tangibles como la lengua, la religión, etc.

La idea de patrimonio cultural en la museología se adopta durante la Revolución Francesa, ya que es a partir de este hito que se desprivatizan las colecciones reales y de particulares, para convertirse en públicas. Esto conlleva una suerte de democratización de esas colecciones que se ponen al servicio de la sociedad, aunque en la práctica seguían siendo simples escaparates expositivos sin un tratamiento museográfico y didáctico que sirviera como mediador para el grueso de la población. A estas colecciones no se las entendía como patrimonio cultural, puesto que este concepto es de uso reciente, sino como “bienes culturales” (Desvallées & Mairesse, 2010).

Según la Convención para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural de la UNESCO en 1972, el patrimonio cultural incluye:

- los monumentos: obras arquitectónicas, de escultura o de pintura monumentales, elementos o estructuras de carácter arqueológico, inscripciones, cavernas y grupos de elementos, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia,
- los conjuntos: grupos de construcciones, aisladas o reunidas, cuya arquitectura, unidad e integración en el paisaje les dé un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia,
- los lugares: obras del hombre u obras conjuntas del hombre y la naturaleza, así como las zonas, incluidos los lugares arqueológicos que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista histórico, estético, etnológico o antropológico.

Todas estas definiciones manifiestan la existencia de estructuras físicamente existentes y de incalculable valor para el conjunto de la humanidad. Cabe destacar que en apartado de “lugares” se hace mención de espacios naturales que han sido alterados por el hombre y, por tanto, se deduce la influencia del ser humano sobre el paisaje que habita. No obstante, diez años más tarde la UNESCO (1982), en la Conferencia Mundial sobre el Patrimonio Cultural celebrada en México, amplía el concepto de patrimonio cultural incluyendo manifestaciones inmateriales:

El Patrimonio Cultural de un pueblo comprende las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las creaciones anónimas, surgidas del alma popular, y el conjunto de valores que dan sentido a la vida, es decir, las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de ese pueblo; la lengua, los ritos, las creencias, los lugares y monumentos históricos, la literatura, las obras de arte y los archivos y bibliotecas.

Al incorporar otro tipo de expresiones intangibles o inmateriales se sobreentiende que la riqueza cultural de la humanidad no solo se circunscribe a sus bienes materiales, sino que también, al acervo derivado de las tradiciones y las costumbres (Fontal Merillas, 2013).

Querol (2010) distingue tres caracteres básicos del patrimonio cultural:

- 1) Naturaleza social: el patrimonio cultural constituye un bien social, su disfrute debe estar al servicio de la sociedad. No obstante, este punto posee algunas dificultades asociadas al no tener en cuenta la privatización de muchos de estos bienes, lo cual limita la accesibilidad. Por otra parte, cuando estos patrimonios son declarados Bienes de Interés Cultural (BIC) mejoran su gestión, pero al mismo tiempo supone una restricción a sus acciones.
- 2) Naturaleza no regenerable: lo que significa que el patrimonio cultural conlleva asociado una destrucción irreversible de los bienes culturales. La única forma de paliar esta situación es mediante la educación patrimonial

y la promoción de políticas de conservación que permitan mantener el patrimonio cultural en el tiempo.

- 3) Contextos sociales olvidados: Querol expresa que gran parte del patrimonio cultural se encuentra en contextos sociales olvidados, lo que dificulta su comprensión por el grueso de la sociedad. Por eso, precisa de un tratamiento didáctico específico que contribuya en la educación con respecto a estos.

En España, el tema del patrimonio cultural está dirigido por el Instituto del Patrimonio Cultural de España (en adelante IPCE), fundado en 1985 como una subdirección adscrita al Ministerio de Cultura y Deporte. Sus funciones son la investigación, conservación y restauración del patrimonio cultural de España desde una perspectiva multidisciplinar (IPCE, s.f.). El patrimonio cultural es algo completamente inaprensible y de estimación subjetiva en donde prima el sentimiento hacia lo intangible por sobre lo corpóreo. “Los objetos son importantes en función de su significado y no solo en función de su materialidad. Dicho de otro modo, es lo inmaterial lo que proporciona el valor a lo material” (Santacana i Mestre & Llonch Molina, 2015, pág. 11). Motivo por el cual se torna complejo determinar qué es patrimonio.

Las nociones sobre el patrimonio cultural dependerán de las experiencias vivenciales de los observadores o poseedores del mismo, por ende, no es un concepto estático y varía constantemente. La importancia del patrimonio radica principalmente en que es testimonio “vivo” de la historia (Santacana i Mestre & Hernández Cardona, 2011) y también de la humanidad, de aquí surge el interés por su preservación y entendimiento mediante el museo como custodio de algunas de estas fuentes primarias.

La misión del museo debe apuntar no solo a la protección de este patrimonio cultural, sino que también a hacerlo comprensible para el público no especializado a través de la mediación didáctica entre la pieza patrimonial y los visitantes. El tratamiento museográfico adecuado en el museo, desde su perspectiva de educador, puede contribuir con la escuela y otros espacios de educación formal, aportando

elementos reales que permitan la valoración del patrimonio y su preservación para futuras generaciones.

Si el patrimonio cultural se relaciona con la producción humana, por el contrario, el patrimonio natural se relaciona con aquellos parajes no alterados por la influencia directa del hombre (Llonch Molina & Santacana i Mestre, 2010). La UNESCO, en 1972 durante la Convención para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural definió el patrimonio natural como:

- los monumentos naturales constituidos por formaciones físicas y biológicas o por grupos de esas formaciones que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista estético o científico,
- las formaciones geológicas y fisiográficas y las zonas estrictamente delimitadas que constituyan el hábitat de especies, animal y vegetal, amenazadas, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista estético o científico,
- los lugares naturales o las zonas naturales estrictamente delimitadas, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la ciencia, de la conservación o de la belleza natural,

En el razonamiento que envuelve la lógica de la UNESCO se percibe el patrimonio natural como el resultado de una construcción estética mental. Si bien se remite a salvaguardar los paisajes que desde la consideración científica son valiosos, y por tanto, en los que su estudio será beneficioso para la humanidad; también alude a un sentimiento estético y en consecuencia subjetivo porque la apreciación del patrimonio natural, o sobre lo que este supone, depende del observador.

Desde la segunda mitad del siglo XIX ha habido una persistente necesidad de delimitar los diferentes tipos de paisajes, incluyendo los naturales, para asegurar la preservación del patrimonio. Como punto de partida en la legislación de este tipo de paisajes, en 1872, el gobierno estadounidense declara a Yellowstone como Parque Nacional protegido marcando un precedente a nivel mundial. En Europa, el primer país en seguir esta tendencia es Suecia. En 1909 abrió nueve parques de forma simultánea (Casado de Otaola, 2009).

Francia ha sido la nación europea que más ha adelantado en materia de legislaciones sobre parques, pese a haber sido una de las últimas en sumarse en la década de 1960. Además de la figura de Parque Nacional, Francia, instaura la de Parque Natural. La diferencia principal entre ellas es que la segunda tiene en cuenta no solo el paisaje natural, sino que también toma en cuenta la influencia humana sobre este, convirtiéndose en una suerte de ecomuseo (Andreu i Tomàs, 2007). La inclusión de elementos de mediación cultural en espacios naturales da cuenta de la intención de convertirlos en una variante alternativa al museo. Así, los centros de interpretación establecen unas pautas predefinidas de educación que dejan atrás el rol pasivo de los visitantes.

En 1916 España aprueba la Ley de Parques Nacionales gracias a la influencia del senador Pedro Pidal. Este político consideraba que merecía la pena salvaguardar los paisajes naturales, los que estimaba como verdaderos “santuarios de la naturaleza”. Dos años más tarde, en 1918, se crearon los primeros parques: el Parque Nacional de la montaña de Covadonga y el Parque Nacional del valle de Ordesa (Andreu i Tomàs, 2007). Junto con el nacimiento de estos, emergió la primera Junta Central de Parques Nacionales, una comisión encargada de la preservación de la naturaleza y compuesta por varios especialistas, entre los que destacaba la figura del geólogo Eduardo Hernández Pacheco. (Casado de Otaola, 2009).

Mulero Mendigorri (2002), posee una larga trayectoria en el estudio sobre la legislación de protección del paisaje natural en España. Este autor expone que el principal inconveniente que arrastraba la creación de parques naturales era el derecho de posesión sobre una propiedad privada. Tampoco existía claridad al respecto de los órganos competentes que debían velar por la custodia de estos paisajes. Sin embargo, es en este momento cuando Hernández Pacheco articula una serie de ideas que contribuyeron a reglamentar el uso de los parques nacionales. Entre estos planteamientos destacaba la acogida de un gran número de paisajes naturales que serían protegidos mediante una normativa flexible. La elección de los paisajes naturales estaba supeditada a criterios científicos, de modo de reducir al mínimo las restricciones a la propiedad

En 1927, Hernández Pacheco consiguió la aprobación de dos figuras de protección oficial: los Sitios Naturales de Interés Nacional y los Monumentos Naturales (Casado de Otaola, 2009). Esto provocó que la figura de protección y conservación de Parque Natural se utilizara solo en casos de cualidades excepcionales para los que era necesaria la aprobación de una ley.

Durante la Guerra Civil y los años posteriores a esta, la protección de los paisajes naturales quedó relegada sin alteraciones trascendentes hasta 1957 con la Ley de Montes, la que rescindió a la de Ley de Parques Nacionales. El estatuto estableció que para la creación de parques nacionales no era necesario el acogimiento a una ley, sino que bastaba con un decreto. Las expropiaciones eran siendo legales y la gestión de los paisajes se le asignó a la administración forestal bajo el mando de la Dirección General de Montes, Caza y Pesca Fluvial.

Los años 1970 marcan el surgimiento de una conciencia ecológica con incidencia en el valor de los paisajes. El constante y recíproco flujo entre paisaje y hombre, da testimonio de la identidad cultural (Álvarez Muñarriz, 2011). En 1971 se crea el Instituto Nacional para la Conservación de la Naturaleza (en adelante, en sus siglas, ICONA), organismo que toma el mando materia medioambiental. Se declararon nuevos paisajes naturales protegidos, como la Reserva Natural. Todas las figuras de protección existentes quedaron bajo la tutela del Patronato para el control de Parques Nacionales y de la Junta Rectora para Sitios y Monumentos.

El ICONA, consciente de que el resto de Europa lleva una considerable ventaja en materia medioambiental con respecto a España, en el año 1973, impulsó un plan llamado "Misión 565" con la finalidad de extender su influencia a 500.000 hectáreas del territorio nacional en un período de 6 años. Pese a que no obtuvo la financiación requerida (5.000 millones de pesetas), sentó las bases para la nueva Ley de Espacios Protegidos de 1975. Esta ley definió de manera legal las diversas clasificaciones existentes, tales como Reserva Integral, Parque Nacional, Parajes Naturales de Interés Nacional y Parque Natural. Además, contribuyó a ampliar la autoridad de ICONA como referente medioambiental del país. Aun así, la nueva legislación tuvo muchos detractores los que alegaban que no concordaba con las exigencias de la

Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza y de los Recursos Naturales (Álvarez Muñarriz, 2011).

En 1989, se aprobó la Ley de Conservación de Espacios Naturales, la cual amplió el ámbito de protección de la figura de Paisajes Protegidos. Después, en 2007, España se unió al Convenio Europeo del Paisaje del año 2000 (Casado de Otaola, 2009). El Convenio Europeo del Paisaje, celebrado el 20 de octubre del año 2000 en Florencia, es un acuerdo entre los países de Europa para la protección del paisaje, entendiendo el mismo como inherente "(...) a la formación de las culturas locales y que es un componente fundamental del patrimonio natural y cultural europeo, que contribuye al bienestar de los seres humanos y a la consolidación de la identidad europea (...)".

Según Busquets y Cortina (2009), el Convenio Europeo del Paisaje 2000 supuso, por primera vez, que el Consejo de Europa, estableciera estatutos comunes de gestión, ordenación y protección del paisaje. Se acordaron tres modificaciones sustanciales: la definición ampliada del concepto paisaje, el reconocimiento jurídico del paisaje y un mayor control sobre las transformaciones ejercidas sobre el paisaje.

Este acuerdo define paisaje como una construcción cultural en dónde se desarrollan las actividades culturales inherentes a la sociedad dominante y transformadora de ese territorio, convirtiéndose en un rasgo identitario. Asimismo, posee unas pautas de actuación que los miembros del acuerdo deben poner en práctica para asegurar el éxito de sus objetivos de preservación del paisaje:

- Sensibilización
- Formación y educación
- Identificación y calificación
- Cualificación paisajística
- Aplicación

El Convenio Europeo del Paisaje 2000 incluye al mismo tiempo elementos pertenecientes al ámbito del patrimonio natural y del patrimonio cultural.

# CAPÍTULO II: METODOLOGÍA



Este capítulo recoge la metodología utilizada a lo largo de esta investigación. La metodología utilizada es el análisis cualitativo sustentado en dos líneas de investigación. La primera corresponde al enfoque fenomenológico y la segunda al análisis de contenidos. Por último, el tratamiento de los datos se ha hecho mediante la metodología de los estudios de caso.

Se ha escogido el análisis cualitativo por sobre el cuantitativo por la naturaleza del objeto de estudio, los paisajes musealizados. Estos paisajes musealizados suponen un suceso particular dentro del universo museológico, por tanto, es abordado desde la perspectiva de la fenomenología, en especial la predicada por Merleau-Ponty. Este autor establece que la experiencia personal del sujeto es la base para explicar y comprender los objetos estudiados.

Por otra parte, una segunda línea teórica, aquella que tiene que ver con el análisis de contenido, servirá para analizar el fenómeno expuesto. El análisis de contenido dispone de herramientas de validación empírica a través de la ordenación de los datos recogidos durante el trabajo de campo. En esta investigación se ha enfatizado en el uso de la categorización como elemento central de la comprobación de las hipótesis especificadas en la introducción.

Finalmente, en cuanto a temas referentes a la metodología, la investigación procede a la realización del trabajo de campo y recogida de datos mediante el uso de los estudios de caso. Los estudios de caso se centran en la experiencia particular de un individuo o grupo humano, es por eso que tanto las entrevistas, la información de los medios oficiales de las instituciones estudiadas y la experiencia personal de la investigadora, adquieren relevancia en la comprobación científica.

Tras detallar el trabajo metodológico que sustenta la investigación, se procede a la presentación de las instituciones que conforman los estudios de caso. Tres de los estudios de caso se encuentran repartidos por España: el Museo Vostell de Malpartida de Cáceres en la comunidad autónoma de Extremadura; el Bosque Pintado de Oma, en el País Vasco; y la Fundación César Manrique en Taro de Tahíche

en la isla canaria de Lanzarote. Mientras que el cuarto estudio de caso, el Instituto Inhotim, se encuentra en Brasil en el Estado Federal de Minas Gerais.

En un primer momento estos estudios de caso se presentan desde una perspectiva que atañe tanto a su localización como a su descripción. Posteriormente, se analizan los procesos de musealización a los que han sido sometidos, ejemplificando esta situación con algunas de sus obras apostadas *in situ* en el paisaje.

## II.1. MÉTODO FENOMENOLÓGICO

Las bases metodológicas de esta tesis se enmarcan dentro de la fenomenología. La fenomenología es una corriente filosófica impulsada por el filósofo Edmund Husserl durante el siglo XX y que, también, es conocida como la ciencia de los objetos ideales. Ésta parte de la premisa de que los objetos ideales o ideas existen puesto que son válidas y que el sujeto debe limitarse a describirlas evitando juicios valorativos (Husserl, 2012).

La concepción fenomenológica de Husserl se opone a la corriente psicologista, la que propone que el hombre está condicionado por los hechos externos, entre los cuales se incluye la mente humana. Es decir, que no existe espacio para la razón, puesto que es la facticidad la que rige al hombre en el mundo. Husserl, por el contrario, al plantear la fenomenología propone que el ser humano está dotado de razón, constituyendo al mismo tiempo sujeto y objeto en el mundo (San Martín, 1987).

En esta perspectiva en la que el ser humano es sujeto y objeto a la vez, la experiencia personal del individuo adquiere tanta importancia como el suceso estudiado. De este modo, puede decirse que “La fenomenología no busca contemplar al objeto mismo, sino la forma en que es captado por el sujeto desde su intencionalidad y puesto en perspectiva espacio-temporal” (Bolio, 2012, pág. 23).

Esta experiencia subjetiva es sublimada por el teórico y discípulo de Husserl, Merleau-Ponty, quien propone que estos objetos ideales son parte de la experiencia humana, reforzando la idea de que un enfoque positivista, y por tanto objetivo, sería poco efectivo dentro de la temporalidad histórica (Merleau-Ponty & Cabanes, 1975). Esto se debe principalmente a que según Merleau-Ponty, para poder conocer el mundo, es preciso coexistir con y en él. La dificultad para comprender la realidad es lo que Merleau-Ponty denomina opacidad, la cual solo será esclarecida mediante las experiencias personales del sujeto (Pérez Riobello, 2008).

De esta premisa surgen tres ideas base: la percepción, la corporalidad y el mundo. Estas ideas son resumidas por Pérez-Riobello (2008) como:

- La percepción: este elemento está unido a la formación gestaltiana de Merleau-Ponty, quien concluye que cada sujeto percibe un conjunto de ideas u objetos en relación a sus vivencias. Estas ideas u objetos no se perciben como elementos disociados, sino amalgamados por la experiencia personal del individuo.

- La corporalidad: idea base que establece la manera en que un sujeto se relaciona con los objetos presentes en el mundo. Las acciones de un individuo están sujetas y limitadas por su propia corporalidad. Por tanto, la manera en la que el sujeto se relaciona con el mundo es a través de la experiencia corpórea. La corporalidad implica la dualidad del cuerpo en “cuerpo objeto” y “cuerpo sujeto” a la vez.

- El mundo: idea que Husserl llamaba “el mundo vivido”. Este principio se contradice con el empirismo positivista que aspira a una experiencia aséptica del mundo para sustentar los fundamentos científicos. Mientras que, para la fenomenología y en especial la fenomenología de Merleau-Ponty, el “mundo de vida” es donde los objetos se revelan como tales y, por tanto, precisan de la experiencia subjetiva para ser comprendidos.

Así, se puede afirmar que Merleau-Ponty propone un enfoque fenomenológico en el que el punto de interés está, principalmente, en describir esa realidad desde una perspectiva subjetiva en donde la persona es a la vez sujeto y objeto. Por lo tanto, el método de conocimiento científico, en este caso, surge a partir de la descripción detallada de la percepción del individuo tanto como observador aséptico y como sujeto que se relaciona de manera práctica con el objeto de estudio (Merleau-Ponty & Cabanes, 1975).

De este modo, estudiar la musealización del paisaje dentro de la perspectiva fenomenológica permite hacer un acercamiento al objeto en cuestión desde diversas ópticas que implican posicionar la realidad personal del investigador. Esto es, discernir la autoimagen que los paisajes musealizados, representados por los estudios de caso, tienen de sí mismos a partir de la información entregada a nivel institucional (entrevistas, material didáctico, etc.) Además de contar con la

interpretación propia de la investigadora como sujeto activo percibe de los paisajes musealizados.

Los resultados experimentales de la investigación adquieren unos rasgos subjetivos por tratarse de un análisis cualitativo, donde intervienen las vivencias y emociones de la investigadora en el transcurso del trabajo de campo realizado en los distintos estudios de caso. Lejos de ser un sesgo en la investigación, el enfoque fenomenológico, aporta validez científica a la contribución individual.

Sin embargo, el enfoque fenomenológico necesita un sustento metodológico empírico que le respalde de modo que no se convierta en un mero relato vivencial. El enfoque metodológico adquiere validez científica en la medida que se utilizan otros instrumentos de análisis e interpretación de los paisajes musealizados. Estos instrumentos son: entrevistas a los responsables de las instituciones y la información divulgativa y educativa que proporcionan dichos centros.

## II.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO

Como se ha mencionado arriba, la fenomenología precisa de otras herramientas de análisis que le otorguen validez científica y evitar que se convierta en un relato personal del investigador. Al tratar los datos recogidos durante el trabajo de campo, surge la necesidad de posicionarse entre una metodología cuantitativa en la cual el foco de interés del investigador es conseguir datos objetivos; o una metodología cualitativa en la que el investigador busca destacar las particularidades subjetivas de un fenómeno.

Existe una suerte de rivalidad entre los defensores de ambas metodologías. Quienes abogan por una metodología cuantitativa, acusan al análisis cualitativo de ser poco riguroso, ya que carecería de mecanismos que aseguren su fiabilidad desde un punto de vista estadístico. Mientras que los detractores del análisis cuantitativo, le acusan de ser escasamente explicativo, dejando poco margen para los fenómenos sociales que no pueden explicarse mediante números (Ruiz Olabuénaga, 2012).

Ruiz Olabuénaga (2012) defiende que una metodología cualitativa potencia el conocimiento de un fenómeno desde dentro y que, a pesar de otorgar un sentido particular a las partes que componen el fenómeno estudiado, estas son interpretadas en conjunto. Así, la metodología cualitativa es igualmente válida que la cuantitativa, pero es responsabilidad del investigador aplicar una u otra según las necesidades de cada estudio de caso.

El análisis cualitativo se puede resumir a grandes rasgos en cuatro fases. La primera fase, de preparación que a su vez consta de dos etapas, una reflexiva y otra de diseño de la investigación. Una segunda fase, que implica el trabajo de campo *in situ* en donde se hace la recogida de datos. La tercera fase, trata del análisis de los datos recogidos anteriormente; y por último, la cuarta fase que es la informativa, en donde se exponen los resultados de la investigación (Rodríguez Gómez, Gil Flores, & García Jiménez, 1996).

En la metodología cualitativa existen varias formas de recogida de datos. Algunas de estas son: el análisis documental, encuesta etnográfica, observación no

participante, observación participante y diario de campo, entrevista individual estructurada, entrevista individual en profundidad, entrevista grupal y taller investigativo (Quintana, 2006).

Concretamente en este trabajo se ha optado tanto por el análisis documental de las fuentes oficiales de las instituciones que componen los estudios de caso, como por las entrevistas individuales estructuradas, con la salvedad que el cuestionario constaba de las mismas preguntas para todos, pero adaptadas según sus características individuales. En este aspecto, según Quintana (2006), el cuestionario en las entrevistas cumple un rol fundamental, ya que sirve para asegurar que el investigador trate el tema en extenso y siguiendo un orden, permite mantener la distancia profesional con el entrevistado evitando la pérdida de objetividad.

Llegada la fase de análisis de datos, es necesaria la triangulación de éstos mediante alguna metodología que asegure la fiabilidad de su tratamiento. En este aspecto, pueden utilizarse tanto el análisis de discurso como el análisis de contenido. El análisis de discurso se centra en el proceso de comunicación lingüístico contextualizado, oral y escrito; pero posee la limitante de estar circunscrito estrictamente a la verbalidad (Cáceres, 2008).

En cambio, el análisis de contenido, que en la práctica se traduce como un conjunto de técnicas que se encuentran entre el rigor objetivo y la fecundidad subjetiva (Bardin, 1991), hace uso de otras fuentes además de las escritas y orales, como por ejemplo las imágenes, favoreciendo "(...) la obtención de resultados integrales, profundos e interpretativos más allá de los aspectos léxico-gramaticales" (Cáceres, 2008, pág. 55). En esta investigación se ha optado por este segundo tipo de análisis.

Según Bardin (1991) el mensaje analizado debiera pasar por el cedazo de la categorización. Si bien es cierto que el autor propone este paso como opcional, alude a los beneficios de creación de categorías de análisis para la comprobación empírica de la hipótesis. La categorización consiste en la agrupación de elementos constitutivos en unidades de registro, que en el análisis de contenido puede estar

subyugada a distintas dimensiones de análisis. El proceso de categorización consta de dos fases:

- Inventariar: es decir aislar los elementos
- Clasificar: distribuir los elementos por características asociativas o imposición de mensajes que le otorguen coherencia a las categorías.

La categorización se convierte en una herramienta del análisis de contenido de modo de facilitar el estudio de los datos recogidos durante el trabajo de campo. Andréu Abela (2008) propone tres formas de codificación para el análisis de contenido:

- Inductiva: analizar el documento en profundidad para identificar los contenidos más relevantes.
- Deductiva: el investigador utiliza teorías y aplica sus diversos elementos, categorías, variables, etc.
- Mixta: se utilizan ambas estrategias simultáneamente.

Hay otras características que, según Andréu Abela (2008), deben estar presentes en las categorías para la correcta ejecución del análisis de contenido y que le otorgarán fiabilidad y validez. Estas son:

- Pertinencia a los propósitos de la investigación.
- Exhaustividad en abarcar todas las subcategorías posibles.
- Homogeneidad en su composición.
- Exclusión mutua de elementos que puedan provocar confusión por su similitud.

Esta investigación será encauzada mediante el análisis de contenido en su vertiente cualitativa. Teniendo en cuenta que el enfoque escogido es el fenomenológico, se trata de hacer valoraciones subjetivas sobre los estudios de caso, pero a la vez fiables y válidas. Para la consecución de este objetivo se ha creado una herramienta de análisis hermenéutico específica para el tema tratado, los paisajes musealizados. A partir de la categorización, que es, como se ha argumentado



anteriormente, uno de los puntos más importantes del análisis de contenido de tipo descriptivo, se busca la sistematización del conocimiento (Cáceres, 2008).

Por medio de la categorización se busca resolver las preguntas de investigación. Para esto, se hace uso de la definición de museo realizada por ICOM en su versión revisada del año 2017, entendiendo que ICOM es la única entidad reconocida a nivel mundial que ha precisado qué y cómo son este tipo de instituciones de manera formal. El uso de una fuente oficial propicia un acercamiento teórico objetivo, es decir que estas categorías surgirán a partir de una fuente fidedigna y no antojadiza por parte de la investigadora.

A partir de la definición de ICOM se identifican ciertos elementos que componen la realidad empírica, representada en algunos términos clave para la comprensión de los museos. Estos términos agrupados y definidos en su esencia a la luz de algunos autores, componen la herramienta mediante la cual filtrar la información proporcionada por los centros que constituyen los estudios de caso de la investigación.

Tras generar las categorías de análisis, cada estudio de caso será examinado a partir de tres fuentes de información para triangular la investigación. Estas tres fuentes son la observación, la interpretación y las entrevistas. La observación vivencial constituye la parte fundamental del trabajo de campo. La interpretación de la información de los medios institucionales de las entidades correspondientes a los estudios de caso. Y, por último, las entrevistas realizadas a los responsables de cada institución.

Cada uno de los términos o grupo de términos, será previamente definido para establecer criterios de análisis objetivos para posteriormente ser expuesto en una tabla aislada en donde se detallará como se refleja esa categoría de análisis en cada uno de los estudios de caso. El desarrollo de contenido se hará a partir de las tres fuentes mencionadas anteriormente: entrevistas, observación y fuentes oficiales; sin que estos estén diferenciados, ya que se deduce que estas partes componen un todo.

## II.3. ESTUDIOS DE CASO

Los estudios de casos son una metodología de investigación en la que se utilizan ejemplos particulares para poder explicar situaciones puntuales. Estos estudios de caso son fenómenos particulares y deben ser tratados como tales, pese a que algunos de ellos pueden ser similares y por tanto analizarse como conjuntos.

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, las disciplinas antropológicas y sociológicas, comienzan a desarrollar formas de organización de los datos recogidos durante los trabajos de campo. Si bien, estos mecanismos no pueden considerarse estudios de caso como tales, suponen un precedente para la sistematización del conocimiento. No fue sino hasta 1930 que los estudios de caso comienzan a ser recurrentes gracias a la Escuela de Chicago, la cual buscó dotar de valores científicos los estudios sociológicos cualitativos (Neiman & Quaranta, 2006).

Para López Ruiz (2000), la metodología de los estudios de caso se sitúa, dentro de un enfoque cualitativo, ya que trata principalmente sobre el análisis sistemático de las acciones y perspectivas de las personas. No obstante, para el citado autor, esta metodología ha sido definida de una forma poco clara, lo que dificulta su interpretación.

Marcelo y Parrilla (1991) dilucidan tres rasgos que caracterizan a la metodología de estudios de caso:

- 1) Totalidad: el conjunto formado por el caso y su contexto, debe ser tratado y analizado como un todo interrelacionado e indisoluble.
- 2) Particularidad: cada estudio de caso supone un suceso particular y único dentro de una realidad concreta y, por lo tanto, debe ser tratado como tal.
- 3) Realidad: la metodología de los estudios de caso estudia la realidad concreta, entendida como práctica a la luz de la teoría empírica.

Los cuatro estudios de caso analizados en esta investigación han sido tratados mediante los tres pasos que componen esta metodología. En cuanto a la totalidad, esto se traduce en el tratamiento de los casos no solo desde la perspectiva

museológica, sino que también con respecto a su localización geográfica con el objetivo de dotar de contexto a los paisajes musealizados. Los paisajes musealizados se presentan como fenómenos particulares dentro de una realidad concreta y precisan de un tratamiento específico que tenga en cuenta sus particularidades. De este modo, la realidad se presenta como una suma de la experiencia vivencial en conjunto con los documentos e información ofrecida por las instituciones que conforman los estudios de caso analizadas a mediante herramientas de análisis.

Esta metodología es principalmente utilizada por la disciplina de la Sociología, R. E. Stake la ha sido pionero en su implementación en el campo de la Educación. Se considera apropiado utilizar el enfoque de este teórico, ya que los museos son entendidos ante todo como instituciones educativas.

Existen diversas miradas sobre los estudios de caso como elemento que beneficia el desarrollo de una investigación. Para Muñiz (2010) los estudios de caso pueden afrontarse por el investigador de diversas formas:

- Como enfoque, en donde el investigador cualitativo se sitúa frente al fenómeno como un paradigma que lo obliga a situarse de una o múltiples perspectivas como la fenomenología o la etnografía, entre otras.
- Como estrategia, en la que el investigador cualitativo se posiciona dentro de un paradigma y utiliza el estudio de caso como un método de observación específica.
- Como técnica de recolección de datos, en la que el investigador cualitativo utiliza el estudio de caso como parte de un muestreo para probar una teoría o hipótesis.

Por lo tanto, el investigador debe escoger que postura va a asumir frente a su investigación en lo referente a los estudios de caso. En esta tesis, el estudio de caso se utilizará como una técnica de recolección de información, la cual servirá para probar o refutar la hipótesis sobre los paisajes musealizados. Con respecto a los estudios de caso como fenómenos únicos y representativos de una realidad concreta, Stake (1998) propone que aunque en la práctica es difícil encontrar una muestra característica el interés debe estar puesto principalmente en la particularidad y no

en la generalización. Por lo tanto, es una buena metodología para combinar con un enfoque fenomenológico. La fenomenología propicia la triangulación de datos aportando una visión científica a la multiplicidad de perspectivas sobre un mismo fenómeno por medio de la descripción, explicación y juicio (Ceballos-Herrera, 2009).

A partir de los estudios de Stake, Muñiz (2010) establece cuatro tipos de estudios de caso:

- Caso típico: en el que se representa a un grupo a partir de una persona. Puede entrevistarse a más de un individuo, pero teniendo en cuenta que deben tener factores comunes que aseguren respuestas homogéneas.
- Caso diferente: en la que se representa a un grupo a través de entrevistar a varias personas que pertenecen al mismo, el objetivo es encontrar diferentes formas de pensamiento dentro de una comunidad.
- Caso teórico: en donde se escogen diversas personas con características semejantes o no, que permiten probar una hipótesis o teoría.
- Caso atípico: se analiza a personas con características peculiares que los distinguen de los demás.

En esta investigación los estudios de caso se trabajan bajo la línea de casos teóricos, ya que el objetivo es develar si los estudios de caso escogidos constituyen paisajes musealizados y a partir de esto distinguir las características de este fenómeno dentro del universo de los museos al aire libre.

Por último, en cuanto a la triangulación de datos, Stake (1998) estipula que, al tratarse de un método cualitativo sustentado en la fenomenología, la intuición del investigador adquiere un papel relevante. Al mismo tiempo, establece que una buena estrategia para asegurar la triangulación de la investigación y de este modo certificar su validez, es verificar si es posible observar el mismo fenómeno en diversos contextos. Esto ocurre en la presente investigación al incluir estudios de caso diversos dentro de España, y también en Brasil. Todos los estudios de caso analizados provienen de diversos contextos, pero han sido analizados con la misma herramienta de categorización a partir de las mismas fuentes de información.

## II.4. PRESENTACIÓN DE LOS ESTUDIOS DE CASO

En esta investigación, los estudios de caso elegidos corresponden supuestamente a paisajes musealizados. Tres se encuentran en España y uno de ellos en Brasil. A pesar de que estos espacios difieren entre sí en muchos aspectos, todos han pasado por un proceso de musealización del paisaje, a partir de la iniciativa de una persona que transforma el paisaje a través de la inclusión de elementos artísticos en la naturaleza. Estos elementos se convertirán en patrimonio y quedarán integrados de forma orgánica en el paisaje. De este modo, comenzará un proceso de musealización en el que la suma del paisaje natural en conjunto con el nuevo patrimonio, se convierten en un paisaje musealizado.

Como se ha argumentado más arriba, la elección de estos estudios de caso está supeditada a la comprobación de una hipótesis. Para ello se han seleccionado tres casos similares, pero a la vez diversos, dentro de España y uno en Brasil, para ver cómo es que este fenómeno se desarrolla en un contexto diferente al español.

En este capítulo se exponen en detalle, y de manera individual, cada uno de los estudios de caso (Fig.1). En todos ellos, se describe la localización geográfica del paisaje donde se encuentra inscrita cada institución. Los cuatro estudios de caso están en paisajes naturales entendiendo que este concepto, como ya se ha explicado en el primer capítulo, se utiliza para hacer referencia a entornos en donde la influencia humana ha sido mínima.

Se muestra la disposición de las piezas artísticas en el paisaje, mediante la descripción de algunas de las piezas *in situ* en el paisaje natural, que sirven como ejemplo de cómo actúa la musealización del paisaje. Después se exponen las figuras de protección natural que rigen en los paisajes en los que se localizan cada uno de los estudios de caso, junto con el proceso que les convirtió en museos.

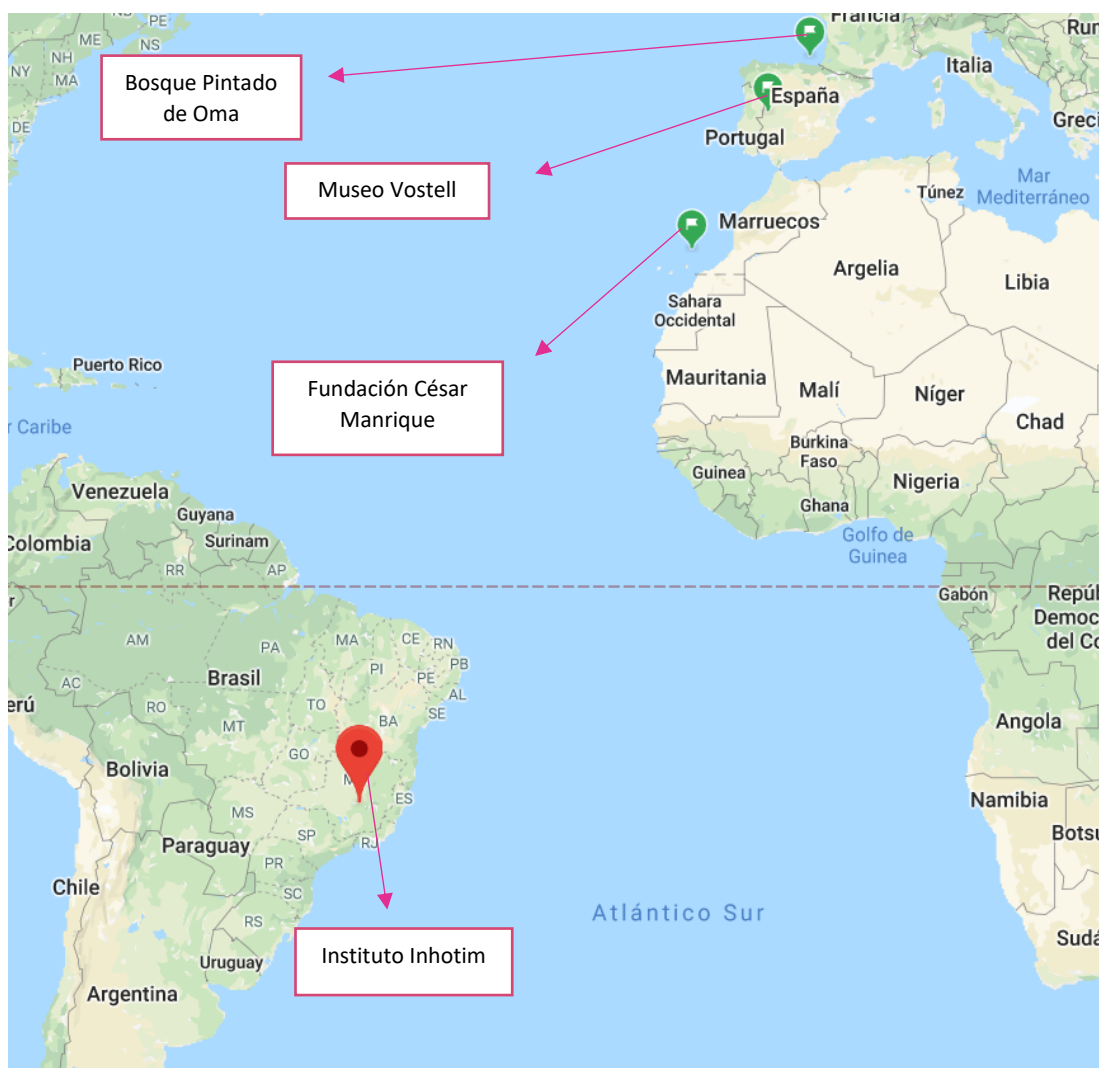


Figura. 1: Localización de los estudios de caso (Fuente: Google maps, 2020 / Adaptado)

Como se ha mencionado anteriormente, en la actualidad existen muchos tipos de museos y, por lo tanto, no todos se ajustan a los conceptos tradicionalmente aceptados como tal. Algunos de estos organismos carecen de edificación y están insertos directamente en el paisaje, como los llamados museos *in situ*.

El concepto *musealizar* significa dotar un espacio físico de características de inviolabilidad que le otorgan el estatus de patrimonio. La musealización del paisaje descontextualiza una realidad para convertirla en otra donde adquiere las propiedades de un museo

La idea de la musealización nace de la disciplina arqueológica ante la imposibilidad de trasladar sus objetos de estudio sin descontextualizarlos. Tras

determinar que los yacimientos arqueológicos reúnen ciertas características que permiten el usufructo cultural por parte de la sociedad, se determina que este es susceptible de ser transformado en museo. De llevarse adelante, el proyecto debe contemplar “(...) todos aquellos aspectos que son propios de la ordenación museográfica de un espacio cultural o monumental, lo cual no tiene que ser exactamente igual que la ordenación de una instalación y de un montaje propiamente museístico (...)” (Arias Vilas, 1999, pág. 45), que dependerá de las características del lugar y del tipo de objeto patrimonial en él contenido.

La musealización de los yacimientos *in situ* posee su primer marco legal a partir de 1990 por parte del Consejo de Europa. Se le proporciona al lugar de estudio los mecanismos apropiados para que exista la conservación de los elementos patrimoniales, al mismo tiempo, se lo dota de las herramientas de mediación entre este espacio y el público visitante (Hernández Hernández, 2010)

En cuanto a la legislación actual, ICOM posee dos afiliaciones que se encargan exclusivamente de los museos al aire libre: EXARC (la organización internacional de museos de arqueología al aire libre y de arqueología experimental); y AEOM (la asociación de museos al aire libre europeos). Estas son sólo dos afiliaciones de más de veinte dedicadas a diversas temáticas en el ámbito de la museología (ICOM, 2012).

AEOM define museo al aire libre como: *“scientific collections in the open air of various types of structures, which as constructional and functional entities, illustrate settlement patterns, dwellings, economy and technology”* (AEOM, s.f.) Esta acepción habla de colecciones científicamente validadas, es decir que han pasado por un proceso de criba para ser consideradas aptas para ser musealizadas, y que sirven para ilustrar visiones de mundo.

Por otra parte, EXARC (2008) define lo que un museo de arqueología al aire libre es:

*An archaeological open-air museum is a non-profit permanent institution with outdoor true to scale architectural reconstructions primarily based on archaeological sources. It holds collections of intangible heritage resources and provides an interpretation of how*

*people lived and acted in the past; this is accomplished according to sound scientific methods for the purposes of education, study and enjoyment of its visitors.*

Esta definición está redactada por el AEOM, es decir, que la EXARC puede entenderse como una subdivisión de AEOM pese a que el ICOM las diferencia. Esto sentido tanto en cuanto los yacimientos arqueológicos, así como los museos que derivan de ellos, pueden entenderse como museos al aire libre sin que haya discordancia entre ellos. La idea principal que envuelve este concepto hace referencia a una herencia intangible que provee de una interpretación de la forma de vida del pasado basada en métodos científicos con propósitos ante todo educativos.

Por lo tanto, el término *musealización* comenzó siendo de uso exclusivo para referirse a los yacimientos arqueológicos que posteriormente se convirtieron en museos al aire libre. Dada la importancia que, en estos casos, adquiere el entorno con respecto a las piezas, descontextualizar los objetos en museos tradicionales supondría de cierto modo desvalorizar su aporte patrimonial.

Con el tiempo, al igual que ocurrió con los museos tradicionales, este concepto evoluciona y se profundiza en el alcance que éstos poseen. Es así como, el museo inserto en el paisaje, “(...) sólo será positivo (...) si conseguimos hacer entendibles aquellos sitios y aquellos objetos, es decir, si logramos hacer accesible y legible un patrimonio inmueble y mueble que, hay que reconocerlo, sigue siendo inentendible (...) para una buena parte de la sociedad (...)” (Arias Vilas, 1999, pág. 49).

El proceso de musealización surge a partir de una primera fase que se constituye por la adición espontánea de una pieza de arte en el paisaje creada por un sujeto que siente particular vinculación con el espacio. Esta sensibilidad le motiva a integrar su obra de forma orgánica con el paisaje. Posteriormente, esta pieza adquiere relevancia convirtiéndose en una señal de identidad del paisaje y pasa a formar parte del patrimonio local.

En una segunda fase, la musealización, trae aparejada la creación de un museo en torno al nuevo patrimonio, lo que conlleva asumir ciertas responsabilidades y



actuaciones propias de los museos, como por ejemplo tareas difusión, conservación y mediación.

El discurso museográfico y curatorial, se desarrolla alrededor del paisaje más la obra, no es el entorno el que se debe adaptar a la pieza, sino que la pieza al paisaje. Ejemplo de esto se refleja en el trabajo de Francisco Méndez en el Museo a Cielo Abierto de Valparaíso, que según describe Dardel-Coronado, puesto que la misión del comisario debe procurar facilitar el entendimiento de la obra por parte del público, en este espacio existe una dificultad mayor ya que es imposible adaptar el entorno al recorrido. La solución propuesta parte por entender el paisaje como punto de partida sobre el cual trabajar para generar un discurso coherente con este (Dardel-Coronado, 2019).

Una de las particularidades de los *paisajes musealizados* radica en que estos contribuyen a la preservación de manera oficial del espacio en el que se encuentran. Tras su musealización, por lo general, estos paisajes tienden a ser protegidos por legislaciones gubernamentales que tienden a su patrimonialización. Concretamente en el caso español, los espacios estudiados en esta investigación se encuentran bajo distintas figuras de protección del paisaje como el Bosque de Oma que se encuentra dentro de la Reserva de la Biosfera de Urdaibai, el Museo Vostell que se localiza en el Monumento Natural de los Barruecos y la Fundación César Manrique que se encuentra en Lanzarote bajo el Plan Insular de Ordenación Territorial. Estas figuras de protección han sido incluidas a posteriori de la intervención en el territorio. De este modo, se puede afirmar que la musealización favorece a la preservación del paisaje, ya que activa mecanismos en los que incluyen elementos patrimoniales (García de la Vega & Derosas Contreras, 2017).

Este fenómeno, además, permitiría generar formas de resistencia en sectores urbanos percibidos como vulnerables. Es decir que, por medio de la musealización, permite rehabilitar sectores afectados por fenómenos externos, como por ejemplo el Museo Parque de las Esculturas de Santiago de Chile, que ha permitido la recuperación permanente de un tramo de la ciudad que permanentemente era afectado por la crecida del río Mapocho. O el Museo Inacabado de Arte Urbano (en

sus siglas MIAU) en el pueblo castellonense de Fanzara, que movilizó a los vecinos para pintar las medianeras de sus casas con murales de reconocidos artistas para cesar con la construcción de un vertedero tóxico en el perímetro alledaño (Derosas Contreras, 2017).

En el ejemplo del MIAU, la musealización del paisaje no solo evitó la construcción del vertedero, sino que también proporcionó a Fanzara una nueva identidad y pertenencia; pasando de ser un pueblo de 300 habitantes, a ser reconocido museo de arte urbano al aire libre en el ámbito europeo (Derosas Contreras, 2017).

Por último, los paisajes musealizados, suponen un fenómeno de difícil identificación, ya que pueden confundirse con los museos al aire libre a la usanza tradicional.

## II.4.1. BOSQUE PINTADO DE OMA

*Una de las mayores cualidades humanas es la utilización del pensamiento abstracto para inventar y transformar la realidad.*

Agustín Ibarrola

El Bosque Pintado de Oma, en el País Vasco, es una obra perteneciente al movimiento artístico del *Land Art* creada por el artista Agustín Ibarrola en la década de 1980. La intervención artística consiste en la utilización de fustes de pino, pertenecientes a un pinar destinado a la tala, como lienzos donde el artista pintó figuras tribales.

Por la belleza excepcional de este conjunto pictórico la Diputación Foral de Vizcaya, Bizkaikoa, decide comprar el pinar y preservarlo. Posteriormente, en el año 1984 la zona donde se localiza el Bosque Pintado de Oma queda dentro de la Reserva de la Biosfera de Urdaibai y, desde el año 2011, Bizkaikoa asume las funciones de gestión patrimonial del bosque.

En este apartado se expone, en primer lugar, la localización y descripción geográfica del Bosque Pintado de Oma. Y, en segundo lugar, se explica el proceso de musealización mediante el cual Bizkaikoa adquiere el fideicomiso de la obra de Ibarrola, donde ésta asume algunas funciones similares a las de los museos tradicionales.

### II.4.1.a. LOCALIZACIÓN GEOGRÁFICA

El Bosque pintado de Oma se encuentra dentro de la Reserva de la Biosfera de Urdaibai en Vizcaya, en Euskadi (País Vasco) desde el año 1984. Este espacio natural es uno de los más importantes de la zona, además de poseer una amplia variedad de flora y fauna autóctona (Rodríguez-Loinaz et al, 2007). El espacio de la Reserva de la Biosfera de Urdaibai está constituido por la cuenca hidrológica del río Oka y comprende una extensión de 220 km<sup>2</sup>. Está habitado por alrededor de 45.000

personas, de los cuales el 80% se concentra en las áreas de Villa de Bermeo y Gernika (Rodríguez-Loinaz et al, 2007) (Figs. 2, 3 ,4, 5 y 6).

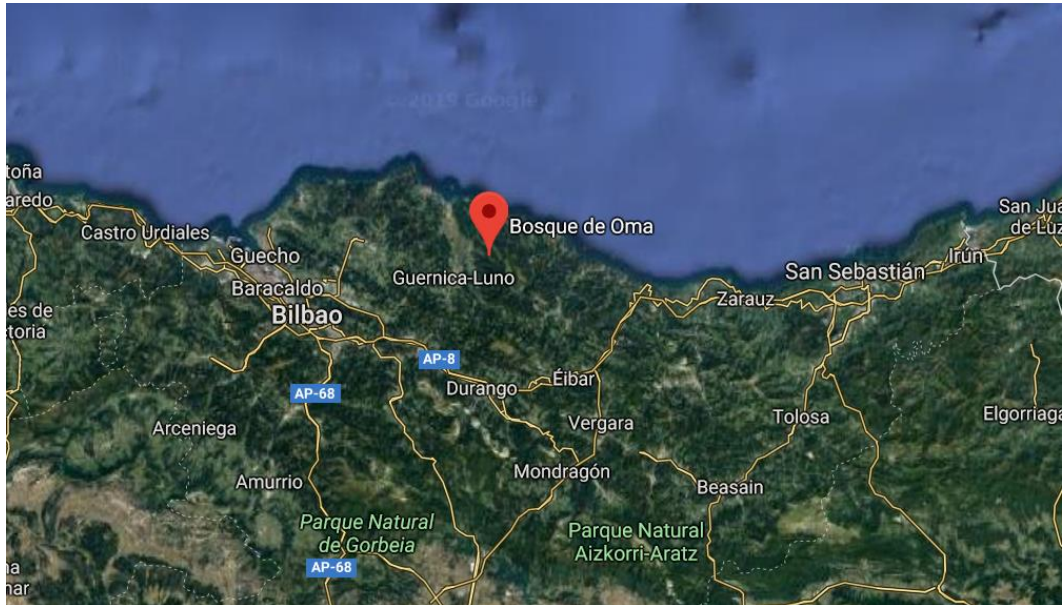


Figura 2: Visión panorámica de la localización Bosque Pintado de Oma en la Reserva de Urdaibai en Vizcaya, País Vasco. (Fuente Google Maps, 2019)

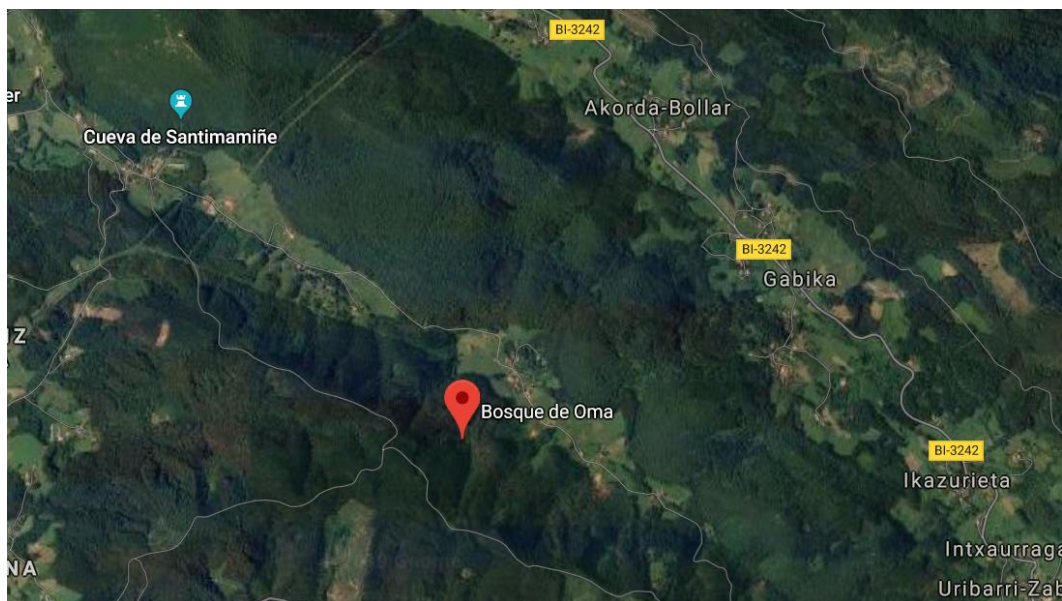


Figura 3: Detalle de la localización del Bosque Pintado de Oma. (Fuente Google Maps, 2019)

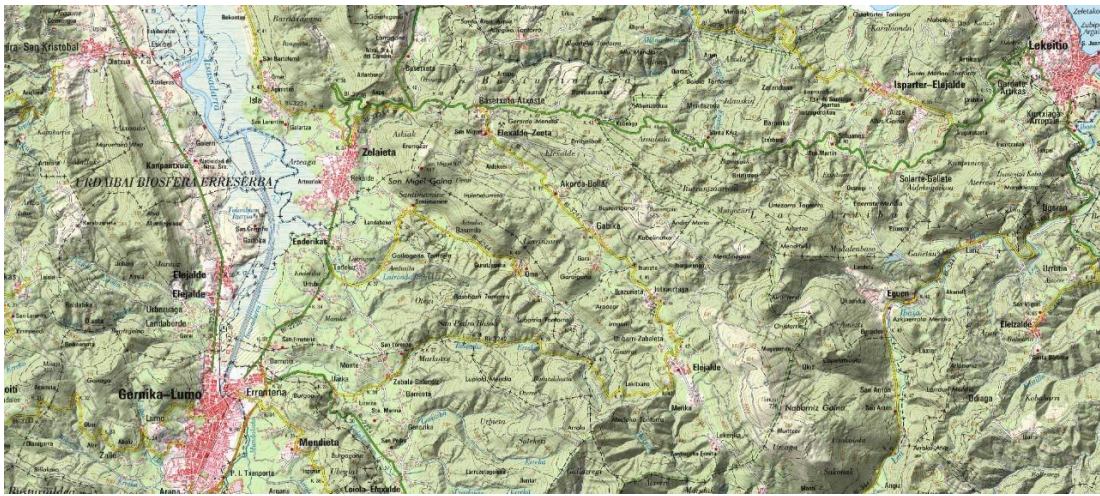


Figura 4: Topográfico de donde se localiza el Bosque Pintado de Oma. (Fuente: IGN, 2020)



Figura. 5: Mapa del área de Urdaibai en detalle. (Fuente: Txo y Racso para Wikipedia, 2020)



Figura 6: Plano del Bosque Pintado de Oma (Fuente: G. Derosas, 2020).

Concretamente, el Bosque Pintado de Oma se encuentra en el barrio de Oma en Kortezubi, próximo a las Cuevas de Santimamiñe, un enclave de arte rupestre del periodo Magdaleniense del Paleolítico Superior de hace aproximadamente 14.000 años a.C. (Eusko Jaurlaritza - Gobierno Vasco, 2015). Dentro de las figuras de protección oficial, el Bosque Pintado de Oma se encuentra dentro de la Reserva de la Biosfera de Urdaitz, declarada como tal en 1984 por la UNESCO a través del Consejo Internacional de Coordinación del programa Hombre y Biosfera (Pascual et al, 2001).

El margen de protección de la reserva cubre una superficie total de 22.041 hectáreas, dentro de las cuales quedan integrados los municipios de Ajangiz, Arratzu, Arrieta, Bermeo, Busturia, Elantxobe, Ereño, Errigoiti, Foru, GautegizArteaga, Gernika-Lumo, Ibarrola, Kortezubi, Mendata, Morga, Mundaka, Munitibar, Murueta, Muxika, Nabarniz, Sukarrieta, Amorebieta-Etxano (Red Española de Reservas de la Biosfera, 2019).

La declaración de la UNESCO fue ratificada por el Parlamento Vasco mediante la aprobación de la Ley 5/1989, del 6 de julio, para la Protección y Ordenación de la Reserva de la Biosfera de Urdaibai. Ambas figuras de protección, la Reserva de la Biosfera de Urdaibai como la Ley de Protección y Ordenación de la Reserva de la Biosfera de Urdaibai, reconocen en este territorio un singular espacio de articulación entre naturaleza y cultura (Valencia, Rodríguez, & Aguirre, 2002). El PRUG nace del reconocimiento de la importancia económica que supone la actividad forestal en la zona de Urdaibai, pero también de la necesidad de limitar sus impactos medioambientales negativos. No obstante, una década más tarde este plan se flexibilizó (Ibarrondo & González Amuchastegui, 2008).

#### II.4.1.b. MUSEALIZACIÓN DEL BOSQUE DE OMA

El Bosque pintado de Oma, también conocido como Bosque Encantado, es obra del artista vasco Agustín Ibarrola. Esta obra está compuesta por aproximadamente quinientos fustes de pino (*pinus radiata*), que fueron pintados *in situ* por el artista, lo que incitó a que más tarde el Gobierno Vasco adquiriera el espacio para garantizar su preservación (Donaire & Gordi, 2003) (Fig. 7). Una revisión breve de la vida del artista es fundamental para la comprensión de su obra.

Ibarrola nace en 1930 en Bilbao y vive sus primeros años en el barrio industrial Artunduaga de Basauri. La situación política de la España de postguerra le obliga a dejar la escuela a los once años para insertarse en el mundo laboral. De este modo, inicia su camino autodidacta en las Artes Plásticas pasando largas horas en el Museo de Bellas Artes de Bilbao observando cuadros de Vázquez Días y Arteta, y aprovechando las lijas gastadas de la zapatería donde trabajaba para, después de lavarlas y coserlas, usarlas como lienzos de sus primeras pinturas (de Barañano, 1988).

En 1948, la galería de arte Studio Bilbao acoge su primera exposición individual, lo que le da la oportunidad de conseguir una beca para estudiar en Madrid en el taller de María Molina, dirigido por el mismísimo Vázquez Díaz. Esta experiencia

trajo a Ibarrola nuevas amistades, así como un puesto de ayudante de pintor de decorados de Zarzuela (de Barañano, 1988).

En 1950, vuelve a Bilbao para hacer el servicio militar, instancia que aprovecha para leer los libros sobre artes plásticas que le facilita su amigo Oteiza. Ibarrola se muestra interesado por el Muralismo Mexicano y sus temáticas sociales (de Barañano, 1988). En estos años se le invita a participar en la 1ª Bienal Hispanoamericana y en el concurso de murales para la Basílica de Aránzazu, aunque finalmente su obra no llegó a materializarse ([www.agustinibarrola.com](http://www.agustinibarrola.com), 2014).

En 1956, se traslada a París por la persecución política de la que es objeto debido a su interés por temas de lucha social. En esta ciudad forma el Equipo 57, una alternativa a la Escuela de París, junto con los artistas José y Ángel Duarte, y Juan Serrano. El Equipo 57 fue una experiencia fundamentalmente teórica que servirá a Ibarrola para realizar sus primeros *enviroments* (esculturas al aire libre) (de Barañano, 1988).

En la década de 1960, las inquietudes políticas de Ibarrola se reflejan en sus obras (Bosque de Oma, s.f.). Así, en 1961 se une a la Asociación Artística Vizcaína y a la Estampa Popular Vasca de Vizcaya ([www.agustinibarrola.com](http://www.agustinibarrola.com), 2014); pero un año más tarde, en 1962, es detenido por su militancia en el Partido Comunista de Euskadi y es sentenciado por nueve años aunque fue liberado en 1965 (de Barañano, 1988).

Los años en prisión los transcurrió entre Burgos y Carabanchel. Ibarrola testimonió sus vivencias en la cárcel a través de la pintura, aprovechando sábanas, papelillos o cualquier material que pudiese utilizar como lienzo (de Barañano, 1988). En 1963, cuarenta de estos trabajos fueron expuestos en la *Saint George Gallery* de Londres, evento organizado por el *Appeal for Anmisty* ([www.agustinibarrola.com](http://www.agustinibarrola.com), 2014).

A lo largo de la trayectoria de Ibarrola el paisaje vasco se presenta como una constante. El Bosque de Oma se presenta como un conjunto de piezas por lo que resulta complicado elegir, como en los demás estudios de caso, piezas claves que



representen el paisaje musealizado. En este caso, el bosque al completo es una pieza significativa (Figs. 8y 9).



Figura 7: Obra sobre los fustes en el Bosque Pintado de Oma.



Figura 8 Indicador de suelo a modo de cartela (2017)



Figura 10: Vista del Bosque Pintado de Oma (1984), de Agustín Ibarrola (2017).

La intervención de Ibarrola en el paisaje es, dentro de los estudios de caso, la que presenta en mayor medida la espontaneidad. Este acto en un principio no fue bien recibido por tratarse de una propiedad privada. El objetivo del autor consistía en intervenir con su obra artística los fustes del pinar preparados para la tala. Por su naturaleza esta obra parece no tener opciones de subsistir en el tiempo a largo plazo, ya que el lienzo utilizado por Ibarrola son seres vivos con una vida aproximada de cincuenta años.

La obra de Ibarrola fue rescatada por la declaración de la UNESCO, en 1984, al integrarse dentro de la Reserva de la Biosfera de Urdaibai. En 1985, el Parlamento Vasco mediante la Ley 5/1989, crea un plan para la Protección y Ordenación de la Reserva de la Biosfera de Urdaibai. Ambas legislaciones ejecutan un plan de blindaje del paisaje en el que se incluye la obra de Ibarrola y beneficia su conservación.

Existe una preocupación por parte de la Diputación Foral de Vizcaya, mediante Bizkaikoa, de mantener esta obra para las futuras generaciones y que, de este modo, exista una mediación entre el público y la obra expuesta. En esta línea, se han ejecutado algunas acciones que contribuyen al entendimiento del Bosque como, por ejemplo, indicadores en el suelo que funcionan a modo de cartelas de las obras (Fig. 8). Este tipo de actuaciones se han creado con el fin de ayudar al público no especializado a comprender la obra.

## II.4.2. MUSEO VOSTELL DE MALPARTIDA DE CÁCERES

*“La historia del arte, desde las cuevas de Altamira hasta los happenings, es el mejor partido político, por su continuidad de creatividad permanente que ella da al mundo. En eso se define como regla de la vida, la regla, ética y estética más alta, contra la violencia y estupidez humana que existe paralela a la historia del arte. Este modelo ofrezco yo a la juventud para una vida consciente para que cada uno de ellos pueda ser una obra de arte humana. Cada hombre es una obra de arte. Paz y arte”.*

Vostell, “El Manifiesto del Lavadero, 1980.

El Museo Vostell de Malpartida de Cáceres, en Extremadura, posee la colección más grande del mundo dedicada exclusivamente al movimiento artístico del Fluxus. Este museo fue fundado por Wolf Vostell en la década de 1970 y se compone por obras interiores, apostadas dentro de una edificación que fue utilizada como lavadero de lana durante el siglo XVIII, y por esculturas al aire libre que en el panorama artístico se conocen como *enviroments*, inscritas en un berrocal.

Vostell aprovechó el paisaje de bolos graníticos, conocido como Los Barruecos, para exponer *in situ* dos de sus obras más reconocidas, “V.O.A.Ex.” y “El muerto que tiene sed”, entre los años 1976 y 1978. Desde el año 1996 Los Barruecos se encuentran protegidos por la figura de protección del paisaje de Monumento Natural.

En este apartado se trata la localización y geografía del paisaje donde se ubica el Museo Vostell, la descripción de sus dependencias administrativas y el análisis de las esculturas ambiente “V.O.A.Ex.” y “El muerto que tiene sed”. Por último, se expone el proceso de musealización iniciado por Vostell que concluye con la creación del Museo Vostell de Malpartida.

## II.4.2.a LOCALIZACIÓN GEOGRÁFICA



Figura 10: Visión panorámica de la localización del Museo Vostell de Malpartida de Cáceres, Comunidad Autónoma de Extremadura. (Fuente Google Maps, 2019).



Figura 11: Localización del Museo Vostell de Malpartida de Cáceres. El Museo Vostell se encuentra a escasos 5 kilómetros del municipio de Malpartida de Cáceres a 1,5 kilómetros del Monumento Natural de Los Barruecos. (Fuente: Google Maps, 2019)

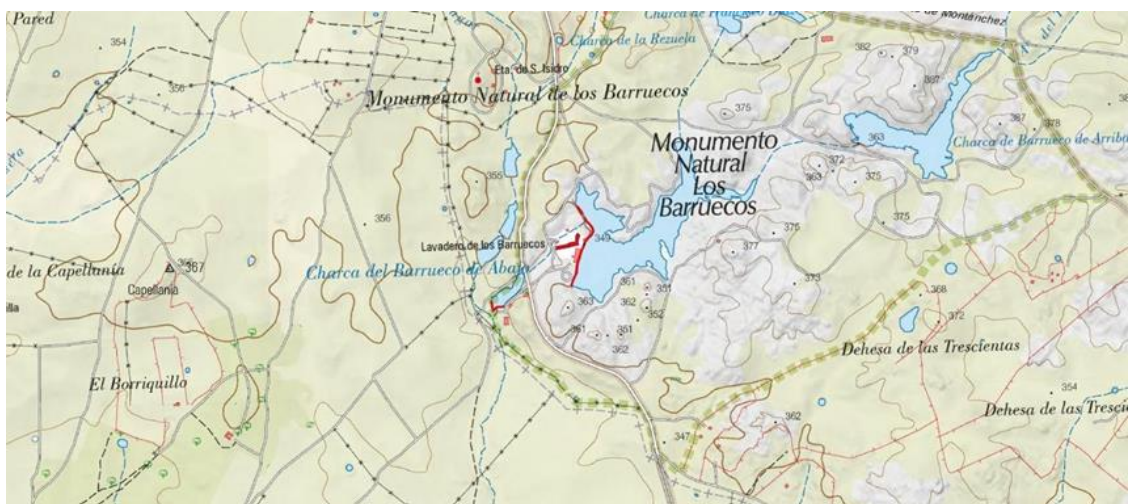


Figura 12: Topográfico de la localización del Museo Vostell de Malpartida de Cáceres.

(Fuente: IGN, 2020).

El paisaje donde se localiza el Museo Vostell se distingue por su particular morfología de berrocales. Los berrocales, también conocidos como Caos de Bolos o *Blockfields* en inglés, constituyen entornos naturales en donde se han desarrollado la formación de bolones graníticos meteorizados por líneas diaclasas horizontales, verticales y oblicuas (Migón, 2006). En España, paisajes similares se encuentran en la Sierra de Guadarrama, en La Pedriza, el conjunto más grande del país, (Figs. 10, 11, y 12).

La localidad extremeña donde se encuentra el berrocal se conoce como los Barruecos. La extensión de estos es de 319 hectáreas. (Martín Sánchez & Rebolleda Casado, 2010). En este paraje se han encontrado restos de época Paleolítica, pinturas rupestres del Neolítico y vestigios romanos; Ayuntamiento Malpartida de Cáceres, 2014).

Desde el año 1996, la particular geología de Los Barruecos se encuentra legalmente custodiada bajo la figura de Monumento Natural. Según la Ley 4/1989 del 27 de marzo artículo 16, los Monumentos Naturales son “(...) espacios o elementos de la naturaleza constituidos básicamente por formaciones de notoria singularidad, rareza o belleza, que merecen ser objeto de una protección natural”. (Figs. 13 y 14).

En este aspecto, los bolos graníticos extremeños suponen un paraje de belleza extraordinaria que además constituyen un paisaje natural idóneo para la flora y fauna de la zona. (Ayuntamiento Malpartida de Cáceres, 2014). Este territorio se caracteriza especialmente por la prominencia de cigüeñas, las cuales modifican el entorno por medio de sus nidos.



Figura 13: Vista de las Peñas del Tesoro, sector de los Barruecos donde se encuentran las obras de Vostell. A la izquierda “El muerto que tiene sed” y a la derecha “V.O.A.Ex.”



Figura 14: Señalética en Los Barruecos. Monumento Natural

## II.4.2.b. DEPENDENCIAS ADMINISTRATIVAS DEL MUSEO

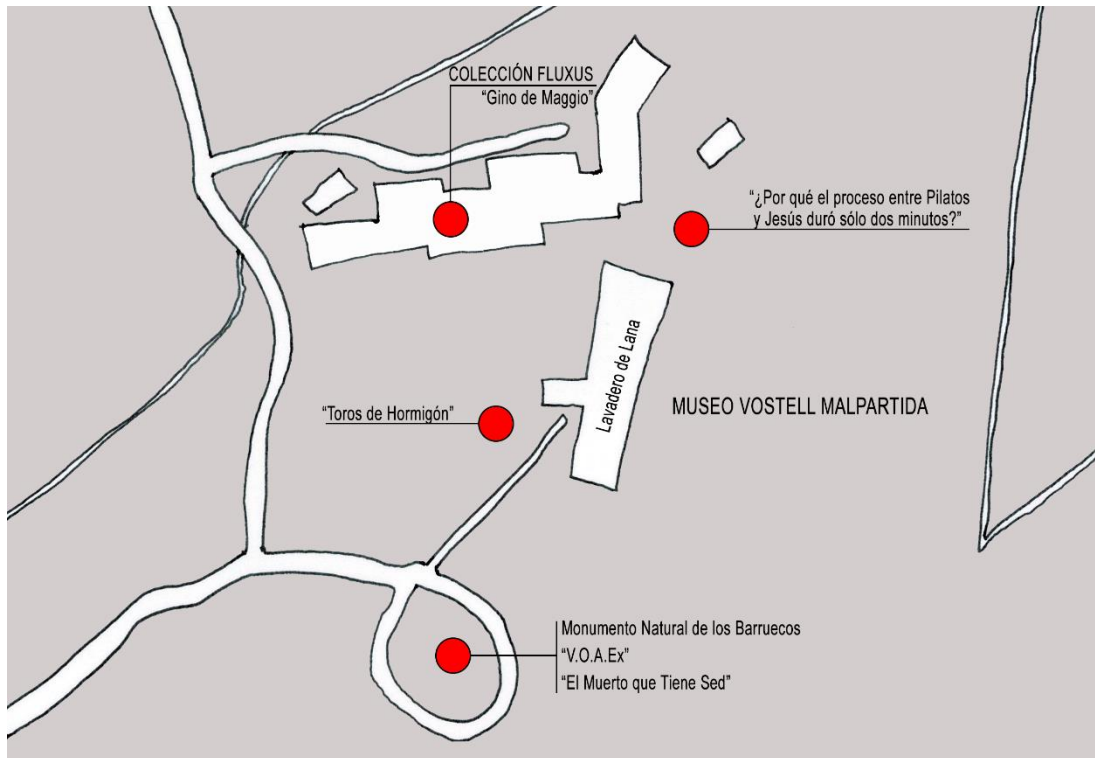


Figura 15: Plano del Museo Vostell de Malpartida de Cáceres. (Fuente: G. Derosas, 2020)



Figura 16: A la izquierda el Lavadero de Lana, y a la derecha la caseta de información



Las dependencias donde se encuentra el museo, corresponden a un lavadero de lana del siglo XVIII, que contiene las colecciones del museo y que también alberga al Centro de Interpretación de las Vías Pecuarias e Historia del Lavadero de Lanas de Los Barruecos (Consortio Museo Vostell Malpartida, s.f.) (Figs. 15, 16 y 17).

El museo posee tres colecciones al interior del Lavadero, la Colección Wolf y Mercedes Vostell, la Colección Fluxus-Donación Gino Di Maggio, y la Colección de Artistas Conceptuales. A estos conjuntos se suman las esculturas-ambientes "V.O.A.E.X. Viaje de (H)ormigón por la Alta Extremadura" y "El Muerto que tiene Sed", ambas en la zona de los barruecos (Consortio Museo Vostell Malpartida, s.f.).

La Colección Wolf y Mercedes Vostell se ubica en el edificio principal, el Lavadero de Lana, y contiene una gran cantidad de piezas en las que se representan los ciclos creativos de Wolf Vostell. A esta colección pertenecen las esculturas al aire libre "V.O.A.E.X", "El Muerto que tiene Sed", los "Toros de Hormigón" (Fig. 20), y el "¿Por qué el proceso entre Pilatos y Jesús duró sólo dos minutos?" (Fig. 21), esta última en el jardín de las dependencias del museo (Consortio Museo Vostell Malpartida, s.f.).

La Colección Fluxus-Donación Gino Di Maggio, obtiene su nombre del coleccionista italiano 1996, donó al museo una gran cantidad de obras pertenecientes al movimiento Fluxus de autores como Maciunas, Ono, o Paik (Consortio Museo Vostell Malpartida, s.f.).

La Colección de Artistas Conceptuales se compone de 60 obras de 48 artistas españoles, portugueses y polacos; y están vinculados al Museo Vostell desde el año 1976. Esta colección se ha ido acumulando mediante las piezas de las Semanas de Arte Contemporáneo de Malpartida (SACOM), el Manifiesto del Lavadero y el Día del Arte Contemporáneo de Malpartida (DACOM) (Consortio Museo Vostell Malpartida, s.f.).



Figura 17: Vista de los Barruecos desde el Arroyo del Tocón frente al Lavadero en donde se localiza el Museo Vostell de Malpartida de Cáceres-

Además de las esculturas o *enviroments* (esculturas al aire libre) que se encuentran en el exterior del Museo Vostell de Malpartida, como los toros de hormigón de la serie “Tauromaquias” de 1989-1990, que recuerdan a los Toros de Guisando (Domínguez Franco, García Agúndez, & Ramos Cano, 1992; Domínguez, 2006) (Fig. 18), y “¿Por qué el proceso entre Jesús y Poncio duró solo dos minutos?” de 1996 (Lozano Bartolozzi, 2000) (Fig.19), Wolf Vostell instaló dos obras *in situ* en Los Barruecos, en relación directa con el paisaje que las acoge: “V.O.A.EX” y “El muerto que tiene sed”.

Ambas piezas se clasifican como hormigonados o *betonnage* (petrificar-enterrar), ya que el material principal es el hormigón. Este método consiste en el aprisionamiento de diversos objetos en cemento. Vostell utilizó esta técnica por primera vez en el año 1969 en Colonia, Alemania, cuando recubrió un automóvil de la marca Opel, obra que tituló “Circulación bloqueada” (Lozano Bartolozzi, 2000).



Figura 18 “Toros de Hormigón” (1989 -1990), obras de Wolf Vostell apostados a la entrada del Museo Vostell de Malpartida de Cáceres.

Este recurso, que asemejaba a la construcción del muro de Berlín, fue utilizado por el artista alemán en gran parte de sus obras extremeñas con el objetivo de simbolizar la parálisis física y temporal (Cortés Morillo, 2005), como si se tratase de cápsulas del tiempo guardadas en un material que de cierto modo es imperecedero.

La elección concreta del hormigón como material predominante en las esculturas – ambiente de Los Barruecos, resulta interesante puesto que pareciera ser menos agresiva que otro tipo de intervenciones porque se asemeja en su aspecto físico a la composición de los bolos graníticos que predominan en el paisaje.



Figura 19: "¿Por qué el proceso entre Pilato y Jesús duró sólo dos minutos?" (1996-1997), obra de Wolf Vostell apostada en frente del Lavadero de Lana.

1) “V.O.A.EX”:

El 30 de octubre de 1976, Vostell instalaba su primera escultura-ambiente o *environment* llamada “V.O.A.EX” o “Viaje de (h)ormigón por la Alta Extremadura” (Fig. 21) (Domínguez Franco, García Agúndez, & Ramos Cano, 1992). Esta consiste en un coche Opel que perteneció al artista y el cual está recubierto por una gruesa capa de hormigón, de la que solo se puede percibir la mitad de su silueta (Lozano Bartolozzi, 2000).

El automóvil, símbolo de progreso y velocidad, hormigonado y por tanto inmóvil, invierte el discurso futurista de Marinetti para augurar que el fatídico porvenir de una civilización desenfrenada: “(...) el coche semienterrado y endurecido adopta la apariencia de un modelo fósil, de un vestigio arqueológico de nuestro tiempo que, en medio del silencioso paisaje, debe dar testimonio de los desatinos de una civilización enfrentada a la naturaleza” (Domínguez Franco, García Agúndez, & Ramos Cano, 1992, pág. 89).

El Opel de “V.O.A.EX” es una obra que no solo convive en armonía con Las Peñas del Tesoro (nombre con el que se le conoce a esta zona de Los Barruecos), también es una pieza con la que se puede interactuar, y por lo tanto, bien podría entenderse también como *happening*.



Figura 20: “V.O.A.Ex” o “Viaje de hormigón por la alta Extremadura” (1976), obra de Wolf Vostell.

## 2) El muerto que tiene sed”:

En 1978, como parte de las actividades de la SACOM, Vostell instala su segunda escultura-ambiente en las Peñas del Tesoro de Los Barruecos: “El muerto que tiene sed” (Fig. 22).

Esta obra que supera en complejidad y ejecución a “V.O.A.EX”, se compone de un conjunto de obras muy diversas entre sí desarrolladas por el alemán entre 1977 y 1978, en torno a la temática de la muerte y la trascendencia mediante el arte. La primera parte consiste en una serie de diez cuadros-objetos, todos ellos compuestos por fotografías de Los Barruecos impresas sobre tela y retocadas con acuarela, y sobre cada una de ellas un plato con diversos elementos: moscas, arena, etc. (Domínguez Franco, García Agúndez, & Ramos Cano, 1992). Estos restos simbolizan alimentos – energías, que al ser consumidas están en proceso de transformarse en otra cosa (Cortés Morillo, 2005).

La segunda parte, se basa en un cilindro de hormigón que en uno de sus laterales circulares posee unos platos a los que les da el sol poniente. También consta de una inscripción que reza: *El muerto que tiene sed. Ruego a la ciencia abrir esta escultura transcurridos 5000 años, a partir de esta fecha, sacar la caja de plomo y analizar el vacío interior para visualizar su forma de energía y pensamientos. Malpartida de Cáceres 4-1-78. Vostell* (Lozano Bartolozzi, 2000). Esta pieza se relaciona de manera íntima y emocional con los habitantes de Malpartida de Cáceres, ya que durante el SACOM se instó a los malpartideños a depositar sus pensamientos en una caja de plomo (Cortés Morillo, 2005) que posteriormente fue hormigonada dentro del ya mencionado cilindro de cemento. “(...) mete objetos en cajas, (...) dando cierta vía a la esperanza de que la ciencia en un futuro lea con nuevos medios lo que hoy es imposible (...)” (Lozano Bartolozzi, 1999, pág. 90).

En la tercera parte, Vostell pintó con carboncillo cuatro cuadros-objeto de grandes dimensiones en donde representó figuras humanas desnudas con sus rostros tapados por máscaras de gas o cámaras de fotos (Lozano Bartolozzi, 2000). Finalmente, una cuarta parte consiste en un tríptico a gran escala pintado en acrílico en donde

incorpora objetos rurales y urbanos (Domínguez Franco, García Agúndez, & Ramos Cano, 1992).

La carga simbólica del *environment* de Los Barruecos, está concentrada en la caja de plomo que atesora los pensamientos humanos, puesto que, para Vostell, estos representaban verdaderas obras de arte (Domínguez Franco, García Agúndez, & Ramos Cano, 1992). De este modo, los verdaderos artistas son quienes han transferido sus pensamientos a la caja.

Si se tiene en cuenta las instrucciones para el manejo futuro de esta pieza, también es susceptible de ser entendida como *happening*, al igual que ocurre con la publicación de Yoko Ono, “*Grapefruit*”, obra perteneciente al movimiento artístico Fluxus, que ofrece directrices para interactuar con el arte.



Figura 21: “El Muerto que tiene sed” (1978), obra de Wolf Vostell, apostada *in situ* en el Monumento Natural de Los Barruecos.

#### II.4.2.c. MUSEALIZACIÓN DEL PAISAJE DE LOS BARRUECOS

Wolf Vostell (1932 – 1998) nace en el seno de una familia judío alemana, más tarde se llamaría a sí mismo *sefardí*. Como consecuencia del período histórico en el que creció la guerra marcó en gran medida el desarrollo de su obra y legado artístico.

Esta constante le hizo adoptar una actitud romántica frente a la vida (Lozano Bartolozzi, 1999). Afirmó que asistió a su primer *happening* con tan solo nueve años cuando vivió el bombardeo aéreo de su ciudad. Estos hechos le hicieron entender el arte como un deber moral y una lucha por la paz: “La paz como la mayor obra de arte” (Agúndez García, 1999).

Pese a que poco a poco Vostell se consolidaba en el panorama artístico europeo, es la profunda conexión con el paisaje extremeño lo que sustentará su legado más importante: el Museo Vostell de Malpartida de Cáceres (1976) (Consortio Museo Vostell Malpartida, s.f.). En la película *Tierra sin pan* de Luis Buñuel (1932) se muestra el entorno de Las Hurdes como un área inhóspita y subdesarrollada, en donde sus habitantes deben luchar a diario para subsistir. Este *film* constituye un hecho fundamental en la vida de Wolf Vostell quien, atraído por el encanto atemporal e incivilizado de Las Hurdes, antípoda cultural de sus orígenes germanos, decide viajar a Extremadura (Domínguez Franco, García Agúndez, & Ramos Cano, 1992; Cortés Morillo, 2005).

El primer viaje ocurre en 1958, cuando se traslada desde Madrid a Extremadura (Lozano Bartolozzi, 2000) con la intención de estudiar a Zurbarán e inaugurar su exposición “Guadalupe” en los Salones de Educación y Descanso de Cáceres (Cortés Morillo, 2005). Para ese entonces la región se mantenía al margen del panorama artístico europeo y la muestra pasa desapercibida por los medios de comunicación (Domínguez Franco, García Agúndez, & Ramos Cano, 1992).

En este contexto, Vostell conoce a la extremeña Mercedes Guardado Olivenza, quien se convertiría en su esposa y compañera (Agúndez García, 1999). De este modo, vinculado sentimentalmente a Extremadura en 1974 y asesorado por su amigo el artista Juan José Narbón, va en busca de una casa donde asentarse.

Vostell valora el paisaje extremeño por ser ante todo un “(...) entorno primitivo; primitivo no solo en la acepción negativa de no desarrollado, sino en la más amplia que identifica lo anterior al desarrollo” (Domínguez Franco, García Agúndez, & Ramos Cano, 1992, pág. 22).



Narbón le muestra por primera vez Los Barruecos (Lozano Bartolozzi, 2000). A partir de este encuentro casual, Vostell, verá en ese paisaje un espacio perfecto para la experimentación, sobre todo la musical, promulgada por el movimiento Fluxus. Para Wolf Vostell Los Barruecos evidencian un espacio en donde reposaban los valores de la cultura, un paisaje prehistórico e inalterado y ante todo “una obra de arte de la naturaleza” (Agúndez García, 1999).

Para el alemán, los bolos graníticos recordaban enormes y eróticas esculturas de la naturaleza, en un paisaje que no había sufrido el proceso de industrialización humana (Zanichelli, 1999). El berrocal se presentaba idóneo para albergar un museo al aire libre en constante expansión, “(...) una nueva forma de arte y paisaje, donde las ideas de Happening y Fluxus, se puedan medir de una manera básica con los procesos de la naturaleza” (Consortio Museo Vostell Malpartida, s.f.).

En aquella época, la realidad artística extremeña distaba de la europea (Cortés Morillo, 2005). En este sentido, la influencia de Vostell y el Fluxus, resultó fundamental para la apertura de Extremadura por medio de Malpartida de Cáceres. Es así como en primera instancia el alemán buscó la ayuda del alcalde de la localidad, Lancho Moreno, quién pese a los esfuerzos no consiguió el apoyo económico necesario para llevar a cabo su cometido por ser la musealización en Los Barruecos un concepto demasiado vanguardista para la época (Lozano Bartolozzi, 2000).

El empeño del Vostell persistió junto con el reconocimiento de las autoridades locales, catedráticos, intelectuales y otros artistas conceptuales. En 1976, el Ayuntamiento de Malpartida de Cáceres cede un lavadero de lana al proyecto de Vostell. Este lavadero es una construcción rústica que data del siglo XVIII (Consortio Museo Vostell Malpartida, s.f.), de gran valor patrimonial (Domínguez, 2006) y que es el emplazamiento actual del Museo Vostell de Malpartida.

Ese mismo año, Vostell, instala su primera obra al aire libre “V.O.A.EX” (abreviatura de Viaje de (h)ormigón por la alta Extremadura), y en 1978, su segunda obra “El muerto que tiene sed”, durante la primera celebración de la SACOM (Semana de Arte Contemporáneo de Malpartida) (Cortés Morillo, 2005).

El espíritu que se promueve desde la fundación del Museo Vostell, hace referencia a la bipolaridad existente en la obra del artista, que circula entre el mundo rural extremeño y la complejidad urbana berlinesa (Lozano Bartolozzi, 1999). Vostell promovía abiertamente el arte en la cotidianeidad de la vida, y en concordancia con el espíritu del *Fluxus Manifesto*, se reserva un espacio del museo para recordar la tradición ovino y ganadera de Extremadura (Domínguez, 2006).

Las obras de Vostell insertas en el Monumento Natural de Los Barruecos son testimonio del interés por este entorno natural. Vostell decide ejecutar sus obras *in situ* otorgando un valor patrimonial añadido al que ya tenían los bolos graníticos por sí mismos. Según refiere el responsable en la entrevista, los lugareños no comprendían el arte de Vostell. Sin embargo, pasado el tiempo, y ya que el artista los invitó a participar de manera activa, como ocurre en la pieza “El muerto que tiene sed”, los residentes de Malpartida de Cáceres se involucran más con el entorno. Para la creación de esta pieza Vostell convocó a los residentes de Malpartida para que enviaran un mensaje colectivo al futuro a través del pensamiento. Alrededor de veinte años después de la primera intervención de Vostell, en 1996, el berrocal adquiere la calidad de Monumento Natural de Los Barruecos, por la Ley 4/1989, de 27 de marzo, de Conservación de los Espacios Naturales y de la Flora y Fauna Silvestres.

Las obras de Vostell se integran de manera orgánica en el paisaje natural, sobre todo por el uso del hormigón como un material resistente en el tiempo y similar en aspecto al berrocal. Además, estas esculturas fueron hechas a partir de experiencias personales y colectivas, lo que no solo las convierte en *environments* (esculturas expuestas al aire libre), sino que también resultan ser *happenings* (similar a la *performance*, pero donde, además, participa el público).

El objetivo de Vostell era crear un museo al aire libre haciendo uso del berrocal. Este deseo se vio realizado de forma parcial porque no pudo desarrollar el museo directamente en los bolos graníticos. Tan solo se disponen de dos obras en ese paraje, aun así el museo Vostell es una realidad mediante la cesión del Lavadero de Lana por parte del Ayuntamiento de Malpartida de Cáceres. En cierto modo,

parece que modificó su proyecto original al trasladar la idea de museo a una construcción interior.

Como conclusión, se puede aportar que la visión de Vostell sobre el berrocal incidió directamente en la musealización del paisaje. La visión de Los Barruecos por parte del artista hizo que este paisaje adoptara características propias de un museo tradicional.

### II.4.3. FUNDACIÓN CÉSAR MANRIQUE

*“Vivimos tan corto espacio de tiempo sobre este planeta que cada uno de nuestros pasos debe estar encaminado a construir más y más el espacio soñado de la utopía. Construyámoslo conjuntamente: es la única manera de hacerlo posible”.*

César Manrique

La Fundación César Manrique se localiza en Taro de Tahíche, Lanzarote, en la casa museo que perteneció al artista César Manrique. La casa, que se encuentra construida sobre los remanentes de lava volcánica de la explosión del volcán Tahíche durante el siglo XVII, se caracteriza por aprovechar las formas naturales del paisaje, resultando en un proyecto artístico ecológicamente sostenible. La institución fue fundada por César Manrique en 1992, mismo año en el que el artista fallece en un accidente. Desde entonces, la fundación pasó a gestionar su colección y difundir su legado.

Este apartado está dedicado al tratamiento de la localización y geografía del paisaje en donde se encuentra la Fundación César Manrique. También se describen las dependencias de la institución y se analiza la pieza “Juguete del Viento”, como ejemplo de una de las tantas obras de Manrique que interactúan con el paisaje. Por último, se hace referencia al proceso de musealización asumido por la fundación a través de las actuaciones de César Manrique en el territorio.

#### II.4.3.a. LOCALIZACIÓN GEOGRÁFICA

De las siete islas que componen el archipiélago canario, Lanzarote es la que se encuentra más al norte, a tan solo 150 km de la costa marroquí (Pezzi, 2013). Esta isla de 860 km<sup>2</sup> posee dataciones radiométricas de 47 edades K-ar, y destaca principalmente por su espectacular paisaje volcánico (Moreno Pedraz, 2007; Sarracedo & Rodríguez Badiola, 1993) (Figs. 22, 23 Y 25)



Figura 22: Visión panorámica de la localización de la Fundación César Manrique en la Isla Canaria de Lanzarote. La Fundación César Manrique se ubica en la Casa Museo de Taro de Tahíche. (Fuente: Google Maps, 2019).

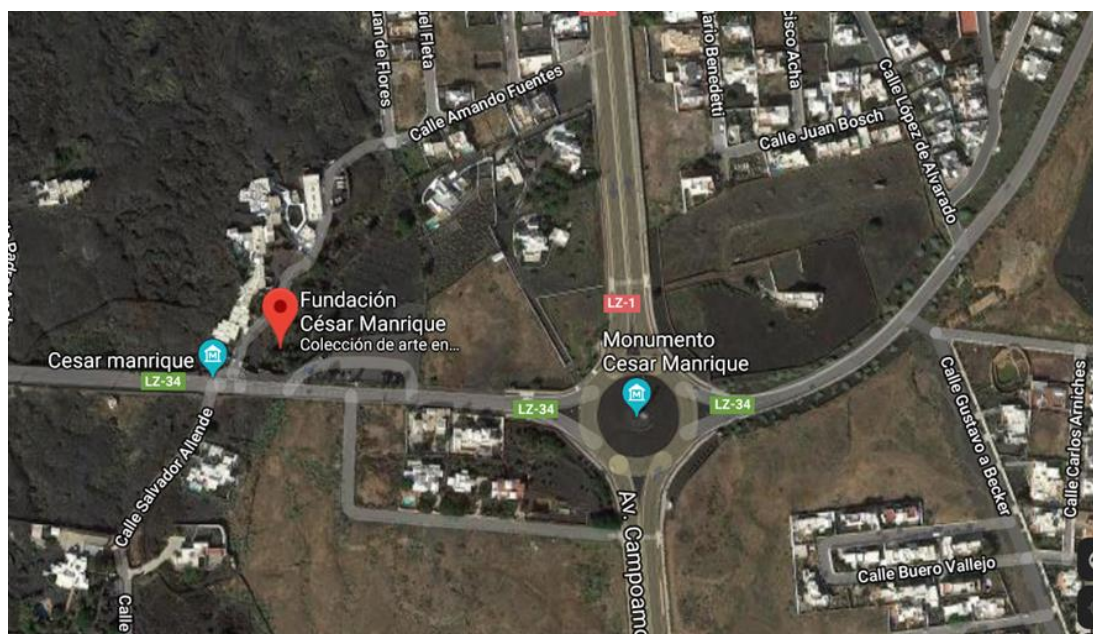


Figura 23: Vista detallada de Taro de Tahíche donde se encuentra la Fundación César Manrique. (Fuente: Google Maps, 2019)

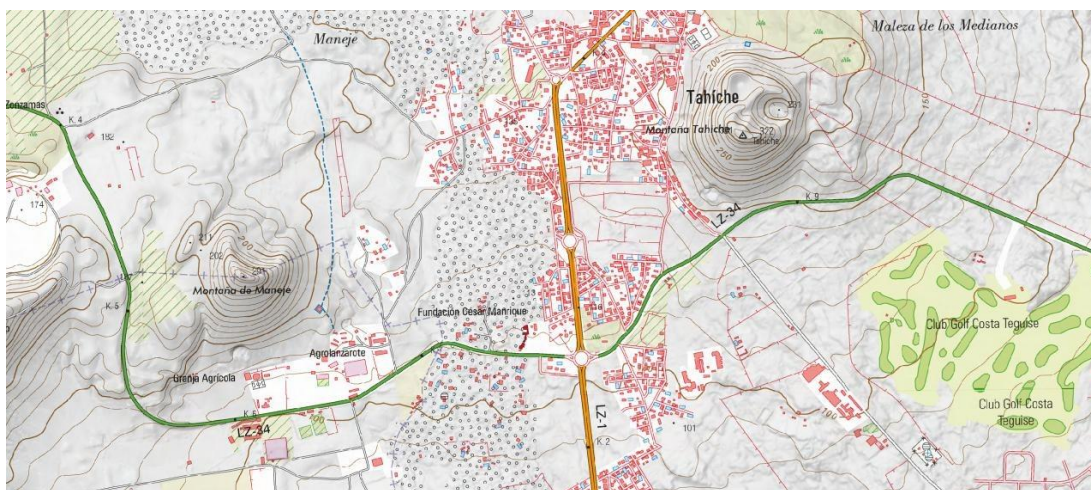


Fig. 24: Topográfico de la localización donde se encuentra la Fundación César Manrique. (Fuente: Google Maps, 2020)

La ocupación de Lanzarote se sitúa en transcurso del último milenio antes de Cristo mediante embarcaciones provenientes desde la Costa Africana. La vida económica de los primeros habitantes rondaba entorno del comercio de pieles de conejos. Posteriormente, en el siglo XIX, es descubierta por Lancelotto Malloccello, navegante genovés, quien da el nombre a la isla (Ministerio para la transición ecológica, s.f.). Durante los siglos XVIII y XIX la isla se vio afectada por erupciones volcánicas que afectaron su apariencia y que condicionó la forma de ocupación y explotación humana del paisaje (Pezzi, 2013).

Las erupciones ocurridas entre los años 1730 y 1736, fueron distintas a la tendencia volcánica del archipiélago canario en cuanto magnitud y duración (Sarracedo & Rodríguez Badiola, 1993) y afectaron a un cuarto de la superficie isleña: “ Los científicos han estimado que el volumen de lava pudo alcanzar un 1 Km<sup>3</sup> (=1000 millones de m<sup>3</sup>) y modificó por completo la antigua morfología de la isla”. Posteriormente, se registraron violentas erupciones en el año 1824, aunque no de la magnitud de las del siglo XVIII (Ministerio para la transición ecológica, s.f.).

Desde la primera mitad del siglo XX la economía poco favorable propició la emigración de gran parte de los habitantes de la isla hasta finales de la década de 1950, cuando inicia una fuerte transformación lanzaroteña (Pezzi, 2013). En las Islas Canarias el proceso de consolidación turística comenzó en Gran Canaria y Tenerife,

mientras que en Lanzarote este proceso demoraría unos años más. La isla carecía de insumos básicos, como agua potable la cual era provista semanalmente por buques cisterna. Por otra parte, los constantes episodios volcánicos convierte el paisaje en un espacio árido, lo que hacía Lanzarote un sitio distinto a las preferencias turísticas de la época (Zamora Cabrera, 2014).

En la década de los años 1950 hubo tres hitos fundamentales para el desarrollo de la isla de Lanzarote. En 1951 se construye la primera oferta de alojamiento en la zona de Arrecife. En 1953 se comienza a publicar el semanario “Antena”, que gracias a sus entrevistas da a conocer la isla al exterior. Y, por último, en 1957 José Ramírez Cerdá asume la alcaldía de Arrecife y posteriormente la presidencia del Cabildo. Este era amigo íntimo de César Manrique y juntos comienzan a pensar en la renovación territorial (Zamora Cabrera, 2014).

Si bien el desarrollo turístico en Lanzarote se sitúa alrededor de la década de 1960, no es sino hasta los 1980 cuando este crecimiento se refleja de forma exponencial (Van der Duim, 2007). Promovidas por el lanzaroteño César Manrique, las políticas para fomentar el turismo en la isla siempre se movieron dentro de lo que actualmente se conoce como desarrollo sostenible (Moreno Pedraz, 2007).

Según la definición actualizada de la Organización de Naciones Unidas (en sus siglas ONU), el desarrollo sostenible se define como: “(...) el desarrollo que satisface las necesidades del presente sin comprometer la capacidad de las futuras generaciones para satisfacer sus propias necesidades” (ONU, 2019).

Cabe destacar que gran parte de la isla de Lanzarote se encuentra bajo diversas figuras de protección oficial tales como sitios de interés científico, paisajes protegidos, monumentos naturales, reservas naturales integradas, parques nacionales y parques naturales (Gobierno de Canarias; Consejería de Educación y Universidades, 2015). Precisamente, una de las críticas recurrentes de Manrique apuntaba a que las construcciones arquitectónicas de las islas no eran acordes al clima y el paisaje canario (Zamora Cabrera, 2014).

El trabajo de César Manrique en Lanzarote resaltó sus características naturales, a la vez que las dota de una *place – branding* (en español marca de lugar) particular. Esto atrajo a un perfil específico de turista (Pezzi, 2013). Una de las preocupaciones de Manrique era evitar el crecimiento indiscriminado del perímetro urbano de Lanzarote; para esto la isla debía crear sistemas propios para su situación particular y no imitar experiencias foráneas (Pezzi, 2013).

El 9 de abril de 1991, se aprueba el Plan Insular de Ordenación del Territorio (en sus siglas, PIOT) Decreto 63/1991 (Cabildo de Lanzarote, 2005), el cual tiene como objetivo principal paralizar y regular el crecimiento del crecimiento de urbano de la isla, siendo el único sector que no se vio afectado Arrecife por ser la capital (Pezzi, 2013) (Fig. 25).



Figura 25: Visión de Lanzarote desde la Fundación César Manrique. Desde la casa que habitó el artista en Taro de Tahíche.

Cada comunidad autónoma española establece diversas formas de ordenación territorial, en función de sus características e intereses. Así trata de perseguir el bienestar y calidad de vida de sus habitantes mediante un desarrollo equilibrado (Toribio, Rubio Tenor, & Ramos, 2005). Concretamente el PIOT de



Lanzarote sigue los lineamientos propuestos por César Manrique para la protección de un paisaje natural que él consideraba de extraordinarias características (Cabildo de Lanzarote, 2013-2017)

Según la Red Canaria de Espacios Naturales Protegidos de Lanzarote (Gobierno de Canarias, s.f.), éstos son:

- Monumentos Naturales: La Corona, los Ajaches, la Cueva de los Naturalistas, Islote de los Halcones, y las Montañas de Fuego
- Paisajes Protegidos: Tenegüime y la Geria
- Parques Nacionales: Timanfaya
- Parques Naturales: Archipiélago Chinijo y Los Volcanes
- Reservas Naturales Integrales: Los Islotes
- Sitios de Interés Científico: Los Jameos y Janubio

La obra de César Manrique, repartida por toda la isla, es una respuesta anticipada a estas políticas de protección del paisaje. Desde un inicio la obra de Manrique es la solución para la conciliación entre ecosostenibilidad y turismo.

En cuanto a PIOT de Lanzarote, en el sitio web de Reserva de la Biosfera del Cabildo de Lanzarote (2013-2017), se define como “(...) un instrumento de planificación urbana que ordena integralmente el urbanismo de la isla. (...). Este establece máximo de crecimiento de plazas turísticas y residenciales, y un ritmo anual para alcanzarlo”. Esta política de protección se relaciona directamente con las propuestas de César Manrique de preservación y turismo ecosostenible.

Los Planes de Ordenación Territorial en España, existen desde 1983, siendo Cataluña la primera comunidad autónoma en adherirse a ellos. No obstante, es importante tener en cuenta que estos planes son de difícil implantación, ya que establecen una visión transversal de los problemas particulares de cada comunidad autónoma y van variando según las características de éstas (Benabent, 2009). En el caso de Lanzarote, este fue aprobado el 9 de abril de 1991 (Decreto 63/1991) (Cabildo

de Lanzarote, 2005) por el Cabildo de Lanzarote como respuesta al deterioro ambiental y paisajístico de la isla producto de la masificación turística.

Los principios que se recogen en el PIOT de Lanzarote establecen la sostenibilidad del desarrollo insular por medio de no desbordar la capacidad de la isla y establecer un turismo consciente acorde a las condiciones ambientales y culturales (Cabildo de Lanzarote, 2013-2017). Una de las principales consecuencias del PIOT fue la reducción sustancial de la urbanización turística de la isla y se establecieron ritmos de crecimiento entre los años 1992 y 2000; el objetivo era disminuir el impacto sobre el ecosistema de Lanzarote (Cabildo de Lanzarote, 2013-2017).

Tanto en el PIOT de 1991, como en sus posteriores revisiones, se han mantenido los principios estéticos propuestos por César Manrique en 1960. Lanzarote debe mantener una imagen uniforme ceñida a su estilo tradicional, sobre todo en las áreas rurales donde la construcción es horizontal y las fachadas son de color blanco (Pezzi, 2013). Esta imagen tradicional fue respaldada por la visión de Manrique y es la que hoy se perpetúa en la isla. Además, en 1993, Lanzarote es declarada Reserva de la Biósfera por la UNESCO.

#### II.4.3.b. DEPENDENCIAS ADMINISTRATIVAS DE LA FUNDACIÓN

La Fundación César Manrique se constituye en 1983, pero se funda en 1992 aprovechando el espacio de la casa-estudio del artista en el Taro de Tahíche, “Quizás sea la obra que mejor representa los ideales personales y artísticos de Manrique” ([www.cesarmanrique.com](http://www.cesarmanrique.com), s.f.). (Figs. 26, 27 y 28)

La casa de 340 m<sup>2</sup> fue edificada en 1968 sobre la colada lávica de las erupciones ocurridas entre los años 1730 y 1736. Tiene dos alturas, la inferior que se encuentra al interior de las burbujas resultantes de la actividad volcánica, que fue aprovechada por el artista para hacer de ella un espacio habitable. La planta superior exterior imita la apariencia de la arquitectura tradicional lanzaroteña ([www.cesarmanrique.com](http://www.cesarmanrique.com), s.f.). Tras la reforma de Cesar Manrique, el edificio cuenta

con 1800 m2 de espacio habitable más 1200 m2 de jardín (Fundación César Manrique, 2015)

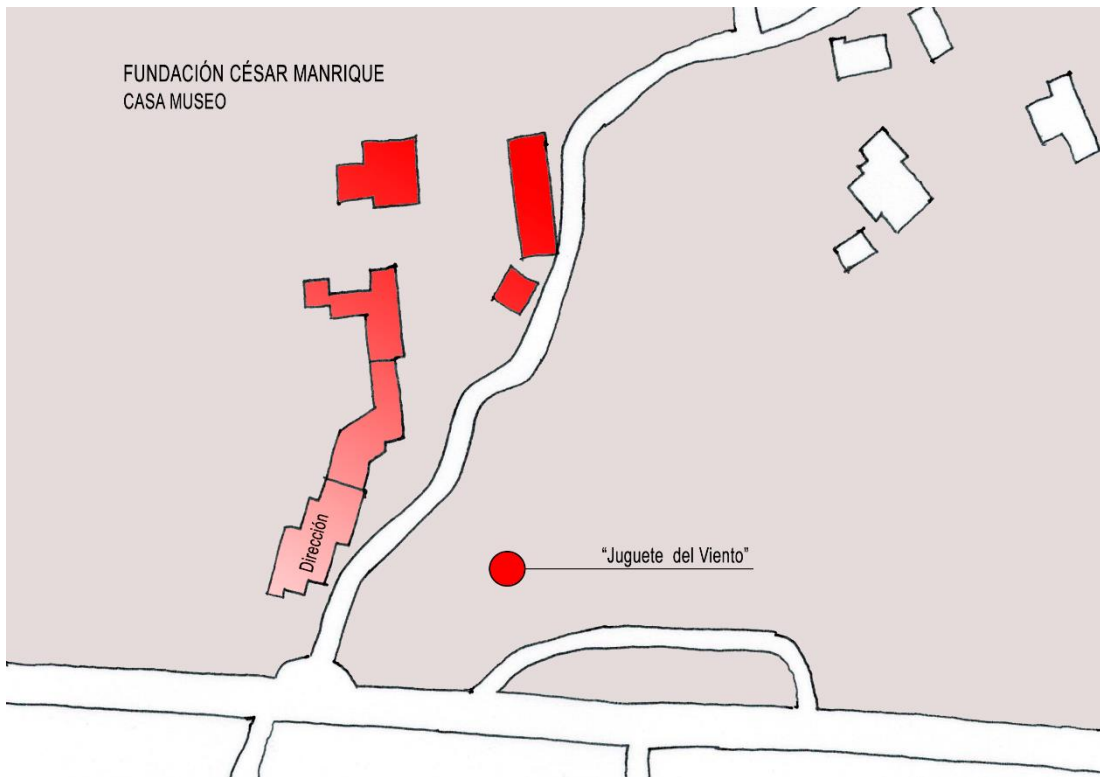


Figura 26: Plano de la Fundación César Manrique (Fuente: G. Derosas, 2020)



Figura 27: Patio de la Casa Museo de donde se ubica la Fundación César Manrique.



Figura. 28: Casa Museo, César. Manrique esculpió su casa en los vestigios de la lava volcánica.

El espacio está compuesto por una recepción, un área administrativa, biblioteca y dirección; además cuenta con los siguientes departamentos: Conservación, Territorio – Medio Ambiente, Cultura, Comunicación y Pedagogía (Fundación César Manrique, 2015).

La Fundación César Manrique es un organismo cultural, privado, sin ánimo de lucro, que trabaja cuatro áreas de forma transversal: César Manrique, las artes plásticas, el medio ambiente - territorio y la reflexión cultural (Fundación César Manrique, 2015). Desde 1994, la fundación regularmente foros de reflexión y debate con temáticas afines al autor, su obra y el medio ambiente ([www.cesarmanrique.com](http://www.cesarmanrique.com), s.f.).

Sus principales objetivos, reflejados en su acta de creación y expuestos en el sitio web de la Fundación César Manrique (2015), hablan de:

“(…) conservar, estudiar y difundir la obra y el legado artístico de César Manrique; promover exposiciones, estudios e iniciativas que atiendan a las relaciones entre arte y naturaleza; desarrollar actividades que favorezcan tanto la conservación del medio natural

como su transformación sostenible y la ordenación del territorio, en particular en Lanzarote y Canarias; y, promover la actividad intelectual, creativa y el pensamiento crítico”.

La sede principal de la Fundación César Manrique, ha adquirido y restaurado una finca aledaña de 434, m<sup>2</sup> para ser utilizada como base para el proyecto de Artistas en Residencia, así como talleres pedagógicos y culturales. Además, la fundación administra la Casa - Museo de César Manrique en Haría, vivienda del artista desde 1988 hasta su prematura muerte en 1992, hoy convertida en museo y la Sala José Saramago, ubicada en la Plaza de la Constitución en Arrecife, que funciona como sala de lectura y de investigación sobre César Manrique (Fundación César Manrique, 2015).

La sede principal de la Fundación tiene dos colecciones a su haber, una de arte contemporáneo compuesta de fondos que pertenecieron al mismísimo Manrique, y otra de su obra más representativa. La segunda está organizada en tres salas: obras de intervención en el paisaje, bocetos, y pintura. A esta se suma una colección asociada a las exposiciones temporales, donde se exhiben obras de arte varios artistas en relación con la naturaleza (Fundación César Manrique, 2015).

La Fundación César Manrique cuenta con actividades como conferencias, cursos y talleres, campañas de sensibilización ecológica. Además, cuenta con su propia editorial y un amplio catálogo de publicaciones con temáticas afines a César Manrique, su pensamiento y obra. Algunos de esta son descargables, como por ejemplo los materiales educativos (sobre temas como el PIOT y el consumo responsable) en cuadernillos tanto para profesores como para alumnos (Fundación César Manrique, 2015).

Sin duda es complejo plantear la elección de piezas claves dentro del universo de obras de César Manrique, principalmente por lo extenso de su legado a lo largo de la isla de Lanzarote. Su personalidad polifacética se refleja en cada una de las diversas piezas que creó, desde hermosos edificios integrados en la naturaleza como Los

Jameos del Agua, parques dedicados al xeropaisajismo como El Jardín de Cactus o centros comerciales como La Vaguada en Madrid.

- “Juguete del Viento”:

“Juguete del Viento” es el nombre de una serie de obras escultóricas de César Manrique distribuidas en puntos estratégicos de la isla. Estas construcciones móviles, corresponden a sólidas construcciones de hierro con figuras geométricas que rotan con el viento. Si bien toda la obra de Manrique es muy significativa dentro en Lanzarote, estos ocho artefactos hacen un guiño a los molinos de viento que antiguamente estaban apostados en la isla, y de cierto modo, guían el recorrido por las obras del artista (Morillas Alcázar et al., 2015) (Figs. 29 y 30).



Figura 29: Juguete del Viento apostado a las afueras de la Casa Museo donde se encuentra la Fundación César Manrique.

Esta estrecha relación con el paisaje es resumida por Arroyo Zapatero:

La isla de Lanzarote es afectada por un régimen de vientos constantes, los alisios, que arrastran polvo (calima) procedente del Sahara en el continente africano, y tiñen el aire de un color rojizo que impide la visibilidad.

El viento, por tanto, es una identidad negativa de la isla. Sin embargo, Manrique recupera la imagen del molino de viento, utilizado tradicionalmente para labores agrícolas y bombeo de agua, una imagen del pasado de la isla que Manrique artealiza en forma de “referencias sustitutorias”, de carácter lúdico. El trabajo continúa con la instalación de los llamados juguetes de viento, artealizaciones in situ, ubicados en distintos puntos del territorio de la isla, como eventos en el paisaje, difusores de memoria.

(Arroyo Zapatero, 2019)

Por otra parte, Manrique tenía pensado apostarlos por toda la isla, sin embargo, solo llegó a poner el primero en el año 1990 en la zona de Arrieta. El resto fueron creados a partir de los bocetos del propio Manrique tras su muerte en 1992, pero emplazados por el Cabildo ([www.cesarmanrique.com](http://www.cesarmanrique.com), s.f.).



Figura. 30: Señalética de los “Juguetes del Viento” sobre la roca volcánica.

### II.4.3.c. MUSEALIZACIÓN EN LANZAROTE

Para comprender la lógica de la Fundación César Manrique, es necesario conocer la historia del artista que le da nombre. Personaje polifacético, César Manrique se desempeñó como artista, pintor, escultor, arquitecto y ecologista (Pezzi, 2013). Es el más prolífico en cuanto a producción intelectual propia de entre los artistas tratados en esta investigación.

Manrique nace en Lanzarote en el año 1919, por lo que es comprensible suponer que experimentó personalmente la transformación cultural de la isla. Recuerda su infancia como feliz, pasando largos veranos en la casa familiar en la playa de Famara (Sabaté Bel, Sabaté Bel, & Zamora, 2013).

Después de la Guerra Civil, en 1939, se inscribe para estudiar Arquitectura Técnica en la Universidad de La Laguna, carrera que abandona en el segundo año. Posteriormente, en 1945 se traslada a Madrid donde, gracias a una beca, se gradúa como Profesor de Arte y Pintura en la Real Academia de Arte de San Fernando ([www.cesarmanrique.com](http://www.cesarmanrique.com), s.f.). Una vez concluidos sus estudios en Madrid se instala a Nueva York (Estados Unidos), desde 1964 hasta 1966, donde prosigue sus estudios en arte becado por la Fundación Rockefeller en el Institute of International Education ([www.cesarmanrique.com](http://www.cesarmanrique.com), s.f.). Gracias a esta experiencia reflexiona acerca de Nueva York en contraposición con su isla natal. Para Manrique, la modernidad de la ciudad tuvo un efecto negativo que modificó el carácter natural de ésta (Pezzi, 2013).

En Estados Unidos conoce el Pop Art, y queda sorprendido con la posibilidad de descontextualizar objetos cotidianos para que se conviertan obras de arte. Manrique se apropia de esta idea, sin embargo, hace del contexto natural una obra de arte (Pezzi, 2013). A esta línea de pensamiento la llamó Arte-Naturaleza/Naturaleza-Arte (Gómez Aguilar, 1994).

En 1955, José Ramírez Cerdá, amigo de infancia de César Manrique, asume en un primer momento la Alcaldía de Arrecife y posteriormente la Presidencia del Cabildo de Lanzarote. Este hecho supuso un aliciente para la transformación territorial de la isla, ya que Ramírez Cerdá, asesorado por Manrique, plantea la



posibilidad de mejorar el turismo lanzaroteño mediante medidas ecosostenibles que potencien la belleza del paisaje natural (Zamora Cabrera, 2014).

Para 1968, César Manrique, instalado nueva y definitivamente en Lanzarote (Gómez Aguilar, 1994) comienza a realizar acciones en aras de levantar la isla como destino turístico. Al mismo tiempo, pretendía respetar su belleza natural, aunque ya hacía más de una década que había manifestado estas intenciones.

Además de acciones concretas dedicadas a embellecer algunas instituciones, como por ejemplo el aeropuerto, Manrique se consagra a su proyecto Arte-Naturaleza/Naturaleza-Arte (Pezzi, 2013), aprovechando la geografía lanzaroteña para crear sus obras más icónicas:

- La Cueva de los Verdes
- Los Jameos del Agua
- Casa/Museo el Campesino
- Restaurante el Diablo
- Restaurante Mirador del Río
- Museo Internacional de Arte Contemporáneo Castillo de San José (MIAC)
- Jardín de Cactus

Incluso antes del PIOT del 1991 o del reconocimiento de Lanzarote por parte de la UNESCO como Reserva de la Biosfera, las actuaciones de César Manrique apuntan hacia un urbanismo controlado, un turismo responsable y en potenciar el particular paisaje isleño mediante obras de arte que encajen orgánicamente en él.

La obra de César Manrique a lo largo de Lanzarote es el reflejo de la intención de este artista de preservar patrimonialmente la isla. De este modo, conscientemente, comenzó un trabajo de musealización del paisaje por medio de la inclusión de sus obras de manera orgánica y ecosostenible en el territorio.

De los estudios de caso analizados, éste puede ser quizás el más significativo de la musealización del paisaje, ya que no sólo tiene que ver con la

inscripción de piezas en el entorno natural, sino que también, con una planificación a largo plazo de las actuaciones a ejecutar en la isla. De este modo, Manrique aprovechó las formas naturales de la isla, como por ejemplo las erosiones volcánicas, para ejecutar su obra. A partir de estas intervenciones, se ejecutan acciones de protección que permiten la conservación del paisaje natural, pese a la antropización del territorio y, además, acciones de mediación entre el turista y la isla.

El trabajo de Manrique sobre la isla comienza mucho antes del reconocimiento que este paisaje recibe por parte de organismos oficiales, como el Plan Insular de Ordenación Territorial que limitó la construcción y regularizó la estética de estas datan de 1991, o el registro de Timanfaya como Reserva de la Biosfera por la UNESCO en 1993.

#### II.4.4. INSTITUTO INHOTIM

El Instituto Inhotim se ubica en la localidad de Brumadinho, Estado de Minas Gerais, Brasil. Se trata de la colección de arte contemporáneo más grande del mundo expuesta a cielo abierto, contando con más de 500 obras de arte repartidas a lo largo de un extenso jardín botánico. Las piezas, algunas de ellas dentro de galerías monográficas y otras inscritas *in situ* en el paisaje, pertenecen a distintos artistas de múltiples disciplinas.

Esta institución fue creada a partir de la colección particular del empresario Bernardo Paz a finales de la década de 1980, y pasa a constituirse como museo en la década de los 2000. El Instituto Inhotim supone uno de los atractivos turísticos más importantes de la zona, contrastando con el paisaje local que se caracteriza por una intensa explotación minera.

En un primer momento, en este apartado, se trata la localización y la descripción geográfica del paisaje donde se ubica el Instituto Inhotim. En un segundo momento se describen sus dependencias administrativas y se analizan algunas de sus piezas clave. Un tercer y último momento, está dedicado al proceso musealización iniciado por Paz y que resulta en la creación del Instituto Inhotim.

##### II.4.4.a. LOCALIZACIÓN GEOGRÁFICA

El Instituto Inhotim se encuentra en la municipalidad de Brumadinho, que pertenece estado de Minas Gerais en Brasil. Está situado a unos 60 km de la capital del estado, Belo Horizonte. El área de Brumadinho es de 634,4 km<sup>2</sup>, está atravesada por el río Paraopeba y está repartida en cuatro distritos: San José de Paraopeba, Piedade de Paraopeba, Aranha y Conceição do Itaguá; y (Inhotim, s.f., Faria, 2012) (Figs. 31 Y 32).



Figura 31: Visión panorámica de la localización del Instituto Inhotim, ubicado en el Estado de Minas Gerais en Brasil. Esta institución está a tan solo 4,4 kilómetros de la localidad de Brumadinho.

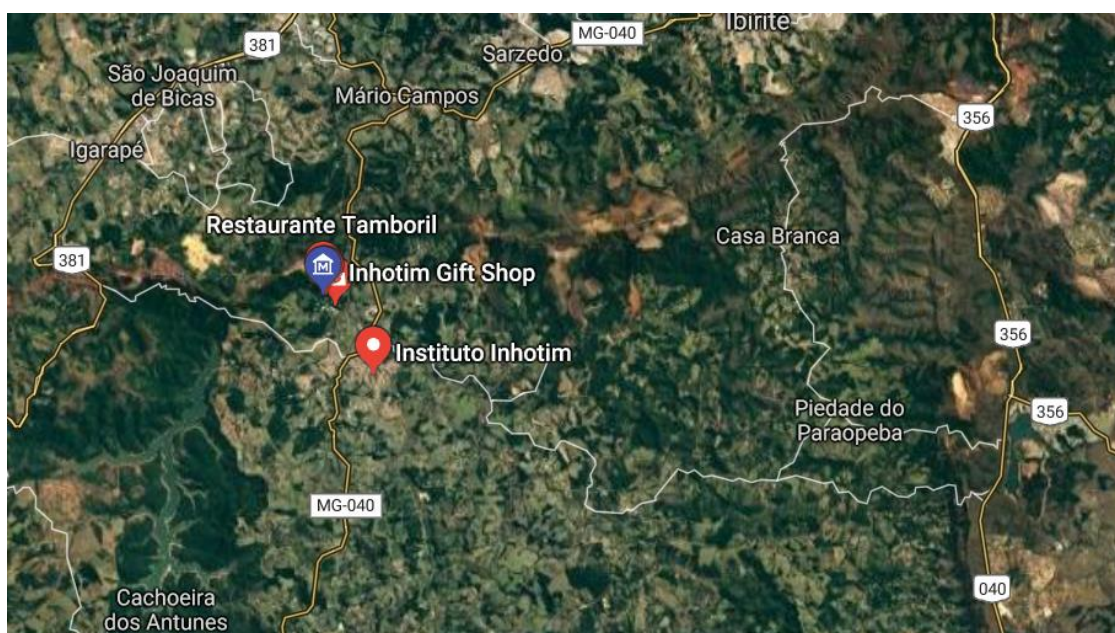


Figura 32: Vista al detalle de la localización del Instituto Inhotim.

La forma de ocupación de los *banderiantes* en la zona consistió principalmente en el cultivo de plantaciones de maíz para el avituallamiento de los exploradores. Esto trajo aparejado como consecuencia que el desarrollo económico de los poblados del área de Brumadinho estuviese ligado con el servicio de abastecimiento (Lopes & Cassia Marques, 2013). Para comienzos del siglo XX, estos

poblados habían desarrollado una fuerte producción de alimentos y servicios terciarios. Esta producción, paralela a la explotación minera, derivó en la construcción del Ramal del Paraopeba de la red Ferroviaria Central do Brasil (Faria, 2012), línea que conectaba la zona con el puerto de Río de Janeiro. La llegada masiva de trabajadores nacionales y extranjeros propicia el surgimiento del poblado de Brumadinho como una ciudad dormitorio (Instituto Brasileiro de Geografia e Estadística, 2017; Lopes & Cassia Marques, 2013).

El nombre de Brumadinho se debe a la constante tendencia a las brumas en la localidad (Borges, 2015), un fenómeno meteorológico similar a la neblina que disminuye la visibilidad por las partículas de agua en el aire. La gradual ocupación de Brumadinho se adaptó al paisaje natural (Faria, 2012) siendo la población estimada para 2018 de 39.520 personas (Instituto Brasileiro de Geografia e Estadística, 2017).

La comunidad de Inhotim fue un poblado fundado en 1870 habitado por esclavos libertos y personas que se dedicaban al comercio de animales. Estaba localizado concretamente en Conceição do Itaguá (Brumado do Paraopeba) y era un lugar de paso obligado para los viajeros que iban desde Esmeralda a Bomfim (Borges, 2015; Faria, 2012).

Existen dos versiones con respecto al nombre de Inhotim, ambas recogidas en el prefacio del libro *“Requiem para o Inhotim”* de Oliveira (2010), un poemario hecho a partir de la recopilación de la memoria oral de la antigua comunidad de Inhotim. La primera hace referencia al tratamiento por parte de los esclavos libertos hacia los geólogos ingleses que visitarían la zona entre los siglos XIX y XX. De la contracción del “Senhor sim” (sí señor) derivó “Inho sim” que, con el paso del tiempo, se transformó en Inhotim. La segunda teoría, expuesta por Faria (2012), es similar pero hace referencia a un señor inglés llamado Tim, al cual seguramente llamaban “Senhor Tim” o “Inho Tim”.

En la zona existían cuatro depósitos de minerales de hierro: Saravia, Souza Noschese, Candú, e Inhotim, siendo este último el más pequeño. Todos estos pertenecían a la empresa minera “Companhia de Mineração Minas do Paraopeba”,

más conocida por sus siglas MIPASA, fundada por José Pacífico Homem y dedicada a la explotación de la Serra de Farofa en la ladera izquierda del río Paraopeba. En la década de 1980 MIPASA es comprada por la empresa W.H.M. Muller S.A., cuyo propietario era Bernardo Paz, quien se trasladó a vivir en Inhotim donde comenzó a desarrollar el proyecto paisajístico de Inhotim (Faria, 2012).

A diferencia de los otros estudios de caso, Inhotim no se encuentra en un área protegida. Por el contrario, el Instituto se encuentra en un área de intensa explotación minera a manos de la empresa VALE.

El 25 de enero del año 2019 una presa minera de VALE, la cual contenía barros residuales y tóxicos de la mina del corredor de Feijão en Brumadinho, se derrumbó dejando cientos de muertos (G1, 2019). Para agosto de ese mismo año, el número de muertos ascendía a 248 personas identificadas y 22 sin identificar (Trajano, 2019).

Este hecho pasó a 22 kilómetros al este del Instituto Inhotim, pero afortunadamente no afectó sus instalaciones. Aun así, el Instituto estuvo cerrado algunas semanas, ya que la mayoría de los funcionarios que trabajan en Inhotim viven en Brumadinho o en zonas aledañas (O Globo, 2019).

Si bien las acciones de las empresas mineras en el Estado de Minas Gerais han ocasionado otros desastres medioambientales, como por ejemplo con la ruptura de dos diques de la empresa minera Samarco Mineração en la zona de Mariana en noviembre del año 2015 (Mendoza, 2015), estas suponen un gran porcentaje de la actividad económica de Minas Gerais (Freitas et al., 2019). Estas poblaciones sufren la minería, pero dependen de ella para subsistir. Por tanto, al menos en el caso de Inhotim, no existen políticas de protección de la envergadura de los otros estudios de caso abarcados en esta investigación. Además, en los casos españoles estas políticas surgen por acción gubernamental, en cambio en Brasil, esta zona está bajo la influencia de empresas privadas.

## II.4.4.b. DEPENDENCIAS ADMINISTRATIVAS DEL INSTITUTO

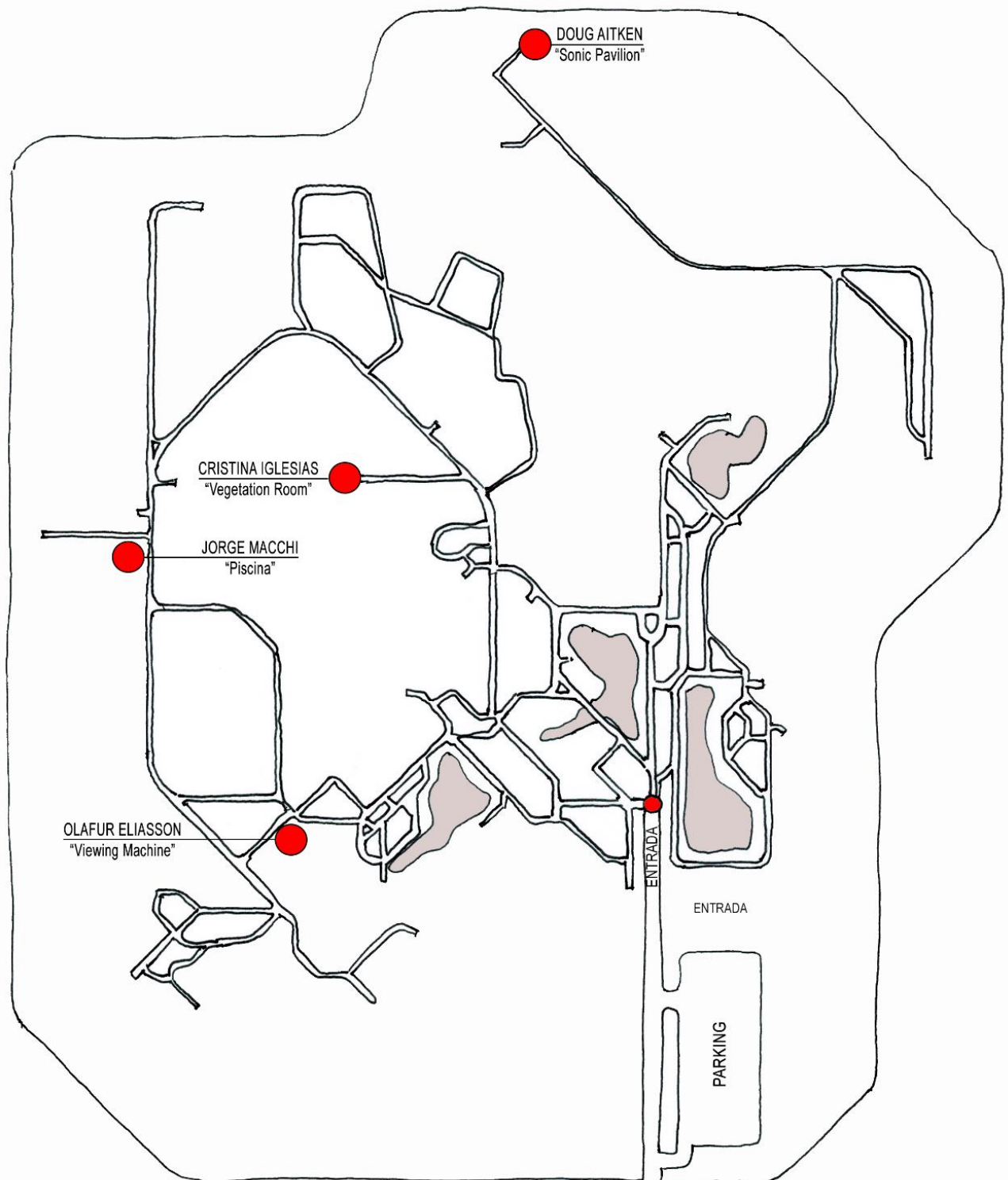


Figura 33: Plano del Instituto Inhotim (Fuente: G. Derosas, 2020).



Figura 34: Jardín botánico del Instituto Inhotim.





Figura. 35: Galería de Adriana Varejão en Inhotim

Inhotim está compuesto por más de 500 obras de arte contemporáneo. Algunas se encuentran dentro de galerías monográficas en donde cada artista desarrolla su arte. Pero otras piezas se encuentran al aire libre y en constante diálogo con el paisaje circundante. En este apartado se han seleccionado tres obras *in situ* y un pabellón, todas obras pertenecientes a la colección permanente del museo, las cuales poseen la particularidad de implicar un vínculo entre paisaje y público (Figs. 33, 34 y 35).

- “Vegetation Room” (2010 – 2012) (Figs. 36 y 37): esta obra pertenece a la artista española Cristina Iglesias (1957-). Esta pieza, la cual se encuentra tras caminar varios metros al interior de un camino dominado por la vegetación, es un híbrido entre arquitectura y escultura. La obra consta de unos grandes paneles de acero, bronce, resina y fibra de vidrio que buscan semejar un laberinto con referencias a la literatura fantástica del siglo XIX (Inhotim, s.f.).

Las obras de Iglesias recrean laberintos vegetales que buscan despertar en el visitante experiencias sugestivas y sensoriales: “(...) faz uso da paisagem para desenvolver uma reflexão sobre a arte em relação ao espaço, e do corpo neste, para então construir um outro tipo de espaço, possibilitando-nos a redescoberta dos lugares aos quais se faz a referência visual e plástica (...)” (Sobrinho, 2017).

En Inhotim, “Vegetation Room”, es un juego de espejos que se pierde en medio de la mata atlántica. Además de encontrarse en medio de un espacio de densa vegetación que es reflejada por la superficie exterior de la obra hecha de acero inoxidable con el objetivo de mimetizarse con el paisaje (González-Diez, 2018).



Figura 36: “Vegetation Room” (2010-2012) de Cristina Iglesias



Figura 37: "Vegetation Room" (2010-2012) de Cristina Iglesias

- “Piscina” (2009) (Figs. 38 y 39): esta particular obra, pertenece al artista argentino Jorge Macchi (1963-) y tal como su nombre lo indica, es una piscina ubicada en el corazón de los jardines de Inhotim. Sus escalones están diseñados a modo de agenda telefónica con índice alfabético y es posible bañarse en ella.

Según consta en la propia web de Inhotim, Macchi es un artista que entremezcla objetos cotidianos con situaciones surrealistas. “Piscina” es la primera vez que el artista recrea de forma tridimensional una de sus ideas (Inhotim, s.f.).



Figura 38: “Piscina” (2009) de Jorge Macchi

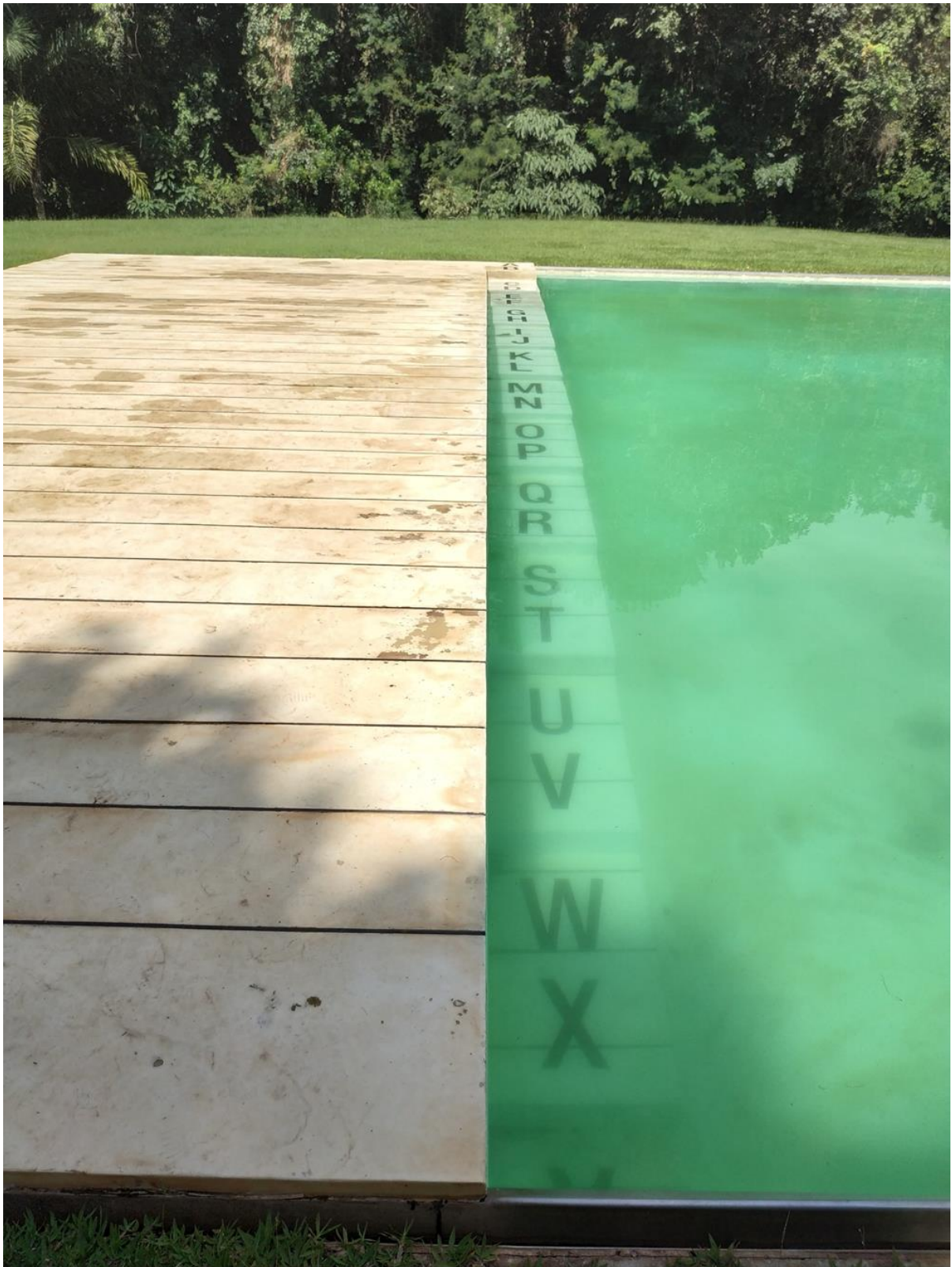


Figura 39: "Piscina" (2009) de Jorge Macchi

- Viewing Machine (2002 – 2008) (Figs. 40 y 41): pieza perteneciente al artista danés Olafur Eliasson, representa un caleidoscopio que distorsiona la imagen “(...) *apontando-a para um ponto de seu interesse (...). Por meio da sobreposição de reflexos, uma miríade de formas é revelada*” (Inhotim, s.f.).

Las obras de Eliasson buscan crear experiencias significativas que generen cuestionamientos en cuanto a la relación existente entre el hombre y el medio. A través de la descontextualización de los materiales sus piezas crean nuevas formas de observar la realidad (Martinez, 2017)

En Viewing Machine, el visitante tiene la opción de ver la imagen focalizada a través de un punto reducido, o bien, una imagen expandida del entorno. Además, el caleidoscopio permite una movilidad de 360°, por lo que ofrece múltiples perspectivas del paisaje (Barbosa, 2010).



Figura. 40: "Viewing Machine" (2002-2008) de Olafur Eliasson

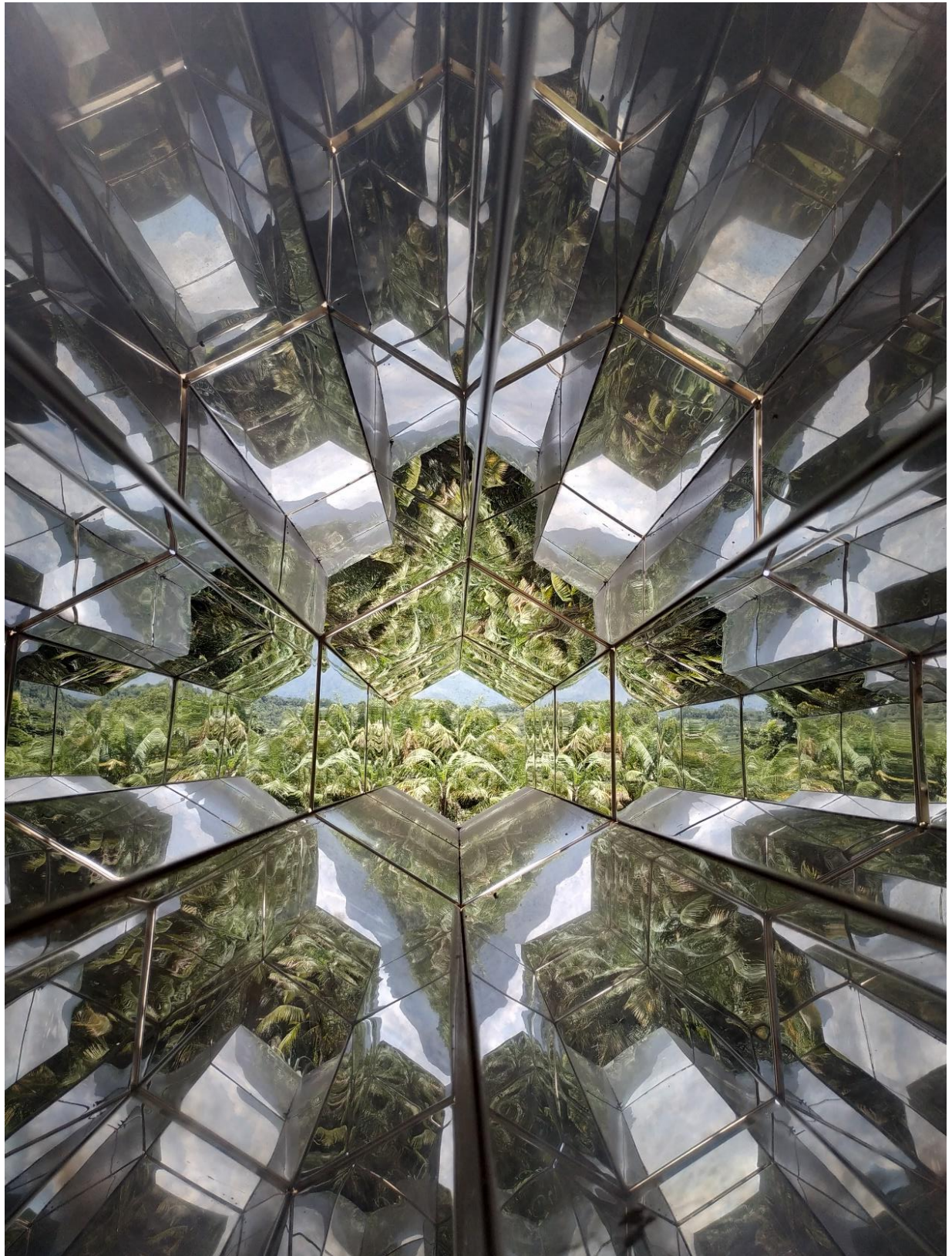


Figura. 41: Interior de la obra "Viewing Machine" (2002 – 2008) de Olafur Eliasson

- Sonic Pavilion (2009 (Figs. 42, 43 y 44): la obra perteneciente al artista estadounidense Doug Aitken (1968-) consiste en un pabellón circular que busca generar un diálogo entre el visitante y el paisaje circundante.

En el centro del pabellón hay un agujero de 200 metros de profundidad, en el que se han colocado micrófonos para que el público pueda escuchar el sonido de la tierra. Por otra parte, el pabellón posee grandes cristales que permiten o nublan la visión según el ángulo desde el cual se encuentre el observador. *“Uma arquitetura feita para que um único ponto permita o contato com a paisagem: horizonte, zênite e as profundezas de onde vem o som”* (Lara, Serapião, & Wisnik, 2011, pág. 70).



Figura 42: “Sonic Pavilion” (2009) de Doug Aitken



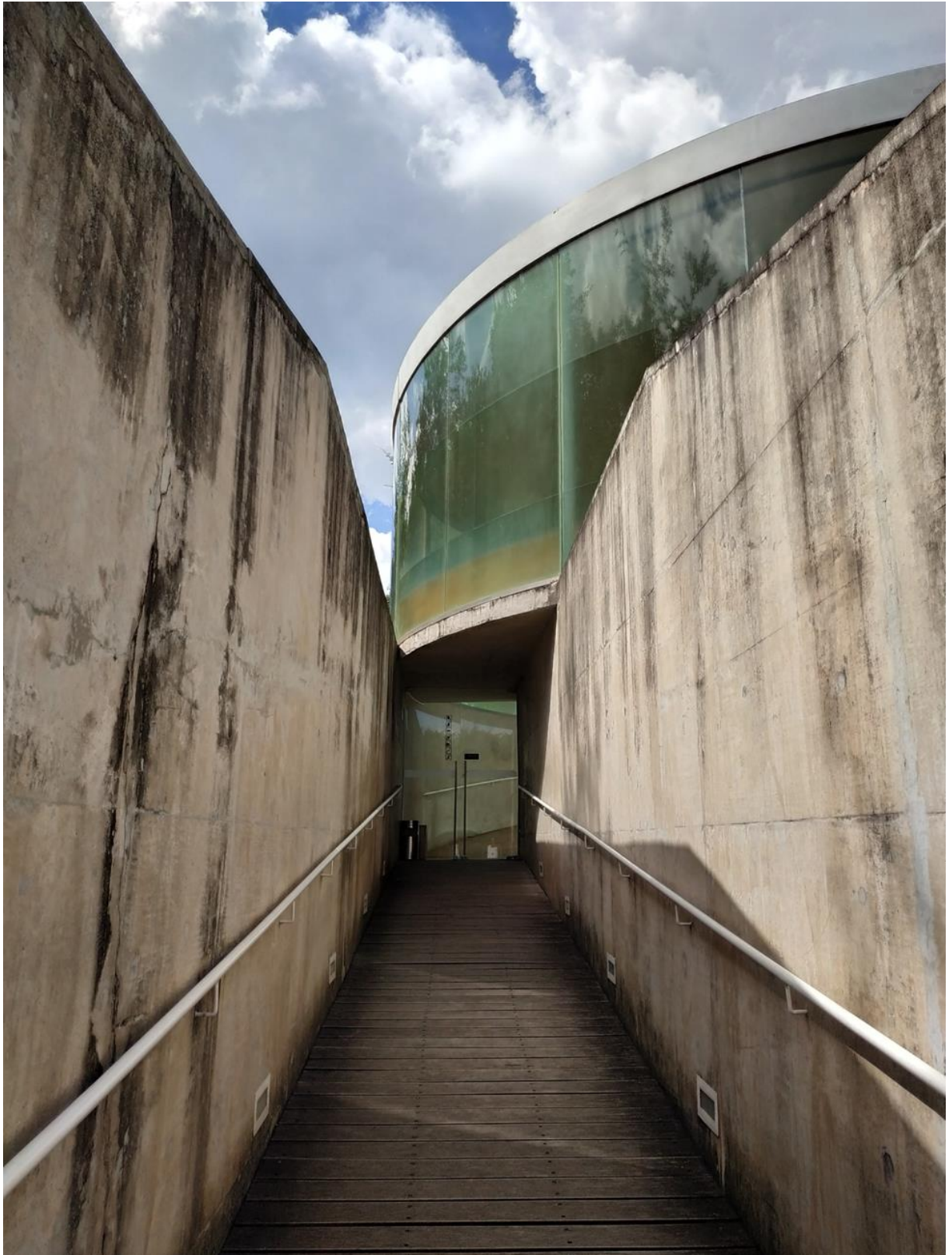


Figura 43: "Sonic Pavilion" (2009) de Doug Aitken



Figura 44: Exterior de la obra "Sonic Pavilion" (2009) de Doug Aitken

#### II.4.4.c. MUSEALIZACIÓN DEL POBLADO DE INHOTIM

Bernardo de Mello Paz, empresario que desde la década de 1980 era vecino de la comunidad de Inhotim (Oliveira, 2010), comenzó a gestar la idea de realizar un instituto dedicado al estudio de las artes y la naturaleza (Inhotim, s.f.). En un principio comenzó a desarrollar un proyecto paisajístico en las inmediaciones de su propiedad a través de la construcción de jardines y lagos; trabajos que desde 1989 serían asesorados por el paisajista Roberto Burle Marx. Es por este período en el que Paz conoce al artista plástico Tunga y en una suerte de mecenazgo comienza a comprar varias de sus obras. Esto le convenció de la necesidad de crear un espacio para el arte contemporáneo en Brasil (Faria, 2012). Este es el comienzo de Inhotim.

Paz decide vender su amplia colección de arte moderno e invertir en la compra de piezas de arte contemporáneo la cuales dispone de forma orgánica en sus jardines. Finalmente, en 2002, se crea el Instituto Inhotim "(...) destinado a la

conservación, exposición y producción de trabajos de arte contemporáneo” (Faria, 2012, pág. 137).

En 2004 presenta por primera vez su proyecto a invitados y prensa. El 2005 comienza el funcionamiento del *Centro de Arte Contemporânea Inhotim* (en sus siglas CACI), abriendo sus puertas exclusivamente para alumnos escolares de la localidad de Brumadinho y otros grupos específicos, previa visita concertada. Luego, un año más tarde, en 2006, comienza a funcionar de forma regular recibiendo visitas del público sin necesidad de agendar (Lopes & Cassia Marques, 2013).

En 2007, el Instituto Inhotim crea la *Diretoria de Inclusão e Cidadania* con el objetivo de asentar su compromiso con el desenvolvimiento social de la población de Brumadinho, mediante el proyecto Centro de Memoria. Entendiendo que “*Um museu como Inhotim transforma direta e indiretamente o cotidiano da cidade, que não contava com um equipamento cultural de porte*” (Lopes & Cassia Marques, 2013, pág. 63), la *Diretoria* debe hacer frente a la realidad brasileña, con una tendencia en alza hacia la descentralización de los espacios museísticos, como consecuencia de un movimiento que legitima el patrimonio cultural como fenómeno local. Es decir que hay una preocupación desde Inhotim por generar una simbiosis entre el museo y la comunidad de Brumadinho, los cuales no debieran ser entendidos como entidades completamente independientes.

A pesar de la creación de la *Diretoria de Inclusão e Cidadania*, Borges (2015) propone la existencia de dos discursos antagónicos de las voces disidentes al nacimiento de Inhotim. Un primer razonamiento lleva a plantearse que casi no se conserva una historia de la comunidad de Inhotim antes de la creación del museo. Y una segunda línea argumental, apoyar la teoría del apagamiento territorial de la comunidad de Inhotim como consecuencia directa de la fundación del museo.

En el año 2008, Inhotim fue reconocido como *Organização da Sociedade Civil de Interesse Público* (OSCIP) por el Gobierno de Minas Gerais. El OSCIP se rige bajo la ley nº 9790, emitida por la Presidência da República de Brasil el 23 de marzo de 1999, que dispone la calificación de personas jurídicas de derecho privado sin fines de lucro

que lleven tres años de funcionamiento regular al momento de firmar el acuerdo. Esta ley permite que los donativos realizados por las empresas privadas sean descontados sobre el impuesto a la renta. En 2009, este reconocimiento fue ratificado por el Gobierno Federal de Brasil (Lopes & Cassia Marques, 2013).

En el 2010, el Instituto Inhotim recibió el reconocimiento de *Jardim Botânico* por la *Comissão Nacional de Jardins Botânicos* (en sus siglas CNJB) (Lopes & Cassia Marques, 2013), y pasó a formar parte de la *Rede Brasileira de Jardins Botânicos* (RNJB). Esta mención se debe a la labor de estudio, catalogación y conservación botánica *in situ* y *ex situ* de Inhotim, junto con sus acciones educativas ambientales (Inhotim, s.f.).

Entre 2002 y 2009, producto de la implantación del Instituto Inhotim, hubo un éxodo masivo de la comunidad homónima (Oliveira, 2010). Gracias al éxito nacional e internacional de Inhotim, Paz adquiere los terrenos de la comunidad preexistente en la zona con el propósito de expandir la institución (Faria, 2012). Actualmente, el Instituto Inhotim cuenta con más de 500 obras de arte contemporáneo repartidas al aire libre o en galerías en 140 hectáreas (Borges, 2015).

Una de las actuaciones fundamentales de Inhotim es la creación de la *Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais* (desde ahora en adelante en sus siglas FAPEMIG) para el desarrollo de la investigación del *Centro de Memória* dependiente de la *Diretoria de Inclusão e Cidadania*. FAPEMIG ha aprobado cuatro proyectos, tres de los cuales desarrolla en conjunto con la *Universidade Federal de Minas Gerais* (UFMG), recogidos en el trabajo de Lopes y Cassia Marques (2013):

- "*Centro de Memória e Patrimônio Histórico – Cultural do Instituto Cultural Inhotim*", aprobado en el año 2008, con el objetivo de crear e implantar un Centro de Memória a través de la creación de tres departamentos: *Acervo de Memória e Patrimônio da Região de Brumadinho, o Arquivo do Instituto Inhotim, e a Biblioteca de Referência*.

- "*Centro de Memória e Patrimônio Histórico – Cultural de Brumadinho: história local e tradições musicais*", aprobado en el 2009, corresponde a un

desdoblamiento del Centro de Memória, que consiste en reconstruir la historia y tradiciones folklóricas de Brumadinho a través de la música, ya que es una de las principales manifestaciones culturales del área.

- *“As Guardas de Congado de Brumadinho: desvendando as raízes afrodescendentes do município”*, desarrollado entre los años 2013 y 2014, a cargo de Cassia Marques (recientemente citada), y que pretende rescatar la herencia africana de la región.

- *“Memória e História de Brumadinho e Médio Vale do Paraopeba: narrativas acerca da década de 1990”*, desarrollado entre los años 2013 y 2014, a cargo de Lopes (recientemente citada), recoge testimonios de los habitantes con el objetivo de reconstruir la memoria histórica de Brumadinho.

Uno de los principales desafíos de Inhotim en la actualidad, es seguir actuando de forma multidisciplinar para consolidarse como representante del desarrollo humano sostenible de Brumadinho. En coherencia con esta idea se crean una serie de proyectos comunitarios, detallados en su página web (Inhotim, s.f.):

- *Nosso Inhotim*: con el objetivo de acercar Inhotim a los residentes de la región, este proyecto impulsa la entrada gratuita a Inhotim para los residentes de Brumadinho que estén empadronados hace más de tres años.

- *Escola de Cordas*: también conocida como *Escola de Formação de Instrumentistas de Cordas Inhotim* es una escuela para la enseñanza musical gratuita para los jóvenes de Brumadinho. La meta del Instituto Inhotim es formar una orquesta joven a través de clases teóricas y prácticas de violín, violonchelo, viola, etc. El Instituto proporciona a sus estudiantes de forma altruista los instrumentos y el material didáctico.

- *Coros Inhotim*: entendiendo la música como el principal instrumento de manifestación cultural y colectivo de la región del Valle de Paraopeba, se desarrollan actividades de canto con dos coros. Uno infante – juvenil para personas entre los 7 y 24 años de edad, y otro adulto para personas mayores de 24 años de edad.

- *Iniciação Musical*: este proyecto llamado "*Brumadinho pelos Caminhos da Educação Musical*", se responsabiliza por la educación musical e instrumental de alrededor de 200 niños.

- *Laboratorio Inhotim*: un espacio dedicado a la experimentación fundamentada en la Historia del Arte para estudiantes de las escuelas municipales de Brumadinho.

- *Jovens Agentes Ambientais*: proyecto que busca transmitir información sobre los valores del respeto al medioambiente de la comunidad, mediante reflexiones en torno a los desafíos actuales y la preservación de la biodiversidad; para ello haciendo uso de la colección del *Jardim Botânico Inhotim*.

- *Rede de Artesãos*: acciones concretas para el fortalecimiento de los grupos artesanos locales dedicados a la producción manual y alimenticia. Proyecto en conjunto con la oficina regional *Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas* (en sus siglas SEBRAE).

Todas estas actividades cuentan con el patrocinio de las empresas privadas externas Vale, Pirelli, Itau e IBM. Inhotim también posee un área de apoyo a la investigación relacionada con su institución. Para facilitar esta labor, el año 2010 se crea una *Comissão de Ética em Pesquisa do Instituto Inhotim* (en sus siglas COEPI). La comisión proporciona acompañamiento profesional especializado mientras dure la investigación con el fin de velar el cumplimiento de valores éticos, así como el libre consentimiento de los sujetos involucrados. Así mismo, en su web existe un archivo abierto para consulta detallada de las investigaciones realizadas en el instituto (Inhotim, s.f.).

El Instituto Inhotim ha demostrado un interés manifiesto con respecto a la educación escolar, principalmente aquella que atañe a la comunidad de la región de Brumadinho. En esta dirección ha desarrollado la Rede Educativa Inhotim, una plataforma virtual creada en 2013 y que se inserta dentro de la Rede Social del instituto (Rede Educativa Inhotim, s.f.), para escuelas públicas y privadas, con actividades dirigidas tanto para alumnos y profesores. El proyecto educativo es

transdisciplinar y busca ampliar el conocimiento de del arte, la botánica y la biodiversidad, también pretende formar a las nuevas generaciones en un modelo de vida sostenible. Anualmente recibe más de 70 mil personas de la comunidad escolar (Inhotim, s.f.).

Dentro de la *Rede Educativa Inhotim*, se incluye también la *Rede Pública de Ensino da Região Metropolitana de Belo Horizonte*. Esta red tiene un programa específico para la inserción de la comunidad escolar en Inhotim. Este programa se llama *Descentralizando o Acesso*, y está dedicado especialmente a la formación de profesores a través de workshops previos a las visitas escolares (Inhotim, s.f.).



Figura. 45: "Invenção da cor, Penetrável Magic Square # 5, De Luxe " (1977) de Helio Oiticica en Inhotim

En la fecha en que Paz decidió comenzar su colección de arte contemporáneo expuesta en los jardines aledaños a su vivienda, no pretendía musealizar éste espacio. Finalmente, cuando esta colección pasa a ser al mismo

tiempo jardín botánico y museo de arte contemporáneo (Fig.45), hubo que buscar una forma de generar un discurso museográfico que se adaptara a la disposición de las piezas en el paisaje. Lo mismo ocurre en los otros tres casos estudiados.

Esto supone una dificultad añadida, dada las enormes dimensiones de este museo. No solo requiere un esfuerzo humano para aunar en una misma línea discursiva la variopinta colección de arte contemporáneo de Paz, sino que también un gran empeño económico.

Pese a sus esfuerzos por integrarse de forma activa en la comunidad, el Instituto Inhotim no está exento de críticas. Algunas aluden al impacto medioambiental que este espacio podría ejercer en el territorio, aunque en este caso la musealización del paisaje ha contribuido a beneficiar la zona de Brumadinho y, gracias a sus acciones culturales y de mediación, este territorio se ha preservado patrimonialmente en el tiempo.



# CAPÍTULO III: ANÁLISIS Y DISCUSIÓN

Este capítulo está dedicado al trabajo práctico y al análisis de los datos obtenidos a lo largo del trabajo empírico de esta investigación. En la primera parte se detallan los procedimientos para la realización de las entrevistas. Además, se incorporan las nubes de palabras, como procedimiento del análisis de texto de las entrevistas. Las entrevistas se realizaron mediante un mismo cuestionario a los cuatro estudios de caso, pero éstos fueron adaptados según las características de cada institución. El resultado de las cuatro entrevistas semiestructuradas transcritas se encuentra al final de esta tesis (ANEXO 1). Asimismo, tras las nubes de palabras, se encuentra el cuestionario utilizado en cada una de las entrevistas.

La segunda parte de este capítulo está dedicada a la herramienta de análisis heurístico creada para la revisión de los datos recopilados a lo largo de la investigación. A partir de la definición de ICOM de 2017 se crearon nueve categorías de análisis las cuales se tratan de manera individual. Estas categorías son brevemente explicadas a la luz de algunos autores con el objetivo de esclarecer su significado dentro del contexto de los museos. Posteriormente, las actuaciones de cada uno de los estudios de caso son analizadas bajo estas categorías. La información proviene de la aportación de las propias instituciones desde sus medios oficiales (material didáctico, catálogos, trípticos, sitio web, etc.), junto a las entrevistas a sus principales responsables y la observación de la investigadora.

Por último, la tercera parte de este capítulo está dedicada a los paisajes musealizados como un fenómeno particular dentro del espectro museográfico. Las características de este tipo de paisajes intervenido han sido jerarquizadas y explicadas. A continuación, se analizan cada uno de los de estudio de caso según estas particularidades. Y, finalmente, se trata de discutir si estos espacios pueden considerarse paisajes musealizados.

### III.1. ENTREVISTAS

En esta investigación se han analizado, cuatro estudios de caso que tienen como denominador común la localización de obras de arte contemporáneo *in situ* en el paisaje natural. Según se expuso más arriba, estas instituciones son el Bosque Pintado de Oma, el Museo Vostell de Malpartida, la Fundación César Manrique y el Instituto Inhotim. A lo largo del capítulo se hablará de ellas en este orden.

Este trabajo práctico comprende la realización de entrevistas a los responsables correspondientes de cada una de estas instituciones. Las entrevistas fueron realizadas entre abril del año 2017 y abril de 2019; tres de ellas se encuentran en España, y una en Brasil.

Si bien el paisaje es una construcción cultural transformada y reinterpretada por la influencia humana, a efectos de facilitar la comprensión de la investigación, se entenderá como paisaje natural a los medios en donde la naturaleza es predominante en contraposición a los espacios antropizados.

Los estudios de caso españoles, poseen la característica de encontrarse en paisajes naturales autóctonos. No obstante, en el caso del Instituto Inhotim, este fue creado a partir de la visión de Bernardo Paz, quien modificó el territorio preexistente para crear un paisaje artificial. Esto derivó en que Inhotim no sólo es un museo de arte contemporáneo, sino que también funciona como Jardín Botánico. Su fisonomía dista mucho del aspecto original de la zona de explotación minera en Brumadinho.

En el capítulo anterior se describió la particularidad de estos espacios. Algunos de ellos se encuentran dentro de localizaciones protegidas: el Bosque Pintado de Oma está dentro de la Reserva de la Biosfera de Urdaibai y el Museo Vostell de Malpartida comparte ubicación con los Barruecos, bajo la figura de protección de Monumento Natural. Por una parte, si bien es cierto que la isla canaria de Lanzarote posee variadas y diversas zonas protegidas, donde se incluirían algunas de las obras más relevantes de César Manrique, el área de Tahíche donde se localiza la Fundación César Manrique se encuentra desprovista de este tipo de figura. Sin embargo, la isla de Lanzarote al completo se encuentra bajo el Plan Insular de Ordenación Territorial

(en sus siglas, PIOT), la que regula las actuaciones que modifiquen el paisaje de forma consustancial, limitándolas a mantener el espacio de forma ecosostenible.

Finalmente, Brumadinho, donde se encuentra el Instituto Inhotim, es una zona mayoritariamente dependiente de empresas privadas de explotación minera. Esto genera un impacto medioambiental que dista mucho de poder considerarse protegido. Mientras se escribía esta tesis, la ruptura de una represa de sedimentación minera dependiente de la empresa VALE, generó un desastre medioambiental y una tragedia humana, que ha sido mencionada en el capítulo dos.

La musealización del paisaje es el proceso mediante el cual un paisaje se convierte en un paisaje musealizado. Es decir, que en este tipo de espacios el paisaje natural sufre una transformación que lo convertirá en un museo a cielo abierto mediante la adición de elementos artísticos contemporáneos. La musealización conlleva la adición de un nuevo patrimonio creado especialmente para ser integrado en el paisaje natural; por ende, se puede afirmar que, estas piezas clave, han sido desarrolladas para convivir de forma armónica con el contexto donde están expuestas. Pero también, que la musealización supone la adopción de algunas actuaciones que convertirán a ese espacio en museo, como por ejemplo la disposición de elementos que favorezcan a la comprensión del medio, punto que será tratado en detalle en el presente capítulo.

## III.2. ANÁLISIS DE LAS ENTREVISTAS

La metodología consiste en el análisis de las entrevistas realizadas a los responsables de las instituciones estudiadas, además de las fuentes oficiales de las instituciones estudiadas y la perspectiva personal de la investigadora. Las entrevistas, fueron realizadas a los principales responsables de cada uno de los estudios de caso. Estas entrevistas constaban de un set de preguntas similares, centradas principalmente el tema de los paisajes musealizados y que tenían como objetivo, desvelar la propia imagen que las instituciones tenían de sí mismas en este aspecto.

Las preguntas de las entrevistas fueron adaptadas según las características particulares de cada una de las instituciones. Esto fue hecho con el objetivo de respetar las peculiaridades de cada uno de los estudios de caso, ya que se subentiende que, por ejemplo, el funcionamiento de sitios tan dispares como el Instituto Inhotim y el Bosque Pintado de Oma, no debieran ser comparados. Las entrevistas fueron hechas de manera anónima, previo consentimiento de los entrevistados, y evaluadas por el Comité de Ética de la Investigación de la Universidad Autónoma de Madrid, quien expidió un certificado favorable el 27 de octubre de 2017 (ANEXO 2). Además, en el caso específico del Instituto Inhotim, éste cuenta con una comisión de ética propia, quienes emitieron un certificado favorable a finales de agosto de 2018 (ANEXO 3).

Las entrevistas se encuentran adjuntas a la tesis, en el ANEXO I. Sin embargo, se ha optado por la creación de nubes de palabras mediante la página web [www.nubedepalabras.es](http://www.nubedepalabras.es), de modo que visualmente contribuyan a la comprensión del contenido de las mismas. Estas se caracterizan porque incluyen entre diez y doce de los términos más utilizados durante las entrevistas, siendo las palabras más mencionadas las que figuran en mayor tamaño.

## 1) BOSQUE PINTADO DE OMA

La primera entrevista se realizó al responsable del Bosque Pintado de Oma. Esta fue realizada en abril de 2017, en la ciudad de Bilbao (País Vasco, España), ya que es aquí donde se encuentra la Diputación de Vizcaya, Bizkaikoa, de quien depende el bosque pintado por Ibarrola desde el año 2011. La duración de la entrevista fue de alrededor de cuarenta minutos (Cuadros 1 y 2).



Cuadro 1: Nube de palabras con las once palabras más utilizadas durante la entrevista al responsable del Bosque de Oma.

La palabra más utilizada es “Ibarrola”, dando cuenta de la importancia del artista que hace que el Bosque Pintado de Oma se relacione con su nombre. Las siguientes palabras que más utilizadas son “bosque” y “obra”, lo que se explica por la localización de las pinturas de Ibarrola. El bosque es parte importante de Ibarrola, ya

que es reconocido principalmente por las obras que desarrolla en él y también porque es una de las singularidades que distinguen a este artista.

La cuarta palabra más utilizada es “Oma”, lo que se explica por tanto por la referencia topográfica, la cual está presentes en el relato del responsable durante la entrevista y porque es con este nombre con el que comúnmente se distingue al Bosque Pintado por Ibarrola. La quinta, sexta y séptima palabras son “artista”, “pintura” y “arte”, lo que da a entender cuál es la técnica que, en este espacio, utiliza Ibarrola y que lo distingue por sobre otros.

La octava y la novena palabras son “vida” y “conservación”. Estas dos palabras poseen casi el mismo tamaño, lo que resulta interesante ya que se relacionan de manera muy estrecha en el contexto del Bosque Pintado de Oma. Ibarrola decide ejecutar su obra sobre seres vivos, fustes de pino, los cuales poseen una vida limitada. Por lo tanto, al suponerse de una obra de arte viva la conservación adquiere un papel relevante, puesto que se intenta preservar un elemento perecedero.

Por último, la décima y la undécima palabra son “patrimonio” y “museo”. En cuanto al patrimonio es un tema de menor relevancia para el responsable entrevistado, porque aunque se encuentra dentro de las once palabras más mencionadas en la entrevista no adquiere tanta relevancia como la conservación, la cual fue referida en mayor cantidad. Del mismo modo, museo no fue referida tantas veces como bosque. El Bosque Pintado de Oma en gran parte de sus actuaciones funciona como un museo y de cierto modo tiene, según el responsable entrevistado, una autoimagen de tal, es un bosque.

¿Cómo es la historia detrás del Bosque de Oma?

¿Por qué Ibarrola intervino el paisaje?

¿Qué es Bizkaikoa y cuál es su misión?

¿Qué relación tiene Bizkaikoa con Agustín Ibarrola?

¿El artista suele visitar el Bosque? ¿Y qué comentarios suele hacer?

¿Agustín Ibarrola limita la acción de Bizkaikoa o pone alguna condición?

¿Desde cuándo Bizkaikoa tiene el fideicomiso sobre el Bosque de Oma?

¿Desde cuándo Bizkaikoa tiene el fideicomiso?

¿Qué políticas de difusión tiene Bizkaikoa sobre el Bosque de Oma?

¿Cómo se conservan las pinturas del Bosque de Oma? ¿Quién las retoca?

¿Qué plan educativo tiene Bizkaikoa sobre el Bosque de Oma?

¿Los guías son especialistas en educación? ¿Y de qué tipo de disciplina?

¿Cómo es la contratación de esos guías? ¿Son fijos o rotativos?

¿Cómo es el visitante medio que visita el Bosque de Oma?

¿Qué tipo de especialistas suelen visitar el Bosque de Oma?

¿Y cada cuánto se actualiza?

¿De quién fue la idea de generar indicadores en el suelo para observar las obras?

¿Es el Bosque de Oma un museo?

Cuadro 2: preguntas realizadas durante la entrevista al responsable del Bosque de Oma



## 2) MUSEO VOSTELL DE MALPARTIDA DE CÁCERES

La entrevista fue realizada al responsable del Museo Vostell de Malpartida de Cáceres. Esta entrevista fue hecha en enero de 2018, en las oficinas de dirección que se encuentran en el Lavadero de Lana donde se localiza el museo y tuvo una duración de una hora aproximadamente (Cuadros 3 y 4).



Cuadro 3: Nube de palabras con las once palabras más utilizadas durante la entrevista al responsable del Museo Vostell de Malpartida

Al igual que en la entrevista anterior, la palabra más mencionada es el propio nombre del artista, "Vostell". Eso se explica porque la actividad de la institución se centra en la obra del artista de manera individual. También esta repercusión a lo largo de la entrevista puede deberse a que el nombre del museo está asociado al del artista "Museo Vostell". Así, la segunda palabra más mencionada es "arte", lo que al igual que en el caso anterior se asocia a la actividad principal del museo.

La tercera y cuarta palabras repetidas en la entrevista son “Malpartida” y “Fluxus”. Esto muy interesante porque esta localidad, aunque pequeña, alberga la mayor colección monográfica de Fluxus del mundo, lo que la hace relevante desde el punto de vista artístico, siendo el movimiento artístico Fluxus una de las características que distinguen a la obra de Vostell.

La quinta, sexta y séptima palabras más mencionadas son “obra”, “artista” y “paisaje”. Este relacionamiento se puede comprender desde la perspectiva de que Vostell desarrolló gran parte de su obra en el paisaje del berrocal. Sin embargo, es llamativo que la palabra “Barruecos” esté en décimo, y por lo tanto último lugar, ya que para Vostell, este sitio fue el centro de su obra creativa. No obstante, para el responsable de la entrevista adquiere mayor relevancia la localización de Malpartida.

En octavo y noveno lugar están las palabras “museo” y “vida”. Museo se sobreentiende por la autoimagen que esta institución tiene de sí misma, llegando a posicionarse como tal, “Museo Vostell”, y ha asumido todas las funciones de un museo con respecto a la obra de este artista.

En cuanto al concepto “vida”, este se diferencia en el caso anterior, ya que, como se ha mencionado más arriba, Ibarrola desarrolla su obra sobre seres vivos (árboles), no es el caso de Vostell, quien ejecuta su obra en el berrocal. En esta entrevista, la vida adquiere relevancia por ser un término asociado al movimiento Fluxus. La filosofía principal de esta corriente artística, es que es una celebración a la vida. Eso es lo que el responsable de la entrevista quiso transmitir al referirse a la obra de Vostell.

¿Cómo es la historia del Museo Vostell?

¿Por qué Vostell intervino el paisaje?

¿Qué es el Museo Vostell y cuál es su misión?

¿Existe alguna limitación a la acción del Museo o esta tiene acción plena sobre la obra de Vostell?

¿Qué políticas de difusión tiene el Museo Vostell sobre la obra de Vostell?

¿Cómo se conserva el patrimonio de Vostell? ¿Quién está encargado de la restauración?

¿Qué plan educativo tiene el Museo Vostell?

¿Los guías son especialistas en educación? ¿Y de qué tipo de disciplina?

¿Cómo es la contratación de esos guías? ¿Son fijos o rotativos?

¿Cómo es el visitante medio que visita el Museo Vostell?

¿Qué tipo de especialistas suelen visitar el Museo Vostell?

¿El Museo Vostell está reconocido por ICOM como Museo?

¿Cuál es el futuro del Museo Vostell?

Cuadro 3: preguntas realizadas durante la entrevista al responsable del Museo Vostell de Malpartida de Cáceres

### 3) FUNDACIÓN CÉSAR MANRIQUE

La entrevista que se realizó al responsable de la Fundación César Manrique, tuvo lugar en el mes de octubre año 2017 en las oficinas que se encuentran próximas al edificio de la Fundación ubicada en la Casa Museo de Taro de Tahíche, en la isla de Lanzarote (España), y tuvo una duración aproximada de una hora (Cuadros 5 y 6).



Cuadro 5: Nube de palabras con las once palabras más utilizadas durante la entrevista al responsable de la Fundación César Manrique

Al igual que ocurre en las dos entrevistas anteriores, el término más repetido a lo largo de la entrevista es el nombre del artista, “Manrique”. Esto responde a la gran influencia de Manrique, el cual, según se refirió el entrevistado (ANEXO 1) creo *place – branding* identificable con su arte en Lanzarote. Sin embargo, al igual que ocurre con el caso del Museo Vostell, esta reiteración también se debe, en parte, a que está incluido en el nombre de la Fundación: “Fundación César Manrique”.

La segunda y tercera palabras más sonadas en la entrevista fueron “arte” y “artista”. Teniendo en cuenta la gran cantidad de labores que desempeñó Manrique a lo largo de su vida (aparejador, paisajista, escultor, ecologista, etc.), en el responsable entrevistado, quiso destacar esta faceta de Manrique por sobre otras.

La cuarta palabra que más se repite es “Lanzarote”, lo que resulta evidente ya que es donde se encuentra localizada la fundación y porque es donde se ubica la actividad artística de Manrique. Así, la quinta y sexta palabras, son “naturaleza” y “patrimonio”, lo que conecta directamente con el término anterior, Lanzarote, ya que, de cierto modo, por medio de su obra artística Manrique quiso patrimonializar la naturaleza de la isla. La séptima palabra, que está al mismo nivel que la quinta y la sexta, es “pensamiento”. Este concepto se relaciona con una forma de pensar Lanzarote para ejecutar de manera efectiva medidas patrimoniales que no afectaran su naturaleza.

La octava, novena y décima palabras son “museo”, “obra” y “territorio”. La primera de esta tanda, museo, se relaciona con la autoimagen que la fundación tiene de sí misma y la forma en que encaminan sus actuaciones en cuanto a la obra de Manrique. Luego, obra y territorio, se enlazan ya que se desarrolla en un lugar concreto, Lanzarote. Es el museo quien promueve la obra del artista a lo largo del territorio, y es un concepto que forma parte de su proyecto.

Por último, “paisaje” es la undécima palabra que se reitera en la entrevista. Según lo referido por el responsable entrevistado (ANEXO 1), el paisaje es entendido como una construcción cultural, y está presente en la obra de Manrique.

¿Cómo es la historia de la Fundación César Manrique?

¿Por qué Manrique intervino el paisaje?

¿Qué es la Fundación César Manrique y cuál es su misión?

¿Existe alguna limitación a la acción de la Fundación o esta tiene acción plena sobre la obra de Manrique?

¿Qué políticas de difusión tiene la Fundación sobre la obra de Manrique?

¿Cuál es la labor específica de la Fundación César Manrique?

¿Cómo se conserva el patrimonio de Manrique? ¿Quién está encargado de la restauración?

¿Qué plan educativo tiene la Fundación César Manrique?

¿Los guías son especialistas en educación? ¿Y de qué tipo de disciplina?

¿Cómo es la contratación de esos guías? ¿Son fijos o rotativos?

¿Cómo es el visitante medio que visita la Fundación César Manrique?

¿Qué tipo de especialistas suelen visitar la Fundación César Manrique?

¿Quién redactó el material de apoyo? ¿Y cada cuánto se actualiza?

¿Es la Fundación César Manrique un museo?

¿Cuál es el futuro de la Fundación César Manrique?

Cuadro 6: preguntas realizadas durante la entrevista al responsable de la Fundación César Manrique

#### 4) INSTITUTO INHOTIM

La cuarta entrevista fue al responsable del Instituto Inhotim. Esta entrevista fue realizada en el mes de abril de 2019 en las oficinas donde se encuentra la sede administrativa del instituto en la ciudad de Belo Horizonte en el Estado de Minas Gerais (Brasil). La entrevista tuvo una duración aproximada de una hora y fue hecha en español (Cuadros 7 y 8).



Cuadro 7: Nube de palabras con las once palabras más utilizadas durante la entrevista al responsable del Instituto Inhotim

En esta entrevista, la palabra más repetida es “Inhotim”. A diferencia de lo que ocurre en las nubes de palabras de los otros estudios de caso, no se refleja el nombre propio de ningún artista en particular. Esto se explica porque el fundador del Instituto Inhotim, Paz, es un empresario que ejerce un papel estrictamente de mecenazgo y en ningún caso artístico. Por lo tanto, Inhotim no se asocia especialmente a una obra concreta, ya que dispone de muchas y son más reconocidas como colección conjunta. De hecho “colección” es el séptimo término más utilizado por el responsable de la entrevista como forma de referirse a Inhotim.

La segunda palabra más utilizada es “arte”, la que hace referencia a que tipo de colección dispone el Instituto Inhotim. Este término aparece en todas las entrevistas, pero en este caso es especialmente significativo ya que Inhotim no solo es un centro de arte, sino que también es un jardín botánico. Sin embargo, es posible que el responsable entrevistado se sintiera condicionado a hablar de esta faceta del instituto ya que las preguntas estaban orientadas su labor como museo (ANEXO 1). De este modo, “museo”, es la tercera palabra, y en este caso podría asociarse a arte, resolviéndose que el Instituto Inhotim es un museo de arte.

El cuarto término asociado a la entrevista es “Brumadinho”, nombre del área en donde se localiza geográficamente el Instituto Inhotim. El instituto heredó este nombre del antiguo poblado sobre el que se asentó. Brumadinho se identifica con el Instituto Inhotim, siendo esta una de las fuentes económicas más importantes, al margen de la extracción minera. Así, la mayor parte de los trabajadores del instituto son residentes de Brumadinho. También, el instituto realiza muchas labores orientadas a la población de Brumadinho, entre ellas, un centro de memoria local y actividades de educación medioambiental.

En coherencia con lo anterior, el quinto término es “territorio” el cual podría responder a esta preocupación por Brumadinho, pero también puede deberse al giro lingüístico puesto que el entrevistado habló en español a pesar de no ser su primera lengua. Mientras que la sexta palabra es “minería”, es la principal actividad económica del Estado de Minas Gerais y específicamente del territorio de Brumadinho donde se encuentra el Instituto Inhotim. Gran parte del territorio pertenece a empresas de explotación minera que sustentan económicamente algunas de las actividades desarrolladas en Inhotim.

La octava, novena y décima palabras son “obras”, “artistas” y “paisaje”. Existe una relación entre estos términos, ya que la mayor parte de las obras pertenecen a diversos artistas y se encuentran inscritas directamente en el paisaje de Inhotim. Lo que resulta llamativo es que el undécimo y último concepto sea “conservación”, porque son obras expuestas en la intemperie y de difícil mantención.



- ¿Cómo es la historia del Instituto Inhotim?
- ¿Por qué se decide intervenir directamente el paisaje natural?
- ¿Cómo se seleccionan las obras que componen Inhotim?
- ¿Los artistas suelen visitar sus obras en Inhotim?
- ¿Los artistas limitan las acciones de Inhotim?
- ¿Cómo se conservan las obras de Inhotim?
- ¿Cuáles son las políticas de difusión de Inhotim?
- ¿Cómo es el plan educativo de Inhotim?
- ¿Los educadores son especialistas en educación? ¿Sabes de qué disciplina son?
- ¿Estos guías se cambian o son permanentemente los mismos?
- ¿Cómo es el visitante medio que visita Inhotim?
- ¿Van muchas escuelas?
- ¿Qué tipo de especialistas suelen visitar Inhotim?
- ¿Qué tipo de especialistas suelen visitas Inhotim?
- ¿Quién redactó el material de apoyo y cada cuanto se actualiza?
- ¿Inhotim se puede considerar un museo?

Cuadro 8: preguntas realizadas durante la entrevista al responsable del Instituto Inhotim

	NOMBRE DEL ARTISTA	CONSERVACIÓN	TOPÓNIMO	PATRIMONIO	MUSEO	OBRA	PAISAJE	TERRITORIO	ARTE
BOSQUE PINTADO DE OMA	X	X	X	X	X	X			X
MUSEO VOSTELL DE MALPARTIDA DE CÁCERES	X		X	X	X	X	X		X
FUNDACIÓN CÉSAR MANRIQUE	X		X		X	X		X	X
INSTITUTO INHOTIM		X	X		X	X	X	X	X

Cuadro 9: conceptos utilizados con mayor frecuencia por los responsables entrevistados

En el Cuadro 9 se establecen los términos más utilizados durante las entrevistas a los responsables de los estudios de caso analizados en la investigación. Las palabras escogidas para el cuadro fueron las que constan como máximo en todas las entrevistas y como mínimo en al menos dos de ellas

En tres de los estudios de casos, específicamente los españoles, la palabra más utilizada a lo largo de la entrevista fue el nombre del artista entorno al cual se desarrolla la institución. Esto no ocurre en el caso brasileño, ya que la palabra más reiterada fue el nombre de la Institución, no de un artista concreto. El uso del nombre propio de un artista se relaciona con que la obra es identificada con el artista, salvo en el caso brasileño, puesto que el Instituto Inhotim fue fundado por el empresario Paz quien intervino el paisaje con obras de varios artistas y no de ejecución propia.

Con respecto al concepto museo, éste es referenciado en todas las entrevistas, lo que significa que los cuatro estudios de caso se identifican con este tipo de instituciones. Esto se explicaría porque todos ellos cumplen funciones similares a las que tradicionalmente se asocian a los museos, por ejemplo, la difusión y la conservación de una colección de arte concreta. No obstante, la autoimagen referente a museo, no es suficiente para afirmar que efectivamente lo son.

Otro de los términos más utilizados y que se repite en las cuatro entrevistas realizadas a las instituciones que conforman los estudios de caso, es el toponímico que señala la localización de las instituciones. Esto se denota la importancia de la localidad en relación a la obra del sujeto que modifica el paisaje mediante la inclusión de piezas artísticas en paisaje. De este modo, el arte es otro elemento que se encuentra presente en todas las entrevistas y que está en el centro de la transformación del paisaje.

Pese a la importancia que se les da a los topónimos, los conceptos de paisaje y territorio son referidos solo por dos instituciones cada uno. Paisaje es mencionado por el Museo Vostell y por el Instituto Inhotim; mientras que, territorio es nombrado por la Fundación César Manrique y por el Instituto Inhotim. Este hecho es llamativo, ya que los entrevistados del Bosque Pintado de Oma y la Fundación César Manrique no refieren el paisaje como un elemento central en sus instituciones pese a que las acciones de los artistas así lo indicarían. En éste segundo caso, la Fundación César Manrique, el paisaje es reemplazado por el territorio siendo este concepto central dentro del proyecto del artista.

En cuanto a que el entrevistado del Instituto Inhotim refiera indiferentemente el territorio y el paisaje, puede deberse a una cuestión idiomática.

La conservación es mencionada de manera recurrente solo por dos de los cuatro entrevistados responsables de los estudios de caso, el Bosque Pintado de Oma y el Instituto Inhotim. Esta situación coincide con que ambos son los espacios más vulnerables desde el punto de vista de las piezas expuestas en el exterior. En el caso del Museo Vostell y de la Fundación César Manrique, éstas instituciones poseen parte de sus colecciones en el interior y las obras expuestas al aire libre son de materiales más resistentes, como metal y hormigón. En el Bosque Pintado de Oma las pinturas de Ibarrola se encuentran ejecutadas sobre seres vivos, árboles, mientras que en el Instituto Inhotim las piezas están sometidas a un intenso clima tropical.

El concepto patrimonio, es aludido de forma frecuente solo en las entrevistas realizadas a los responsables del Bosque Pintado de Oma y de la Fundación César Manrique, y no así en el Museo Vostell o el Instituto Inhotim. Esto podría ser indicador que para los responsables entrevistados de ambas instituciones, estos paisajes transformados han pasado a formar parte de la identidad de los territorios donde están localizados.

BOSQUE PINTADO DE OMA	MUSEO	PATRIMONIO
MUSEO VOSTELL	BARRUECOS	
FUNDACIÓN CÉSAR MANRIQUE	PAISAJE	
INSTITUTO INHOTIM	CONSERVACIÓN	

Cuadro 10: discrimina entre los diez u once conceptos más utilizados durante la entrevista, los menos mencionados por cada uno de los responsables entrevistados de cada institución

El cuadro 10 discrimina entre los diez u once conceptos más referidos por cada uno de los responsables entrevistados de cada estudio de caso, aquellos que son menos mencionados. Estos son los que aparecen más pequeños en las nubes de palabras (cuadros 1, 3, 5 y 7).

En la entrevista al responsable del Bosque Pintado de Oma, éste hace referencia al museo, pero en menor medida que a otros términos como por ejemplo el bosque. Si bien la autoimagen del Bosque de Oma remite a un museo, esta no sería su característica principal al igual que ocurre con el concepto patrimonio. El patrimonio es de los diez términos más referidos por el responsable de este estudio de caso, es el que se menos se menciona, en contraposición con la conservación.

Con respecto a la entrevista del Museo Vostell, el responsable entrevistado menciona en menor medida el nombre Barruecos (en referencia al berrocal) en relación a los demás conceptos aludidos. Este hecho es significativo si se tiene en cuenta que una de las palabras más mencionadas en esta entrevista fue Malpartida, localidad donde se ubica el museo. Sin embargo, el proyecto inicial de Vostell consistía en desarrollar un museo *in situ* en Los Barruecos, por lo tanto, estos deberían ser predominantes por sobre Malpartida.

En cuanto al responsable de la entrevista realizada sobre la Fundación César Manrique incide más en el concepto territorio que sobre el paisaje porque es parte del proyecto del artista para la isla de Lanzarote.

El Instituto Inhotim es, junto con el Bosque Pintado de Oma, la única institución en la que el entrevistado menciona el concepto conservación (Cuadro 5), pero en menor medida que el resto de palabras referidas. Pese a que la conservación se presenta como una preocupación para el Instituto Inhotim, este es el estudio de caso menos longevo de los analizados, por lo que puede que aún no haya tenido que plantearse temas de conservación con el mismo apremio que el Bosque Pintado de Oma.

BOSQUE PINTADO DE OMA	BOSQUE	PINTURA
MUSEO VOSTELL	BARRUECOS	FLUXUS
FUNDACIÓN CÉSAR MANRIQUE	PENSAMIENTO	NATURALEZA
INSTITUTO INHOTIM	MINERÍA	COLECCIÓN

Cuadro 11: Registro de los términos mencionados por una de las instituciones en sus respectivas entrevistas

En el cuadro 11 se registran los términos que sólo han sido mencionados por una de las cuatro instituciones entrevistadas, por lo tanto, estos conceptos se encuentran solamente en sus respectivas nubes de palabras. Estas palabras, que son únicas en cada una de las entrevistas, resumen la actividad de cada una de las instituciones.

En el Bosque Pintado de Oma, el responsable entrevistado refiere los términos bosque y pintura, conceptos en los que se puede resumir la actividad artística de Ibarrola. En el resto de los estudios de caso los artistas no desarrollan la pintura como elemento central de sus instalaciones artísticas, por lo general se han realizado esculturas.

En la entrevista al responsable del Museo Vostell, se repite nuevamente el topónimo Barruecos en referencia al berrocal (ver cuadro 6), localización donde Vostell desarrolló su proyecto personal. Y también, es el único que menciona un movimiento artístico particular, en este caso Fluxus, corriente a la cual pertenecía Vostell siendo uno de sus mayores exponentes.

En la Fundación César Manrique estos términos son pensamiento y naturaleza, conceptos que se encuentran en el centro del proyecto de Manrique como artista. Éste artista se desarrolló en diversas labores, relacionadas estrechamente con la naturaleza de Lanzarote y su pensamiento constante era en relación a la preservación de ese territorio.

Finalmente, con respecto a los términos que solo se mencionan en la entrevista al responsable del Instituto Inhotim, estos son minería y colección. El primer concepto, minería, se asocia a esta actividad que rige los modos de vida del territorio donde se ubica Inhotim, como consecuencia, extracción minera ha modificado la geografía física de Brumadinho. El segundo concepto, colección, refiere a que esta institución, al contrario de lo que ocurre en los demás estudios de caso, no posee obras de un solo artista, sino que se fundamenta en el conjunto de muchas piezas de varios artistas.



### III.3. PROPUESTA DE CATEGORIZACIÓN

Como se ha argumentado anteriormente, los museos se encuentran definidos y regidos en sus actuaciones por ICOM pese a que no se encuentren afiliadas como miembros. La pertenencia en calidad de miembro al ICOM carece de valor para definir a una institución como museo. Quienes deseen afiliarse a ICOM deben cumplir con dos requisitos: ser un museo, o en su defecto una institución que manifieste interés por la comunidad museística, un profesional de museos o una persona individual; así como aceptar y respetar el Código de Deontológico redactado por ICOM (ICOM, s.f.).

El Código de Deontología del ICOM para los museos establece una serie de principios y recomendaciones para el correcto funcionamiento de los museos, enfatizando especialmente en el papel que desarrollan éstos como custodios y promotores del patrimonio natural, cultural, material e inmaterial (ICOM, 2017). Este Código funciona como complemento de la definición propuesta por ICOM en 2017 y en sus versiones anteriores, puesto que además indicaría cómo los museos deben proceder en diversos temas asociados a su labor.

ICOM propone distintas categorías para sus afiliados, dentro de ellas existe la de “miembro institucional” destinada específicamente para museos “(...) o a otra institución que se ajusta a la definición de museo” (ICOM, s.f.). Esto abre la posibilidad a otros organismos que no se declaran abiertamente como tales. Actualmente, según el sitio web de ICOM, éste posee más de cuarenta mil afiliados en ciento cuarenta y un países, pero no especifica cuántos son miembros individuales y cuántos institucionales (ICOM, s.f.).

Se considera innecesario un análisis del *Código de Deontología*, ya que, como se ha mencionado anteriormente, no todas las instituciones estudiadas se han afiliado a ICOM y, por lo tanto, no se ven obligadas a acatarlo. Sin embargo, ocurre lo contrario con la definición de museos porque es en esta donde se afirma que es un museo, sin que esto conlleve aparejada la necesidad de afiliación.

A partir de un análisis detallado de la última revisión de la definición de museos para ICOM se procederá a la realización de una tabla con los fundamentos más importantes para el análisis de contenido de los estudios de caso. Esta categorización será usada como herramienta de análisis de las fuentes que sustentan esta investigación, teniendo como objetivo principal determinar si los estudios de caso pueden considerarse museos bajo los estatutos propuestos por ICOM en su definición del año 2017. Esto, bajo el supuesto que ICOM es la principal institución en materia de museos y que sus documentos oficiales de referencia en materia de museos actúan como directrices legislativas cuando no existen leyes locales de referencia (ICOM, 2017).

La última definición de museo aprobada por ICOM ha sido actualizada en el año 2017. En ésta se atribuye distintas funciones que definirían a los museos como tal por sobre otras entidades que pudieran resultar similares. Es necesario puntualizar que tanto la Asociación de Museos al Aire Libre Europeos (en sus siglas, AEOM), como la Organización Internacional de Museos de Arqueología al aire libre y de Arqueología Experimental (en sus siglas, EXARC), que hacen referencia a departamentos específicos de ICOM relacionados con el tema de estudio, exponen definiciones semejantes a la de museo proporcionada por ICOM para sus áreas de interés. Puesto que AEOM y EXARC son organismos dependientes del Consejo, para la presente investigación serán consideradas acepciones homologables, y por tanto excluibles para la construcción de la herramienta de análisis.

La última revisión de la definición de ICOM fue en 2017 y no presenta cambios consustanciales con respecto a sus versiones anteriores, pero sí incluye algunos aspectos que son relevantes que distinguen a un museo frente a otras instituciones. Según esta acepción (ICOM, 2017):

“El museo es una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo”.

Al desglosar la citada definición se pueden extraer varias categorías de análisis que serán aplicadas a los estudios de caso y determinar si es que pueden considerarse museos y, posteriormente, paisajes musealizados. Si bien la definición posee al menos catorce términos categorizables en el presente análisis se excluirán algunos, como por ejemplo “lucro” por considerarse una materia ajena al tema de estudio y “adquisición” ya que en la mayor parte de los casos son los gobiernos locales quienes adquieren las piezas. Otros términos se reagruparán y serán considerados en su conjunto por su afinidad, similitud y complementariedad, como por ejemplo “patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente”.

### III.3.1. INSTITUCIONALIZACIÓN

La institucionalidad es una de las primeras cuestiones que se especifican en la definición de ICOM del 2017. En materia de museos, la institucionalidad apunta a la producción de formas de permanencia que otorguen estabilidad a los proyectos museográficos (Borja-Villel, 2011). Es decir que, si un museo está constituido como una institución reconocible y sólida, gestionará de forma coherente su funcionamiento. Otro aspecto relevante, con respecto a la institucionalidad, es que ésta se vincula con el discurso que cada museo quiere proyectar y qué vías va a tomar para ejecutar esa imagen (Campuzano, 2008). En la actualidad asistimos a una masificación de museos de todo tipo, por lo tanto, es necesario que cada uno cree una identidad propia que lo distinga por sobre sus homólogos.

Para Ramírez Montoya (2017), la institucionalización del museo se relaciona con la democratización del arte, especialmente, las vanguardias de principios del siglo XX. Sin embargo, pese a que los museos han hecho un esfuerzo por convertirse en sitios cercanos y abiertos a todo tipo de público, en muchos aspectos siguen siendo espacios de difícil asimilación para la mayor parte de la población. Es aquí donde radica la importancia de la institucionalidad, siendo la herramienta que tiene el museo para controlar los aspectos asociados a su gestión y ejecutar los recursos de manera efectiva para la obtención de sus principales objetivos.

En este análisis el tema de la institucionalización refiere a si los estudios de caso analizados están constituidos como entidades regladas y de este modo posibilitando una correcta ejecución en cuanto a sus actuaciones (Cuadro 12). En los paisajes musealizados, al tratarse de espacios que surgen espontáneamente a partir de la obra *in situ* de un artista, la institución se crea a posteriori, al contrario de como ocurre en los museos al uso.

Bosque de Oma	<p>Desde el año 2011 Bizkaikoa, la Diputación Foral de Vizcaya posee el fideicomiso de la obra de Ibarrola en la Reserva de Urdaibai, conocida como el Bosque Pintado de Oma. Bizkaikoa regula las actuaciones dentro del Bosque Pintado de Oma y toma las decisiones vitales como, por ejemplo, la conservación de las obras. En este ejemplo, la institucionalidad funciona principalmente en las tareas administrativas del bosque, pero no incide realmente en la gestión cotidiana de éste porque Bizkaikoa se encuentra a una distancia considerable del Bosque Pintado de Oma. Además, la obra de Ibarrola se encuentra dentro de un parque natural, la Reserva de la Biosfera de Urdaibai, de libre acceso.</p>
Museo Vostell de Malpartida	<p>Desde un inicio, Vostell presenta intenciones de musealizar el paisaje de Los Barruecos. Sin embargo, esto fue consensuado junto con el Ayuntamiento de Malpartida de Cáceres a finales de 1976. Finalmente, Vostell no realizó el museo directamente sobre el paisaje natural del berrocal como era su intención inicial, pero el municipio cede el antiguo Lavadero de Lana para la instalación de éste. Vostell instala dos de sus esculturas directamente en la zona de las Peñas del Tesoro, "V.O.A.EX." y "El Muerto que tiene Sed". Estas forman parte del Museo Vostell, siendo éste organismo una institución formal y sólida desde sus orígenes.</p>

<p>Fundación César Manrique</p>	<p>La Fundación César Manrique es una institución creada por el propio Manrique en 1992. Esta posee el fideicomiso de gran parte de los establecimientos proyectados por Manrique en la isla de Lanzarote.</p> <p>Al igual que ocurre con el Museo Vostell de Malpartida, desde el principio la Fundación César Manrique es una fuerte institución la cual se encarga de gestionar, además de las casas museo del artista, las principales actividades en materia de educación y cultura que se gestan en ellas.</p>
<p>Instituto Inhotim</p>	<p>El plan de musealización no comienza sino hasta el año 2002, cuando Paz abre al público su colección particular. Pese a que las oficinas centrales de Inhotim se encuentran en la ciudad de Belo Horizonte, esta entidad posee también dependencias administrativas localizadas en el Instituto Inhotim, en Brumadinho.</p> <p>Ambas funcionan de manera coordinada y articulan las actividades que se realizan como museo y como jardín botánico. Para esto posee dos directorios independientes para cada área que funcionan de manera sincronizada mediante un ejercicio de reunión semanal.</p>

Cuadro 12: sobre la institucionalización en los estudios de caso

### III.3.2. PERMANENCIA

La permanencia en del museo se relaciona con la identidad de una institución. La permanencia en el tiempo de una colección la hace reconocible, permitiendo el disfrute de sus elementos patrimoniales en el tiempo. Si el museo es un organismo con funciones educativas y divulgativas, perpetuar la colección para el disfrute y aprendizaje de las generaciones futuras debe ser una de sus principales preocupaciones.

Una de las características que distinguen a los museos por sobre otras instituciones similares, como por ejemplo centros de arte o galerías de arte, es la posesión de colecciones permanentes. Estas colecciones permanentes se convierten en señas de identidad de los museos que se definen en relación a estas y que basan en ellas toda su actividad entorno a la investigación, difusión y medidas de conservación.

En las últimas décadas ha existido una tendencia a desplazar las colecciones permanentes en beneficio de las exposiciones temporales (Haskell, 2002). Esto podría deberse a la gran cantidad de información que existe actualmente donde cualquier tema es “musealizable”. Esto genera confusión, puesto que difumina los límites del museo propiciando que se los identifique con espacios similares que no poseen una actividad que se desenvuelva a través de una colección permanente.

La permanencia se vincula con la institucionalidad, porque las colecciones permanentes inciden en la identidad de los museos. Las colecciones se vuelven emblemáticas y reconocibles precisamente porque están reglamentadas internamente mediante la institucionalidad. En cuanto a los paisajes musealizados, estos poseen colecciones permanentes, pero que al tratarse de museos al aire libre, sus obras están expuestas a constantes modificaciones por las condiciones externas (Cuadro 13). Será misión de cada paisaje musealizado determinar cómo gestionar la permanencia de sus colecciones.

Bosque de Oma	<p>Como se ha mencionado anteriormente, el Bosque Pintado de Oma pertenece a la Diputación Foral de Vizcaya, Bizkaikoa. Este organismo funciona como regulador para todas las actuaciones, visitas, horarios, restauración, y salvaguarda del medio ambiente. De este modo, la colección del Bosque Pintado de Oma, es decir las pinturas que Agustín Ibarrola realizó en el pinar que hoy se encuentra dentro de la Reserva de la Biosfera de Urdaibai, se mantienen de forma periódica y se han vuelto una seña de identidad del paisaje. De este modo, se puede establecer que el Bosque Pintado de Oma posee una colección permanente entorno a la cual gira su actividad.</p>
Museo Vostell de Malpartida	<p>La obra de Vostell en el paisaje se planteó como una colección permanente desde sus inicios. Las obras expuestas a la intemperie, en particular las que se encuentran Los Barruecos, “V.O.A.Ex.” y “El muerto que tiene sed”, están hechas de hormigón, lo que asegura su permanencia en el tiempo. Además, el Museo Vostell, apostado en el edificio del Lavadero de Lana, se han convertido en un referente por ser la colección monográfica más grande del mundo dedicada al movimiento artístico del Fluxus. La fuerte institucionalidad del museo hace que el legado de Vostell se perpetúe mediante políticas de restauración y difusión de la colección permanente.</p>



<p>Fundación César Manrique</p>	<p>Al igual que ocurre con el estudio de caso anterior, la Fundación César Manrique es quien se hace cargo de la mantención de las obras del artista. Es importante puntualizar que muchas de las obras de Manrique, repartidas a lo largo de toda la isla de Lanzarote, no dependen de la Fundación; pero las que sí lo hacen funcionan como centros de exposiciones y museos permanentes. En concreto, la Casa Museo de Haro de Tahíche, donde se encuentra la sede principal de la fundación y que se ha analizado en este trabajo de investigación, posee una colección permanente que permite comprender la vida y recorrido de Manrique.</p>
<p>Instituto Inhotim</p>	<p>El Instituto Inhotim en Brasil consta de dos colecciones permanentes que actúan de forma simultánea complementándose: una de arte contemporáneo y otra botánica. De este modo, Inhotim, funciona tanto como museo de arte contemporáneo, siendo el museo a cielo abierto más grande del mundo; y como jardín botánico. Ambas colecciones se mantienen de forma permanente gracias a la doble gestión institucional de Inhotim.</p>

Cuadro 13: sobre la permanencia en los estudios de caso

### III.3.3. SERVICIO A LA SOCIEDAD Y SU DESARROLLO

Tanto el “servicio a la sociedad y su desarrollo” junto con la “finalidad educativa del museo” representan dos de las características más relevantes de los museos. Estas cualidades distinguen a los museos por sobre otras instituciones, y le dan un sentido a su existencia, más allá de ser contenedores y guardianes del patrimonio de la humanidad.

La complejidad de esta categoría de análisis surge a partir de la necesidad de especificar qué significa el servicio a la sociedad y su desarrollo. Diversos autores, do Nascimento Junior (2008), Garde López & Varela Agüí (2009), Álvarez Domínguez (2009); entre otros, teorizan sobre ese servicio; para finalmente coincidir que la contribución de estos “(...) implica una profundización en las acciones a desarrollar por los museos en lo referente a comunicación, educación e investigación, desarrollando actividades de carácter inclusivo” (do Nascimento Junior, 2008, pág. 20).

El museo se presenta como una eficaz herramienta para la educación formal, ya que su patrimonio está compuesto por fuentes primarias que permiten la creación de un discurso que abre un espacio para la reflexión. Sin embargo, el museo se ha convertido en receptor y no en promotor de las actividades didácticas. La dificultad radica en el desconocimiento tanto del museo como de la escuela en cómo integrarse de forma competente (Bosch, 2000).

Dado que en la presente investigación existe otra categoría de análisis dedicada exclusivamente a la labor educativa de los museos, en este apartado se estudiará otras actuaciones que las instituciones realizan en beneficio del desarrollo de la sociedad. Estas aportaciones se estudian como complementarias de las acciones educativas referentes a la colección permanente del museo, por ejemplo, el material didáctico adaptado, y se centra en las acciones que la institución realiza en favor de la comunidad a la que pertenece (Cuadro 14).

## Bosque de Oma

Por sus características únicas y su increíble belleza, el Bosque Pintado de Oma es visitado por muchos tipos de público. Este espacio está constituido dentro de la Reserva de la Biósfera de Urdaibai y es utilizado para el estudio de otras disciplinas, lo que abre las puertas a la organización periódica de distintos tipos de seminarios y jornadas.

Estas actividades implican un interés por parte de Bizkaikoa de difundir a la comunidad de investigadores las temáticas que se desarrollan bajo su administración. Sin embargo, estas actividades no se relacionan necesariamente con el Bosque Pintado de Oma, sino que incluyen todos los lugares que están tutelados por la Diputación Foral de Vizcaya.

Si bien en un principio la población local se opuso a las obras de Ibarrola en el bosque aledaño a Oma, a día de hoy, integrado dentro de la Reserva de la Biosfera de Urdaibai el Bosque Pintado de Oma supone un foco turístico interesante que atrae a un público no necesariamente especializado. Por lo tanto, se puede concluir, que a pesar de los detractores y críticas que en un comienzo tuvo este lugar, prevalece un aporte a la sociedad presente en el turismo y su desarrollo, que también se refleja en la organización de seminarios y jornadas que estudian el patrimonio resguardado por Bizkaikoa.

Museo Vostell de Malpartida	<p>Parte de la idea original de Vostell, era hacer una escuela para artistas que quisieran formarse en el Fluxus. Actualmente, desde la administración del Museo Vostell, se está trabajando en este proyecto con la finalidad de realizarlo de manera eficiente en el futuro. Esta institución también tiene una gran colección y archivo referente al Fluxus. Este está abierto a especialistas que deseen formarse e investigar sobre el tema, lo cual puede entenderse como un importante servicio a la sociedad.</p> <p>El berrocal era un territorio que pasaba desapercibido por la gente que residía en aquella zona y era utilizado principalmente para el pastoreo. Cuando Vostell instala sus obras, no solo permite que los vecinos locales participen en estas como ocurre con “El muerto que tiene sed”, sino que también beneficia a la preservación de ese paisaje. Este está reconocido actualmente bajo la figura de protección del paisaje como Monumento Natural.</p> <p>El alcance de las acciones de Vostell en el berrocal exceden los límites del museo. No se limitan a la colección dedicada al movimiento artístico del Fluxus, además puso en el punto de mira el paisaje de bolos graníticos fomentando el turismo de la zona, propiciando la llegada de otro tipo de público especialista no necesariamente ligado al mundo de las artes y las humanidades.</p>
--------------------------------	---

<p>Fundación César Manrique</p>	<p>En cuanto a la Fundación César Manrique, se podría esperar que esta tuviera incidencia en la gran cantidad de proyectos que atañen a los distintos espacios creados por Manrique que se encuentran repartidos a lo largo de la isla de Lanzarote. Sin embargo, como se ha mencionado en el segundo capítulo, las labores de la Fundación repercuten principalmente en la casa de Taro de Tahíche donde está la sede central, en la Casa Museo del artista y en la biblioteca asociada. Es en estas locaciones donde la Fundación desarrolla de forma constante exposiciones, conferencias y talleres en los que se tratan los temas de estudio entorno a los cuales Manrique desarrolló su obra: arte – naturaleza – territorio. De esta manera se perpetuando el legado del artista en el tiempo.</p> <p>Manrique se opuso totalmente a que Lanzarote adoptara las políticas turísticas del resto de islas. Esto pudo afectar la percepción de los lanzaroteños sobre la visión del artista con respecto a un arte ecosostenible. Sin embargo, a día de hoy, tanto las obras de Manrique, como su planificación turística, influyeron en hacer de la isla un paisaje poco antropizado de gran belleza natural.</p>
-------------------------------------	--

<p>Instituto Inhotim</p>	<p>El Instituto Inhotim se encuentra localizado dentro de los límites municipales de Brumadinho, zona intensamente explotada por la industria minera. Cuando Paz decide instalarse en el antiguo poblado de Inhotim y comienza a transformar el paisaje con el objetivo de situar su gran colección de arte contemporáneo en los jardines colindantes a su propiedad, modifica de forma permanente el espacio. Este hecho conlleva muchas críticas por parte de los detractores del nuevo Inhotim, quienes aluden a que Paz no respetó el patrimonio preexistente. Sin embargo, desde el Instituto Inhotim se han creado muchos programas que han contribuido a la comunidad de Brumadinho, como un Centro de Memoria Histórica, así como diversos proyectos educativos que tocan áreas de políticas medioambientales, arte contemporáneo, música, etc. Por último, los vecinos del Brumadinho pueden asistir de manera gratuita a muchos de los talleres y actividades organizadas por el instituto, así como visitarlo de forma gratuita.</p>
--------------------------	---

Cuadro 14: sobre el servicio a la sociedad en los estudios de caso

### III.3.4. APERTURA AL PÚBLICO

En cuanto a la apertura al público, este punto se puede asociarse a la accesibilidad por relacionarse con los modos de entender un museo por parte de un público general no especializado. Sin embargo, existe una dificultad asociada a este término puesto que es un concepto muy amplio y que puede hacer referencia a más de un tipo de accesibilidad. La apertura al público puede ser entendida referencia a la accesibilidad física, la accesibilidad psíquica y la accesibilidad intelectual (Valdés Sagüés, 2008).

La accesibilidad física haría alusión a que estos espacios deben estar materialmente adaptados para recibir todo tipo de visitantes. La accesibilidad psíquica y la accesibilidad intelectual se refieren a facilitar el acceso a la información por medio de herramientas adaptadas para el entendimiento del contenido del museo.

Actualmente por norma general las instituciones han adaptado sus edificios para facilitar la accesibilidad física de públicos con necesidades específicas de movilidad; esto se conoce como “eje de accesibilidad” (Asensio, Sancantana, & Fontal, 2016). No obstante, los paisajes naturales musealizados estudiados en esta tesis suponen un tipo específico de museos al aire libre. Así, este tipo de entidades no fueron pensadas en un primer momento para ser museos, sino que comenzaron como intervenciones a cielo abierto que posteriormente fueron musealizadas y, por tanto, en algunos casos, como el Bosque Pintado de Oma, sus características geográficas limitan el acceso de personas con movilidad reducida.

También, como se profundizará más adelante, los paisajes naturales musealizados cuentan entre sus características principales es que se localizan en sitios alejados. Esto supone la necesidad de movilizarse de manera intencionada y en medios de transporte particulares, a menos que se encuentren ubicados en sitios aledaños a núcleos urbanos.

En cuanto a la accesibilidad o apertura, psíquica e intelectual, este punto colinda estrechamente con la difusión del contenido. Los museos deben procurar poseer un lenguaje accesible, inclusivo e interesante (Stoffel & Victor, 2015).

Asensio, Santacana y Fontal (2016), en el artículo titulado “Inclusión en patrimonio y museos: más allá de la dignidad y la accesibilidad”, definen que:

Un museo inclusivo sería aquél que tiene la sensibilidad pro-activa a favor de la diversidad en todos sus órdenes de actuación (patrimonio, colecciones y sus mensajes; funciones, participantes y programas públicos y educativos; gestión de los recursos humanos, de los recursos muebles e inmuebles y de los recursos económicos).

(Asensio, Sancantana, & Fontal, 2016, pág. 45)

La accesibilidad incluye muchos aspectos de la gestión de museos. Por tanto, se analizarán las principales líneas de actuación de los espacios estudiados de una forma superficial, teniendo en cuenta solo aquellas más evidentes (Cuadro 15).



Bosque de Oma	<p>El Bosque Pintado de Oma posee una dificultad añadida referente a la accesibilidad física por encontrarse dentro de la Reserva de la Biósfera de Urdaibai. Para acceder a él deben recorrerse algunos kilómetros a pie hasta el pinar. Una vez en el bosque, el terreno posee ciertos desniveles que dificultarían el acceso de un público con movilidad reducida.</p> <p>Se ha pensado en establecer un tren que facilite el acceso para personas que no pueden desplazarse hasta el Bosque Pintado. Sin embargo, esta idea no se ha ejecutado porque, según refiere el entrevistado, el sitio es bastante visitado a lo largo del año y una mayor afluencia podría ir en detrimento del pinar.</p> <p>En cuanto a la accesibilidad psíquica e intelectual, este espacio puede resultar complejo de comprender desde el punto de vista artístico por un público no especializado. No obstante, posee un gran atractivo que le convierte en un lugar apetecible desde una perspectiva vivencial y estética.</p> <p>Al igual que los demás estudios de caso analizados, hay que desplazarse en medios de transporte privados, que limitan el acceso de un público más amplio.</p>
---------------	---

<p>Museo Vostell de Malpartida</p>	<p>Desde el punto de vista de la accesibilidad física, el Museo Vostell posee la mayor parte de su colección en las dependencias del Lavadero de Lana, el cual se encuentra adaptado para el acceso de personas con movilidad reducida. Sin embargo, las dos obras que se encuentran inscritas <i>in situ</i> en el berrocal, “V.O.A.Ex” y “El muerto que tiene sed”, se encuentran en una zona que puede resultar poco accesible para personas con movilidad reducida. De todos modos, la colección ubicada en el Lavadero de Lana puede funcionar de manera independiente de las obras que están en las Peñas del Tesoro. Tampoco existe la posibilidad de desplazarse al Museo Vostell en transporte público.</p> <p>En cuanto a la accesibilidad intelectual y la accesibilidad psíquica, el movimiento artístico Fluxus resulta bastante complejo de entender para un público no especializado. Esto es subsanado mediante un ejercicio de mediación y material educativo adaptado.</p>
<p>Fundación César Manrique</p>	<p>La Casa Museo de Taro de Tahíche, donde se encuentra localizada la Fundación César Manrique, se encuentra adaptada para personas con movilidad reducida. Además, se localiza aledaña a la zona residencial de Arrecife, lo que hace de este el único estudio de caso accesible mediante transporte público. Ambas características facilitan la accesibilidad física.</p> <p>En cuanto a la accesibilidad psíquica e intelectual, este espacio se encuentra bien señalizado y adaptado para diversos tipos de público. La colección cuenta con distintos medios que facilitan el entendimiento, como por ejemplo cartelas explicativas y medios audiovisuales.</p>

<p>Instituto Inhotim</p>	<p>El Instituto Inhotim se encuentra en el interior de Brumadinho en el Estado de Minas Gerais, Brasil. Para acceder a esta institución es necesario hacerlo mediante transporte privado. No obstante, una vez superado este obstáculo, la accesibilidad física se ve facilitada por la posibilidad de utilizar, previo pago, coches lanzadera que permiten el desplazamiento entre obras y galerías al interior del museo.</p> <p>Con respecto a la accesibilidad psíquica y la accesibilidad intelectual, la belleza de los jardines y la posibilidad de interactuar con la mayor parte de las obras, tanto las que están apostadas al aire libre como las que se encuentran dentro de las galerías de artistas, facilita la comprensión del arte y resulta seductor para un público no especializado.</p> <p>El Instituto Inhotim posee todo su material tanto en portugués como en inglés, sin embargo, los mediadores que se encuentran al interior del instituto, en su mayoría, solo hablan portugués, lo que dificulta el entendimiento por parte del de público extranjero que visita sus dependencias.</p>
--------------------------	--

Cuadro 15: la apertura al público en los estudios de caso

### III.3.5. CONSERVACIÓN

Dado que los museos son entendidos como custodios del patrimonio de la humanidad, la política de conservación es fundamental para preservar el acervo cultural. En los museos al aire libre este tema se dificulta por ubicación a intemperie de estas instituciones. El auge del desarrollo de la conservación y de la restauración de los Bienes Culturales se sitúa en el siglo XX, ambas materias pasan a ser disciplinas *per se* (Fernández Ibáñez, 1988). La conservación es un ejercicio que evita futuros daños a las piezas, mientras que la restauración es entendida como la reparación de los daños que hayan podido producirse en el pasado. No obstante, en esta investigación se utilizarán indistintamente para hacer referencia al fenómeno de la conservación en sí.

El arte contemporáneo modificó el panorama de la conservación y restauración tradicionales al incluir todo tipo de materiales. Al mismo tiempo, este tipo de obras poseen la particularidad de estar hechas para ser expuestas en espacios diversos, entre ellos el aire libre (Sedano, 2001). Si las exposiciones se encuentran apostadas en el exterior, es necesario que existan políticas de conservación patrimonial capaces de adaptarse a condiciones medioambientales particulares, que tengan en cuenta diversos tipos de deterioro material.

Los paisajes musealizados surgen de manera espontánea en torno a intervenciones de arte contemporáneo apostada *in situ* en el paisaje, lo que conlleva a que, en algunos casos, no exista una premeditación con respecto a cómo será la conservación de esas piezas en el exterior (Cuadro 16).

Bosque Pintado de Oma	<p>El Bosque Pintado de Oma posee una conservación más complicada que el resto de estudios de caso por ser una obra ejecutada sobre un elemento vivo dentro de un parque natural. La conservación consiste principalmente en retocar las pinturas de Ibarrola sin afectar el ecosistema de la Reserva de la Biosfera de Urdaibai. La pintura usada en el mantenimiento de las piezas posee características especiales para no afectar el medio natural.</p> <p>La obra de Ibarrola está realizada sobre fustes de pino destinados a la tala, cuya vida útil ronda los cincuenta años. Pese a ser restaurada de forma periódica por técnicos especialistas en Bellas Artes, mediante pautas dictadas por el propio Ibarrola, la obra ha sufrido una progresiva degradación por encontrarse expuesta a intemperie y por el crecimiento irregular de los árboles que deforman las pinturas.</p> <p>Actualmente, y desde abril de 2019, el Bosque Pintado de Oma se encuentra cerrado temporalmente, ya que sufre la contaminación de un hongo conocido como “banda marrón”.</p>
-----------------------	--

<p>Museo Vostell de Malpartida</p>	<p>Las obras de Vostell que se encuentran inscritas <i>in situ</i> en el paisaje de Los Barruecos, “V.O.A.Ex”. y “El muerto que tiene sed”, así como la escultura “Toros de hormigón” ubicada en la entrada del Lavadero de Lana, están hechas de hormigón. Este material es resistente y ayuda a la mantención de la obra en el tiempo.</p> <p>Otras obras, como por ejemplo “¿Por qué el proceso entre Pilatos y Jesús duró sólo dos minutos?”, debe ser limpiada cada dos años por las cigüeñas que habitan la zona y que hacen sus nidos en ellas. Para los trabajos de conservación, el responsable entrevistado comenta que, se han llegado a traer incluso grúas que faciliten la labor. Esta pieza está realizada a partir de un fuselaje de avión, automóviles y un piano de cola. Este último, al ser de madera se ha deteriorado. Sin embargo, el propio genio de Vostell habría querido que esto fuese así, ya que la obra madura con el tiempo, siendo algo hermoso y efímero.</p>
<p>Fundación César Manrique</p>	<p>En cuanto a la Fundación César Manrique, según refiere el responsable entrevistado, la principal preocupación en temas de conservación se relaciona con su ubicación al aire libre y con la constante afluencia de público.</p> <p>Esto requiere que el legado de Manrique necesite persistentes trabajos de restauración y conservación, los cuales son ejecutados por técnicos especialistas.</p>

Instituto Inhotim	<p>En el Instituto Inhotim existen dos tipos de obras de arte contemporáneo. Unas se encuentran dentro de galerías en donde se exponen los trabajos de artistas forma individual; mientras que otras piezas se realizaron directamente en medio del jardín botánico, éstas están condicionadas por el medio ambiente y las inclemencias del clima tropical de la zona.</p> <p>El responsable entrevistado refiere que a que la restauración de estas obras se hace por especialistas o por los artistas que las han creado, en caso de estar disponibles. Dado que muchos artistas expuestos en Inhotim son extranjeros no saben cómo es que reaccionarán los materiales al aire libre en condiciones tan extremas.</p>
-------------------	---

Cuadro 16: la conservación en los estudios de caso

### III.3.6. INVESTIGACIÓN

Los museos, como custodios de fuentes primarias, deben promover la investigación científica sobre sus colecciones. Esta contribución sirve para incrementar el acervo científico en la sociedad y de este modo ser instituciones al servicio de la sociedad y su desarrollo.

Para Asensio y Asenjo (2011), este tipo de investigaciones se relacionan estrechamente con la educación patrimonial y puede estar o no asociada a ámbitos formales. Es decir, que en lo que respecta a este punto el museo puede funcionar por sí mismo como educador no formal, o participar en la educación formal gracias a la contribución de sus colecciones.

La investigación del patrimonio posee una doble finalidad. La primera, está orientada a la divulgación académica por parte de especialistas que contribuirá a aumentar el corpus teórico y práctico con respecto a una temática específica asociada a la colección permanente de un museo. Y la segunda, es que a través de la investigación patrimonial el conocimiento se difundirá a otros centros educativos, independiente de si estos son formales o informales (Cuenca López, 2014).

En este punto se debe diferenciar entre la producción científica ejecutada por el museo y la de investigadores particulares. Ambas contribuyen a la ampliación de la visión patrimonial sobre una temática específica, pero se diferencian en que los museos aportarán una mirada institucional que busca promocionar su colección. Mientras que, los investigadores, al no depender del museo para ejercer su actividad, se pueden permitir un análisis más crítico y objetivo.

Ante la imposibilidad de analizar la gran cantidad de producción científica de los cuatro estudios de caso, en este apartado se analizará qué tipo de especialistas visitan los espacios y si las instituciones llevan un control de las publicaciones no oficiales. De este modo, se pretende dilucidar si los estudios de caso aprovechan, y qué forma, la producción científica ajena (Cuadro 17).



<p>Bosque Pintado de Oma</p>	<p>Las condiciones particulares de la Reserva de la Biosfera de Urdaibai, donde se encuentra el Bosque Pintado de Oma, dificulta a Bizkaikoa mantener un registro de los especialistas que visitan el lugar y saber a qué disciplina pertenecen. Además, las dependencias de Bizkaikoa se ubican a cuarenta kilómetros del Bosque Pintado, lo que hace que complica el hacer un seguimiento efectivo de los especialistas y, por lo tanto, también de las publicaciones que involucran específicamente al bosque.</p>
<p>Museo Vostell de Malpartida</p>	<p>El Museo Vostell de Malpartida es visitado por diversos tipos de públicos. La mayor parte de éstos son especialistas, artistas e investigadores interesados en el movimiento artístico del Fluxus. Tanto las investigaciones, como las fotografías tomadas en el interior del recinto, deben ser previamente consultadas con la dirección de la institución. Esto supone un mayor control por parte del museo con respecto a los especialistas que visitan el centro.</p>

Fundación César Manrique	La Fundación César Manrique posee una gran cantidad de publicaciones a nivel institucional, además de la prolífica producción del propio Manrique. Según los datos aportados en la entrevista, el responsable refiere que la Casa Museo de Taro de Tahíche, es visitada principalmente por arquitectos, artistas, geógrafos e investigadores del área medioambiental.
Instituto Inhotim	Si bien el resto de instituciones tratadas en esta tesis son visitadas por diversos investigadores a lo largo del año, el Instituto Inhotim cuenta con una ventaja con respecto a las demás. El hecho de ser, además de un museo de arte contemporáneo un jardín botánico, hace que este espacio sea anualmente visitado por un amplio número de investigadores dedicados a las ciencias medioambientales. El Instituto cuenta con una red para investigadores externos en donde se difunden las publicaciones que se han realizado sobre él.

Cuadro 17: la investigación en los estudios de caso

### III.3.7. COMUNICACIÓN Y DIFUSIÓN

En cuanto al tema de comunicación y difusión, esta categoría se relaciona estrechamente con la apertura al público, ya que uno de los objetivos principales de los museos es hacer comprensible su colección. Para ello, el museo debe priorizar ejecutar una correcta difusión de sus piezas patrimoniales de modo que estén al servicio de la sociedad y su desarrollo (Valdés Sagüés, 2008). Comunicación y difusión, en este contexto, pueden ser tratados como homólogas.

El museo debe promover una amplia difusión que alcance a todos los estratos de la sociedad, para evitar convertirse en mausoleos de cultura para elites privilegiadas (Carbonell, 2005). La democratización patrimonial por medio del museo y sus actuaciones, significa la ejecución de una correcta comunicación para el entendimiento de un público no especializado. La difusión es un proceso que implica documentar, valorar, interpretar, producir y divulgar un mensaje inteligible que funcione como mediador entre el museo y la sociedad independiente del soporte de este (Guglielmino, 2007).

En este apartado se analizarán las actuaciones que los espacios estudiados realizan *in situ* para facilitar la comprensión del espacio, así como sus acciones en el ámbito de la comunicación interesadas en la divulgación de información sobre sus colecciones más allá de los límites del museo (Cuadro 18).

Los ejercicios de mediación realizados por guías especialistas de cada institución, que bien podrían ser tratados en este punto, serán analizados en la categoría “finalidad educativa y recreativa”.

<p>Bosque Pintado de Oma</p>	<p>Las pinturas de Ibarrola sobre los fustes están señalizadas en el suelo con flechas que indican desde donde se debe mirar, y luego se puede cotejar el número en un panel para ver el nombre de la pieza (Ver Fig. 8). Esto da cuenta de una intención por parte de Bizkaikoa de mediar entre la obra y el visitante. Lamentablemente, el crecimiento de los árboles ha distorsionado la visión de algunos de las pinturas de Ibarrola.</p> <p>El Bosque de Oma, también, posee su propia web en donde se puede revisar de forma detallada tanto el histórico, como información complementaria sobre Ibarrola y su obra. La información solo está disponible en español.</p>
------------------------------	---

<p>Museo Vostell de Malpartida</p>	<p>Como se ha comentado anteriormente, el Museo Vostell es de difícil comprensión para un público no especializado, pero buscan mediar a través del uso de cartelas sobre las obras que se exponen en el Lavadero de Lana. Asimismo, en conjunto con la colección dedicada al Fluxus, en el Lavadero de Lana existe una sección que se dedica específicamente a la historia de la trashumancia con dioramas y textos expositivos.</p> <p>No ocurre lo mismo con las obras expuestas al aire libre, tanto en las zonas exteriores a las dependencias del museo como en el berrocal, donde solo se exponen los nombres de las piezas. Esto dificulta el entendimiento de obras como “El muerto que tiene sed”, o “¿Por qué el proceso entre Pilatos y Jesús duró sólo dos minutos?”</p> <p>En cuanto a la web del Museo, esta no es muy atractiva visualmente. Sin embargo, es bastante completa en temas referentes a la historia de Vostell y de la institución. El sitio web solo está disponible en español.</p>
------------------------------------	--

Fundación César Manrique	<p>La Fundación César Manrique posee todo tipo de recursos para contribuir con la difusión de su obra, desde cartelas hasta documentales que se exponen de forma continuada en las salas de exposición de la sede de Taro de Tahíche. Este material, al ser de naturaleza variada, contribuye de manera positiva al entendimiento de la obra por parte de la mayoría del público.</p> <p>Además, su página web posee múltiples recursos no solo en español e inglés, sino que también en francés, italiano y alemán. Desde esta es posible revisar todas las publicaciones de Manrique y de su obra.</p>
Instituto Inhotim	<p>Como se ha explicado anteriormente, el Instituto Inhotim está dispuesto a lo largo de una gran extensión de terreno. Esta institución cuenta con obras expuestas a la intemperie y con varias galerías monográficas dedicadas a la obra un solo artista. Estas características hacen que sea necesario que existan planos adaptados para la orientación de los visitantes dentro del centro, en los que se detallan todas las dependencias, obras, galerías y senderos por los cuales se puede acceder, así como las paradas de los coches lanzadera.</p> <p>Inhotim cuenta con información detallada de sus obras <i>in situ</i> mediante cartelas y textos, así como una aplicación para el móvil e internet gratuito vía wifi para todos sus visitantes. También cuenta con una constante actividad en redes sociales como Instagram y Twitter, y una página web muy completa, aunque solo está disponible en portugués e inglés.</p>

Cuadro 18: la comunicación y difusión en los estudios de caso

### III.3.8. PATRIMONIO MATERIAL E INMATERIAL

En cuanto al tema del patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente, este punto ha sido largamente tratado en el marco teórico de la presente investigación. Sintetizando, en palabras de Guglielmo (2007):

Se ha superado el concepto de patrimonio como objeto, tesoro histórico y estético, para ingresar en una concepción más amplia que incluye el contexto físico, social y cultural y el reconocimiento del valor de uso del patrimonio, todo ello como referente y comprensión del sentido de pertenencia y de identidad de una comunidad.

(Guglielmo, 2007, pág. 3)

De este modo, el acervo de los museos no debiera limitarse exclusivamente a un patrimonio material tangible, sino que también puede incluir otras categorías inmateriales; como por ejemplo ocurre en los ecomuseos, donde adquieren relevancia las costumbres por sobre los objetos corpóreos.

Con respecto a las instituciones estudiadas en la presente investigación, todas ellas corresponden a espacios en los cuales la colección material y la inmaterial se complementan. Es decir, que el arte ha sido creado en el paisaje formando un conjunto indivisible entre pieza artística y paisaje (Cuadro 19).

Bosque Pintado de Oma	El patrimonio material del Bosque Pintado de Oma, está reflejado en las pinturas que Ibarrola realizó sobre los fustes de pino en la actual Reserva de la Biosfera de Urdaibai. Estas pinturas se han convertido en un símbolo de la localidad y son reconocidas por cientos de personas que visitan este entorno a diario.
Museo Vostell de Malpartida	El patrimonio material de Vostell está presente no solo en sus obras en el berrocal, también en el museo donde se encuentra la mayor colección dedicada al Fluxus. Esta institución se ha convertido en una suerte de lugar de peregrinaje para todos los amantes del arte contemporáneo, constituyéndose así también en patrimonio inmaterial.



<p>Fundación César Manrique</p>	<p>La obra de Manrique en el territorio insular lanzaroteño constituye un patrimonio material de incalculable valor. Concretamente, la Casa Museo de Taro de Tahíche, donde se encuentra apostada la dirección y administración de la Fundación César Manrique, constituye no solo un elemento de patrimonio material, sino que también inmaterial. Este patrimonio inmaterial se refleja en la visión de Manrique para la isla, la cual es transmitida mediante las actividades desarrolladas por la fundación.</p>
<p>Instituto Inhotim</p>	<p>El Instituto Inhotim es reconocido a nivel mundial por poseer la mayor colección de arte contemporáneo del mundo. Este espacio posee un patrimonio material compuesto por más de quinientas piezas de arte, pero también, se ha convertido en un símbolo del estado de Minas Gerais. Aunque se encuentra alejado de la capital, Belo Horizonte, Inhotim supone un elemento patrimonial inmaterial es representativo de este territorio.</p>

Cuadro 19: patrimonio material e inmaterial en los estudios de caso

### III.3.9. FINALIDAD EDUCATIVA Y RECREATIVA

Según la teoría de Marenales (1996) existirían tres niveles educativos. El primero identificado con el ámbito formal representado por el sistema educativo oficial y por reglamentado, desde la escuela hasta el ciclo de enseñanza superior. El segundo, compuesto por la educación no formal derivado de experiencias educativas no oficiales, pero que sí intencionadas y poseedoras de una programación didáctica, nivel en el que se encontrarían los museos. Y el tercero, constituido por el aprendizaje informal donde se enmarcan todas las experiencias educativas que se desarrollan en lo cotidiano y que no poseen una planificación previa, sino que surgen de manera espontánea a partir de la experiencia vivencial de las personas.

En este contexto, para que exista un aprendizaje efectivo debe haber una articulación entre el aprendizaje formal y el no formal, entendiendo que el primero utiliza al segundo desde una perspectiva práctica porque éste posee fuentes primarias. Es decir, que el museo posee las herramientas que facilitarían el aprendizaje en el aula. Además de objeto y educador informal, el museo es también un espacio de recreación.

Realmente es imposible cuantificar en qué medida los museos contribuyen efectivamente en el aprendizaje del público que los visita si es que no se le realiza un examen posterior a la visita. En este apartado se revisará el material didáctico de cada una de las instituciones estudiadas, así como el tipo de visitas guiadas de las que disponen (Cuadro 20). No se tratará el museo en su finalidad de recreo, ya que se entiende que esta es una apreciación subjetiva y difícilmente valorable.

<p>Bosque Pintado de Oma</p>	<p>El Bosque Pintado de Oma posee carpetas didácticas para primaria editadas por la Diputación Foral de Vizcaya, Bizkaikoa. Estas carpetas contienen fichas didácticas que tratan temas de arte contemporáneo relacionado con la obra de Ibarrola en el Bosque, como por ejemplo el puntillismo y el <i>minimal art</i>. Además de los contenidos teóricos, estas fichas funcionan como una especie de yincana en la que los alumnos deben encontrar algunos ítems presentes en el paisaje. Además, estas fichas disponen de un apartado para realizar actividades educativas en familia.</p> <p>Con respecto a la mediación cultural del Bosque Pintado de Oma, el entrevistado refiere a que las visitas guiadas son puntuales, efectuándose principalmente en verano por una guía especialista en Bellas Artes que se contrata de manera temporal.</p>
<p>Museo Vostell de Malpartida</p>	<p>El Museo Vostell posee dos dossiers educativos. Uno se titula “Barruecos Malpartida Vostell”, del año 2018; un cuento ilustrado que relata la historia Vostell. El otro dossier ilustrado se llama “Los Barruecos y el Museo Vostell Malpartida: descubre el arte y la naturaleza en un espacio de aventuras”, editado también en 2018. Es un libro interactivo que se divide en cinco partes: el paisaje, los primeros pobladores de la zona, la Mesta y la trashumancia, Vostell y el Fluxus.</p> <p>También cuentan con una persona que se desempeña como mediadora. Esta es especialista, y su contratación es permanente. Además, hay dos técnicos de arte.</p>

Fundación César Manrique	<p>El Departamento Educativo de la Fundación César Manrique redactó un documento de 45 páginas donde se planifica de forma didáctica la visita a la Casa Museo de Taro de Tahíche. Es un material muy completo que contempla la relación de Manrique con el paisaje. El dossier incluye visitas y actividades tanto para alumnos de infantil, primaria, secundaria y bachillerato. Finalmente, acaba con información complementaria sobre el artista, el territorio y el museo.</p> <p>Esta institución cuenta con un departamento pedagógico que coordina las actividades educativas de la Fundación. La contratación de estos es permanente, ya que se busca que haya continuidad. Además, todos los trabajadores de la Fundación cuentan con formación específica sobre César Manrique y su obra. Estos cursos de actualización se realizan cada dos años.</p>
--------------------------	---

Instituto Inhotim	<p>El Instituto Inhotim posee una gran aportación en cuanto a generación de conocimiento mediante material educativo propio. Inhotim no solo cuenta con publicaciones específicas que se relacionan con sus dos colecciones (artística y botánica); sino que también posee un portal web específico para profesores, en este los docentes pueden preparar previamente su visita, así como interactuar con otros profesores y compartir experiencias.</p> <p>En cuanto a sus educadores, estos pertenecen a distintas disciplinas, como por ejemplo la Biología y las Artes Plásticas. Inhotim realiza visitas adaptadas según los intereses de sus visitantes. Además, oferta la posibilidad de formar a los docentes que visiten el centro.</p>
-------------------	--

Cuadro 20: finalidad educativa en los estudios de caso

### III.4. ANÁLISIS DE LOS ESTUDIOS DE CASO COMO PAISAJE MUSEALIZADO

Luego de establecer los conceptos y definiciones que componen la categorización de museos a partir de la definición de ICOM del año 2017, se han individualizado y agrupado para eliminar aquellos términos que no resultan relevantes para esta investigación. Finalmente, resultaron las nueve categorías de análisis, presentadas más arriba. Estas son:

- Institucionalización
- Permanencia
- Servicio a la sociedad y su desarrollo
- Apertura al público
- Conservación
- Investigación
- Comunicación y exposición
- Patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente
- Finalidad de educativa, de estudio y recreo

Tras el análisis, cabe preguntarse cuántas de estas condiciones, deben cumplirse para que una institución se a considerada como museo. ¿Todas?, ¿solo algunas?, y si es así ¿cuáles?

Si se considerara como condición *sine qua non* que un museo debe cumplir con estas nueve categorías, extraídas de la definición de ICOM de 2017 para ser entendido como tal, muchas de las instituciones que a día de hoy se comprenden como tales, no lo serían realmente. Pero sí por el contrario se considera que el cumplimiento de la totalidad de estas condiciones no es estrictamente necesario para que una institución sea entendida como museo, al menos debería existir un consenso sobre cuáles y cuántas de estas son imprescindibles.

El resultado de desglosar y cuestionar la definición más formal que se tiene, hasta ahora, de museo, pone en evidencia la fragilidad del concepto, ya que con todo no existe conformidad acerca de qué son realmente y cuáles son sus características generales. Pese a esto, ICOM ha hecho gran trabajo de definición de museos que se ha actualizado de forma periódica, ya que estas instituciones están en constante cambio a lo largo del tiempo.

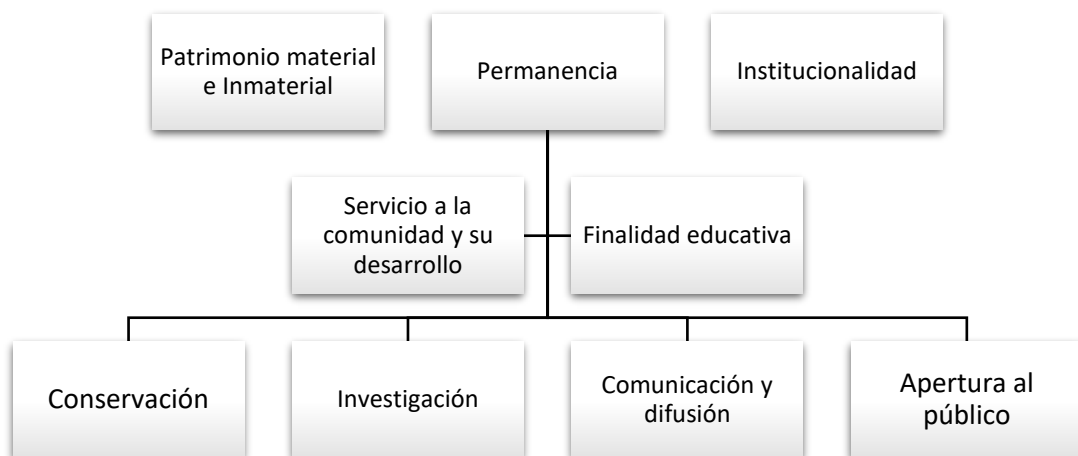
Las nueve categorías extraídas se vinculan entre sí, pero existen algunas que podrían considerarse de mayor relevancia que otras. En un ejercicio de jerarquización, y teniendo en cuenta los objetivos principales de los museos, puede establecerse que el “servicio a la comunidad y su desarrollo”, así como la “finalidad educativa” son dos de las categorías más significativas. Esto se explica porque, tanto el “servicio a la comunidad y su desarrollo”, como la “finalidad educativa”, distinguen a los museos de otras instituciones que podrían resultar similares, por ejemplo, las galerías de arte. Y también, porque ambas se presentan como elementos centrales para explicar la existencia de los museos.

En un segundo nivel de jerarquización, aunque no por ello menos importante, se encontraría la “conservación”, la “investigación”, la “comunicación y la difusión”, así como la “apertura al público”. Estas cuatro categorías son relevantes para la conservación patrimonial, así como su estudio, transmisión y entendimiento por parte del público. Estas categorías se relacionan de manera directa con las otras dos, ya que son el resultado de la correcta ejecución del “servicio a la comunidad y su desarrollo” y la “finalidad educativa”.

Un museo que tenga en cuenta su “finalidad educativa”, así como el “servicio a la comunidad y su desarrollo”, tendrá en cuenta medidas de “conservación” de sus elementos patrimoniales, “investigación” porque estudiará la colección que custodia, asumirá medidas para la “comunicación y difusión” tanto de esos estudios como de su colección para llegar a una mayor cantidad de público, y finalmente velará por permitir una mayor “apertura al público” en temas de accesibilidad. De este modo, puede concluirse que todas las acciones del museo estarán supeditadas a la correcta asimilación de los dos conceptos primordiales.

De esta jerarquización se ha excluido tanto a la posesión de un “patrimonio material e inmaterial”, como la “permanencia”, porque estas dos categorías se asumen como obvias en un museo. Los museos nacen a partir de la existencia de una colección patrimonial, material o inmaterial, y todas sus acciones giran en torno a esta. Además, la permanencia, como se argumentó más arriba, es un elemento distintivo de los museos por sobre otras instituciones, como los centros de arte, que se especializan en exposiciones temporales. Si bien es cierto que los museos periódicamente realizan exposiciones temporales, estas no interfieren en el correcto funcionamiento de sus actividades alrededor de la colección permanente. Y, en muchas ocasiones, estas se convierten en apoyos de la muestra principal del museo.

Con respecto a la institucionalidad, esta categoría también se excluye por suponer una forma de organización. Al igual que ocurre con las dos categorías recientemente mencionadas, el “patrimonio material e inmaterial” y la “permanencia”, la “institucionalidad es una característica que se tiene por obvia en cuanto a la gestión de un museo. Sin embargo, no por ello es menos importante, ya que sin una correcta “institucionalidad”, se corre el riesgo que el museo no funcione de forma correcta.



Cuadro 21: Jerarquización de las características de los museos.



En el Cuadro 21, las tres categorías liminales, “patrimonio material e inmaterial”, “permanencia” e “institucionalidad”, se encuentran a la izquierda por ser parte fundamental de un museo sin las cuales éstos no podrían funcionar. En el centro se encuentran las dos categorías primordiales, las cuales se relacionan con el quehacer museográfico, estas son el “servicio a la comunidad y su desarrollo” y la “finalidad educativa”. Como se ha argumentado anteriormente, la correcta ejecución de estas dos, da como resultado las cuatro categorías que aparecen al final del cuadro 2, “conservación”, “investigación”, “comunicación y difusión” y “apertura al público”. Finalmente, se puede afirmar, que un museo precisa de las nueve categorías que se desprenden del desglose de la definición de ICOM del 2017 por integrarse en un conjunto concatenado. Por lo tanto, un museo que no cumpliera con estas nueve características, no debería considerarse como tal.

Al no poseer una postura clara sobre los términos que constituyen su definición de 2017, ICOM deja abierta a interpretación los términos que se han categorizado en esta investigación, como por ejemplo “servicio a la sociedad”, “apertura al público”, “permanencia”, etc. Por tanto, podría utilizarse de manera conveniente para reinterpretar de manera antojadiza lo que es un museo. Existe cierta flexibilidad al respecto de este tipo de entidades de modo que no existe un consenso generalizado sobre qué son. Por tanto, es necesaria una nueva definición de museo que incluya a aquellos espacios que poseen potencialidad para serlo.

En 2019, ICOM en la convención celebrada en Tokio (Japón), declara que la definición de museo debe ser atemporal y que las partes que la componen deben ser claras e incluir las diversas visiones de museo que existen en el planeta (ICOM, 2019). El resultado es una definición que perpetúa las confusiones que derivan de los términos que incluye.

Los museos son espacios democratizadores, inclusivos y polifónicos para el diálogo crítico sobre los pasados y los futuros. Reconociendo y abordando los conflictos y desafíos del presente, custodian artefactos y especímenes para la sociedad, salvaguardan memorias diversas para las generaciones futuras, y garantizan la igualdad de

derechos y la igualdad de acceso al patrimonio para todos los pueblos.

Los museos no tienen ánimo de lucro. Son participativos y transparentes, y trabajan en colaboración activa con y para diversas comunidades a fin de coleccionar, preservar, investigar, interpretar, exponer, y ampliar las comprensiones del mundo, con el propósito de contribuir a la dignidad humana y a la justicia social, a la igualdad mundial y al bienestar planetario.

(ICOM, 2019)

Para la creación de esta definición, ICOM incluyó más de 250 propuestas de diversos países afiliados. No obstante, el 70,4% de los asistentes votaron a favor de aplazar la aprobación de la nueva definición porque, según las palabras expresadas por Brulon Soares, existen aspectos confusos en la redacción que obligan a una discusión de los valores expuestos en ella (Riaño, 2019). Esto quiere decir que a pesar de la incorporación de elementos como la “memoria”, “igualdad” y la “participación” ciudadana, estos términos son ambiguos en cuanto a su significado.

	INSTITUCIONALIZACIÓN.	PERMANENCIA	SERV. A LA COM. Y SU DESARROLLO	APERTURA AL PÚBLICO	CONSEVACIÓN	INVESTIGACIÓN	COMUNICACIÓN Y DIFUSIÓN	PAT. MATERIAL E INMATERIAL	FINALIDAD EDUCATIVA
Bosque Pintado de Oma	X	XX	XX	X	XX	X	XX	XX	XX
Museo Vostell	XX	XX	XX	XX	XX	XX	XX	XX	XX
Fundación César Manrique	XX	XX	XX	XX	XX	XX	XX	XX	XX
Instituto Inhotim	XX	XX	XX	XX	XX	XX	XX	XX	XX

Cuadro 22: En este cuadro se establece en qué medida cada una de los estudios de caso ha adoptado las categorías propuestas más arriba.

“X”: significa que existe una asimilación muy baja o nula, lo que quiere decir que la categoría queda invalidada para ese estudio de caso.

“XX”: significa que existe una asimilación normal o efectiva de la categoría por parte de estudio de caso

(Por cuestiones de maquetación, se han tenido que abreviar los nombres de las categorías).

En el Cuadro 22, se establece si los estudios de caso analizados han asumido estas categorías, y en qué medida. “X” cuando la institución no haya asimilado esa característica dentro de sus funciones, o lo haya hecho, pero de manera poco eficiente; y “XX”, cuando la entidad lo haya incorporado de manera efectiva.

Del Cuadro 3 se concluye que, el Bosque Pintado de Oma, no posee una institucionalización fuerte, lo que se explica porque Bizkaikoa, la Diputación Foral de Vizcaya, donde se encuentran las oficinas administrativas que manejan el fideicomiso del bosque, se localizan en Bilbao a una distancia aproximada de cuarenta kilómetros. Esta situación dificulta que se tenga un control objetivo sobre el Bosque Pintado de Oma, lo que resulta en el desconocimiento de los investigadores que visitan el bosque.

Otra dificultad del Bosque Pintado de Oma, es con respecto a la categoría de la “apertura al público”, ya que, en temas de accesibilidad física, este espacio no está adaptado para todos los públicos, lo que se explica por las características topográficas de la Reserva de la Biosfera de Urdaibai donde está aposentado el bosque. En otro de los estudios de caso, el Instituto Inhotim, sus grandes dimensiones también podrían suponer un problema en cuanto al tema de la accesibilidad física, pero existe la opción de utilizar los coches lanzadera, previo pago.

Mientras que, en los demás estudios de caso, las nueve categorías se cumplen de forma efectiva, el Bosque Pintado de Oma solo cumple con seis. Por lo tanto, si se tiene en cuenta la interrelación existente entre estas categorías de análisis, y que es preciso que se den todas las condiciones de manera simultánea, el Bosque Pintado de Oma no puede ser considerado un museo según la definición de ICOM de 2017. En cambio, el Museo Vostell de Malpartida de Cáceres, la Fundación César Manrique y el Instituto Inhotim, sí pueden ser considerados museo.

En cuanto al paisaje musealizado, este es un concepto que se puede entender como una tipología de museo con unas características particulares, dentro del espectro de museos al aire libre. La importancia de definirlo y diferenciarlo del resto

de museos al aire libre, sirve para evitar confusiones con respecto a otros elementos y fenómenos que se le asemejan, pero que no se pueden entender como tales.

Un ejemplo de esto es lo que ocurre con el Bosque Pintado de Oma, que se ha convertido en patrimonio material e inmaterial dentro de la Reserva de la Biosfera de Urdaibai, sin embargo, como se ha expuesto más arriba, carece de tres de las categorías propuestas a partir del desglose de la definición de ICOM de 2017. Por lo tanto, al no poder considerarse como museo, no puede tampoco considerarse un paisaje musealizado, pese a que tiene potencial para serlo. Si bien existen muchos ejemplos de artistas contemporáneos que han incluido elementos artísticos en el paisaje, como por ejemplo los “Peines del Viento” de Chillida en San Sebastián, esto no implica que ese espacio se pueda considerar un paisaje musealizado.

Por lo tanto, para que una intervención artística en el paisaje sea considerada como paisaje musealizado, deben pasar por un proceso de musealización que incluye, en primer lugar, adoptar y aplicar de modo efectivo, las nueve categorías sugeridas. La musealización es un proceso que puede tardar años en completarse; ya que no basta con la adición de piezas artísticas, estas deben convertirse en un patrimonio reconocible dentro de este contexto y posteriormente se debe trabajar un discurso museográfico entorno a él. Esto se puede ejemplificar con Vostell, quien introdujo dos de sus piezas directamente en el berrocal, y posteriormente hubo un proceso de musealización entorno a este trabajo. Así, los cuatro estudios de caso, poseen las características que les conducen hacia ese proceso de musealización del paisaje, pero no todas pueden considerarse como museos.

Por último, si los paisajes musealizados son un tipo particular de museos a cielo abierto, más allá de este proceso de musealización, donde adoptan las particularidades propias de los museos, reflejadas en las categorías que surgen a partir del desglose de la definición de ICOM, estos tienen unas características singulares que les diferencian de otras instituciones similares.

### III. 5. PAISAJES MUSEALIZADOS COMO TIPOLOGÍA DE MUSEO

Los paisajes musealizados se presentan como una tipología de museos que se enmarcan dentro de los museos al aire libre y que poseen características singulares que los identifican como tales.

A partir del desglose de la definición de ICOM, en su revisión del año 2017, se identificaron nueve características que en conjunto permiten reconocer un museo. De las nueve categorías, se ha establecido que tres de ellas son inherentes a la existencia de los museos:

- Patrimonio material e inmaterial
- Permanencia
- Institucionalidad

A partir de estas características constitutivas de los museos, surgen dos funciones básicas que se relacionan con el objetivo primordial del museo:

- Servicio a la comunidad y su desarrollo
- Finalidad educativa

Si estas funciones se ejecutan de manera correcta, la institución podrá cumplir con las competencias básicas que atañen a los museos:

- Conservación
- Investigación
- Comunicación y difusión
- Apertura al público

Por lo tanto, se deduce que, una institución debe procurar cumplir con todas las características que se desprenden de la categorización creada a partir de la definición de ICOM de 2017 para ser considerada un museo. Así, si una institución no cumple con estas características y funciones, tampoco corresponde que se clasifique como paisaje musealizado, ya que, como se ha argumentado, un paisaje musealizado es una tipología de museo.

Con respecto a los cuatro estudios de caso analizados en la investigación, los cuales se presentan en un primer momento como ejemplos de paisajes musealizados, solo tres de ellos pueden ser considerados museos. El Museo Vostell de Malpartida de Cáceres, la Fundación César Manrique, y el Instituto Inhotim son museos, mientras que el Bosque Pintado de Oma no lo es. Son las características particulares de éste último las que impiden que se le pueda considerar como museo, ya que no ejecuta bien algunas de las funciones propias de una institución de estas características.

Según las nueve características que se han desarrollado a partir de la definición de ICOM, el Bosque Pintado de Oma carece de uno de los fundamentos básicos, la institucionalidad, rasgo que resulta fundamental para definir el discurso museológico. La institucionalidad en el Bosque Pintado de Oma se ve perjudicada por la distancia que existe entre las oficinas centrales de la Diputación Foral de Vizcaya, Bizkaikoa, ubicada en Bilbao a unos cuarenta kilómetros aproximadamente con respecto a la Reserva de Urdaibai. Esta misma situación también ocurre en el Instituto Inhotim, ya que la sede central de éste se encuentra en Belo Horizonte, a sesenta kilómetros aproximadamente del museo. Sin embargo, este caso se diferencia del Bosque de Oma por dos motivos, derivados de la administración institucional del museo.

El primer motivo se refiere a la inclusión de las determinadas dependencias en el interior del Instituto Inhotim, en Brumadinho. Esto facilita la gestión y requiere que los funcionarios se desplacen algunos días a la semana para trabajar directamente en Inhotim, a diferencia del Bosque de Oma cuyas dependencias administrativas aparecen alejadas del recinto forestal. Y el segundo motivo, es que el Instituto Inhotim se dedica exclusivamente a gestionar el conjunto de jardín botánico y museo de arte contemporáneo, mientras que Bizkaikoa dirige no solo el Bosque de Oma, sino que otros museos y espacios vascos.

La carencia de una sólida institucionalidad en el Bosque Pintado de Oma repercute en el seguimiento de la investigación externa y de una apertura al público fluida desde el punto de vista de la accesibilidad física. En cuanto a la investigación, según refiere el responsable entrevistado del Bosque Pintado de Oma (ANEXO 1), al

encontrarse tan lejos de las oficinas administrativas y no necesitar un control de acceso por ubicarse dentro de una Reserva de la Biosfera, sólo hay conocimiento de las investigaciones y los investigadores que visitan el lugar cuando existe un acercamiento por parte del sujeto a la institución o cuando se desarrollan seminarios organizados por Bizkaikoa.

En esta investigación, la apertura al público se aborda desde la accesibilidad. Por lo que, resulta evidente apreciar que las características topográficas del Bosque de Oma influyen en las limitaciones físicas del espacio y, por tanto, en su acceso para todos los públicos. Esta situación también se refleja en el Museo Vostell y en el Instituto Inhotim, quienes han resuelto de manera diferente, pero efectiva, esta eventualidad. Como se ha expresado más arriba, el Museo Vostell posee dos esculturas apostadas *in situ* en el Monumento Natural de Los Barruecos. Estas obras forman parte de la colección del Museo Vostell de Malpartida, pero poseen una limitación de acceso para público con movilidad reducida por las características del territorio. No obstante, esta situación se ve subsanada por la existencia de la colección permanente en el Lavadero de Lana que permite entender la obra de Vostell omitiendo el desplazamiento al berrocal. El Instituto Inhotim se extiende por un gran territorio, que incluye coches lanzadera para los visitantes y, de este modo, reducir los desplazamientos a pie.

Se puede afirmar que el Bosque Pintado de Oma no puede ser considerado un museo y, por lo tanto, tampoco un paisaje musealizado debido a una institucionalidad débil. Este elemento podría llegar a fortalecerse mediante algunos ajustes, puesto que efectivamente el Bosque Pintado de Oma comparte ubicación con otro establecimiento que depende de Bizkaikoa y que funciona como museo, las Cueva de Santimamiñe. Este espacio posee un acceso controlado que beneficia a que exista un registro administrativo más riguroso que en el bosque.

Al analizar los elementos que se distinguen de manera reiterativa en los tres estudios de caso, con el objetivo de identificar las características que diferencian a los paisajes musealizados como una tipología particular de museos al aire libre, se concluyó que poseen al menos cuatro características fundamentales propias.



Los paisajes musealizados son un fenómeno único dentro del gran abanico de museos. Estos paisajes conectan con el público por ser entornos completamente singulares, ya que no hay ninguno igual a otro en el mundo. Existen muchas expresiones artísticas, así como muchos tipos de paisaje, pero la combinación de piezas artísticas integradas orgánicamente en el paisaje, dan como resultado algo inusual y sorprendente.

Este fenómeno se relaciona al mismo tiempo con los museos de arte contemporáneo y con los museos al aire libre, resultando en una tipología de museo particular con características propias que no encajan en los museos de arte contemporáneo tradicionales y tampoco con los museos a cielo abierto. Éstos últimos generalmente aparecen relacionados con la arqueología, la etnografía, la recreación histórica y la antropología, pero los paisajes musealizados no se corresponden con las definiciones de las instituciones anteriormente mencionadas. Los paisajes musealizados no son sólo intervenciones artísticas en el paisaje, porque en torno a éstos existe un trabajo museológico que les hace instituciones al servicio de la sociedad y su desarrollo, tal como estipula la definición de ICOM para los museos, en su versión del 2017.

La comunidad local también se ve beneficiada por los paisajes musealizados, al generar una nueva identidad que asocia el paisaje y la intervención artística como un todo indivisible. Este tipo de museos logra levantar el turismo en localidades que, anteriormente, carecían de un atractivo popular. Al mismo tiempo se trata de un turismo consciente y respetuoso que, por lo general, se siente atraído por estos paisajes transformados.

### III.5.1 ESPONTANEIDAD

La espontaneidad se presenta como característica fundamental de los paisajes musealizados. Esta consiste en la introducción por parte de una persona, generalmente en solitario, de una intervención artística *in situ* en el paisaje. Las causas pueden ser variadas, reforzar el sentido de pertenencia, proteger un paisaje

que se percibe como vulnerable, o como forma de mejorarlo estéticamente. Tras pasar por un proceso de musealización, estas intervenciones se convertirán espontáneamente en paisajes musealizados.

Estas intervenciones artísticas surgen de los proyectos personales de los habitantes del entorno, o bien, de un tipo de vínculo con esos lugares. Pese a que estas actuaciones surgen de manera espontánea, existe una voluntad por parte del individuo que transforma el paisaje de perpetuar estas obras por medio de una proyección museológica del paisaje. Esta voluntad se ve reflejada, por ejemplo, en una planificación de las actuaciones a largo plazo o en la elección de materiales imperecederos.

En los tres estudios de caso, las intervenciones artísticas en el paisaje, pese a ser espontáneas, presentan un proceso de musealización en donde se incorporan las características propias de un museo asociadas a la voluntad de perpetuarse en el tiempo. Esta planificación a partir de las intervenciones artísticas en el paisaje derivó en el Museo Vostell de Malpartida, la Fundación César Manrique y el Instituto Inhotim, en contraposición al Bosque Pintado de Oma. La intervención artística de Ibarrola en el pinar de Oma es una pieza de arte perteneciente al movimiento artístico del *Land Art*, en donde no se ha desarrollado apropiadamente la musealización del paisaje, es decir, que no pertenece al ámbito de los paisajes musealizados. Esto no menoscaba ni la idea ni la ejecución de Ibarrola, sino que se asocia a otras experiencias artísticas en el paisaje, como por ejemplo “Cubos de la memoria”, obra del mismo artista emplazada en Asturias, o la pieza “Spiral Jetty” de Smithson en Estados Unidos, donde no hay un proceso de musealización.

Los estudios de caso analizados se han delimitado como paisajes musealizados a partir de la incorporación espontánea de intervenciones artísticas *in situ* en el paisaje, entorno a las cuales se han integrado las características de museo que se derivan de la definición de ICOM en su revisión del 2017. Estas intervenciones artísticas se han inscrito en el paisaje de forma fluida y responsable desde una perspectiva medioambiental. Así, la obra de Manrique comenzó mediante intervenciones artísticas en Lanzarote con el objetivo proteger el entorno del turismo

masivo, aprovechando, para esto, las formas naturales del paisaje. Un ejemplo de esto es lo que ocurre en la Casa Museo donde tiene sede la Fundación César Manrique, la cual está esculpida en el afloramiento de lava volcánica de la erupción del volcán Tahíche en el siglo XVIII.

La intervención artística de Vostell en el paisaje de Los Barruecos responde a la voluntad del artista por crear un museo al aire libre utilizando las formas naturales del berrocal. De este modo, Vostell, instala dos de sus obras más importantes, “V.O.A.Ex.” y “El muerto que tiene sed”, en la zona de las Peñas del Tesoro. Ambas piezas están hechas principalmente de hormigón, ya que, según refirió el artista, éste material se asemejaba a la composición de los bolos graníticos. Las obras resultan significativas, ya que por una parte “V.O.A.Ex.” fue creada a partir del volcado de hormigón sobre el vehículo en el que Vostell y su familia recorrieron Extremadura. Mientras que, “El muerto que tiene sed” es una pieza creada de forma colectiva junto a los vecinos de Malpartida. La introducción de estas piezas en el berrocal, reflejan el deseo del artista por vincularse emocionalmente con el paisaje.

El Instituto Inhotim surge de la voluntad del empresario Bernardo Paz, por mejorar estéticamente los jardines aledaños a su vivienda, por medio del emplazamiento de intervenciones artísticas contemporáneas pertenecientes a su colección personal. En un inicio, estas actuaciones se ejecutaron en el ámbito privado y atrajeron a muchos detractores que se oponían a la transformación del paisaje natural, ya que, el proyecto de Paz conllevó la creación de un jardín botánico con vegetación ajena a la nativa de Brumadinho. Sin embargo, desde una perspectiva medioambiental, las intervenciones artísticas no afectan el nuevo paisaje.

Como conclusión, el surgimiento de los paisajes musealizados es espontáneo, ya que nace de la acción de una persona que, por motivos personales, decide incorporar intervenciones artísticas *in situ* en el paisaje. Entorno a estas intervenciones artísticas se desarrolla un proceso de musealización espontáneo en el que se integran las características de los museos al uso. Para que este proceso se efectúe correctamente debe existir la voluntad de elevar esta intervención artística

para que se convierta en un paisaje musealizado, y no simplemente intervenciones artísticas en el paisaje.

### III.5.2. FRAGILIDAD

La fragilidad de los paisajes musealizados está asociada, por una parte, a su localización en sectores periféricos, lo que los hace lugares de difícil acceso y, por lo tanto, poco visitados. Por otra parte, al tratarse de museos a la intemperie, requieren de medidas de conservación específicas de mantención tanto de las intervenciones artísticas como del paisaje en donde están insertas.

Los paisajes musealizados están dispuestos en ubicaciones poco accesibles físicamente, o bien periféricas con respecto a los núcleos urbanos. Esto afecta sobre todo a la afluencia de público recurrente, lo que podría resultar perjudicial en al menos dos aspectos. El primer aspecto se relaciona con la funcionalidad de un museo, ya que, sin visitantes, no tiene razón de ser. Mientras que, el segundo aspecto, tiene que ver con cuestiones económicas, puesto que, aunque los museos son instituciones no lucrativas, los fondos percibidos contribuyen en cierta medida a la preservación patrimonial de sus colecciones.

Las limitaciones a la accesibilidad se ven revertidas en relación a la cercanía del paisaje musealizado con respecto al núcleos urbanos, ya que entre menor sea la distancia mayor serán las facilidades de acceso. Esta situación se ejemplifica con el caso de la Fundación César Manrique en la que, a diferencia del Museo Vostell o del Instituto Inhotim, se encuentra cercana a la zona de Arrecife. Esto facilita el acceso físico a la institución por medio de transporte público.

La disposición de los paisajes musealizados al aire libre, los condiciona a tener medidas de conservación específicas que contemplen tanto a las intervenciones artísticas, como el paisaje en las que se encuentran apostadas. En los estudios de caso analizados, las medidas de conservación de las colecciones parecen estar más desarrolladas en las instituciones localizadas en España que en Brasil. Esto se debe

fundamentalmente a que, tanto el Museo Vostell de Malpartida de Cáceres como la Fundación César Manrique, se centran su actividad entorno al legado de un artista en concreto. De este modo, para las instituciones la labor de preservación se ve facilitada puesto que disponen de prolongada experiencia sobre la mantención de las piezas. Por ejemplo, en el caso del Museo Vostell de Malpartida de Cáceres, una de las medidas de conservación de las piezas, pasa por la mantención periódica de éstas, ya que las cigüeñas las utilizan como estructuras para sus nidos.

En el Instituto Inhotim, la conservación de su colección se ve dificultada por la gran diversidad de obras, de distintos artistas, que hay repartidas a lo largo de la institución. Además, el Instituto Inhotim no solo cuenta con una colección de arte, sino que también con un jardín botánico creado con vegetación ajena a la local, y por lo tanto, la preservación de ambas facetas debe ser atendida con igual rigurosidad. Otro de los problemas asociados al Instituto Inhotim, es el clima tropical en el que está contextualizado. En éste predominan fuertes lluvias y un intenso sol, lo que puede resultar desgastante para la mayoría de las obras expuestas a la intemperie. Esto supone la disposición de grandes fondos económicos que podrían poner en riesgo la existencia de Inhotim.

En los estudios de caso, dos de los paisajes musealizados se encuentran protegidos por figuras de protección del paisaje. El Museo Vostell de Malpartida de Cáceres posee dos obras dispuestas en el Monumento Natural de Los Barruecos, y la Fundación César Manrique se encuentra amparada bajo el Plan Insular de Ordenación Territorial. Estas figuras de protección del paisaje contribuyen a la preservación de los paisajes musealizados, aunque esto no se presenta como una condición necesaria ni característica. Prueba de ello es lo que ocurre en el caso del Instituto Inhotim, el cual no se acoge a ninguna figura de protección.

Como conclusión, se puede afirmar que existe una fragilidad asociada a los paisajes musealizados por encontrarse en sitios de difícil acceso, y por ubicarse en contextos al aire libre. Sin embargo, esta fragilidad se verá superada si el paisaje musealizado se encuentra localizado cerca de un núcleo urbano; y sí cuenta con

medidas de conservación específicas que contribuyan a la preservación de las intervenciones artísticas en relación al paisaje.

### III.5.3. IDENTIFICACIÓN PIEZA-PAISAJE

Los paisajes musealizados son el producto de la simbiosis de intervenciones artísticas inscritas *in situ* en el paisaje donde se encuentran insertas. Esta combinación resulta en la simbiosis de ambos elementos en un nuevo patrimonio, el cual tras pasar por un proceso de musealización, donde asume las características de museo, se convierte en un paisaje musealizado.

Como se ha mencionado más arriba, la intervención artística en el paisaje surge de manera orgánica sin afectar de forma significativa la geografía del territorio, ya que, la persona que interviene posee un vínculo con el paisaje y busca su preservación. Así, obra de arte y paisaje se convierten en indivisibles, y deben considerarse en conjunto. Este nuevo patrimonio pasa a ser parte de la identidad local de la comunidad receptora, la cual se verá beneficiada por el paisaje musealizado.

El Instituto Inhotim supone una fuente de trabajo importante para Brumadinho, puesto que la mayor parte de sus trabajadores residen en el área. Además, las actividades que realiza en beneficio de la comunidad y su desarrollo, están orientadas a mejorar la calidad de vida de los vecinos de Brumadinho. De este modo, existe una identificación entre los habitantes de esa localidad con Inhotim. Así, Brumadinho es un sector dedicado a la extracción minera, pero también posee un jardín botánico y una colección de arte contemporánea por la cual es reconocido internacionalmente.

Malpartida de Cáceres, una localidad interior de Extremadura, se ha convertido en lugar de paso obligado para los adeptos a la corriente artística del Fluxus. Esto se debe a la influencia de Vostell presente en sus obras, y en la gran colección de obras artísticas pertenecientes al Fluxus. Por otra parte, la asociación existente entre las obras del berrocal y los bolos graníticos es fluida, y no afecta la

composición geográfica, sino que añade una obra que se conecta con los habitantes de Extremadura, como se ha argumentado en el segundo capítulo. Finalmente, Los Barruecos se identifican con la obra de Vostell.

Al igual que ocurre con Malpartida de Cáceres, la isla de Lanzarote se identifica con la obra de Manrique. La geografía de la isla de Lanzarote está intervenida por César Manrique, pero de una manera orgánica respetando las particularidades del paisaje. El resultado son intervenciones artísticas sostenibles que se han convertido en referentes no solo para el arte, sino que también para la arquitectura.

Otros ejemplos de paisajes musealizados se refleja en la existencia del Museo Inacabado de Arte Urbano, en sus siglas M.I.A.U. Museo dedicado al arte urbano expuesto en las paredes de Fanzara, un pueblo al interior de Castellón (España). Este pueblo es reconocido a nivel internacional por las pinturas características de sus fachadas. En torno a este espacio se han generado acciones orientadas hacia la musealización que permiten la preservación del paisaje. Lo que implica una identificación de Fanzara con el paisaje musealizado (Derosas Contreras, Museo Inacabado de Arte Urbano (MIAU): Musealización del paisaje urbano, 2017).

La identificación entre pieza y paisaje en conjunto, genera que exista un interés por la conservación de los paisajes musealizados, por parte de las comunidades que se identifican con el nuevo patrimonio. Si bien, en los estudios de caso se puede percibir cierta reticencia inicial por parte de las comunidades que habitan el paisaje musealizado, poco a poco se va generando un vínculo que les permite identificarse con él. Ser espacios únicos permite que la localidad se distinga por sobre otras similares.

### III.5.4. DISCURSO MUSEOLÓGICO Y ACCIONES EDUCATIVAS ADAPTADAS

En los paisajes musealizados existe un tratamiento museológico que difiere del que se desarrolla en los museos al aire libre tradicionales. En los últimos, el discurso museológico se dispone previamente, de modo que las piezas que conforman la colección se distribuyan en relación al relato creado. Mientras que en los paisajes musealizados, al ser de surgimiento espontáneo, este discurso se realiza *a posteriori* y debe adaptarse a las condiciones particulares del territorio tomando como punto de partida el paisaje en conjunto con las intervenciones artísticas. Así, el discurso museológico regirá en función del nuevo paisaje, entendido como un conjunto formado pieza y paisaje, y no de las piezas museográficas.

El paisaje musealizado puede suponer una dificultad al relato de un discurso museológico coherente, ya que, la disposición inicial del paisaje impide la reordenación física de las piezas. Sin embargo, el discurso museológico debe asumir la vinculación existente entre paisaje e intervención artística, de modo que exista una relación en la que se percibe el paisaje musealizado como una tipología de museo al aire libre que posee una narrativa diferente.

Asimismo, las acciones educativas que se ejecuten en los paisajes musealizados, deben contribuir a hacer comprensible el conjunto compuesto por obra artística y paisaje, y nunca por separado. La administración que rige el paisaje musealizado debe tener en cuenta las particularidades del territorio en donde este se localiza, de modo de ejecutar un proceso de musealización apropiado al contexto, sin afectar la vida de los posibles residentes del área (Derosas Contreras, 2018).

Un ejemplo de esto es lo que ocurre en el Museo Vostell de Malpartida, donde se promueve no solo la colección de obras de Vostell apostadas dentro del Lavadero de Lana o de la colección Fluxus Gino di Maggio, sino que también se fomenta la visita al Monumento Natural de Los Barruecos donde se encuentran las obras “V.O.A.Ex.” y “El muerto que tiene sed”. Siguiendo esta línea, el material didáctico de este museo, incluye también otras particularidades del paisaje como la flora y fauna presentes en



el territorio. Además, si bien no es parte de la colección de Fluxus, el Museo Vostell posee un apéndice donde se relata la historia del pastoreo típica de la zona.

El Instituto Inhotim, ha integrado dentro del jardín botánico y el museo de arte contemporáneo, parte de las antiguas viviendas que pertenecían al poblado de Inhotim. También cuenta con un centro de memoria histórica que intenta mantener viva la historia de Brumadinho, y beneficiar a sus habitantes. Por su parte, la Fundación César Manrique, se ha creado un recorrido especialmente diseñado para comprender la obra de Manrique dentro de la Casa Museo, la cual fue construida por el propio Manrique respetando las características naturales de los restos de la erupción volcánica. En ambos casos, se ha adaptado el discurso museológico a las condiciones del paisaje.

Estos discursos adaptados a las condiciones del paisaje musealizado, permiten que exista una relación beneficiosa para la comunidad local. Por ejemplo, en otros paisajes musealizados, como el Museo a Cielo Abierto en San Miguel, museo localizado en la Santiago de Chile, el discurso museológico, así como las actividades educativas se desarrollan teniendo en cuenta las particularidades del lugar, sin entorpecer la vida de quienes residen en esa localidad (Derosas Contreras & García de la Vega, 2019).

En definitiva, el discurso museológico desarrollado en los paisajes musealizados, debe procurar tener en cuenta el paisaje y la intervención artística como un nuevo elemento patrimonial. Al mismo tiempo, debe elaborar acciones educativas que permitan comprender el conjunto formado entre pieza y paisaje, en contexto con el entorno en el que están insertas. Finalmente, tanto el discurso museológico como las acciones educativas, deben contribuir al profundizar el vínculo existente entre la comunidad residente y el paisaje musealizado.

# CAPÍTULO IV: CONCLUSIONES

El objetivo de esta tesis era responder a la pregunta de investigación, sobre si los estudios de caso constituían efectivamente paisajes musealizados. Esto derivó en al menos dos nuevas interrogantes que se presentaban como fundamentales para poder despejar la incógnita principal, esto es, ¿qué define a un museo? Y, ¿qué cuáles son las características de un paisaje musealizado?

Para despejar estas incógnitas fue necesario hacer una revisión de los estudios de caso seleccionados. Tres de ellos se localizan en España, mientras que el cuarto está en Brasil. Los estudios de caso analizados son el Bosque Pintado de Oma, el Museo Vostell en Malpartida de Cáceres, la Fundación César Manrique y el Instituto Inhotim.

El Bosque de Oma se encuentra ubicado dentro de la Reserva de la Biosfera de Urdaibai en el País Vasco. Este es un pinar que fue intervenido por el artista Agustín Ibarrola en la década de 1980, y que actualmente se encuentra bajo la gestión de la Diputación Foral de Vizcaya, Bizkaikoa.

El Museo Vostell de Malpartida de Cáceres se localiza en la comunidad autónoma de Extremadura, en un Lavadero de Lana del siglo XVII, y otra parte de las esculturas de Wolf Vostell se encuentran en el Monumento Natural de Los Barruecos. La intervención de Vostell en el paisaje fue por medio de la inclusión de esculturas hechas de hormigón en el sector de las Peñas del Tesoro del berrocal.

La Fundación César Manrique se encuentra en la isla canaria de Lanzarote, específicamente en la Casa Museo de Taro de Tahíche. El proyecto de César Manrique consistió en intervenciones orgánicas en su isla natal, con el objetivo de generar un turismo sostenible que tuviese en cuenta las particularidades del territorio.

El Instituto Inhotim es el único de los estudios de caso que no se encuentra en España, este se localiza en el Estado de Minas Gerais en Brasil, en el área de Brumadinho. Inhotim es el resultado de la intervención del empresario Bernardo Paz por medio de colocar su colección particular de arte contemporáneo en los jardines aledaños a su vivienda. Finalmente decidió que esta colección debería estar a

disposición del público, y la transformó en un jardín botánico y museo de arte contemporáneo.

El análisis de los estudios de caso, que consistió en tres fases. La primera fase analizar los estudios de caso a través de la metodología basada en un enfoque fenomenológico. Esta metodología consistió en visitar las instituciones, entrevistas semiestructuradas a sus principales responsables, y estudiar su funcionamiento a partir de sus documentos y medios oficiales, como parte de un fenómeno único. La segunda fase consistió en el análisis de contenido de los datos recolectados en las entrevistas, a través de nubes de palabras que sirvieron para sintetizar la información. Y, por último, la tercera fase de la investigación trató del análisis de contenido de los estudios de caso, examinando la información extraída de las entrevistas semiestructuradas, de las fuentes de información oficiales y de la observación de la investigadora, en relación a la definición de museos de ICOM de 2017.

Para poder resolver si efectivamente los estudios de caso constituyen paisajes musealizados, fue necesario determinar cuáles son las características que definen a los museos. Para ello se examinó la definición de museos de ICOM por ser la única institución reconocida a nivel mundial que trata estos temas de manera específica. Sin embargo, la actual definición de ICOM se presentaba como insuficiente para poder despejar esta interrogante. Así, el principal cuestionamiento a la definición de ICOM, es si esta es bastante para comprender y determinar si una entidad puede considerarse como museo. Esta confusión surge a partir de una interpretación poco precisa de los conceptos particulares que componen la definición de ICOM al completo.

Tras examinar y desglosar la definición de ICOM, surgen nueve categorías de análisis que pueden funcionar a modo de decálogo sobre las características fundamentales que debe poseer un museo. Así, tres de ellas, “patrimonio material e inmaterial”, “permanencia” e “institucionalidad”, se presentan como características inherentes a la existencia de un museo. Mientras que el “servicio a la comunidad y su desarrollo”, y la “finalidad educativa”, se descubren

como los objetivos fundamentales de un museo. El correcto desarrollo de estos objetivos, permitirán que se cumplan las características restantes, estas son la “conservación”, la “investigación”, la “comunicación y difusión” y la “apertura al público”. Finalmente, para que un museo pueda ser considerado como tal, necesita el cumplimiento de todas estas condiciones.

Esto supone una problemática, ya que, si un museo debiera cumplir todas estas condiciones, gran parte de las instituciones que a día de hoy son consideradas, e incluso autodenominadas como museo, no cumplen con todas estas condiciones y, por tanto, no debieran entenderse como tales. Como se ha argumentado anteriormente, un museo debiera ser considerado como tal solo tras cumplir con estas características, puesto que estas componen un conjunto indisociable que propicia el correcto funcionamiento de la institución

Al tener en cuenta esta categorización, se incurre en la exclusión de la condición de museo a instituciones que, por ejemplo, no hayan asumido las características fundamentales para el funcionamiento de un museo. Teniendo esto en cuenta, uno de los estudios de caso, el Bosque Pintado de Oma, quedaría excluido por no contar con una institucionalidad lo suficientemente bien estructurada como para poder ejecutar algunas de las acciones propias de un museo. Mientras que, los demás estudios de caso sí podrían considerarse como tales.

Teniendo como referentes a los tres estudios de caso, el Museo Vostell de Malpartida de Cáceres, la Fundación César Manrique, y el Instituto Inhotim hay algunas características que se repiten. Estas son, el surgimiento espontáneo, la fragilidad, la identificación de piezas artísticas y paisaje como un conjunto indisociable y reconocible, y la creación de un discurso museológico adaptado a las condiciones específicas de los paisajes musealizados.

La primera característica habla del surgimiento espontáneo de los paisajes musealizados. Esto se traduce en intervenciones de arte contemporáneo en el paisaje natural por parte de un artista, o un colectivo, que decide alterar el espacio en el que habita. En los estudios de caso, dos de ellos surgen a partir de una acción individual

de un artista en el paisaje habitado: César Manrique en Lanzarote y Wolf Vostell en Los Barruecos. El caso de Inhotim es similar, pero difiere en que la actuación de Bernardo Paz no está hecha por el mismo, sino por las obras de otros artistas que componían su colección personal. De todas maneras, los tres ejemplos constan de la intervención espontánea por parte de su sujeto en el medio.

Esta espontaneidad debe tener proyecciones a futuro, esto es fundamental para la preservación en el tiempo de las piezas inscritas en el paisaje. Un ejemplo de esto es lo que ocurre con el Bosque Pintado de Oma que, a diferencia de los demás estudios de caso analizados, no pareciera tener una proyección en cuanto a museo, sino que se limita a ser una pieza de arte clasificable en el movimiento artístico del *Land Art*, por lo tanto, no constituye un paisaje musealizado.

En cuanto la característica de los paisajes musealizados como instituciones fragilidad, será necesario que exista un proceso de musealización riguroso que permita el correcto funcionamiento de los paisajes musealizados, ya que precisan de políticas de conservación específicas que muchas veces suponen altos costos, así como la necesidad de especialistas en el área que contribuyan en perdurar las piezas expuestas a la intemperie. Teniendo en cuenta que, además, los paisajes musealizados se localizan en sectores por lo general periféricos y poco visitados por un público no especializado. En los estudios de caso, solo las obras de Vostell y Manrique fueron hechas para preservarse desde un inicio en el tiempo, mientras que las piezas que componen Inhotim pertenecían a la colección particular de Paz y muchas de ellas han tenido que ser retocadas por los mismos artistas que las crearon.

En definitiva, estos espacios son costosos de mantener, y poseen una limitada afluencia por sus características particulares, pero serán menos frágiles en relación a la proyección previa que los artistas hayan hecho. En otras palabras, la durabilidad en el tiempo de las obras de Vostell y de Manrique en el Museo Vostell y la Fundación César Manrique, respectivamente, se debe a que ambos desde un inicio, pese a la espontaneidad, decidieron crear espacios que en el tiempo se convertirían en algo más que intervenciones en el paisaje. En cambio, Inhotim, supone un coste monetario muy elevado y difícil de mantener.

Otra característica importante, es la que se desprende de la vinculación entre pieza y paisaje. Esta consiste en la identificación de la intervención artística y el paisaje como un nuevo elemento patrimonial que solo puede ser comprendido en su conjunto. Esto supone que los paisajes musealizados se convierten en señas de identidad de los paisajes donde están inscritos y, de este modo, sean identificables como fenómenos de naturaleza única. Los paisajes musealizados contribuyen a mejorar algunos aspectos de las localidades en donde están insertos, ya que añaden un valor cultural distintivo.

Y, por último, en los paisajes musealizados debe existir un discurso museológico, así como acciones educativas, adaptadas al nuevo conjunto patrimonial formado por piezas artísticas y paisaje. Es en este punto donde efectivamente se distinguirán a los paisajes musealizados de las intervenciones en el paisaje. En un museo tradicional, el discurso museológico, así como las acciones educativas, por lo general suelen idearse anteriormente o a la par, que el museo. En cambio, en los paisajes musealizados, al tratarse de espacios de surgimiento espontáneo, estos no poseen un discurso previo, sino que se realiza a posteriori, en relación a las características particulares del paisaje, lo que conlleva, de cierto modo, a forzar un discurso museológico que encaje con la propuesta. En los estudios de caso, todos los espacios han podido cumplir con este punto mediante excepcionales discursos museológico y acciones educativas que permiten el conocimiento del paisaje, y la mediación con las obras expuestas.

Por lo tanto, puede afirmarse que, tres de los cuatro estudios de caso, la Fundación César Manrique, el Museo Vostell de Malpartida y el Instituto Inhotim, son paisajes musealizados, ya que cuentan con el cumplimiento de las categorías que definen a un museo y se ajusta al objetivo fundamental de un museo: estar al servicio de la sociedad y su desarrollo. Quizás es necesario plantearse una revisión de los conceptos que ICOM utiliza en la definición de museos. Y, de este modo, concretar no solo los conceptos que integran la definición, sino que también determinar los aspectos que complementan la definición de museo.

Por último, también sería preciso reconocer a los paisajes musealizados como una nueva tipología de museos que surgen en la contemporaneidad, puesto que no pueden clasificarse bajo las definiciones de museos etnográficos expuestos por AEOM. Así, una nueva definición que tuviese en cuenta este fenómeno, debería tener en cuenta la diferencia que existe entre las intervenciones en el paisaje y los paisajes musealizados.

## CONCLUSÕES

O objetivo desta tese foi responder à pergunta da pesquisa, sobre se os estudos de caso constituíam efetivamente paisagens musealizadas. Isso levou a pelo menos duas novas questões que foram apresentadas como fundamentais para esclarecer a principal pergunta, ou seja, o que define um museu? E quais são as características de uma paisagem musealizada?

Para esclarecer esses questionamentos, foi necessário revisar os estudos de caso selecionados. Três deles estão localizados na Espanha, enquanto o quarto está no Brasil. Os estudos de caso analisados são a Floresta Pintada de Oma, o Museu Vostell em Malpartida de Cáceres, a Fundação César Manrique e o Instituto Inhotim.

A Floresta Oma está localizada dentro da Reserva da Biosfera de Urdaibai, no País Basco. Trata-se de um pinhal que foi interposto pelo artista Agustín Ibarrola na década de 1980 e atualmente está sob a gestão do Conselho Provincial da Biscaia, Bizkaikoa.

O Museu Vostell de Malpartida de Cáceres encontra-se na comunidade autônoma da Extremadura, em uma lavanderia de lã do século XVII, e outra parte das esculturas de Wolf Vostell está localizada no Monumento Natural Los Barruecos. A intervenção de Vostell na paisagem foi por meio da inclusão de esculturas de concreto no setor das Peñas del Tesoro del Berrocal.

A Fundação César Manrique está localizada nas Ilhas Canárias de Lanzarote, especificamente no Museu Casa de Taro de Tahíche. O projeto de César Manrique



consistiu em intervenções orgânicas em sua ilha natal, com o objetivo de gerar turismo sustentável que levasse em consideração as particularidades do território.

O Instituto Inhotim é o único dos estudos de caso que não se situa na Espanha, está localizado no estado de Minas Gerais, no Brasil, na cidade de Brumadinho. Inhotim é o resultado da intervenção do empresário Bernardo Paz ao inserir sua coleção particular de arte contemporânea nos jardins ao redor de sua casa. Ele decidiu que essa coleção deveria estar disponível ao público e a transformou em um jardim botânico e museu de arte contemporânea.

A análise dos estudos de caso se consistiu em três fases. A primeira fase analisou os estudos de caso através da metodologia baseada em uma abordagem fenomenológica. Essa metodologia consistiu em visitar as instituições, realizar entrevistas semiestruturadas com seus principais gerentes e estudar seu funcionamento a partir de documentos e mídias oficiais, como parte de um fenômeno único. A segunda fase consistiu na análise de conteúdo dos dados coletados nas entrevistas, por meio de nuvens de palavras que serviram para sintetizar as informações. Por fim, a terceira fase da investigação tratou da análise do conteúdo dos estudos de caso, examinando as informações extraídas das entrevistas semiestruturadas, as fontes oficiais de informação e a observação da pesquisadora, em relação à definição dos museus do ICOM de 2017.

Para resolver se os estudos de caso constituem efetivamente como paisagens de museus, foi necessário determinar as características que definem esses próprios espaços. Para isso, a definição de museus do ICOM foi examinada como a única instituição reconhecida mundialmente que lida com essas questões de uma maneira específica. No entanto, a definição atual de ICOM foi apresentada como insuficiente para poder esclarecer esta questão. Assim, o principal questionamento da definição de ICOM é se isso é suficiente para entender e determinar se uma entidade pode ser considerada um museu. Essa confusão surge de uma interpretação imprecisa dos conceitos particulares que compõem a definição de ICOM na sua totalidade.

Após examinar e desmembrar a definição de ICOM, emergiram nove categorias de análise que podem funcionar como um decálogo sobre as características fundamentais que um museu deve possuir. Assim, três deles, "patrimônio material e intangível", "permanência" e "institucionalidade" são apresentados como características inerentes à existência de um museu. Enquanto o "serviço à comunidade e seu desenvolvimento" e a "finalidade educacional" são descobertos como os objetivos fundamentais de um museu. O correto desenvolvimento desses objetivos permitirá que as demais características sejam cumpridas, tais como "conservação", "pesquisa", "comunicação e divulgação" e "abertura ao público". Finalmente, para um museu ser considerado como tal, ele precisa cumprir todas essas condições.

Isso é um problema, pois se um museu atender a todas essas condições grande parte das instituições consideradas hoje, e mesmo auto-descrita como museu, não atende a todas essas condições e, portanto, não deve ser entendida como tal. Como discutido anteriormente, um museu deve ser considerado como tal somente após o cumprimento dessas características, uma vez que compõem um conjunto inseparável que promove o bom funcionamento da instituição.

Tendo em conta essa categorização, a exclusão da condição de museu é incorrida para instituições que, por exemplo, não assumiram as características fundamentais para a operação de um museu. Com isso em mente, um dos estudos de caso, a Floresta Pintada de Oma, seria excluído por não possuir uma estrutura institucional suficientemente bem estruturada para realizar algumas ações do próprio museu. Embora os outros estudos de caso possam ser considerados como tais.

Com referência aos três estudos de caso, o Museu Vostell de Malpartida de Cáceres, a Fundação César Manrique e o Instituto Inhotim, algumas características são repetidas. A saber, o surgimento espontâneo, a fragilidade, a identificação de peças artísticas e a paisagem como um conjunto inseparável e reconhecível, e a

criação de um discurso museológico adaptado às condições específicas das paisagens musealizadas.

A primeira característica fala do surgimento espontâneo de paisagens musealizadas. Isso se traduz em intervenções de arte contemporânea na paisagem natural de um artista ou de um coletivo que decide alterar o espaço em que vive. Nos estudos de caso, dois deles surgem de uma ação individual de um artista na paisagem habitada: César Manrique, em Lanzarote, e Wolf Vostell, em Los Barruecos. O caso de Inhotim é semelhante, mas difere pela performance de Bernardo Paz não ser feita por ele mesmo, mas pelas obras de outros artistas que compunham sua coleção pessoal. De qualquer forma, os três exemplos consistem em intervenção espontânea do sujeito no meio.

Essa espontaneidade deve ter projeções no futuro, essencial para a preservação no tempo das peças inscritas na paisagem. Um exemplo disso é o que acontece com a Floresta Pintada de Oma que, diferentemente dos outros estudos de caso analisados, não parece ter uma projeção em termos de museu, mas está limitada a ser uma obra de arte classificável no movimento Artistic Land Art, portanto, não constitui uma paisagem musealizada.

Quanto à característica das paisagens musealizadas como instituições frágeis, será necessário que exista um rigoroso processo de musealização que permita o funcionamento adequado das paisagens musealizadas, uma vez que requerem políticas de conservação específicas que geralmente envolvem altos custos, bem como a necessidade de especialistas na área que contribuem para suportar as peças expostas às intempéries do tempo. Considerando que, além disso, as paisagens musealizadas estão localizadas em setores geralmente periféricos e pouco visitadas por um público não especializado. Nos estudos de caso, apenas as obras de Vostell e Manrique foram feitas para serem preservadas desde o início, enquanto as peças que compõem Inhotim pertenciam à coleção particular de Paz e muitas delas tiveram que ser retocadas pelos artistas que os criaram.

Em suma, esses espaços são dispendiosos e têm um fluxo limitado devido às suas características particulares, mas serão menos frágeis em relação à projeção feita pelos autores destas obras. Em outras palavras, a durabilidade ao longo do tempo das obras de Vostell e Manrique no Museu Vostell e na Fundação César Manrique, respectivamente, se deve ao fato de que, desde o início, apesar da espontaneidade, decidiram criar espaços que com o tempo se tornariam mais do que intervenções na paisagem. Por outro lado, o Inhotim supõe um custo monetário muito alto e difícil de manter.

Outra característica importante é a que emerge da ligação entre peça e paisagem. Esta consiste na identificação da intervenção artística e da paisagem como um novo elemento patrimonial que só pode ser entendido como um todo. Isso significa que as paisagens musealizadas se tornam marcas das paisagens onde estão inscritas e, portanto, são identificáveis como fenômenos de natureza única. As paisagens musealizadas contribuem para melhorar alguns aspectos das localidades em que estão inseridas, pois agregam um valor cultural diferenciado.

E, finalmente, nas paisagens musealizadas, deve haver um discurso museológico, além de ações educativas, adaptadas ao novo conjunto de patrimônio constituído por peças artísticas e paisagísticas. É nesse ponto que as paisagens musealizadas serão efetivamente diferenciadas das intervenções na paisagem. Em um museu tradicional, o discurso museológico, bem como as ações educacionais, geralmente são previamente criados ou em pé de igualdade com o museu. Por outro lado, nas paisagens musealizadas, por serem espaços de emergência espontânea, não possuem discurso anterior, mas são realizadas a posteriori, em relação às características particulares da paisagem, o que leva, de certa forma, a forçar um discurso museológico que se enquadra na proposta. Nos estudos de caso, todos os espaços conseguiram atender a esse ponto por meio de discursos museológicos excepcionais e ações educativas que permitem o conhecimento da paisagem e mediação com as obras expostas.

Portanto, pode-se afirmar que três dos quatro estudos de caso, a Fundação César Manrique, o Museu Vostell de Malpartida e o Instituto Inhotim, são paisagens musealizadas, pois possuem o cumprimento das categorias que definem um museu e se adequa ao objetivo fundamental de um museu: estar a serviço da sociedade e seu desenvolvimento. Talvez seja necessário considerar uma revisão dos conceitos que o ICOM usa na definição de museus. E, dessa forma, especifique não apenas os conceitos que integram a definição, mas também determine os aspectos que complementam a definição do museu.

Finalmente, também seria necessário reconhecer as paisagens musealizadas como uma nova tipologia de museus que surge nos tempos contemporâneos, uma vez que não podem ser classificadas nas definições de museus etnográficos exibidos pela AEOM. Assim, uma nova definição sobre esse fenômeno deveria levar em consideração a diferença entre intervenções paisagísticas e paisagens musealizadas.

# BIBLIOGRAFÍA

- AEOM. (s.f.). *Association Museums*. Recuperado el 3 de Noviembre de 2019, de <http://theaeom.eu/association-museums/>
- AEOM. (s.f.). *Association of European Open Air Museums*. Obtenido de [http://aeom.eu/en/?page\\_id=95](http://aeom.eu/en/?page_id=95)
- Aguirre Arias, B. (2007). Del concepto de bien histórico-artístico al de patrimonio cultural. *DU & P: revista de diseño urbano y paisaje*, 4(11), 1-34.
- Agúndez García, J. A. (1999). Affinché non siano crudelli. En A. G. et all., *Vostell: I disastri della pace/The Disaster of Peace*. Milano: Edizioni Charta.
- Alexander, E., & Alexander, M. (2008). *Museum in motion. An introduction to the History and Functions of Museums*. Plymouth: AltaMira Press.
- Álvarez Domínguez, P. (2009). Espacios educativos y museos de pedagogía, enseñanza y educación. *Cuestiones pedagógicas*(19), 191-206.
- Álvarez Muñarriz, L. (2011). La categoría de Paisaje Cultural. *AIBR Revista de Antropología Iberoamericana*, 6(1), 57-80.
- Andréu Abela, J. (2008). *Las técnicas de análisis de contenido: una revisión actualizada*. Granada: Universidad de Granada.
- Andreu i Tomàs, A. (2007). Más allá del museo. Las activaciones económicas del patrimonio: de los parques naturales a las fiestas temáticas. En I. Arrieta Urtizberea, *Patrimonios culturales y museos: más allá de la Historia y del Arte*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Arias Vilas, F. (1999). Sitios musealizados y museos de sitio: notas sobre dos modos de utilización del patrimonio arqueológico. *Revista Museo*, nº4, 39-57.
- Arroyo Zapatero, C. (2019). Artealización y ecología: paisajes productivos sostenibles. *Dearq*(24), 22-33.
- Asensio, M., & Asenjo, E. (2011). *Lazos de luz azul. Museos y tecnologías 1, 2 y 3.0*. Barcelona: Editorial UOC.
- Asensio, M., & Pol, E. (2002). *Nuevos escenarios en educación. Aprendizaje informal sobre el patrimonio, los museos y la ciudad*. Buenos Aires: Aique.

- Asensio, M., Sancantana, J., & Fontal, O. (2016). Inclusión en patrimonio y museos: más allá de la dignidad y la accesibilidad. *Her&Mus. Heritage and Museography*(17), 39-56.
- Ayuntamiento Malpartida de Cáceres. (2014). *Malpartida de Cáceres*. Obtenido de Monumento natural "Los Barruecos": <http://www.malpartidadecaceres.es/monumento-natural-los-barruecos/>
- Azócar, M. Á. (2007). A treinta y cinco años de la Mesa Redonda de Santiago. *IX Seminario sobre Patrimonio Cultural Museos en Obra*, 21.
- Ballart Hernández, J. (2014). *Manual de museos*. Madrid: Síntesis.
- Barbosa, N. D. (2010). Fendas na cultura: a produção de tecnologias de participação socioculturais em Terapia Ocupacional. Universidad de Sao Paulo.
- Bardin, L. (1991). *Análisis de contenido*. Madrid: Akal.
- Benabent, M. (2009). Los planes de ordenación del territorio en España: de la instrumentación a la gestión. En L. Sánchez, & M. A. Troitiño, *Agua, territorio y paisaje: de los instrumentos programados a la planificación aplicada* (págs. 143-158). Madrid: Asociación Interprofesional de Ordenación del Territorio FUNDICOT.
- Bergdhal, E. (2005). Ecomuseo Bergslagen: un proyecto sueco de parque cultural. *Identidades: territorio, cultura, patrimonio*, 13(1), 68-72.
- Bolaños Atienza, M. (2006). El museo y la vanguardia: pequeña historia de una rebelión en tres episodios. *Artes, la revista*, 12(6), 3-14.
- Bolio, A. P. (2012). Husserl y la fenomenología trascendental: Perspectivas del sujeto en las ciencias del siglo XX. *Reencuentro*(65), 20-29.
- Bólos i Capdevila, M. (1992). Antecedentes. En M. Bólos i Capdevila, *Manual de ciencia del paisaje. Teoría, métodos y aplicaciones*. Barcelona: Masson.
- Borges, L. C. (2015). O Inhotim que o outro Inhotim engoliu: museu, silêncio e transfiguração de memorias. *Tendências da Pesquisa Braileira em Ciência da Informação*, 8(2).
- Borja-Villel, M. (2011). Hacia una nueva institucionalidad. *Revista Carta*(2).
- Bosch, S. (2000). El museo como educador. *Biblios. Revista de Bibliotecología y Ciencias de la Información*, 2(6), 1-4.



- Bosque de Oma. (s.f.). *El Bosque de Oma*. Recuperado el 4 de Abril de 2019, de El artista: <http://www.bosquedeoma.com/artista/>
- Buñuel, L. (Dirección). (1932). *Tierra sin pan* [Película].
- Busquets, J., & Cortina, A. (2009). *Gestión del paisaje. Manual de protección, gestión y ordenación del paisaje*. Madrid: Ariel.
- Cabildo de Lanzarote. (2005). *Centro de Datos*. Recuperado el 22 de Marzo de 2019, de Plan Insular de Ordenación Territorial de Lanzarote: <http://www.datosdelanzarote.com/itemDetalles.asp?idFamilia=3&idItem=957>
- Cabildo de Lanzarote. (2013-2017). *Reserva de la Biosfera Lanzarote*. Recuperado el 22 de Marzo de 2019, de PIOT: <http://www.lanzarotebiosfera.org/ordenacion/instrumentos-de-planificacion/piot>
- Cáceres, P. (2008). Análisis cualitativo de contenido: una alternativa metodológica alcanzable. *Psicoperspectivas. Individuo y sociedad*, 2(1), 53-82.
- Campuzano, G. (2008). *Museo travesti del Perú*. Lima: Institute of Development Studies.
- Carbonell, E. (2005). Reflexiones entorno a los museos, hoy. *Museos.es*(1), 12-21.
- Casado de Otaola (2009). La ecología en su historia, del conflicto al consenso. *Eidon: revista de la fundación de ciencias de la salud*, (31), 73-76.
- Ceballos-Herrera, F. A. (2009). El informe de investigación con estudio de casos. *Magis. Revista Internacional de Investigación en Educación*, 1(2), 413-423.
- Clément, G. (2015). Third Landscape. *Lotus International*, 157, 42.
- Consortio Museo Vostell Malpartida. (s.f.). *Museo Vostell Malpartida*. Obtenido de <https://museovostell.gobex.es/>
- Consortio Museo Vostell Malpartida. (s.f.). *Museo Vostell Malpartida*. Obtenido de Museo Vostell Malpartida. 25 años de Historia: <https://museovostell.gobex.es/25aniversario.htm>
- Cortés Morillo, J. (2005). Wolf Vostell, Juan José Narbón y Extremadura. *Norba-Arte, vol. XXV*, 269-285.

- Cosgrove, D. (2002). Observando la naturaleza. El paisaje y el sentido europeo de la vista. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*(34), 63-89.
- Cuenca López, J. M. (2014). El papel del patrimonio en los centros educativos: hacia la socialización patrimonial. *Tejuelo: Didáctica de la Lengua y la Literatura. Educación*(19), 76-96.
- Dardel-Coronado, M. (2019). Espacio y paisaje como criterios curatoriales en el Museo a Cielo Abierto de Valparaíso. *Arte, Individuo y Sociedad*, 31(3), 557-571.
- de Barañano, K. M. (1988). El monólogo plástico de Agustín Ibarrola contra el poder. *Kobie. Bellas artes*(5), 189-232.
- Derosas Contreras, D. (2017). Museo Inacabado de Arte Urbano (MIAU): Musealización del paisaje urbano. *Didácticas Específicas*(17), 99-108.
- Derosas Contreras, D. 2018. Aportación didáctica de los paisajes urbanos musealizados. En: A. García de la Vega (Ed.): Contribución didáctica al aprendizaje de la geografía. Madrid: AGE y UAM, pp. 677-688
- Derosas Contreras, D., & García de la Vega, A. (2019). Museo a Cielo Abierto en San Miguel como experiencia de paisaje musealizado. *Diferents. Revista de museus*(4), 98-111.
- Desvallées, A., & Mairesse, F. (. (2010). *Conceptos claves de la museología*. París: Armand Colin.
- Díaz Balerdi, I. (2002). ¿Qué fue de la nueva museología? El caso Quebec. *Artigrama*(17), 493 - 516.
- do Nascimento Junior, J. (2008). Los museos como agentes de cambio social y desarrollo. *Museos. es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*(4), 16-27.
- Domínguez Franco, A., García Agúndez, J. A., & Ramos Cano, J. (1992). *Vostell: Extremadura*. Mérida: Asamblea de Extremadura, Junta de Extremadura Consejería de Educación y Cultura.
- Domínguez, J. M. (2006). Museo Vostell Malpartida. *Ben Baso: Revista de la Asociación de Profesores para la Difusión y Protección del Patrimonio*, nº 15, 45-47.

- Donaire, J. A., & Gordi, J. (2003). Bosque y turismo. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*(35), 207-221.
- Duncan, C. (2007). *Rituales de civilización*. Murcia: Nausícaä.
- Eusko Jaurlaritz - Gobierno Vasco. (2015). *Euskadi Basque Country*. Recuperado el 2 de Abril de 2019, de Bosque de Oma: <https://turismo.euskadi.eus/es/patrimonio-cultural/bosque-de-oma/aa30-12375/es/>
- EXARC. (2008). *Organización internacional de museos de arqueología al aire libre y de arqueología experimental*. Obtenido de Definitions: <http://exarc.net/about-us/definitions>
- Faria, D. M. (2012). *Análisis de la capacidad del turismo en el desarrollo económico regional: el caso de Inhotim y Brumadinho (Tesis doctoral)*. Alicante/Belo Horizonte: UFMG.
- Fernández Christlieb, F. (2014). El nacimiento del concepto de paisaje y su contraste en dos ámbitos culturales: el Viejo y el Nuevo Mundo. En S. Barrera Lobatón, & J. Monroy Hernández, *Perspectivas sobre el paisaje* (págs. 55-79). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia y Jardín Botánico José Celestino Mutis.
- Fernández Ibáñez, C. (1988). *Arqueología y conservación. Una vision general*.
- Fontal Merillas, O. (2013). *La educación patrimonial*. Gijón: Trea.
- Fontal Merillas, O., & Ibáñez Etxeberria, A. (2015). Educación y patrimonio: de las prácticas a las reflexiones o el pensamiento sobre la acción pensada. En O. Fontal Merillas, S. García Ceballos, & A. Ibáñez Etxeberria, *Educación y patrimonio: visiones caleidoscópicas*. Gijón: TREA.
- Fontana, J. (2010). *Europa ante el espejo*. Barcelona: Crítica.
- Freitas, C. M., Barcellos, C., Asmus, C. I., Silva, M. A., & Xavier, D. R. (2019). Da Samarco em Mariana à Vale em Brumadinho: desastres em barragens de mineração e Saúde Coletiva. *Cadernos de Saúde Pública*, 35.
- Fundación César Manrique. (2015). *Institución*. Recuperado el 23 de Marzo de 2019, de <http://fcmanrique.org/>

- G1. (25 de Enero de 2019). Barragem da Vale se rompe em Brumadinho, MG. *G1*. Recuperado el 9 de Agosto de 2019, de <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2019/01/25/bombeiros-e-defesa-civil-sao-mobilizados-para-chamada-de-rompimento-de-barragem-em-brumadinho-na-grande-bh.ghtml>
- García Canclini, N. (1999). Los usos sociales del patrimonio cultural. En E. Aguilar Criado, *Patrimonio etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*. Sevilla: Consejería de la Cultura. Junta de Andalucía.
- García de la Vega, A. (2013). El dilema didáctico del paisaje: ¿contenido o recurso? En M. Garrido Pereira, *La opacidad del paisaje: formas, imágenes y tiempos educativos*. Porto Alegre: Compasso.
- García de la Vega, A., & Derosas Contreras, D. (2017). Análisis del paisaje en los museos. La perspectiva sobre el paisaje musealizado. *Educación y futuro: revista de investigación aplicada y experiencias educativas*(36), 19-37.
- Garde López, V., & Varela Agüí, E. (2009). ¿ Al servicio de la sociedad y de su desarrollo? El Laboratorio Permanente de Público de Museos: una herramienta de gestión. *Museos. es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*(5), 208-221.
- Gobierno de Canarias. (s.f.). *Consejería de Política Territorial, Sostenibilidad y Seguridad*. Obtenido de Red Canaria de Espacios Naturales Protegidos - Lanzarote: <http://www.gobiernodecanarias.org/politicaterritorial/temas/espaciosnaturales/informacion/lanzarote/>
- Gobierno de Canarias; Consejería de Educación y Universidades. (13 de Octubre de 2015). *Red Canaria de Espacios Naturales Protegidos*. Obtenido de [https://www3.gobiernodecanarias.org/medusa/wiki/index.php?title=Red\\_Canaria\\_de\\_Espacios\\_Naturales\\_Protegidos#Lanzarote](https://www3.gobiernodecanarias.org/medusa/wiki/index.php?title=Red_Canaria_de_Espacios_Naturales_Protegidos#Lanzarote)
- Gómez Aguilar, C. (1994). Arte y Naturaleza en la propuesta estética de César Manrique. *Atlántica: Revista de arte y pensamiento*,(8), 58-63.
- Gompertz, W. (2013). *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Buenos Aires: Prisa Ediciones.
- González García, J. L. (2000). La imagen urbana de Tenochtitlán y la «Idealstadt» de Alberto Durero. *Ante el nuevo milenio: raíces culturales, proyección y actualidad del arte*

*español: Granada, 31 de octubre-3 de noviembre de 2000: XIII Congreso Nacional de Historia del Arte* (págs. 745-758). Granada: Universidad de Granada.

González-Diez, M. (2018). Los pabellones de Cristina Iglesias o De un lugar-otro donde ser íntimo. *AMMENTU-Bollettino Storico e Archivistico del Mediterraneo e delle Americhe*, 1(12), 75-82.

Guglielmino, M. (2007). La difusión del patrimonio. Actualización y debate. *E-rph: Revista electrónica de Patrimonio Histórico*(1), 195-216.

Haskell, F. (2002). *Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas*. Crítica.

Hernández Hernández, F. (2010). *Los museos arqueológicos y su museografía*. Gijón: Trea.

Holt-Smithson Foundation. (2011). *Robert Smithson*. Obtenido de Introduction: <https://www.robertsmithson.com>

Husserl, E. (2012). *La idea de la fenomenología*. Barcelona: Herder.

Ibarrondo, M. J., & González Amuchastegui, M. J. (2008). Gestión de montes en la Reserva de la Biosfera de Urdaibai: una oportunidad perdida. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*(46), 329-344.

ICOM. (2012). *Consejo Internacional de Museos*. Obtenido de Definición del Museo: <http://icom.museum/los-comites/organizaciones-afiliadas/L/1/>

ICOM. (2012). *Consejo Internacional de Museos*. Obtenido de Organizaciones afiliadas: <http://icom.museum/los-comites/organizaciones-afiliadas/L/1/>

ICOM. (Junio de 2017). *Código de Deontología del ICOM para los Museos*. Recuperado el 13 de Abril de 2019, de <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-codigo-Es-web-1.pdf>

ICOM. (24 de Noviembre de 2017). *Consejo Internacional de Museos*. Recuperado el 13 de Abril de 2019, de El reto de revisar la definición de museo: <https://icom.museum/es/news/the-challenge-of-revising-the-museum-definition/>

ICOM. (2017). *Consejo Internacional de Museos (ICOM)*. Obtenido de ¿Qué es ICOM?: <http://www.icom-ce.org/que-es-el-icom/>

- ICOM. (2019). *Definición de museo*. Recuperado el 2 de Noviembre de 2019, de <https://icom.museum/es/actividades/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>
- ICOM Chile. (2017). *Miembros institucionales 2017*. Recuperado el 2 de Noviembre de 2019, de <https://icomchile.org/about/miembros/>
- ICOM. (s.f.). *ICOM Consejo Internacional de Museos*. Recuperado el 13 de Abril de 2019, de Hágase miembro: <https://icom.museum/es/involucrese/conviertase-en-miembro-de-icom/>
- Inhotim. (s.f.). *Comunidade*. Recuperado el 18 de Marzo de 2019, de <https://www.inhotim.org.br/inhotim/desenvolvimento-humano/comunidade>
- Inhotim. (s.f.). *Escolas*. Recuperado el 19 de Marzo de 2019, de <https://www.inhotim.org.br/inhotim/desenvolvimento-humano/escolas>
- Inhotim. (s.f.). *Histórico*. Recuperado el 22 de Febrero de 2019, de <https://www.inhotim.org.br/inhotim/sobre/historico/>
- Inhotim. (s.f.). *Inhotim*. Recuperado el 7 de Agosto de 2019, de Jorge Macchi: <https://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/piscina/>
- Inhotim. (s.f.). *Inhotim*. Recuperado el 7 de Agosto de 2019, de Cristina Iglesias: <https://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/vegetation-room-inhotim-2010-2012/>
- Inhotim. (s.f.). *Inhotim*. Recuperado el 2019 de Agosto de 7, de Olafur Eliasson: <https://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/viewing-machine/>
- Inhotim. (s.f.). *Jardim Botânico*. Recuperado el 15 de Marzo de 2019, de <https://www.inhotim.org.br/inhotim/jardim-botanico/jardim-botanico>
- Inhotim. (s.f.). *Pesquisas no Inhotim*.  
doi:<https://www.inhotim.org.br/inhotim/desenvolvimento-humano/pesquisas-no-inhotim/>
- Inhotim. (s.f.). *Sobre*. Recuperado el 10 de Marzo de 2019, de Brumadinho: <https://www.inhotim.org.br/inhotim/sobre/brumadinho/>

- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. (2017). *Brumadinho*. Obtenido de <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/brumadinho/historico>
- Instituto Brasileiro de Museus. (2014). *Museus e turismo*. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus.
- IPCE. (s.f.). *Instituto del Patrimonio Cultural de España*. Recuperado el 16 de Enero de 2020, de <https://ipce.culturaydeporte.gob.es/inicio.html>
- Lara, F., Serapião, F., & Wisnik, G. (2011). *Inhotim: Arquitetura, arte e paisagem*. Sao Paulo: Editora Monolito.
- Lattanzi, V. (2010). Patrimonios, museos y desarrollo local. *Sphera Publica. Revista de Ciencias Sociales y de la Comunicación*(Especial), 61-72.
- Lenz, C. (2007). *La Neue Pinakothek de Munich*. Munich: C.H. Beck/ Scala Publishers.
- León, A. (2016). *El museo: teoría, praxis y utopía*. Madrid: Cátedra.
- Llonch Molina, N., & Santacana i Mestre, J. (2010). *Claves de la museografía didáctica*. Lleida: Milenio.
- Lopes, M. M., & Murriello, S. E. (2005). El movimiento de los museos en Latinoamérica a fines del siglo XIX: el caso del museo de la Plata. *Asclepio*, 57(2), 203-222.
- Lopes, R., & Cassia Marques, R. d. (2013). Centro Inhotim de Memória e Patrimônio - CIMP. *Cadernos de História*, 14(20), 59-80.
- López Ruiz, J. I. (2000). Abriendo puertas Los estudios de casos desde un enfoque innovador y formativo. *Revista Investigación en la escuela*(41), 103-111.
- Lorente, J. P. (2003). La "nueva museología" ha muerto, ¡viva la "museología crítica" En J. P. Lorente, & D. (. Almarzán, *Museología crítica y arte contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias.
- Lorente, J. P. (2008). *Los museos de arte contemporáneo. Noción y desarrollo histórico*. Gijón: Trea.
- Lozano Bartolozzi, M. (1999). La utopía de Vostell: Arte=Vida, Vida=Arte. En M. Lozano Bartolozzi, & J. Agúndez García, *Simposio "Happening, Fluxus y otros*

*comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX". Ponencias y Comunicaciones. Cáceres: Editora Regional de Extremadura.*

Lozano Bartolozzi, M. (2000). *Wolf Vostell (1932 - 1998)*. Guipuzcoa: Nerea.

Maderuelo, J. (2005). *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Adaba Editores.

Marcelo, C., & Parrilla, Á. (1991). El estudio de caso: una estrategia para la formación del profesorado y la investigación didáctica. En C. Marcelo, Á. Parrilla, P. Mingorance, A. Estebaranz, M. V. Sánchez, & S. Llinares, *El estudio de caso en la formación del profesorado y la investigación didáctica* (Vol. 7). Sevilla: Universidad de Sevilla.

Marcos Arevalo, J. (2004). La tradición, el patrimonio y la identidad. *Revista de estudios extremeños*, 60(3), 925-956.

Marenales, E. (1996). *Educación formal, no formal e informal*. Uruguay: Editorial Aula. Recuperado el 20 de 10 de 2019, de <http://www.inau.gub.uy/biblioteca/eduformal.pdf>

Marín Cepeda, S., & Pérez López, S. (2015). La importancia de las personas: educación interpatrimonial. En O. Fontal Merillas, S. García Ceballos, & A. Ibáñez Etxeberria, *Educación y patrimonio: visiones caleidoscópicas*. Gijón: TREA.

Marín Torres, M. T. (2000). Los Museos de Museos: Utopías para el control de la memoria artística. *IMAFRONTA*(15), 123-144.

Martín Sánchez, S., & Rebolledo Casado, E. (2010). Génesis y evolución de las Geoformas en el Monumento Natural Los Berruecos, Malpartida de Cáceres, Cáceres, España. En E. (. Romero Macías, *Patrimonio Geológico y Minero: una apuesta por el desarrollo local sostenible*. Huelva: Universidad de Huelva Publicaciones.

Martínez de Pisón, E. (1983). Cultura y ciencia del paisaje. *Agricultura y sociedad*, 27, 9-32.

Martínez de Pisón, E. (2006). Los componentes geográficos del paisaje. En J. (. Maderuelo, *Paisaje y pensamiento*. Madrid: Abada Editores.

Martínez de Pisón, E. (2009). *Miradas sobre el paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Martinez, D. B. (2017). *A journey to the edge of perception*.



- Mata Olmo, R. (2008). El paisaje, patrimonio y recursos para el desarrollo territorial sostenible. Conocimiento y acción pública. *ARBOR. Ciencia, Pensamiento y Cultura*(729), 155-172.
- Mendoza, H. (8 de Noviembre de 2015). Dos muertos y 28 desaparecidos en una avalancha en un pueblo en Brasil. *El País*. Recuperado el 9 de Agosto de 2019, de [https://elpais.com/internacional/2015/11/05/actualidad/1446760230\\_611130.html](https://elpais.com/internacional/2015/11/05/actualidad/1446760230_611130.html)
- Merleau-Ponty, M., & Cabanes, J. (1975). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.
- Migón, P. (2006). *Granite landscapes of the world* (Vol. 2). Geomorphological Landscapes of.
- Minca, C. (2008). El sujeto, el paisaje y el juego posmoderno. En J. Nogué, *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Ministerio de Cultura y Deporte. (2012). *Plan Nacional de Paisaje Cultural: Observatorio español del Convenio Europeo del Paisaje del Consejo de Europa*. Recuperado el 2019 de Diciembre de 27, de <http://www.culturaydeporte.gob.es/planes-nacionales/planes-nacionales/paisaje-cultural.html>
- Ministerio de Cultura y Deporte. (s.f.). *Plan Nacional de Educación y Patrimonio*. Recuperado el 17 de Enero de 2020, de <http://www.culturaydeporte.gob.es/planes-nacionales/planes-nacionales/educacion-y-patrimonio.html>
- Ministerio para la transición ecológica. (s.f.). *Gobierno de España*. Obtenido de Parque Nacional de Timanfaya: <https://www.miteco.gob.es/es/red-parques-nacionales/nuestros-parques/timanfaya/>
- Moreno Pedraz, M. d. (2007). Lanzarote, tierra de fuego. *CESVIMAP*(60), 60-61.
- Morillas Alcázar, J. M., Lozano Dominguez, Á., Mangas Hernández, B., & García Marino, M. F. (2015). Patrimonio y Acción Social. *V Congreso Internacional de Educación Artística y Visual*, (págs. 7-19). Huelva.
- Morón Monge, H., & Morón Monge, M. d. (2012). Paisaje y Patrimonio como medio para enseñanza y aprendizaje de la Geografía. En A. Peinado Herreros, *I Congreso Internacional "El patrimonio cultural y natural como motor de desarrollo: investigación e innovación*. Jaén: Universidad Internacional de Andalucía.

- Mulero Mendigorri, A. (2002). protección de espacios naturales en España.
- Muñiz, M. (2010). *Estudios de caso en la investigación cualitativa*. México: División de Estudios de Posgrado Universidad Autónoma de Nuevo León. Facultad de Psicología.
- Nápoli, J. T. (2000). Sobre musas y museos. *Museos*(14), 83-88.
- Neiman, G., & Quaranta, G. (2006). Los estudios de caso en la investigación sociológica. En I. Vasilachis de Giralдино, *Estrategias de investigación cualitativa*. Buenos Aires: Gedisa.
- Nogué, J. (. (2007). *La construcción social del paisaje*. Barcelona: Biblioteca Nueva.
- Núñez Florencio, R. (2008). Historia y filosofía del paisaje. En J. M. Mateu Bellés, & M. Nieto Salvatierra, *Retorno al paisaje: el saber filosófico, cultural y científico del paisaje en España*. Valencia: EVREN.
- Núñez, A. (2007). El museo como espacio de mediación: el lenguaje de la exposición museal. *Revista Universitas Humanística, nº63*, 181-199.
- O Globo. (25 de Enero de 2019). Instituto Inhotim é fechado após rompimento de barragem. *O Globo*. Recuperado el 9 de Agosto de 2019, de <https://oglobo.globo.com/brasil/instituto-inhotim-fechado-apos-rompimento-de-barragem-23401438>
- OEPE. (s.f.). *Observatorio de Educación Patrimonial en España*. Recuperado el 17 de Enero de 2020, de <http://oepe.es/>
- Oliveira, V. d. (2010). *Requiem para o Inhotim*. São Paulo: All Print.
- ONU. (2019). *Naciones Unidas Chile*. Obtenido de Objetivos de Desarrollo Sostenible: <http://www.onu.cl/es/sample-page/odm-en-chile/>
- Ortega Cantero, N. (2006). Entre la explicación y la comprensión: el concepto de paisaje en la geografía moderna. En J. (. Maderuelo, *Paisaje y pensamiento*. Madrid: Adaba Ediciones.
- Ortega Cantero, N. (2008). Paisaje e identidad nacional. En J. F. Mateu Bellés, & M. Nieto Salvatierra, *Retorno al paisaje. El saber filosófico, cultural y científico del paisaje en España* (págs. 173-213). Valencia: EVREN (Evaluación de Recursos Naturales).

- Pascual, A., & al., e. (2001). Cambios paleogeográficos durante el Holoceno en las marismas de Forua, Reserva de la Biosfera de Urdaibai. *Geogaceta*(30), 191-194.
- Pérez Riobello, A. (2008). Merleau-Ponty: percepción, corporalidad y mundo. *Eikasía. Revista de Filosofía*(20), 197-220.
- Pezzi, M. G. (2013). 'We don't need to copy anyone': César Manrique and the Creation of an Development Model for Lanzarote. *Urbanities*, 22(3), 19-32.
- Poulot, D. (2011). *Museo y museología*. Madrid: Abada Editores.
- Querol, M. A. (2010). *Manual de Gestión del Patrimonio Cultural*. Madrid: Akal.
- Quintana, A. (2006). Metodología de Investigación. En A. Quintana, & W. Montgomery, *Psicología: Tópicos de actualidad*. Lima: UNMSM.
- Ramírez Montoya, M. F. (2017). Las vanguardias artísticas y la institucionalidad del museo. *Luxiérnaga*, 7(13), 41-49.
- Raquejo, T. (2008). *Land Art*. San Sebastián: Nerea.
- Red Española de Reservas de la Biosfera. (2019). *Red Española de Reservas de la Biosfera (RERB)*. Recuperado el 2 de Abril de 2019, de Urdaibai: <http://rerb.oapn.es/red-espanola-de-reservas-de-la-biosfera/reservas-de-la-biosfera-espanolas/mapa/urdaibai/ficha>
- Rede Educativa Inhotim. (s.f.). *Rede Educativa Inhotim*. Recuperado el 19 de Marzo de 2019, de <http://redeeducativa.inhotim.org.br/imr/>
- Riaño, P. H. (2019 de Septiembre de 2019). ICOM decide aplazar la nueva definición de museo. *El País*. Recuperado el 9 de Enero de 2020, de [https://elpais.com/cultura/2019/09/07/actualidad/1567856362\\_291943.html](https://elpais.com/cultura/2019/09/07/actualidad/1567856362_291943.html)
- Rivière, G. H. (1993). *La Museología. Curso de Museología/Textos y testimonios*. Madrid: Akal.
- Rodríguez Gómez, G., Gil Flores, J., & García Jiménez, E. (1996). *Metodología de la investigación cualitativa*. Málaga: Aljibe.
- Rodríguez-Loinaz, G., & al, e. (2007). Análisis del paisaje de la Reserva de la Biosfera de Urdaibai. *Forum de Sostenibilidad*, 1, 59-69.

- Rösler, M. (1998). Los paisajes culturales y la Convención del Patrimonio Mundial Cultural y Natural: resultados de reuniones temáticas previas. En E. Mujica, & (ed.), *Paisajes culturales en los Andes*.
- Ruhberg, K., et al (2012). *L'art au XX siècle*. Taschen.
- Ruiz Olabuénaga, J. I. (2012). *Metodología de la investigación cualitativa*. Bilbao: Deusto.
- Sabaté Bel, F., Sabaté Bel, J., & Zamora, A. (2013). César Manrique: la conciencia del paisaje. [César Manrique. Landscape awareness]. En *César Manrique. La conciencia del paisaje [César Manrique. Landscape awareness]* (págs. 25-64).
- Salas López, F. (1980). *El museo, cultura para todos*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- San Martín, J. (1987). *La fenomenología de Husserl como utopía de la razón*. Barcelona: Anthropos.
- Santacana i Mestre, J., & Hernández Cardona, F. X. (2011). *Museos de historia. Entre la taxidermia y el nomadismo*. Gijón: Trea.
- Santacana i Mestre, J., & Llonch Molina, N. (2015). *El patrimonio cultural e inmaterial y su didáctico*. Gijón: Trea.
- Sanz Herraiz, C. (2000). El paisaje como recurso. In *Estudios sobre el paisaje* (pp. 281-292). Fundación Duques de Soria.
- Sanz Herraiz, C. (2012). Paisaje y patrimonio natural y cultural: historia y retos actuales. *Nimbus: Revista de climatología, meteorología y paisaje*, (29), 687-700.
- Sarracedo, J. C., & Rodríguez Badiola, E. (1993). Evolución geológica y magmática de la Isla de Lanzarote (Islas Canarias). *Revista de la Academia Canaria de Ciencias*, V(4), 25-58.
- Sauer, C. O. (2006). La morfología del paisaje. *Polis. Revista Latinoamericana*(15).
- Sedano, P. (2001). La conservación del arte contemporáneo. *Revista PH*, 35, 128-133.
- Sobrinho, M. (2017). Jardim - Labrinto: Um caminho invitável pelas paisagens de Cristina Iglesias. *Revista Ciclos*, 3(7), 154-163.
- Stake, R. E. (1998). *Investigación con estudio de casos*. Madrid: Ediciones Morata.

- Stoffel, A. M., & Victor, I. (2015). La responsabilidad social y el futuro de los museos. *Her&Mus. Heritage & Museography*(16), 69-80.
- Tello, A. (2010). Notas sobre las políticas del patrimonio cultural. *Cuadernos Interculturales*, 8(15), 115-131.
- Toribio, J. M., Rubio Tenor, M., & Ramos, J. S. (2005). Los planes de ordenación del territorio como instrumentos de cooperación. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*(39), 87-116.
- Trajano, H. (7 de Agosto de 2019). Brumadinho: Polícia Civil está há mais de um mês sem identificar novas vítimas do desastre da Vale. *G1*. Recuperado el 9 de Agosto de 2019, de <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2019/08/07/brumadinho-policia-civil-esta-ha-mais-de-um-mes-sem-identificar-novas-vitimas-do-desastre-da-vale.ghtml>
- Trinca Figuera, D. (2006). Paisaje natural, paisaje humanizado o simplemente paisaje. *Revista Geográfica Venezolana*, vol.41, 113-118.
- Tuan, Y. F. (2007). *Topofilia. Un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*. Barcelona: Melusina.
- UNESCO. (1972). *Convención para la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Material*. Obtenido de Aprobada en París el 21 de noviembre de 1972: <http://whc.unesco.org/archive/convention-es.pdf>
- UNESCO. (2 de Febrero de 2005). *Directrices Prácticas para la aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial*. Obtenido de Textos básicos de la Convención del Patrimonio Mundial de 1972: <https://whc.unesco.org/archive/opguide05-es.pdf>
- Valdés Sagüés, C. (2008). La difusión, una función del museo. *Museos.es*(4), 64-75.
- Valencia, P. J., Rodríguez, G. M., & Aguirre, J. A. (2002). Paleobiogeografía cultural de la Reserva de la Biosfera de Urdaibai (Vizcaya). *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 34, 193-211.
- Von Humboldt, A., & Rebok, S. (2011). *Cosmos: ensayo de una descripción física del mundo*. CSIC- CSIC Press.

- Von Schlosser, J. (1988). *Las cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío: una contribución a la historia del coleccionismo*. Madrid: Akal.
- Walter Palm, E. (1951). Tenochtitlán y la ciudad ideal de Dürer. *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 40, nº1, 59-66.
- Wulf, A. (2016). *La invención de la naturaleza*. Taurus.
- www.agustinibarrola.com. (2014). *Ibarrola*. Recuperado el 4 de Abril de 2019, de Biografía: <http://www.agustinibarrola.com/biografia/>
- www.cesarmanrique.com. (s.f.). *Biografía*. Recuperado el 22 de Marzo de 2019, de [http://www.cesarmanrique.com/biografia\\_e.htm](http://www.cesarmanrique.com/biografia_e.htm)
- Zamora Cabrera, A. (2014). La construcción territorial de la propuesta de Lanzarote (1960 - 74). El arte de César Manrique entre el paisaje y el turismo. *VI Seminario Internacional de Investigación en Urbanismo, Barcelona-Bogotá*. Departament d'Urbanisme i Ordenació del Territori. Universitat Politècnica de Catalunya.
- Zanichelli, E. (1999). Entrevista a Mercedes Vostell. En J. A. Agundez García, *Vostell: I disastri della pace/The disasters of peace*. Milán: Charta.
- Zimmer, J. (2008). La dimensión ética de la estética del paisaje. En J. Nogué, *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

# ANEXO I:

# ENTREVISTAS

## I.I. BOSQUE PINTADO DE OMA

### 1. ¿Cómo es la historia detrás del Bosque de Oma?

A principios de los años '80, Agustín Ibarrola, artista conocido que vive en la zona del barrio de Oma, en el término municipal de Kortezubi, aquí en Vizcaya, empieza a explorar lo que puede ser el tema artístico, pero el Land Art. Le interesa mucho la naturaleza, y un poco la interacción entre la naturaleza y el hombre; y elige como espacio para expresar sus ideas, esa interacción, un bosque de pino.

Aquí es muy común la explotación de pino para la explotación forestal, y [Agustín Ibarrola] elije un pinar, una explotación de pinos que tiene muy cercano a su vivienda, y comienza a pintar las primeras figuras. Figuras que son más esquemáticas y de menos color, y ahí comienza la aventura del Bosque de Oma. Luego va haciendo diferentes conjuntos artísticos, a lo largo de 25 años, finalizando lo que es la obra que hoy en día nosotros conocemos. Incluso en algún momento pinta algunas obras más, pero se pierden porque incluso ya comienza hacia esa otra parcela, y esa parcela va a ser objeto de explotación forestal por su propietario. Estamos hablando de parcelas que no eran de él [de Agustín Ibarrola], tenían su propiedad, y esas otras obras que él pinta, algunas se pierden cuando se explota forestalmente el bosque.

Consciente del valor que tiene como elemento artístico ese conjunto pintado por Agustín Ibarrola, la Diputación Foral de Vizcaya compra el terreno y los pinos, y vela porque se preserve esa obra. Y esa parte es la que nos ha llevado hasta hoy.



2. ¿Por qué Ibarrola intervino el paisaje?

Lo que le he oído a él [a Agustín Ibarrola] comentar, lo que hace es habitar un bosque. Él tiene muchas referencias a lo que es el tema mitológico, a lo que es el bosque como un elemento en el que interactúa. Él busca un elemento como el bosque, yo creo que también es un elemento cercano físicamente a la realidad y a la idea del pueblo vasco. El bosque siempre ha sido un elemento donde ha habido misterio, ha sido también un elemento de riqueza económica. El bosque es un recurrente en muchas historias y en la vida del caserío, que ha sido la forma de vivirlo hasta finales del siglo pasado.

Él [Agustín Ibarrola] busca un elemento cercano a la sociedad, a la persona o a las personas, un elemento que las propias personas a lo largo de sus años de vida han dotado de vida al propio bosque, con esas brujas, con esas lamias, con fantasmas, con el Basajaun que es el señor del bosque, ese señor mitológico que habita y preserva el bosque.

Lo que él [Agustín Ibarrola] usa es el ese elemento cercano a nuestra realidad social, realidad económica, realidad histórica, e intenta presentar en ese bosque, pues todas esas vidas que nosotros hemos ido dotando al bosque. Y es así como va creando personas, creando formas, creando seres ontológicos, colores, líneas, dando vida a ese bosque. De hecho, es un bosque que una vez que uno está allí, está vivo, porque continuamente está dándole referencias. Mire hacia donde mire, le están hablando los colores, le están hablando las formas, le están hablando las personas; cuando uno entra, el bosque lo recibe con un beso.

Ibarrola intenta plasmar lo que es el bosque para la realidad vasca.

3. ¿Qué es Bizkaikoa y cuál es su misión?

Bizkaikoa es una entidad de la Diputación Foral de Vizcaya, [quien] es la propietaria del bosque. [Bizkaikoa] está creada por la Diputación para preservar y para difundir el patrimonio.

También, a nivel museístico Bizkaikoa gestiona una gran cantidad de museos de la Diputación Foral, gestiona yacimientos; nos encargamos de que esos yacimientos, esos museos, esos espacios, esos sitios de patrimonio cultural se mantengan en las mejores condiciones y sobre todo nuestro impulso es hacia la difusión de esos elementos.

Uno de los elementos de patrimonio cultural de primer orden de Vizcaya es el Bosque de Oma, a nosotros se nos encarga desde la Diputación que preservemos y que intentemos mantener, y conservar el Bosque de Oma, y sobre todo que lo difundamos. Desde crear folletos, articulamos en algunos momentos concretos visitas al bosque, y luego también colaboramos con los departamentos de conservación de la propia diputación, para conservar el bosque, [puesto] que es un elemento bastante difícil.

4. ¿Qué relación tiene Bizkaikoa con Agustín Ibarrola?

Ibarrola una vez que él crea la obra y la compra la Diputación Foral, [esta pasa a ser] la propietaria. Evidentemente hay una propiedad intelectual que el artista nunca va a perder. El artista es propietario intelectualmente de esa obra, pero nosotros [Bizkaikoa] cualquier actuación, cualquier actividad, cualquier cuestión que queramos realizar en el Bosque de Oma, si afecta a la obra artística, que la mayoría de las veces le afecta, consultamos con él y tenemos una relación continua.

Lo mismo el departamento de conservación, hace un año terminamos con un programa trianual de conservación del bosque de recuperación de muchas de las pinturas porque se estaban ya difuminando. Se hizo con la Universidad del País Vasco, junto con la tutela de la Diputación y contó, evidentemente, con el visto bueno del artista.

Y ya cuestiones más de gestión puramente, tenemos a veces peticiones de entidades tanto privadas o públicas que quieren realizar diversas actuaciones en el bosque, grabación, reportajes, nosotros gestionamos esos permisos,

pero una parte fundamental del permiso es que nosotros contemos con el visto bueno del artista.

5. ¿El artista suele visitar el Bosque? ¿Y qué comentarios suele hacer?

Está ya muy mayor. Sí que estuve en una de las últimas visitas que él hizo, hace dos años [2015], no sé si después ha ido él, no tengo ese dato. Pero hace dos años estuvimos en la rueda de prensa que dimos como colofón a ese programa de restauración y conservación, y recuperación de esas pinturas. La rueda de prensa se dio en el propio bosque, y él vino.

6. ¿Agustín Ibarrola limita la acción de Bizkaikoa o pone alguna condición?

Sí, si afectara a su obra. Evidentemente la propiedad es de la Institución Pública, de la Diputación Foral de Vizcaya, y nosotros somos los garantes, somos los representantes de la Diputación. Ni siquiera llegamos a ese extremo que él limite, porque previamente ya hay una consulta. La consulta es el tema de los permisos, antes nosotros de otorgar un permiso, siempre vamos contando con su permiso. Luego él nunca va a tener que llegar a censurar o decir que no a uno de nuestros permisos, porque un paso previo es consultar con él.

En todo el proceso de recuperación de conservación de las pinturas se consultó con él, en los métodos que se van a utilizar, la diferente paleta, todo, todo se consultó con él. Entonces la coordinación es tal que evitamos que haya que, ni por su parte ni por nuestra parte, haya que actuar de otra forma más que colaboración que es lo que interesa.

7. ¿Desde cuándo Bizkaikoa tiene el fideicomiso sobre el Bosque de Oma?

Sí, sí, realmente lo que él tiene es la propiedad intelectual. Nosotros por ejemplo, todas las actuaciones que hacemos para limpieza de malezas, que también hay que hacerlas, limpieza del propio bosque, de basurillas que aparecen, él es consciente y ya es una cuestión puramente de gestión nuestra.

Ahora, cuando ya vamos a tocar las pinturas, o lo que hacemos tiene implicación en las pinturas, evidentemente contamos con su visto bueno.

8. ¿Desde cuándo Bizkaikoa tiene el fideicomiso?

Bizkaikoa se crea en el año 2011, y desde entonces llevamos la gestión del bosque.

9. ¿Qué políticas de difusión tiene Bizkaikoa sobre el Bosque de Oma?

Las políticas generales son crear una programación de actividades educativas, didácticas, para promocionar y difundir los espacios de todo lo que son los museos, los yacimientos, etc. Y luego sobre esas actuaciones concretas, crear una campaña de difusión en prensa, y a veces publicidad también. Pero sobre todo va de cara a la prensa, el dar ruedas de prensa, y lo que es promocionar esas actividades. Generalmente a nivel Generalidad, dotamos de todo un soporte de folletos, las páginas web y demás, con una serie de informaciones. Y lo que hacemos luego, en este caso, por ejemplo, en el Bosque de Oma, pues articulamos acciones concretas en Semana Santa hemos hecho, y este año haremos en verano, visitas guiadas puntuales.

Luego todo lo que es el centro de acogida al visitante de las Cuevas de Santimamiñe que están a la entrada del bosque, por así decirlo, ahí damos todo el material para que quien quiera acercarse hasta ellas.

10. ¿Cómo se conservan las pinturas del Bosque de Oma? ¿Quién las retoca?

El procedimiento se tutela desde el Departamento de Conservación, quien es quien en la propia Diputación [son] los especialistas del área de conservación, que se encargan de supervisar constantemente el estado de las pinturas.

En este caso la actuación que hicimos hace dos años, se ejecutó por la Universidad [del País Vasco], con profesores de la universidad de Bellas Artes, que fueron quienes supervisaron y ejecutaron la actuación siempre en colaboración. Nosotros actuábamos como gestores, el área de Diputación de

Conservación actuaba como tutelaje, y desde la Universidad también. No es que alguien encarga algo a una empresa, también es gente que conoce el tema y que ha estudiado el tema de recuperación.

Es pintura normal, pero no es [especial], sí se recubre con alguna sustancia para mejor conservación. Pero sobre todo el gran problema que nos está viniendo es, que las propias perspectivas están cambiando, porque los árboles están creciendo de cuando los pintó Ibarrola, han cambiado. Eso nos está generando distorsiones.

#### 11. ¿Qué plan educativo tiene Bizkaikoa sobre el Bosque de Oma?

Son [visitas guiadas] puntuales. Y lo que sí articulamos en forma de carpetas didácticas sobre el bosque, que luego pusimos a disposición de los Centros [Educativos]. Si es cierto que los Centros apenas nos las han requerido.

Existen las carpetas, las visitas didácticas, y luego signoguías que tenemos del bosque. Esas son un poco las acciones que hemos realizado.

Planteamos un debate con el bosque sobre las actuaciones que tenemos que hacer, nos impone mucho el hecho de que es un espacio natural, que es un espacio donde se ha trabajado sobre la naturaleza, y no realizar excesiva presión humana sobre el elemento.

De hecho, el año pasado estuvimos barajando la posibilidad de hacer más accesible el bosque, evitar esos trozos de tres cuartos de hora de caminata hasta allí, por mucho que luego allí no haya accesibilidad, pero por lo menos evitar. Éramos conscientes que quizás mucha gente, que, si se trasladara hasta el comienzo del bosque, podría luego bajar. Lo que no podrían hacer es los tres cuartos de hora de caminata, ni la vuelta por el Valle de Oma.

Entonces, estuvimos pensando en un tren turístico, que ya utilizamos en otros yacimientos, llevarlo allí. Y teníamos una discusión sobre la presión que eso iba a generar sobre el bosque. Es un bosque que ya recibe cerca de más de 70.000 visitas, 80.000 al año, que es una cifra comedia. Nosotros creemos

que todavía tiene un umbral de crecimiento, pero también la discusión es que no podemos dejar que el bosque reciba una excesiva presión con las visitas. Nos mantenemos en la discusión entre “hay que promoverlo”, pero a la vez, hay que ser conscientes, y no es como una obra que uno tiene dentro de un museo que uno puede limitar las estancias, está muy expuesta. Hemos sufrido un acto de vandalismo, entonces uno tiene cautela a la hora de promocionarlo. Es un elemento de primer orden, pero nosotros no podemos mantenerlo en una vigilancia continua, y entonces tenemos nuestras cosas. Hacemos unas promociones, pero también un poco comedidas.

12. ¿Los guías son especialistas en educación? ¿Y de qué tipo de disciplina?

Sí, en este caso suele ser una guía la que contratamos exprofeso. Es licenciada en Bellas Artes, y ha trabajado mucho el Land Art y conoce perfectamente el Bosque de Oma, mucho.

13. ¿Cómo es la contratación de esos guías? ¿Son fijos o rotativos?

Es temporal para esas visitas que son en verano.

14. ¿Cómo es el visitante medio que visita el Bosque de Oma?

No tenemos datos, porque no tenemos ahí unas referencias. Tenemos datos de las cifras porque tenemos unos contadores automáticos que cuentan a los visitantes y es lo poco que hemos podido visitar de momento.

Lo que se acerca en Santimamiñe más es, y ahí tú me podrás decir, nosotros creemos que es un visitante entre 35 y 50 años, va en familia. Y pues, familias con dos hijos, edades de 12, 14 años, y ese creemos. Y luego habrá un conato importante de gente más joven que normalmente va en cuadrilla o en pareja.

15. ¿Qué tipo de especialistas suelen visitar el Bosque de Oma?

Al ser un espacio abierto nosotros no tenemos constancia de los especialistas que van allí. Pueden llegar allí sin que nosotros nos enteremos, como tú

hiciste, van, se toman su botellín de agua y se marcha, y nosotros realmente no hemos tenido un contacto con él.

Una de las grandes cuestiones que tenemos sobre el bosque, es como hacer permanente algo que nació para ser efímero, y sobre todo cuando estamos actuando sobre seres vivos, sobre árboles que tienen sus procesos de crecimiento.

16. ¿Y cada cuánto se actualiza?

No, no se actualiza hace tiempo, ya tendríamos que actualizar.

17. ¿De quién fue la idea de generar indicadores en el suelo para observar las obras?

Los pusimos nosotros. Uno de los problemas que tenemos ahora es que el crecimiento de los árboles ha distorsionado muchas de las perspectivas. Ya estamos en el proceso, que los árboles tienen una vida de 40, 50 años, estamos ya en el límite del ciclo. En muchos casos uno se ha caído, entonces tenemos que empezar a articular algo, una solución.

Es una obra que él mismo [Ibarrola], creó para ser efímera, que ahora todos queremos conservarla. Estamos viendo ejemplos, posibilidades, analizando lo que se puede hacer. Todavía no tenemos una solución. Tenemos varias soluciones, pero no sabemos cuál es "la" solución.

El gran impedimento, para que nosotros actuemos más, es el espacio abierto. Hemos tenido muchos problemas, porque cuando es un espacio abierto, la obra de arte dentro de un museo, uno controla por dónde sale la gente, por donde entra, su recorrido, actúa sobre el visitante, para que actúe con las obras marcando un recorrido, marcándole unos pasos, aquí es muy difícil. Es muy difícil, y además también siempre está la duda de si realmente nosotros tenemos que constreñir al visitante en un recorrido.

Nosotros hemos numerado [las obras], todo esto se ha hecho de acuerdo con él [Ibarrola], pero quizás él tampoco estaba pensando en un recorrido. Es una

obra que está en un espacio natural, que actúa sobre unos elementos naturales. Creo que va en busca de la naturalidad, para que el espectador se mueva y [vaya] interactuando con lo que le va sugiriendo, con lo que forma parte de todo el conjunto. Cuando uno pone unos números, pone un recorrido, y quizás está influyendo en de forma que no está dejando fluir a la propia obra. Entonces no es un espacio fácil para que nosotros articulemos actuaciones de didáctica.

18. ¿Es el Bosque de Oma un museo?

Muchos de los que llamamos museos están... Son obras de arte que están en un espacio, tienen un significado. Vengo ahora del Guggenheim de haber inaugurado una exposición sobre unos artistas jóvenes que han actuado sobre seis piezas, bueno, pues no hay diferencia entre esto y aquello. No hay diferencia, no hay ninguna. Hemos estado hablando de un artista que había actuado sobre cajas viejas, sobre cajas antiguas de hortalizas, en plástico, de una forma concreta. Hemos estado hablando sobre materiales como los cristales, muy especiales, que otro de los artistas había actuado con elementos que se utilizan en lacas y en peluquerías, algo que el asocia con la sociedad actual, elementos que intentan embellecer, y él los ha utilizado para crear una obra de arte.

Aquí estamos hablando sobre pinos, pinos que aquí es algo muy común, que es algo que nadie valora, algo que nadie da valor. Los utilizan para obtener un rendimiento económico lo más inmediato posible, y que, con una actuación de un artista, son obras de arte.

Esos pinos han trascendidos de los que el puro elemento arbóreo de explotación forestal, para pasar a ser elementos que cuentan mucho y son obras de arte. Entonces, ¿es un museo?: sí.



## I.II. FUNDACIÓN CÉSAR MANRIQUE

### 1. ¿Cómo es la historia de la Fundación César Manrique?

La Fundación César Manrique tiene una historia muy dilatada en el tiempo porque el artista la empieza a soñar prácticamente desde los años '80, finalmente la ve materializada en el '92, que es cuando se inaugura como tal. Seis meses después, lamentablemente, tiene al artista un accidente en el que fallece. En cualquier caso es una historia dilatada que ya se ha sustanciado en el tiempo, llevamos ya 25 años, vamos a celebrar, de funcionamiento de la fundación.

### 2. ¿Por qué Manrique intervino el paisaje?

Su gran idea, la idea de Manrique siempre fue la relación entre el arte y la naturaleza. Él era un artista, un pintor y a partir de ahí lo que interviene es en el conjunto de los paisajes de la isla.

Digamos que la isla entera es su gran lienzo donde él como pintor "pinta". Y así, la isla de Lanzarote, en su conjunto, es una isla intervenida por el artista que lee muy bien el patrimonio natural y cultural de Lanzarote, y que lo traduce desde la perspectiva de un artista moderno. Yo creo que ese es el gran acierto de Manrique. Manrique fue capaz de entender Lanzarote y trabajar con esa verdad, desde su perspectiva, desde el tiempo que le tocó vivir, ese fue el gran acierto de César.

César, por lo tanto, patrimonializa el patrimonio de Lanzarote, de tal manera que César Manrique finalmente pone en valor Lanzarote, la hace mucho más visible. Tú piensa que hasta los años '60, Lanzarote era una isla completamente abandonada. César Manrique interviene sobre ese territorio, lo vincula a las nuevas actividades económicas que se empezaron a desarrollar en Canarias, en particular en Gran Canaria y en Tenerife, Lanzarote fue un poco después, y todo ese patrimonio nuevo, creado, lo pone al servicio del desarrollo turístico.

Pero él decía: turismo sí, pero no turismo a cualquier precio. El apostaba por un turismo amable, respetuoso con el entorno, capaz de valorar ese patrimonio, que ya estaba creado antes de él, y que luego se patrimonializó creando estas nuevas obras que Manrique desarrolló en Lanzarote. Esa sería la idea.

### 3. ¿Qué es la Fundación César Manrique y cuál es su misión?

Es una institución de carácter privado, que se gestiona de una forma muy responsable. Es una institución sin ánimo de lucro, que se centra en tres pilares fundamentales. Se centra en el arte, en la naturaleza, igual que Manrique, y en el territorio, como fue también Manrique.

Manrique fue un artista que sobre pasó la dimensión puramente artística, y que se compromete con el territorio. Entendiendo el territorio como un espacio de conflicto, obviamente, pero desde su perspectiva frágil y delicada. Una isla, un trocito de tierra rodeada de mar.

A partir de ahí, él apuesta cuando se dirige hacia el desarrollo turístico de la isla, apuesta por un control del crecimiento turístico. Esto cuando Manrique lo plantea en los años '70, fue una auténtica novedad. Yo creo que no hay parangón en el arte contemporáneo español de un artista que se implique de esa manera, que hable de la naturaleza, que hable de la ecología, que hable del control del crecimiento turístico.

Es verdad que él no era un artista teórico que reflexionaba, fue movido por una intuición absolutamente afortunada, que le llevaba a realizar intervenciones en el paisaje de una categoría excepcional. Y que bueno, dentro del contexto del arte internacional, algunos especialistas en arte público, como puede ser Javier Maderuelo, en España me refiero, llegan a afirmar que César Manrique fue un auténtico adelantado en el tema de las intervenciones en el paisaje. Incluso llegar a decir que, casi afirma que César Manrique es uno de los principales artistas de Land Art.

Cuando se hace Land Art por primera vez, la primera exposición de Land Art que fue en el año '68 en Nueva York, pero es que desde el '63 Manrique está haciendo Land Art en Lanzarote, otra cosa es que fuera conocido o no. Afortunadamente con los trabajos de investigación, están encaminados y tienden a afirmar esto que te estoy diciendo. Lo que ya adelantó Javier Maderuelo, sin duda, Manrique ya está en el contexto del arte internacional, metido en esta dirección que yo te estoy hablando.

4. ¿Existe alguna limitación a la acción de la Fundación o esta tiene acción plena sobre la obra de Manrique?

Yo ahí no te sabría decir exactamente, pero obviamente hay una herencia que Manrique deja a la Fundación y, por añadidura, tiene un carácter público también. Lo que obviamente nosotros somos defensores de ese patrimonio, es decir tenemos la obligación de defender su pensamiento, pero también su obra. Y ahí hay también toda una cuestión jurídica entorno a los derechos de autor, etc. Que eso no te lo sabría explicar yo bien, pero que sí.

5. ¿Qué políticas de difusión tiene la Fundación sobre la obra de Manrique?

Pues muchas, lo que nosotros hemos hechos durante todos estos años, no ha sido otra cosa que difundir el pensamiento y las obras de Manrique. Y, ¿esto cómo se hace?, pues a través de líneas de pensamiento, de pensamiento crítico, a través de exposiciones. Ya te digo que toda esta información la puedes extraer de ahí, porque es muy largo, son 25 años.

Por ejemplo, quizás yo te puedo hablar más de la parte que yo llevo, que es la parte didáctica. Bueno, pues decirte que en estos 25 años han pasado por aquí más de 70.000 alumnos que han estado vinculados a la obra de César a través de programas didácticos, de materiales didácticos, etc., más de 20.000 profesores. Pues esas son cifras que por sí solas hablan, pero claro, no es solo una visita de carácter como la que puede hacer un turista, son alumnos y

profesores que han trabajado en programas didácticos de la fundación. Eso es difundir el pensamiento y la obra de César, que no es poca cosa.

6. ¿Cuál es la labor específica de la Fundación César Manrique?

La Fundación obviamente vela por toda la obra de Manrique, pero la gestión de esos espacios, por ejemplo, Jameos del Agua, o el Mirador del Río, Jardín de Cactus, todo eso pertenece al gobierno de la isla, es decir al Cabildo Insular. Nosotros lo que gestionamos directamente es la propia casa del artista, la de Taro de Tahíche, donde está la sede de la Fundación, y también desde hace unos años, abrimos la casa en la que vivió el artista los últimos años, que es más la casa hogar, en el sentido que esto, Taro de Tahíche, es más una casa exhibición. La otra sería una casa hogar, es más de esa manera entras en “la intimidad” del artista.

A nosotros nos parecía oportuno complementarlo, completar la oferta, que en este caso sería una casa exhibición como la de Taro de Tahíche; o una casa en sentido más hogar, que es la casa de César Manrique en Haría. Por lo tanto, esa sería la conexión entre las dos. Eso sí lo gestiona la Fundación.

Lo otro estamos atentos obviamente porque es obra de Manrique, pero es el Cabildo, el gobierno de la isla el que lo gestiona.

7. ¿Cómo se conserva el patrimonio de Manrique? ¿Quién está encargado de la restauración?

El problema que plantea que sea una obra de carácter público y al aire libre, claro, problemas de conservación, etc., pero no soy yo la persona adecuada para decirte eso.

En el caso de Lanzarote son obras que ya tienen unos cuantos años, y a pesar de, son obras que tienen, requieren de un mantenimiento permanente que no siempre es el más adecuado, porque son obras muy visitadas, muy usadas. El deterioro se incrementa, por lo tanto, sería deseable que esas obras tuvieran un mantenimiento absolutamente permanente. Y desde luego,

desde la perspectiva de lo que se trata, porque muchas veces se confunden los espacios, es decir, no solo estamos hablando de obras visitadas por los turistas por su valor estético.

Estás en el interior de una obra de arte, y desde luego, con todos mis respetos, un albañil no va a saber solucionar un problema que se plantee allí, tendrá que ser un restaurador.

8. ¿Qué plan educativo tiene la Fundación César Manrique?

La Fundación desde el principio esto tenía una vocación, Manrique lo tenía claro, él intentaba que, a través de visitas escolares, su pensamiento y su obra siguiera viva. De tal manera que la Fundación desde sus inicios tiene un departamento de educación específico. Un departamento pedagógico que ha trabajado con las cifras que te digo; y que bueno, ha servido para difundir el pensamiento y la obra de César.

¿Significa que eso es la única manera de difundirlo? No, porque está todo el tema de exposiciones, de conferencias, de publicaciones, de tal manera que todo gira en torno al arte, naturaleza, territorio.

Tienes todos esos datos en la web, puedes ir sacando cosas. Hablarte de 70 o más publicaciones, conferencias.

Publicaciones que tienen que ver con el artista, y del artista. Tienen que ver sobre el pensamiento del artista. Arte, naturaleza, territorio, por aquí han pasado hasta Premios Nobel.

9. ¿Los guías son especialistas en educación? ¿Y de qué tipo de disciplina?

Hay un departamento pedagógico que trabaja directamente con los escolares en los centros educativos y también vienen aquí. Pero después, incluso los trabajadores que tenemos en el museo, son trabajadores especializados. Es decir, esos trabajadores han hecho, evidentemente, cursos sobre César Manrique y su pensamiento, [y] que se van actualizando cada cierto tiempo. Se conoce, cada dos años o así se van haciendo cursos de actualización, de tal manera que la gente que está en el museo sepa de qué va la cosa, es que, si no sería absurdo, eso es importantísimo.

[En cuanto a la disciplina] hay un poco de todo, desde gente que viene del mundo del arte también, o relacionado con la obra y pensamiento de César Manrique. A mí me da igual la formación que traigan de atrás, obviamente facilita mucho las cosas si ya tienen un bagaje, pero no es imprescindible, es mucho más importante que tengas esa sensibilidad.

10. ¿Cómo es la contratación de esos guías? ¿Son fijos o rotativos?

[Fijo, pero también] tenemos un personal que va cambiando, pero no va cambiando tanto porque, aunque sean personal de seguridad que están en los museos, esa gente también se mantiene en el tiempo. Nosotros exigimos que sean los mismos prácticamente, porque tienen una especial sensibilidad. Entonces, cualquiera de ellos puede estar capacitado, sino para hablar a algún visitante del museo de la obra de César, sí para saber con quién tienen que contactar. Siempre hay en las salas, personas desde coordinadores de sala, etc., que son capaces de hablar de la obra de César.

11. ¿Cómo es el visitante medio que visita la Fundación César Manrique?

El perfil es muy variado, pero nosotros aquí, al estar dentro del circuito turístico de la isla, lo que recibimos son turistas. Pero no son cualquier turista, porque un turista no elige visitar un museo, normalmente, o sí, depende. Pero ya eso te da un cierto perfil, un poco seleccionas.

Turistas, vienen a Lanzarote al sol y la playa, pues no es verdad, no es del todo verdad. Vienen aquí turistas que quieren estar en contacto con obras de arte y, además, obras de arte visitables, en el sentido que no van a ver solo un cuadro.

Vas a ver una arquitectura que está integrada, vas a ver espacios que son de disfrute. César Manrique crea espacios confortables, espacios de ocio, pero de contacto con el arte, que están llenos de arte siempre.

No solo es cuestión que estás visitando una caja llena de cosas, sino que es [un] todo. No se desvincula del ocio o del confort, al mismo tiempo te está sensibilizando con el arte y con la naturaleza, pero te educa desde esa perspectiva. Lamentablemente la mayor parte de los museos no son espacios confortables.

12. ¿Qué tipo de especialistas suelen visitar la Fundación César Manrique?

Gente relacionada con el mundo de la plástica, relacionado con la arquitectura, relacionado, incluso, con el mundo de la biología, de la naturaleza en general. Es que son espacios que se prestan a eso, a la convivencia entre todas las disciplinas, de modo que te sientes muy cómodo y muy confortable dentro de ellos, sea tu formación la que sea.

13. ¿Quién redactó el material de apoyo? ¿Y cada cuánto se actualiza?

Sí, lo propio que hay en todos los museos. Hay una guía, hay unos dípticos. Y después tenemos material de apoyo para el que le quiera ir mucho más allá, que es el material que tenemos en la propia tienda.

Es decir, si tú quieres documentarte más, tienes la posibilidad de tener trabajos magníficos como el de Javier Maderuelo, por ejemplo, sobre Jameos, que te lo aconsejo, porque ese es un estudio profundo sobre entender a César, de entender su manera, su manera de actuar, y de contextualizarlo como un artista contemporáneo de mucho nivel.

Hay muchísimos trabajos que abordan también a César desde el punto de vista de la pintura. Algunos magníficos que ha hecho nuestro director Fernando Gómez Aguilera, que a mí me parece es otro referente, que de verdad pone énfasis en lo que se entiende a César.

Era tan potente el discurso de Manrique en cuanto al ocio y al confort, que perdía valor lo otro. Entonces, ¿Manrique qué era?, un artista novelero, un artista que hacía un gesto, que me parece que es lo que hay que hacer, gestos permanentes a la vida y a la alegría de vivir. Claro, si tú te quedas con todo eso, lamentablemente nuestra cultura, en determinados ambientes culturales, te lleva precisamente a desvirtuar lo otro, y no señor, no es una cosa sin la otra.

14. ¿Es la Fundación César Manrique un museo?

Claro, claro, claro. Tenemos una casa que, aunque no tuviera ninguna obra de arte dentro, que las tiene porque es la casa del artista, es la expresión de todos los conceptos que César Manrique maneja.

Es decir, es un compendio, es una herramienta de comunicación fantástica, que se conecta con las obras de arte que atesora en su interior, pero solo el continente es tan potente que ya hablaría solo.

Por lo tanto, ¿es museo? Sí, así solo sería un museo ya.

Manrique decía que los artistas tienen la obligación de enseñar a ver.

15. ¿Cuál es el futuro de la Fundación César Manrique?

Nuestro futuro es el presente. Nosotros estamos continuamente homenajeando al arte, a la naturaleza y al territorio, y reflexionando sobre eso, y estudiándolo, y haciendo partícipe al resto de la sociedad en este caso, la más cercana de la isla, pero también fuera de la isla. Ese, yo creo que, es el reto. El reto de cada día.

Porque siempre nos preguntan eso, y ustedes ¿para dónde van? ¿Y el homenaje a Manrique, que ahora cumple 100 años y tal? Si nosotros estamos



constantemente homenajeando a Lanzarote, a su paisaje, a su gente, al artista, a su obra, a su pensamiento, lo hacemos cada día con nuestro trabajo. Claro que hay que proyectar, y luego, mira la proyección cómo ha sido que ya llevamos 25 años gestionando una institución que trabaja con el conflicto, que trabaja con el territorio, que es un espacio de conflicto. Y que, para poder hacer eso, y tener un espíritu renovador, libre y permanente, hemos tenido que sabérnoslas ingeniar, porque vivimos en un mundo en donde lo que manda es la economía pues, por ejemplo, autofinanciarnos. Para poder decir lo que decimos, necesitamos hacerlo desde un espacio de libertad, y eso no te lo da, lamentablemente, otra cosa que cuando eres independiente económicamente, y nosotros lo somos afortunadamente. Y por eso, hemos mantenido una actitud que no es otra que la del propio artista, es una actitud crítica ante, por ejemplo, el deterioro de la isla, ante las irregularidades urbanísticas. Nosotros no somos César Manrique, pero vivimos en un estado de derecho.

Somos fieles al espíritu del propio artista. César Manrique era un ser absolutamente libre, él decía una frase que a mí me encanta: él siempre decía que había sido un hombre libre, y feliz. Y que no había destino más hermoso que ese.

### I.III. MUSEO VOSTELL DE MALPARTIDA

#### 1. ¿Cómo es la historia del Museo Vostell?

La historia del Museo Vostell empieza exactamente el día 3 o 4 de abril del año 1974, cuando el artista alemán, Wolf Vostell, junto con su familia y a otro artista extremeño, Juan José Narbón, vienen a conocer Malpartida, conocer especialmente la zona de los Barruecos.

Habría que remontarse antes a la presencia de Vostell en Extremadura. Y eso habría que hacerlo ya remontándose a 1958, cuando el vino por primera vez a Guadalupe, a conocer Guadalupe, a conocer los cuadros de Zurbarán del Monasterio de Guadalupe. Allí como sabes, pues no solamente se encuentra con Zurbarán en Guadalupe, y con la maravillosa puebla y Extremadura, el paisaje extremeño, sino que también se encuentra con una mujer de la cual se enamora perdidamente. Se casa con ella, Mercedes Guardado, y bueno, eso es verdaderamente el hilo de unión de Vostell a esta tierra. Seguramente si no hubiese estado Mercedes, Vostell se habría ido y no habrían habido más conexiones, Mercedes lo arraigó aquí.

Y aunque él realmente, pues no es un artista que se forma aquí, porque tampoco los años finales de los '50, principios de los '60, Extremadura, digamos España, pues no eran precisamente los sitios para crear, dentro de las técnicas del arte que él traía.

Una vez que se casan, vuelven a Alemania, durante los años '60. Es un artista muy importante, muy famoso dentro de toda la historia del arte, porque fue pionero, inventor, de varias corrientes y movimientos artísticos, como muy bien sabes. Y eso es verdaderamente con ese caché, es cuando a principios de los años '70, pues en un viaje que hace a Extremadura, pues emocionado por el paisaje Extremeño, por esas grandes rocas en el entorno de Trujillo, este artista Juan José Narbón, pues le habla del paraje de los Barruecos en Malpartida, y aquí lo trae. Previamente haber contactado con el alcalde de la localidad, con Juan José Lancho Moreno, el cual está presente en esa

entrevista, y Vostell emocionado cuando conoce ese paisaje, pues inmediatamente dice “este es el sitio, hay que hacer algo”, y surge el Museo. Lógicamente ya son 40 años, 42 años concretamente, 42, 44 va a hacer, porque empieza el 2018, claro no ha sido un camino fácil ha sido un camino muy duro en el cual se ha trabajado mucho. Hubo que convencer a muchos responsables, a la gente, claro era hacer un proyecto en la periferia, de arte de vanguardia en la periferia. Tampoco había tantos modelos entonces, prácticamente España era un desierto en museos de arte contemporáneo, y sobre todo en este tipo de arte contemporáneo. Pero finalmente, yo creo, la lucha de Vostell, la energía que él derrochó, la energía que, lógicamente, también derrochó su mujer, que hicieron siempre unión, y después toda la trama que surge a su alrededor de apoyo hacia la idea que trae el artista por parte de los artistas locales, artistas extremeños, por artistas de nivel nacional, internacional, coleccionistas, historiadores del arte, gente preocupada del arte, de la cultura, etc, etc, hicieron finalmente que esto fuera apoyado por las instituciones y que a partir de ahí, bueno, surge esa historia. Una historia que, como digo, está plagada de muchísimas actividades, exposiciones, siempre dentro de un concepto de museo internacional, de museo de mestizaje, de museo de conexión de la historia, de los edificios, de la naturaleza que nos envuelve, y por supuesto también del concepto de la obra de arte que trajo Vostell. Son conceptos muy vinculados a este sitio.

2. ¿Por qué Vostell intervino el paisaje?

¿Intervino al paisaje?, o yo creo que el paisaje lo intervino a él. Efectivamente, la idea del museo no nace aquí en este recinto, la idea del museo nace allí, justamente en los barruecos, cuando conoce este espectacular paraje de rocas, voluptuosas, que le llaman tantísimo la atención, un lugar que se conserva virgen, prácticamente eterno que siempre había sido así, etc. Pues él [Vostell], dota al paisaje de una cosa que hasta entonces no tenía, es una nueva visión.

Yo lo recuerdo muchas veces, soy de Malpartida, historiador local de Malpartida, y entonces todavía encuentro a gente, gente mayor de Malpartida, que se asombra mucho cuando les decimos la cantidad de gente que viene, o ven los autobuses venir a los barruecos. ¿Por qué?, porque para los mayores de la localidad, los barruecos no eran una cosa bella, una cosa maravillosa, eran un espacio sin embargo de sangre, sudor y lágrimas, porque ahí venían a arar entre roca y roca, pequeños espacios para conseguir algo de alimentos para sus familias, pescar en las charcas y llevar, a lo mejor, algo de comer, a lavar la ropa las mujeres... Es decir, venían a trabajar, a sufrir el paisaje. Ellos no veían esas rocas como una cosa maravillosa, Vostell le dio ese cambio.

Se produjo una revolución en el sentido que dijo “tenéis una cosa maravillosa, que no la hay en ningún sitio”, y entonces él quiso incorporar ese cambio a, lógicamente, su propuesta artística. Y como te he dicho antes, o te adelantaba, le venía muy bien para un movimiento de acción, de transformación, de fluxus, de flujo, pues lógicamente un paraje, donde a pesar de esa apariencia eterna todo fuera diferente, cada segundo es distinto, la luz distinta, los pájaros, las hierbas, todo distinto, pues eso le venía muy bien.

Entonces era un espacio donde se podía sentir eso: que la vida es arte, y el arte la vida.

Y claro, empieza a intervenir el paisaje con sus esculturas, porque la idea era hacer un museo de ambientes al aire libre. Es decir, colocar, instalar piezas que pudieran soportar el tiempo, que pudieran soportar todas las cuestiones climatológicas, entre las propias rocas, crear salas entre las propias rocas. Y ahí por ejemplo instala la pieza fundacional que es el V.O.A.EX. (Viaje de Hormigón por la Alta Extremadura), que realmente lo que hace es poner una interrogante en el paisaje.

Es un paisaje que fue poblado, o fue lugar de hábitat desde el hombre en la prehistoria, porque tienen ahí vestigios de hace 5, 6 mil años, restos de un

poblado calcolítico, de una vida romana, etc., etc. Hay muchos restos de cultura lítica en la zona, de trozos de tejas y de tégulas romanas, etc., etc. Es decir, el paso del tiempo ha creado ya innumerables vestigios, pues lo que hace él [Vostell] es incorporar una arqueología, unos vestigios, del siglo XX. Esa es la idea de su pieza al principio, lo que se trata de hacer en el coche es una pieza arqueológica, para que dentro de cientos de años entiendan los hombres de esa evolución habida ahí. Incluso el propio automóvil se pueda convertir en una pieza arqueológica.

Entonces eso es un poco lo que le trae. Es decir, el espacio le llega, le mueve, es un espacio de un potencial enorme, con una fuerza extraordinaria y tiene que enfrentarse a la obra de arte, también de una potencia extraordinaria. Esa es la conexión verdaderamente.

### 3. ¿Qué es el Museo Vostell y cuál es su misión?

Me han hecho esta pregunta mil veces. [Es] un espacio de diálogo, de encuentro, del hombre consigo mismo.

La pregunta que me hacen siempre es ¿cómo lo aceptaron los vecinos? ¿cómo vieron la inclusión? ¿meterse en ese ambiente? De una persona que traía tantas cosas, tantas ideas nuevas, etc., etc. Pues mira, los vecinos, la mayoría de mis paisanos, no entendían este arte. Pero este arte, lo entendía la mayoría de los de Colonia [en Alemania]. Y es que los de Colonia con Malpartida se parecen mucho, a pesar de las distancias, y a pesar de no sé qué, ¿no? El arte es para un uno por ciento, si acaso. Pero aquí Vostell encontró una cosa que sin embargo le venía muy bien a los movimientos que él traía. ¿Sabes? Lo dice en algunas frases al principio, dice la sencillez, lo cotidiano, lo puro del hombre del entorno, de estos sitios, ¿no?, de estas zonas rurales, etc., que no comprenden el arte, pero de alguna manera sí entienden a los artistas. Por una sencilla razón, porque mira, si el hombre de aquí, [y] las mujeres, se comportan de manera sencilla y saben dialogar con las estrellas, y conocer las estaciones, conocer el calor, y conocer cómo se comportan los animales, y la

tierra, etc., etc., es decir, le da un valor a las cosas sencillas, eso está muy de acuerdo con ese movimiento fluxus que lo que hace precisamente es esto. Es entender que la vida puede ser una obra de arte, las cosas sencillas de la vida pueden ser una obra de arte.

Entonces él, entiende por ejemplo que, independientemente que el hombre del entorno no conozca más o menos lo que hacen los artistas, no entiendan el arte que traen los artistas, sin embargo, aquí hay una cosa que aprecia mucho, y es la curiosidad. Y él [Vostell], entendió que desde el primer momento, gente de todas las categorías sociales, de todas las edades, etc., etc., vinieron siempre al museo, a ver lo que ocurría. Tampoco ocurrían tantas cosas, pero a ver lo que ocurría aquí. Y estuvieron presentes en esas primeras performances, y happenings, y movimientos fluxus, y conciertos fluxus, que se daban en este entorno.

Yo me acuerdo siendo niño, desde los 10, 15 años, cuando Vostell llegó aquí, pues haber estado presente en esas performances, es decir, qué suerte, para los de Malpartida poder haber escuchado cosas que no entendíamos seguramente, haber sido los primeros en haber escuchado qué es eso de performance y eso. Por eso cuando ya muy pasado el tiempo íbamos a ARCO y veíamos performances, pues si estas cosas las había en mi pueblo ya hace claro... ¿me entiendes?

Pero no solamente Vostell, porque esa es una idea que existe y que no, y que hay que erradicar también, que parece que esto es una aventura personal. Esto es una aventura personal porque perteneció a una persona, bueno a dos concretamente el matrimonio Vostell, pero esto no tiene nada que ver con una aventura personal, esto es una aventura de todo un conjunto de [interrumpen].

Esto es un proyecto de Vostell, de artistas amigos de Vostell, de instituciones, de personas, etc., etc., que estaban emocionadas porque el arte llegase al pueblo.

El museo es una escuela. En esta escuela de arte de Malpartida, todos son alumnos, y todos son profesores, todos son maestros, él [Vostell] decía una de esas frases. Efectivamente, desde siempre la mayoría de las actividades, aquí siempre ha habido una connivencia entre las cosas que vienen, del entorno, el espacio impone mucho, pero también la gente del entorno, las circunstancias, etc., justamente con las cosas que traen de fuera los artistas. Por ejemplo, en las primeras actividades que habían, siempre habían cosas del pueblo, pues: “vamos a proceder a descubrir comidas olvidadas”, entonces los artistas hacían comidas olvidadas que ellos tenían o que les habían enseñado su padre o su madre y tal, y también la gente del pueblo traía sus comidas. Se hacían cosas de colaboración, se ponía siempre al mismo nivel cultural las cosas de las herramientas de uso cotidiano del pueblo, justamente con las otras cosas, ¿sabes?.

4. ¿Existe alguna limitación a la acción del Museo o esta tiene acción plena sobre la obra de Vostell?

Nosotros tendemos a respetar. Primero que tenemos la suerte de que hasta ahora mismo tenemos una estupenda conexión con la familia, Mercedes [Guardado Olivenza] sigue viviendo. Mercedes ha sido pareja, pero no solamente pareja de Vostell, ha sido compañera, ayudante, absolutamente todo. Sus hijos también han sido prácticamente una empresa familiar. Es decir, mucha de la obra de Vostell se ha hecho siempre en connivencia con la ayuda de todos esos miembros de la familia, por lo tanto, hoy tenemos mucha suerte, en el sentido de que la familia está aquí todavía muy vinculada. Como te digo, Mercedes sigue siendo la directora artística, el contacto con la familia es prácticamente, no digo diario, pero casi.

Este trabajo que hemos hecho a partir de la muerte de Vostell, lo hemos hecho siempre en connivencia. La administración yo como responsable del centro con ellos, etc. Y todas las restauraciones que hemos podido hacer, ese

y todo ese tipo de cosas, lógicamente se han hecho con el aval y con la garantía de ellos.

5. ¿Qué políticas de difusión tiene el Museo Vostell sobre la obra de Vostell?

Nosotros desde luego, ya te digo, erradicando esa idea de que solamente nos centramos en Vostell, eso no es así, porque hablamos de Vostell, de Fluxus, hablamos de un poco de todo, todo lo que tiene que ver con las fuentes, porque aquí han expuesto artistas jóvenes, pero, sin embargo, también que se consideran y se reconocen, pues, hijos de alguna manera de todo eso que hizo el año de los años '70. Pero de Vostell, efectivamente, tenemos una joya, que es el archivo Vostell.

El archivo Vostell, es una cosa que, es un fondo inmenso documental, bibliográfico, de obra de arte, etc., vinculado al artista, es quizás su gran obra porque allí están todos los grandes proyectos que él ha trabajado a lo largo de su vida, los materiales originales, libros preparatorios, ideas, etc., etc.

Eso, por ejemplo, es un pozo en para ir sacando de allí muchísima documentación, muchísima información, muchísimas actividades relacionadas con Vostell. Por ejemplo, en este museo a lo largo de estos 20 años que yo lo dirijo, pues hemos hecho muchísimas exposiciones con diversas facetas de la obra del artista. Sobre happenings, sobre carteles, sobre Vostell y la música, porque era un artista que también tiene muchas posibilidades.

Claro, nosotros tenemos nuestras colecciones, nuestras colecciones están limitadas. La colección Vostell, tenemos como sabes tres colecciones, de arte contemporáneo, nuestra colección de Vostell a lo mejor son los grandes ambientes, lo que se ve, pero después hay también muchas otras cosas. O, también, tenemos muy buena relación con la familia, quien también, por ejemplo, tiene una parte de obra que a lo mejor no está presente en el museo. O, hemos hecho exposiciones con, que hemos traído obras de otros sitios, de otros coleccionistas, de otros museos, etc., etc.



Es decir, nosotros seguimos proyectando el nombre de Vostell, con sus correspondientes catálogos, el museo tiene, ya te digo limitado por el tamaño y por los presupuestos, no sé si escuchabas la conversación que he tenido de luchando con los presupuestos con la persona con la que estaba hablando, que bueno, eso siempre es así, ¿no? Pero, esta es la realidad, es decir, intentamos seguir haciendo cosas, que se vaya descubriendo, que se vaya conociendo más, la obra del artista. Yo creo que si Vostell viviese estaría satisfecho de lo que nosotros hemos trabajado. Hemos colaborado con museos en el diseño de exposiciones cuando han hecho cosas, también hemos prestado obras, a museos a veces, a museos de Alemania o de otros países, nuestras piezas se conocen. Es decir, somos la única exposición, el único museo que tiene una colección, permanente de Fluxus y del tamaño que la tenemos, por lo tanto pues ahora mismo en Madrid hay una sala que quiere hacer algo sobre Burman y Paik, pues inmediatamente, el sitio obligado de referencia es de preguntarnos qué tenemos, si las podemos prestar, esa es la dinámica que mantenemos. Nos basamos mucho en eso, en los grandes y estupendos contactos que tuvo Vostell a lo largo y ancho de su trayectoria artística.

6. ¿Cómo se conserva el patrimonio de Vostell? ¿Quién está encargado de la restauración?

[Hay obras que] envejecen con el paisaje, y nosotros somos los responsables. Yo, primero porque trabajé muy directamente con Vostell, de la mano del artista, y cuando hay una obra que no está dentro del..., porque también es muy especial este museo en ese sentido, todo envejece. Claro, las televisiones, un museo donde hay 63 televisiones, o ha habido en algún momento funcionando, pues la tecnología tiene su vida útil y dice hasta aquí, y llega un momento en que ya no se puede, pues lógicamente, habrá que adaptarla, o readaptarla. Para eso Vostell no habría tenido ningún problema

a los tiempos actuales, y de nada, conservar siempre lógicamente el concepto de la obra.

Yo recuerdo lo último que hemos hecho ha sido afrontar la obra aquella, de Estrella Seelenfreund, la que tiene 6 televisores, el altavoz, la escuadra y esas cosas. Durante mucho tiempo, el paso del analógico a lo digital, hizo por ejemplo que muchas televisiones dejaran de verse, que estaban en permanente emisión, emisión normalizada, es decir la que en aquel momento se estaban produciendo. Y, luego por el desgaste de los propios aparatos, pues se acabaron; y durante algún tiempo han estado lamentablemente apagadas las televisiones. Después, hemos escalado una restauración, se ha ideado por los técnicos una nueva fórmula para poner allí, y el concepto sigue exactamente igual, el resultado prácticamente difiere muy poco de eso. Pero claro ya no te puedes poner las televisiones de los años '90, ya tenemos que poner, por ejemplo, las pantallas digitales, no sé qué y tal.

El avión con las cigüeñas, necesito limpiarlo cada año, cada dos años, necesito hacer una limpieza general, con grúas, con no sé qué, pues para mantener esto, pero pues claro, los pianos eran de madera, al final pasó el tiempo, y el tiempo pues se fue prácticamente comiendo a toda esa madera y eso. ¿Qué pasó? Que ha habido que reponerlo, pero ese es un poco también el juego de una obra de arte que evoluciona lógicamente.

7. ¿Qué plan educativo tiene el Museo Vostell?

Pues muy limitado, por el personal. No tenemos, a lo mejor, pedagogo, un responsable del área didáctica. Hacemos todos, un poco de todo, el museo, el staff, prácticamente somos yo como director, y después dos técnicos de arte que se encargan de conservación, restauración, planificación de actividades, y de un poco todo. Y después, tenemos una guía, que hasta ahora mismo sí ha hecho una importante labor porque en este museo, como en todos los museos del mundo, ha sido desde siempre, o por lo menos yo he intentado imprimirle siempre, una faceta de mimo al visitante, y no hay mejor

que mimarlo, pues eso, que atenderlo, que llevarlo, que conducirlo, que guiarle, y que informarle.

Entonces, la mayoría de los casos, pues no podemos llegar al visitante individual de persona a persona, pero por lo general sí atendemos a una buena parte de los grupos que pasan por aquí. Yo recuerdo que mi primera tarea como director del museo, cuando lo recogí en el año '94, recién inaugurado así como lo vemos ahora, fue realmente ponerme en contacto con los colegios y los institutos, etc., etc., de Extremadura. Invitarles que viniesen, y no solamente invitarles que viniesen, sino que el atenderlos particularmente. Eso nos ha llevado un trabajo inmenso, porque es repetir, y atender, y recibir. Pero hemos conseguido que, a lo largo de los años, ya los primeros grupos, los profesores ya se han formado, se han preparado.

Este año van a salir los primeros materiales didácticos que tenemos, lo que pasa es que está en imprenta. Todo ese tipo de cosas, ayudado precisamente por la Escuela de Magisterio de Cáceres, los profesores de la Escuela de Magisterio, hemos estado trabajando en un libretto, además de unos fantásticos ilustradores, porque tenemos unos dibujantes maravillosos en Extremadura.

Es un museo que tiene su particularidad, hay que venir a verlo. No estamos en el medio de otra cosa, hay que venir a verlo. Hay que traerse a los niños, hay que pasar por aquí todo el día. Y hay, además, que cuidar a los visitantes. Y entonces, hemos conseguido tener más de 300 y pico de grupos al año. Eso genera una dinámica de casi 20 mil personas aquí, solamente en grupos, luego ya en particular vienen muchos más. Estamos hablando de que el año pasado cerramos con 47 mil visitantes, pues no tenemos ni punto de comparación con otras grandes instituciones, yo no sé, supongo que con César Manrique, a lo mejor puede contar con 1 millón de visitantes. Somos, en número de visitantes, el 3 museo más visitado de la región, por delante de otros museos de arte contemporáneo y más accesibles.

8. ¿Los guías son especialistas en educación? ¿Y de qué tipo de disciplina?

Es guía, ella es guía. Tiene dominio de idiomas, etc., etc. Pero una persona que tiene mucho feeling con el tema educativo y participa mucho de eso.

9. ¿Cómo es la contratación de esos guías? ¿Son fijos o rotativos?

Sí, es una guía fija. Esa plaza está creada, única y exclusivamente que en este momento ha solicitado por cuestiones personales, unos meses, para atender [sus cosas].

Ahora estamos en un proceso de selección, y estamos buscando una plaza muy parecida, un perfil muy parecido al de la guía porque nos da mucho juego. Pero independientemente ella, estamos aquí las 24 horas apoyando.

Una cosa es guía, aunque pueden ser historiadoras del arte, etc., etc., pero lógicamente detrás está más derivada hacia el tema de atención al público, etc.

Luego tenemos dos técnicos de arte, que esos sí son historiadores del arte, y que bueno, ya Josefa, la que acabas de conocer, normalmente lo que lleva es el archivo. Y después está Alberto que también tiene esas misiones de atención, de conservación, de programación, etc.

10. ¿Cómo es el visitante medio que visita el Museo Vostell?

El visitante medio, pues es un público variado, es decir, por ejemplo, hace algunos años hemos visto que empezaba a subir mucho el público mayor. El visitante medio, pues mira, cerramos el año pasado con un público de un 42% local regional, un 47% nacional, un 10,2% extranjero. Esto el año pasado 2016, es que son los datos del año anterior 2017 lo tengo aquí.

Los datos del 2017 no están puestos todavía en bonito. Por ejemplo, es un museo muy visitado, 10,2% es mucha gente. Este año yo creo que vamos a subir un poco, hemos subido al extranjero al 11,6%, 1,5% más, estamos en 5774 extranjeros. ¿De dónde vienen esos extranjeros? Por ejemplo, durante muchos años hemos tenido alemanes, claro, la vinculación a Alemania del

artista. Pero, por ejemplo, en los últimos años, lógicamente Portugal es un país que se está resarcido de sus crisis, que empieza a salir, y tenemos lógicamente muchos portugueses.

Hasta ahora no tengo esos datos, pero sí podemos tener los del año 2016, te puedo decir las procedencias de los grupos. Mira, Francia, el año pasado fue el año 2016 el país que más aportó a esto. Luego Portugal, y luego Alemania. De las Comunidades Autónomas [España], lógicamente Extremadura se lleva la palma, somos de aquí, estamos aquí. Pero, después está Andalucía y Madrid. Desde luego los andaluces y los madrileños son los que más visitan el museo.

Y en edades, pues básicamente, menores de 30 años, gente joven realmente. Luego el 36% es menor de 30 años, y luego hay un 32% mayores de 60 años. Y ¿por qué los mayores de 60 años? Pues mira, porque hace algunos años hemos entrado en un circuito de turismo senior, de viejecitos que van por todas partes y que tal y cual. Hemos entrado y son ciento y pico de grupos los que nos traen de mayores. Que vienen a Malpartida, que pasan una tarde por aquí, y que visita obligada, pues lógicamente visitan el museo. Pues eso nos ha hecho subir el nivel de gente mayor de 60 años.

[Se le pregunta por Juego de Tronos, ya que Los Barruecos fueron una locación elegida para el rodaje de la exitosa serie]

Hace dos años los Barruecos fueron nombrados el mejor rincón de España, en este concurso de la Guía Repsol, etc., etc. Eso sí nos dejó un impulso de gente que vino, Juego de Tronos, ahora mismo está empezándose a explotar el tema de rutas. Quizás la parte más allá y no la parte que todo el mundo conoce de Los Barruecos, sino más hacia atrás, ahora mismo no ha habido esa dinámica. No digo que no vendrán, porque siempre nos avisaron y todo el mundo me dijo “uy sí, Juego de Tronos, te va pegar un subidón”. Pero no todos los sitios son iguales, yo hombre encantado.

La verdad que un dato de que funciona, y que el turismo llega con eso, es por ejemplo la cafetería del museo. Somos un museo que tenemos una

adjudicación externa a una empresa para que nos lleve la cafetería y el restaurante, y la verdad es que aunque funcione muy bien, está siempre llena, los fines de semana sobre todo. Lógicamente hay períodos en el año, el público aquí viene más en primavera, o el otoño. Luego ya el invierno, esta época, a los fríos, cuesta un poco más desplazarse hacia el campo. Tiene otros encantos, pero no es la época. Y luego, pues lógicamente el verano es duro aquí.

11. ¿Qué tipo de especialistas suelen visitar el Museo Vostell?

Yo no llego a saber exactamente en el número de visitante quién es. Comentario, una circunstancia, ayer por ejemplo me llamó una persona que conocía a un cónsul, pues entonces “oye, estás en Malpartida?”, digo en Malpartida puedo venir con alguna frecuencia, pues “sí, estoy en Malpartida”. “Oye, voy con unas visitas”, bueno, vine a atenderlo.

Justamente la gente esperando aquí, la gente un chiquito de Filosofía y Letras, de Filosofía ha hecho la carrera de Filosofía quería hacer también su memoria o su trabajo fin de carrera, o tal, o el TFG, pues vinculado al arte. Y lógicamente Filosofía y Arte, pues qué mejor que esto. Y estaba absolutamente emocionado. Es un caso concreto de un estudiante que está fascinado por todo, que a lo mejor no viene propiamente del arte, pero bueno, mira también hay muchas otras materias que aquí. Gente de Bellas Artes, gente de Enseñanza, Educación, la mayor cantidad de grupos a lo mejor. Es por grupos ¿no?

Claro, por ejemplo, profesores de universidades con sus alumnos. Quienes tenemos aquí siempre desde la Autónoma, que han venido muchas veces, gente desgraciadamente ya desaparecida como Juan Antonio Ramírez, Ana Ávila, por ejemplo, han estado muchas veces.

Por ejemplo, a quienes tenemos aquí con frecuencia todos los años es la gente del País Vasco. Hay ahí profesores muy bien vinculados al hecho sonoro, a instalaciones sonoras, etc., como Mikel Arce y Juan Creu que se traen hace 10

[años], uno o dos autobuses todos los años que, además, pasan un fin de semana aquí, en los entornos, los albergues, albergues de Cáceres. Y gente que viene, que disfruta del paisaje, y además les hemos permitido ya por esa connivencia que hay, pues que una tarde, de ese fin de semana que están aquí, dediquen a hacer instalaciones donde quieran del espacio. Y entonces lo pasamos muy divertido, nos traen propuestas, se las preparan, no es una cosa que [hagan] por venir. No, no, es decir, que han estudiado previamente, y a lo mejor con esos estudios previos, pues desarrollan las ideas al año siguiente, etc. Y eso sí nos gusta mucho, pero lo hemos hecho con muchísima frecuencia, de cuando venía Bartolomé Ferrán de Valencia, etc., etc.

Hay gente que trae un grupito, por ejemplo, en Valladolid la Facultad de Valladolid, el año pasado, de Arquitectura, concretamente tenían que hacer un proyecto, pero su proyecto también de final de carrera, [una] propuesta de los alumnos. Vino previamente la gente del Departamento, estuvieron viendo el espacio, cuáles eran las ideas, e hicieron todos los trabajos del año pasado, la Escuela de Bellas Artes y la Escuela de Arquitectura de Valladolid, fueron relacionados por ideas que les suscitaba el museo, ideas de ampliación, pues queremos hacer una residencia de artista, ellos planificaron sus ideas.

Es decir, sí, sí, tenemos muchas conexiones. Por ejemplo, la gente de Portugal, como te decía, hay numerosísimos grupos de las escuelas de Bellas Artes de Portugal, que vienen una vez al año a visitar a Madrid, concretamente muchos coincidiendo con la feria internacional de arte, ARCO. Pues en su paso, tienen que pasar por Malpartida, desde Lisboa hacia Madrid, es que pasan por aquí. Entonces, pues recalán aquí.

Mantenemos siempre una estupenda conexión. Después ya, el día a día quien viene quien no viene, pues recibimos a muchísima gente, investigadores, por ejemplo, los tenemos prácticamente, no te voy a decir en exceso, pero 8, 10, 15 personas al año, sí pasan por aquí. Por aquí, vamos por el Archivo Vostell, vienen de América, de Alemania, bueno...

12. ¿El Museo Vostell está reconocido por ICOM como Museo?

No tengo yo ningún certificado, es decir, sí estamos dentro de la estructura de museo. Somos un museo al uso, es decir, no sé si esa pregunta significa que tenemos que tener un certificado de ICOM. Pues no lo sé, yo no he visto nunca su catálogo [de ICOM], no sé si lo tienen.

Yo no he hecho nunca una solicitud para que ICOM me reconozca como museo. Pero nosotros, sin embargo, sí estamos dentro básicamente del organigrama de la Junta de Extremadura, de la red de museos de Extremadura, somos uno de los museos fundacionales de esta red.

Lo que pasa es que la gestión proviene de un consorcio, somos un museo público, pero la gestión es un consorcio. ¿Qué significa un consorcio? que, a pesar de depender de las instituciones públicas, tenemos cierta autonomía. Porque no solamente dependemos de uno, en el consorcio participan tres instituciones, que es la Junta de Extremadura, el gobierno regional, el Ayuntamiento de Malpartida, porque claro, la historia viene hace 44 años, estos edificios fueron adquiridos por el Ayuntamiento de Malpartida a sus dueños, y debido al nuevo museo, puesto a disposición de Vostell. Y de Vostell cedido a museo, el edificio fue concedido a la Junta de Extremadura luego para iniciar todas las fases de restauraciones. Por lo tanto, el Ayuntamiento de Malpartida, está presente en nuestros órganos de gobierno, igual que la Diputación de Cáceres. Entonces, esas son las tres patas que tiene, por así decirlo el consorcio, que son los que ponen los dineros, etc., etc., para mantener estas estructuras, como todas las estructuras, infraestructuras y estructuras, pues rurales, que no las sostienen las entidades públicas. Es muy difícil de vivir aquí de forma privada.

13. ¿Cuál es el futuro del Museo Vostell?

Pues continuar en nuestro empeño, defendiendo y dando a conocer, y difundiendo la obra de Vostell, pero no solamente de Vostell, de todos sus



amigos, que participaron en los movimientos fluxus, en los movimientos happening, todos los artistas conceptuales. Es decir, nosotros tenemos una escuela, la escuela de las colecciones. Luego, lógicamente tenemos ese efecto de investigación que es el Archivo Vostell, que es la joya.

Y, nuestra idea es conseguir la tercera pata, que es la que, bueno pues, tener aquí en este centro una escuela de arte. Bueno, le podemos llamar academia, o anti academia, un centro de creación de arte y vida, es decir, una residencia de artistas. Que la gente pueda venir, pueda quedarse, pueda estudiar, pueda ser becado, pueda trabajar aquí, etc., etc. 8, 10, 15, en pequeñas habitaciones y salas de estudio, en donde se puedan hacer ese tipo de actividades.

A nivel de necesidades de dependencias necesitamos hacer una nueva sala para exposiciones temporales, nos gustaría tener unos sitios conformados de depósitos, un auditorio que no tenemos porque estamos muy estrechos. Lógicamente las restauraciones solamente abarcaron lo que es la estructura antigua, no se hizo nada nuevo, pero aquí tenemos mucho espacio para poder hacerlo. Pero eso ya, son cuestiones de dinero, estaban planteadas, desgraciadamente vino la crisis, y ahí paramos y cortamos un poco todo, porque ahí sí es necesario ya una infusión económica que bueno, esperamos a mejores tiempos.

Por lo tanto, nuestras líneas, continuar en esa idea de un centro basado en esos valores que nos aportan nuestro fundador y prácticamente el concepto con el que se funda el museo. Esto es, plantear la vinculación entre arte y naturaleza, esencial, la vinculación del arte con la historia, que estos edificios lo tienen, la vinculación del arte con la vida. Y un poco a partir de ahí, todo lo que, continuar siendo un sitio de reflexión para el hombre, de reflexión absolutamente de qué es lo que nos espera, y a dónde vamos, a dónde queremos ir, que es un poco a donde nos lleva el arte. Es decir, una fuerza positiva, que te lleva adelante, pero que nos lleva adelante efectivamente. Estamos imbuidos en un mundo desastroso, cada vez más parece ser, y no digo que el arte nos vaya a salvar, pero nos va a llevar eso. Si volvemos a

reencontrarnos con los valores que estos artistas nos quisieron imprimir, y lo que siguen imprimiendo muchos otros artistas que, también como digo, bebieron en esas fuentes, todavía es posible.

#### I.IV INSTITUTO INHOTIM

##### 1. ¿Cómo es la historia del Instituto Inhotim?

Hay muchos comienzos, pero el primero fue hace 300 años por la minería. La primera transformación del paisaje fue sacar la vegetación original para ampliar la minería. Pasado esto, con las máquinas se comenzaron a hacer huecos más profundos y más largos para capturar la minería que estaba más profunda, y menos rica en mineral. Ya hablamos de dos transformaciones del paisaje. Y una tercera es cuando se convirtió en una hacienda y había allí una pequeña villa, y vivían unas pocas decenas de personas.

Bernardo [Paz] adquirió la hacienda a mediados de los años '80. Construyó una casa para los fines de semana y creó jardines. Tenía una colección de arte moderno y esa colección fue reinstalada dentro de la casa, que era buenísima, pero no muy grande, hasta que a principio de los años '90, él empezó a tomar contacto con el arte contemporáneo, y por ahí comenzó la transformación de la colección de arte. Cambió, vendió, la colección de arte moderno por la de arte contemporáneo. El espacio de la casa no era suficiente para abarcar las obras de arte, entonces creó galpones y ponerlas en estos espacios para mantenerlas de acuerdo con los requisitos.

A fines de los años '90 conoció a Tunga, quien le dijo que el arte contemporáneo no era solo coleccionar, sino que era un arte mucho más vivo, dinámico y relacionado. Él considera hacer una apertura de sus colecciones para un público más amplio sería un camino natural, porque todo lo que tenía no era justificable solo para él y su familia. Pero para hacer esto tendría que traer personas y funcionarios especialistas.

¿Aquí es cuando entra Burle Marx?

Burle Marx nunca ha hecho un proyecto paisajístico para Inhotim, pero dio muchos consejos. No hizo ningún diseño y ningún proyecto, pero sí fue un gran amigo de

Bernardo. En Inhotim le dijo a Bernardo como hacer más grande el espacio. El verdadero paisajista es brasileño, se llama Pedro Nehering, quien es todavía nuestro paisajista.

2.- ¿Por qué se decide intervenir directamente el paisaje natural?

El paisaje no era natural, estaba antropizado por la agricultura, la ocupación irregular del sitio, se construía en cualquier lugar. Tenemos algunos registros históricos desde el siglo XVIII donde el nombre Inhotim ya aparece como referencia.

¿Tienen un centro de memoria?

Sí y tenemos muchas acciones con Brumadinho y ahora tendremos más con todo lo que pasó de la tragedia. Todo lo que podría ser hecho en los próximos diez años hay que hacerlo ahora porque el tiempo se ha acelerado mucho.

3.- ¿Cómo se seleccionan las obras que componen Inhotim?

En un inicio, antes de convertirse en una institución no gubernamental, las eligió Bernardo Paz con la ayuda de Tunga, porque era el deseo de él. Pero no hacía sentido como una colección museal. Contrató a los primeros curadores de arte para hacer un acervo curatorial. Estos son quienes deciden y escogen los artistas y las obras, y todo lo que está más conectado con la colección.

4.- ¿Los artistas suelen visitar sus obras en Inhotim?

Sí, claro. Es un poco la casa de ellos, cuando son invitados para desarrollar sus obras, obras que no podrían ser hechas en otros sitios urbanos, o grandes museos urbanos, son muy bien recibidos. La presencia de ellos permite cambiar lo que han hecho.

5.- ¿Los artistas limitan las acciones de Inhotim?

Sí, hay una negociación. Sabemos que las plantas van a crecer con el tiempo, y a veces cuando inauguramos un nuevo jardín, estas se ponen en contacto directo. Son muy dinámicas. Lo que hacemos es crear puntos de contacto con el artista.

6.- ¿Cómo se conservan las obras de Inhotim?

Hacer conservación en ambientes tropicales es muy difícil, especialmente en Brumadinho porque estamos a 800 metros sobre el nivel del mar, y estamos en las montañas, hay un gradiente de temperatura muy alta. Además es un tipo de suelo muy ácido. Todo esto crea condiciones muy severas y delicadas para las obras y depende del material. Por ejemplo tenemos acero, concreto, vidrio, plástico, látex. Los desafíos son muy grandes, estamos ubicados fuera de la ciudad, fuera de los grandes centros urbanos, entonces usar tecnologías para la conservación son temas muy sensibles. Los mejores para hacer son los funcionarios, conservadores y restauradores. A veces los artistas, pero a veces no conocen el comportamiento de los materiales. Hay muchas obras que son temporales, pero muchas más que son permanentes.

7.- ¿Cuáles son las políticas de difusión de Inhotim?

Dicen que si quieres testar un nuevo producto hay que testarlo en Minas Gerais, porque las personas son muy conservadoras y lo nuevo es visto como algo peligroso. Es un territorio que tiene mucha minería, muchos minerales, y los extranjeros vienen y se llevan lo mejor. Esto crea una cultura de cuidado y de miedo que se convierte en acciones de conservadurismo. Entonces hacer una política de difusión en Minas es muy difícil, Los primeros que conocieron Inhotim fueron los paulistas y los cariocas. El arte contemporáneo es muy difícil para muchas personas, no debería ser porque se trabaja mucho con la cotidianidad, pero es una mirada muy innovadora y difícil para la mayoría. Brasil no me parece ser un tipo de cultura que tiene muchos

incentivos para ir a museos o jardines botánicos, porque la naturaleza está en todas partes. Hay un distanciamiento cultural desde los centros de conocimiento. Pienso que es por eso. Otra cosa, Inhotim, con dos acervos, que dos colecciones que son muy marginables en la sociedad, la naturaleza y el arte, desde el gobierno se ve que son cosas muy periféricas.

Hacemos la política de difusión siguiendo este modelo:

Tenemos un equipo de comunicación que trabaja con medios digitales. Nosotros no hacemos propaganda, publicidad, pero todo lo que aparece en el mundo es media espontánea. Tenemos números muy impresionantes, porque los datos anuales son como 80 mil millones de reales solo en media nacional, y la media internacional son como 50 millones de reales por año. Entonces es mucho más que el costo real de Inhotim por año. La difusión es espontánea, pero tenemos un equipo que trabaja con promoción de informaciones junto al internet, a tvs, pero nosotros no compramos espacios.

8.- ¿Cómo es el plan educativo de Inhotim?

Es muy dinámico, es muy grande, hay muchos frentes de trabajo. Muchos programas se cambian todos los años. Las colecciones de Inhotim no hacen ningún sentido si no es por las personas que lo van a visitar. Y como te he dicho, las personas que lo van a visitar, no tienen la costumbre de ir a espacios museales, entonces la mediación, la formación, la educación en un sentido más amplio, la construcción de vocabulario, la construcción de modos de percibir y de mirar son procesos largos, difíciles y poderosos. Depende del momento, pero el objetivo mayor es generar una interacción más efectiva.

9.- ¿Los educadores son especialistas en educación? ¿Sabes de qué disciplina son?

Hay de toda suerte, la diversidad es algo que hace un valor para nosotros. Desde biólogos, hasta artistas o educadores, profesores. Hay muchas áreas de conocimiento y todos ellos juntos, habitando el mismo territorio con distintas cosmovisiones.

10.- ¿Estos guías se cambian o son permanentemente los mismos?

Son permanentemente los mismos.

11.- ¿Cómo es el visitante medio que visita Inhotim?

El visitante también es muy diverso, la mayoría viene de Minas Gerais, muchos vienen de Sao Paulo y Rio, se que el 15% vienen de otros países. Pero el visitante medio... por ejemplo los miércoles es gratuito, y tenemos un tipo de visitante muy especial, que son personas que nunca fueron a museos o espacios tan hermosos y bellos, y eso es buenísimo, recibirlas en el espacio y ver que se encantan con cada cosa pequeña o grande. A veces no entienden lo que pasa o entienden de otra manera, entonces son un tipo de público muy específico. Los fines de semana hay un público que está buscando un poco más de descanso, placer, contemplación con la familia. Vienen personas que vienen para Belo Horizonte, o Brumadinho para quedarse tres o cuatro días. Los niños son quienes mejor comprenden lo que pasa en Inhotim. Recibimos decenas de millares todos los años.

12.- ¿Van muchas escuelas?

Sí, pero desde el año pasado con el brote de fiebre amarilla y este año con la tragedia, las personas no se sienten muy seguras para ir a Inhotim. Entonces ir a una escuela con 80 o 120 alumnos es complicado.

13.- ¿Qué tipo de especialistas suelen visitar Inhotim?

La mayoría son los dos pilares de la colección, el acervo artístico y el natural.

14.- ¿Qué tipo de especialistas suelen visitar Inhotim?

Los que estudian el territorio desde el punto de vista de la ocupación cultural, se dan los encuentros, hasta otros que investigan las partes más físicas o ecosistémicas de la ocupación del territorio. Entonces hay muchos investigadores que quieren investigar la producción artística o cómo se hacen las obras, como se desarrollan los encuentros locales, etc. Eso es lo más general.

Inhotim cuanto más personas lo investiguen, es mejor. La mayoría son brasileños, pero siempre hay extranjeros. Son miradas muy especiales porque son muy distintas.

15.- ¿Quién redactó el material de apoyo y cada cuánto se actualiza?

El material de apoyo está hecho por muchas manos, y los especialistas de cada área tratan de escribir de sus especialidades. Hay una curaduría de contenidos y una curaduría de la forma del lenguaje. Los procesos son un poco más lentos, pero el resultado siempre es una buenísima calidad. No hay errores, lo que está escrito es lo que queremos transmitir.

Se actualiza la información cada semana, otras cada años, o a veces cada año. No hay una periodicidad establecida.

16.- ¿Inhotim se puede considerar un museo?

Sí, pero al ser una entidad muy híbrida, es muy difícil decir qué es Inhotim en una palabra. Llamarlo museo puede causar una confusión para personas que no entienden que un museo puede ser un jardín botánico, o llamar jardín o parque se puede pensar que es como el parque de Mangaberas, o de Pampulha, cualquier otro en cualquier ciudad. Museo es una palabra que es una buena definición, pero si a una persona que nunca fue a Inhotim y no sabe lo que es, ir a un museo en Brumadinho, la persona no tendrá tantas ganas de salir para visitarlo. La definición es más amplia que un simple museo, pero sí, nosotros somos un museo de arte contemporáneo y somos un museo botánico, y también un museo de memoria.



# ANEXO II

# ANEXO III