



Estudios de Ocio
Aisialako Ikaskuntzak
Deusto

Espacio y experiencia de ocio: consolidación, transformación y virtualidad

Idurre Lazcano Quintana
Joseba Doistua Nebreda (eds.)

Documentos
de Estudios de Ocio
núm. 38



Espacio y experiencia de ocio:
consolidación, transformación
y virtualidad

Idurre Lazcano Quintana y Joseba Doistua Nebreda (eds.)

Espacio y experiencia de ocio: consolidación, transformación y virtualidad

2010
Universidad de Deusto
Bilbao

Documentos de Estudios de Ocio, núm. 38

El Instituto de Estudios de Ocio pretende que la aparición de sus *Documentos* ayude a paliar la escasez de publicaciones sobre temas de ocio en lengua castellana. Cada Documento trata de responder a alguna cuestión relacionada con la práctica del ocio, entendido como cultura, deporte, educación, turismo, recreación y desarrollo personal y comunitario. Los especialistas y técnicos en las áreas señaladas podrán disponer así de investigaciones, instrumentos de trabajo y puntos de vista de personas que colaboran con este Instituto universitario. El contenido de cada uno de los documentos es obra y responsabilidad de su/s autor/es.

La publicación de este libro es posible gracias al patrocinio del Grupo Santander a través de la financiación de la Cátedra Ocio y Conocimiento.

Dirección

Manuel Cuenca Cabeza

Comité Editorial

Américo Nunes Peres, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (Portugal)

Ana Ponce de León Elizondo, Universidad de La Rioja

José Antonio Caride Gómez, Universidad de Santiago de Compostela

José Clerton de Oliveira Martins, Universidade do Fortaleza (Brasil)

M.^a Carmen Palmero, Universidad de Burgos

María Luisa Amigo Fernández de Arroyabe, Universidad de Deusto

María Luisa Setién Santamaría, Universidad de Deusto

Roberto San Salvador del Valle Doistua, Universidad de Deusto

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© Publicaciones de la Universidad de Deusto

Apartado 1 - 48080 Bilbao

e-mail: publicaciones@deusto.es

ISBN: 978-84-9830-247-9

La experiencia de ocio estético en los nuevos espacios artísticos

M.^a Luisa Amigo Fernández de Arroyabe

Introducción

En el otoño de 2008 una polémica ocupó las primeras páginas de los diarios franceses: Una gigantesca langosta en aluminio rojo colgaba cabeza abajo del techo del salón de Marte en el Palacio de Versalles; una luna en acero pulido iluminaba la Galería de los Espejos y un conejo de la serie ‘Rabbit’ presidía el salón de la Abundancia. La exposición de Jeff Koons se había apropiado de uno de los templos del clasicismo francés: Versalles acogía una muestra de arte neo-pop, con frecuencia catalogado como *kitsch*. El espacio tradicional, dedicado al arte clásico y a la exposición del patrimonio, había sido invadido y transformado por intrusión del arte contemporáneo.

Sin salirnos de París, podemos recordar otra acción: el caso del Palacio Tokio. Se construyó en 1937 y albergó el Museo Nacional de Arte Moderno, antes de su traslado al Centro Pompidou. Recientemente ha sufrido una transformación que ha consistido en despojar al edificio de su acondicionamiento anterior, dándole un aspecto de nave industrial deshabitada, en el centro de París. El cambio se ha realizado desnudando el interior del Palacio y adecuándolo como *nuevo espacio* para mostrar instalaciones de arte contemporáneo. ¿Qué pretenden estas intervenciones? En ambos casos el espacio se ha transformado, uno por intrusión del arte contemporáneo *en un lugar mágico como Versalles* —como dijo la prensa— y otro por despojamiento, excavando el propio edificio para sacar a la luz otro espacio en apariencia abandonado.

El planteamiento de este trabajo no se centra en cuestionar estas intervenciones. No voy a evaluarlas desde el punto de vista de la teoría del arte, los problemas que plantean, su originalidad, ni su valor. Más bien voy a situarme en la posición del visitante del Museo, de aquella persona que busca corresponder con las prácticas que le ofrecen. Por lo tanto, mi interés se orienta al impacto que tienen en el espectador. La pregunta que centra mi reflexión podría formularse en los siguientes términos: ¿Cómo media el espacio artístico en la experiencia de ocio estético de sus visitantes?

Antes de abordar esta pregunta, quisiera esbozar, en pocas palabras, qué entiendo por experiencia de ocio estético (Amigo, 2008). Me refiero a experiencias conscientes en el ámbito de la belleza. Ahora bien, concretando un poco más éste último término añadido que, aunque nos sentimos en dificultades para definirla, la reconocemos y experimentamos como una plenitud de presencia. Sentimos en nuestra piel su luminosidad y su peculiar carácter sensible y espiritual. En una palabra, la belleza nos emociona. Nuestra relación es estética y no —pongamos por caso— social, profesional o de consumo.

Cuando me refiero a la experiencia de ocio estético, propongo la belleza como horizonte y como marca de distinción que diferencia estas experiencias de otras, que interesan al ocio desde un punto de vista sociológico, psicológico, educativo, etc. Esto significa que me centro en aquellas experiencias que privilegian lo estético como la dimensión primera. Es decir, que el objeto primario de atención de la experiencia es lo estético. De esta manera prescindo de aquellos aspectos en los que lo estético acompaña pero no es el objetivo prioritario, como, por ejemplo, ocurre con el equipo del esquiador elegido expresamente para su actividad. Podemos incluso considerarlo muy bello, pero no se ha escogido con una finalidad en sí misma, sino como medio para la actividad deportiva. En el amplio campo de ocio estético se considera tanto la experiencia creadora del artista como la receptora de la persona que disfruta contemplando un paisaje o una obra de arte. Ambas experiencias quedan encuadradas en una relación de belleza.

Somos testigos de las transformaciones de los museos y centros de arte para acondicionar los lugares adecuadamente a las obras e instalaciones del arte contemporáneo. Los propios museos se transforman para albergar las necesidades de formato de las obras, pero también para facilitar el acceso del público a las mismas. Los cambios realizados bajo este aspecto plantean el interrogante de qué tipo de experiencia favorecen. Los mismos centros artísticos viven bajo la presión de las cifras de visitantes que acuden a lo largo del año. El número se constituye en un objetivo clave para la vida del museo y quizá el anhelo de incrementarlo les lleve a propiciar experiencias de consumo.

No voy a entrar directamente en la intencionalidad de los centros, pero voy a tratar de situar al visitante en la relación espacial que se genera con las obras y en la mediación que provocan estos espacios. El título de este trabajo hace referencia a los nuevos espacios artísticos. El empleo del adjetivo *nuevo* quiere aludir a estas intervenciones de los museos y centros expositivos, como las indicadas en referencia a Versalles o al Palacio Tokio de París. Para analizar el tema me centraré, en primer lugar, en apuntar las diferentes funciones del espacio en el marco de la obra de arte y el espectador. En segundo lugar, reflexionaré sobre el espacio y la experiencia de la obra. Finalmente, me detendré en la situación que se crea cuando el espacio se erige como condición no sólo necesaria sino suficiente, es decir, el propio espacio como generador de la experiencia. La teoría del ocio y desde la estética del ocio deberían aportar alguna pauta a estas cuestiones que pretendemos afrontar en esta comunicación.

El espacio, la obra y el espectador

Voy a ordenar la reflexión organizando los diferentes aspectos que podemos considerar en un primer acercamiento al tema.

El espacio tridimensional y el espectador

Desde un punto de vista estético, lo primero que reclama la atención es el espacio tridimensional y su relación con la persona que lo contempla. En él tienen lugar las obras de arte, en tanto que son objetos materiales que pueden ser percibidos. Algunas obras poseen una presencia tridimensional evidente y muestran a la mirada volúmenes fijos, como ocurre con la arquitectura y la escultura, o móviles, como es el caso de la escultura móvil, la danza o el teatro. Estas artes se han denominado tradicionalmente *artes espaciales* y, en consecuencia, se habla de un espacio arquitectónico o teatral. Se han diferenciado de las *artes del tiempo*. También en ellas se puede destacar la dimensión espacial. Por ejemplo en música, los cuerpos que emiten los sonidos se sitúan en el espacio unos en relación a otros y ello hace que la orquesta se disponga de acuerdo a un orden definido. Estos aspectos son consideraciones generales de la Estética (Souriau, 1998), que han dado origen a reflexiones en torno a la clasificación de las artes o las diferencias entre ellas. Aunque éste tema no nos interesa en la actualidad, nos ayuda a caer en la cuenta de la presencia material de las obras y su dimensión espacial.

Hay que recordar que los procesos del arte del siglo XX han marcado el accionismo y la temporalización de las llamadas artes espaciales (Plazaola, 1978: 48). Desde diversos ángulos artísticos se ha subrayado el valor del proceso creador privilegiándolo sobre el mismo resultado como obra. Esto tiene que ver con el espacio en el que se produce ese proceso, hasta tal punto que ha pasado a ser una condición imprescindible de la acción creadora mostrada al público. Pensemos, por ejemplo, en el expresionismo abstracto donde la ejecución de la obra y la supremacía de la acción forman parte de la misma y también de su manifestación al contemplador. En la escultura del siglo XX diversas tendencias se han esforzado por destacar el carácter procesual, queriendo mostrar el procedimiento creador e implicar al espectador en esa experiencia de realidad. Bajo este aspecto recordamos la aportación de los futuristas, la investigación visual de Molholy-Nagy y otros artistas, como Naum Gabo y A. Pevsner, que con sus obras nos hacen sentir el devenir, y no el ser del espacio.

Estas notas subrayan el vínculo del espacio, la obra y el espectador, cuyo origen lo encontramos en el propio creador. Es el propio artista quien orienta la mirada del espectador y prevé su punto de vista. Pensemos, por ejemplo, en Fidias, realizando la estatua de Atenea para ser vista desde abajo, lo que le lleva a modificar sus proporciones para adecuarlas a la mirada del que asciende a la Acrópolis. La misma reflexión podemos hacer para las columnas del Partenón, los diversos encuadres de la pintura impresionista o las nuevas formas de representación del espacio del cubismo.

La creación del espectáculo: el nuevo espacio

Nos interesa más, en segundo lugar, otro aspecto. Me refiero al espacio del espectador y oyente. También es evidente la observación de que las dimensiones de la obra influyen en la manera de contemplar, ya se trate de una miniatura o de una obra de gran formato, de un edificio o de un texto literario. Entre el espectador y la obra se crea un espacio nuevo. En este caso el espacio tiene una dimensión física y otra relacional que va surgiendo entre ambos. Se trata de la relación que se establece entre la obra y el que la contempla, en el sentido de un vínculo, un ámbito o un diálogo entre ambos. La actitud estética es una respuesta a la presencia de la obra. Podríamos recordar que entre ambos se crea el *espectáculo*, que no está dado previamente, sino en cuanto que el receptor se moviliza, lo acoge en su sensibilidad. Este diálogo, esta creación del espectáculo, es el modo como acogemos las obras estéticamente.

En este punto quisiera destacar la novedad que han aportado muchos artistas del arte moderno —especialmente escultores— en la mostración de *otro espacio* y, por lo tanto, en la invitación al contemplador para que se adentre en él.

Pensemos en casos cercanos, como por ejemplo, la preocupación de la forma-espacio patente en Chillida, Oteiza o Nestor Basterretxea. Recientemente hemos tenido la oportunidad de escuchar las reflexiones de Nestor Basterretxea en su visita al Instituto de Estudios de Ocio. El escultor destacó la importancia del volumen y el hueco en su obra. Es decir, el espacio como dimensión esencial de sus creaciones. En las obras de estos artistas hay una búsqueda de estructuras invisibles y una preferencia por hacer patente el espacio interior, mostrando el vacío como elemento integrante de la obra misma. Este es un aspecto clave de la sensibilidad europea del siglo xx, que se encuentra en H. Moore, Naum Gabo o en los artistas vascos. Lo que quiero destacar es que esta manifestación explícita del espacio en sus obras lleva a que el espectador se replantee su propia noción de espacio, invitándole a que se confronte con su comprensión del tema.

El medio en que se sitúa la obra

En tercer lugar, podemos considerar el espacio en el que se sitúa la obra, siempre en relación con el que la mira. Apunto aquí dos líneas de interés. Sabemos que muchas obras de arte están descontextualizadas respecto al espacio para el que fueron creadas. Así ocurre con obras de arte religioso, originalmente destinadas a iglesias y que hoy vemos en los museos. El nuevo contexto sitúa al visitante en otro espacio. Sabemos que el museo encuadra nuestra mirada y nos muestra como arte objetos que no fueron realizados con la finalidad de ser vistos o exhibidos. No hay que olvidar que, desde un punto de vista reflexivo, el nacimiento de la Estética como disciplina es tardío y lo debemos a la modernidad. En la Ilustración el arte es descubierto como arte estético y queda liberado de sus funciones tradicionales. Los ilustrados valoran el arte por sí mismo y comienzan a subrayar su valor antropológico. Es el tiempo de la fundación de los primeros museos, el Fridericianum, el Louvre, posteriormente el Prado. Se reconoce institucionalmente la autonomía del arte y su función educadora para todos los seres humanos.

El proceso que transcurre hasta finales del siglo xx apunta otra perspectiva, clave en el arte contemporáneo. Me refiero a la obra contextualizada en el museo, hasta el punto de que su estatus como obra depende de esa contextualización: es obra si está en el museo. Este tema tiene un gran

alcance para la Filosofía del arte y ha traído consigo una gran reflexión en el siglo XX, desde Marcel Duchamp (Danto, 1999).

El espacio como encuentro

Todos los aspectos anteriores, —el espacio tridimensional, la creación del espectáculo, el medio donde se sitúa la obra— deberían confluir en un ámbito que prepare óptimamente la experiencia de ocio estético del visitante o del contemplador. Algunas obras de arte son modelos en este sentido. Voy a detenerme en una de ellas, el *Peine del viento*, obra de Eduardo Chillida, enclavada en la bahía de San Sebastián. A comienzos de este año 2009, hemos visto en Bilbao la exposición *Chillida. Peine del Viento. Escultura, ingeniería y arquitectura*, centrada en todas las circunstancias que rodearon la construcción de esta obra. La muestra nos ha permitido conocer los avatares de la colocación de las tres piezas, que constituyen la escultura del *Peine*.

Llama la atención cómo el escultor decide realizar una obra para un lugar que siempre había tenido un sentido especial para él. Hasta el punto que llega a reconocer: «Este lugar es el origen de todo... el verdadero autor de la obra es él. Yo lo he descubierto y le he hecho un homenaje... me enamoré de este lugar mucho antes de saber que iba hacer algo en él... Antes de ser escultor ni siquiera había terminado el bachiller... podría tener 14 años pensando de dónde vendrían las olas...» (Chillida, Ganchegui, Bazal, 1986: 27). Toda la obra de Chillida destaca por su indagación filosófica, por las preguntas que han guiado su hacer artístico: «He nacido frente a ella (la mar), algo que me ha impulsado siempre a penetrar en su misterio, a contemplarlo como un universo dotado de sus propias leyes» (Chillida, 2005: 26). El mar, el viento, la piedra, todos los elementos de la Naturaleza son aspectos clave del hacer de un artista que se siente parte de ella. Como los pensadores griegos, el escultor formula preguntas:

*Qué hay detrás de la mar
Y de mi mirarla?
Qué hay detrás de la mar
Y de mi oírla?
Entre el viento y mi raíz
Con la más fuerte alianza
El horizonte, la mar.*

El *Peine del viento* es una obra que el escultor realiza a lo largo de muchos años, desde 1952 hasta 1999. Él mismo ha contado que, después de muchas dificultades, cuando se acercaba la posibilidad real de hacer la

obra y de situarla donde el artista deseaba, sabía que su obra debía respetar el lugar y no superar en protagonismo a los otros elementos: «En ese lugar ocurrían cosas muy elementales: Estaba el horizonte allí detrás, la insistencia del mar con su lucha, estaban los hombres arrimándose a mirar lo desconocido desde el pasado hasta hoy, que seguimos mirando sin saber lo que hay detrás» (Chillida, Ganchegui, Bazal, 1986: 57). La obra sólo muestra su impronta completa cuando se la ubica en el espacio. El escultor estudia el lugar y descubre la importancia del estrato geológico que unió en un tiempo la tierra con la isla de Santa Clara, antes de que la acción del viento y del mar la quebrara. Este descubrimiento decide la situación de la obra, en continuidad entre la roca última del litoral y la que sobresale del agua en línea con la isla. Así el *Peine* marca esta tensión horizontal con las esculturas que representan la memoria, para recordar lo que estuvo unido antes de que la Naturaleza la dividiera. El tercer elemento del triángulo, situado al fondo, es el que marca el horizonte. Se trata de una pieza abierta al cielo, un eje vertical, la dimensión sagrada del espacio, que afirma e interroga sobre el futuro: «Mi escultura es la solución a una ecuación que, en lugar de números, tiene elementos: el mar, el viento, los acantilados, el horizonte y la luz. Las formas de acero se mezclan con las fuerzas de la naturaleza, dialogan con ellas, son preguntas y afirmaciones» (Chillida, 2005: 78).

Junto con esta reflexión del escultor, hay que recordar el espacio construido por el arquitecto Luis Peña Ganchegui. Él proyecta y realiza la plaza previa a la escultura, en un lugar olvidado, un punto final de la ciudad, donde había un viejo colector. Así la plaza se genera como un nuevo espacio de unión entre la ciudad y la Naturaleza. Chillida, en las conversaciones que mantiene con Martín de Ugalde, destaca el lugar como una zona de comunicación con el mar y de recuperación para el ocio: «Es un lugar precioso: esos estratos que están al aire, la mar que entra por debajo... pienso hacer uno sifones para que suba el agua; en fin, me gustaría comunicar al hombre con la mar, ir un poco a la reconquista de la ciudad comercial, donde se especula con el dinero, y recuperarla un poco para la gente más sencilla que pasea, que quiere ver y estar cerca de la mar» (De Ugalde, 2002: 162). Estas intenciones son las que va a realizar el arquitecto, Peña Ganchegui, quien diseña la plaza como un *témenos*, el espacio de preparación a los templos en la Grecia antigua. Un camino conduce hacia la plaza y la obra, invitando al paseante a descubrirla. De modo que esta construcción prepara y posibilita la experiencia del goce estético.

Todos los aspectos destacados convergen en esta recuperación para la mirada. El *Peine* es un lugar de encuentro entre el arte y la Naturaleza, entre la ciudad y la obra creada. La escultura respeta y se acomoda al lu-

gar natural, transformado por el tiempo. Realizado en la linde de la ciudad, parece alzarse como contraste entre la ciudad económica y el nuevo espacio creado por el artista. El *Peine del viento* invita al paseante a hacer suya esta obra y a recuperar como mirada estética este lugar. Por todo ello, el *Peine* es un modelo de realización artística, donde el espacio natural adquiere una nueva dimensión por la obra creada.

El espacio y la experiencia de la obra

En el pasado otoño de 2008, el escultor R. Serra respondía en una entrevista a la pregunta: ¿Cómo influye que las esculturas se sitúen en un espacio cerrado o en uno abierto? (Esteban, 2008)

Las experiencias para el espectador son totalmente distintas. Las piezas en el interior movilizan las sensaciones de circulación, del cuerpo en movimiento, de los espacios con líneas muy claras de contención. La que acabamos de instalar en la balconada (del Museo Guggenheim) se relaciona con el peso, con lo estático, con la contemplación del equilibrio. Unas cambian a medida que te mueves, la otra permanece donde está, clavada en el suelo.

El escultor confirma la importancia del espacio físico donde se instalan las obras, que genera diferentes percepciones en los visitantes. Es consciente de la diversidad que aporta cada una de las personas que las miran y las recorren: «Hay tantos espectadores como personas (...) Además, para ver una de mis esculturas no necesitas saber mucha historia del arte. Lo único que tienes que hacer es andar alrededor de ella. Mis esculturas constriñen o expanden el espacio, lo modifican, te emplazan en una nueva situación que altera tu percepción y que te hace preguntarte dónde estás». Richard Serra destaca así la relación que se establece entre la obra y el que la mira. Entre ambos va surgiendo un vínculo que transforma a éste en un contemplador. Ya no es el visitante que mira, sino el contemplador cuyas percepciones han sido alteradas y se hace preguntas. El artista recoge muy bien la experiencia a la que la obra nos invita, cuando nos reclama estéticamente. No se trata de una experiencia pasiva; reclama nuestra atención activa y requiere nuestra colaboración. Así lo explica: «Mis esculturas no tratan de acontecimientos, sino de la gente, de tus percepciones, de tu cuerpo en un lugar específico y de las sensaciones que se derivan de cuando estás caminando dentro o alrededor de ellas. Todo lo que tienes que hacer es exponerte, estar abierto a tener una experiencia para que tus sensaciones cambien. Esa es la posibilidad que te ofrece el arte».

Estrategias espaciales para implicar al espectador

Los artistas han desarrollado muchas estrategias para incorporar al espectador y favorecer una experiencia creadora con la obra. En el año 2008 hemos tenido ocasión de ver en el Museo Guggenheim de Bilbao una exposición titulada, *Cosas del surrealismo*. En ella hemos podido observar la vinculación del surrealismo con el interiorismo, con el diseño, con la moda, con el consumo y en todas sus propuestas la fantasía de sus creadores que reclama la complicidad del espectador. En unos casos porque éste debe leer la doble imagen de un artista como Dalí o afrontar el sentido de las imágenes sorprendentes de un Magritte. En otros, porque el objeto de consumo utilizado como objeto surrealista —por ejemplo un paquete de cigarrillos— quedaba codificado y transmutado en un poema-objeto de André Breton. Los surrealistas utilizan el espacio como refutación racionalista. Así por ejemplo en las representaciones de interiores, como la obra de S. Dalí, *Rostro de Mae West* utilizado como apartamento (1934-1935). La fantasía daliniana crea un espacio privado a partir de uno de los rostros más conocidos. La obra es una pintura y algunos de los elementos que la integran se hicieron realidad objetual como el *Sofá en forma de los labios de Mae West*. Muchos cuadros de Dalí o de Magritte exploran realidades alternativas en interiores burgueses. Lo pudimos ver en esta exposición en el interior ilusorio del ático de Carlos Beistegui en París o la Casa Monkton en Sussex de Edward James. Lo fantástico moderno se inserta como subversión entre la tradición y la domesticidad burguesas (Wood, 2008: 39).

Algunos artistas utilizan la galería como estudio o laboratorio para mostrar su *work-in-progress*. Esta apuesta exige la colaboración del galerista. Así se reclama en una exposición de José Bechara (Río de Janeiro, 1957), que ofrece propuestas de trabajo y apuestas estéticas con una mentalidad novedosa. El trabajo de este artista se inscribe en un imaginario artístico caracterizado por superficies oxidadas y materiales poco comunes. En sus instalaciones, el espacio desempeña un papel esencial convirtiéndose en protagonista que dialoga con los materiales, como, por ejemplo, en la exposición de la Galería Lurixs (Río de Janeiro) y en la obra *Gelosia*, (2008). En ella el espacio es incorporado a la obra por medio de dos placas de cristal, apoyadas en una esquina, con franjas de oxidación. La obra se sitúa en la frontera entre pintura y escultura (Montejo, 2009: 84).

El espacio transformado: la sorpresa estética

En las reflexiones de R. Serra observamos cómo el artista pide una relación con la obra. Se requiere una apertura, *un estar abierto a tener una experiencia*.

Podríamos decir que los comentarios del escultor se encuadran en la reflexión estética tradicional que ha sostenido el valor de la experiencia estética. Ahora bien, ¿qué ocurre cuando el visitante se encuentra ante transformaciones del espacio museístico como las de la exposición de J. Koons invadiendo el espacio de Versalles? No me propongo, como ya he dicho, juzgar el valor de la muestra, ni cuestionar el hipotético ataque al patrimonio, sino situar al espectador en esa propuesta. ¿Con qué se encuentra? Se le propone un vínculo entre esas obras y las tradicionales de Versalles. ¿Guarda la gigantesca *Langosta* de Koons alguna relación con las obras del salón de Marte? Por extraño que parezca la *sorpres*a forma parte de la vivencia estética. Aquí el visitante se encuentra con un espacio transformado en el que se encuadra una obra. Podrá gustarle o no, podrá escandalizarse incluso, pero tiene unas obras en las que centrar su atención. La propuesta de Versalles no es única. Recientemente he podido ver en el Badisches Landesmuseum de Kalsruhe una *Sopera* de Cindy Sherman entre elementos rococós. El propio Museo del Louvre ha incorporado con carácter permanente una obra de Anselm Kiefer en una de las escaleras que flanquean la sección de Antigüedades egipcias. El proyecto gira en torno al concepto *frontera*. La obra de Kiefer indaga en los fundamentos de la civilización y realiza imágenes que reconstruyan el hilo de la memoria. En el caso de Kiefer, en el Louvre, o en el de Koons en Versalles, el visitante se encuentra con una propuesta artística quizá sorprendente, pero encuadrada en un horizonte tradicional transformado, *nuevo*, en el que el espectador tiene ante sí una obra para mirarla, observarla, apropiarse de ella. Sólo que los artistas tratan de ponerlas en diálogo con obras de diferentes épocas.

El espacio artístico invita a participar

Pensemos otra situación de sorpresa para el visitante: cuando se le solicita la actuación. Sabemos que el arte en muchos casos se hace en las galerías y estamos acostumbrados a los *acontecimientos* que se realizan en el espacio expositivo. Ahora bien, en algunos casos estas propuestas alcanzan a los visitantes, que llegan a formar parte de la obra. El artista trabaja en tiempo real y se genera confusión entre la creación y la exposición. Los artistas modifican el contexto y el visitante interactúa con las obras cooperando en definir la estructura de la exposición. En algunos casos la actuación del espectador forma parte de las expectativas de la obra.

Las pilas de caramelos del artista González Torres aguardan que el espectador se decida a coger uno y a introducirlo en su boca. El visitante se pregunta qué hacer. ¿Debe coger el caramelo que se ofrece en el montón

o no debe hacerlo? ¿Qué postura debe adoptar frente a una obra que se disuelve con su gesto? (Bourriaud, 2006: 45). Claro que la obra no se disuelve, sino que puede ser repuesta indefinidamente. Ahora bien la ambigüedad se traslada al visitante que forma parte de las obras que visita. La obra necesita al espectador. En este caso, se le plantea una acción directa. El visitante es libre de realizar o no, de imbuirla de espíritu lúdico o de concederle una mayor trascendencia. Pero también reconocemos que hay una obra y una invitación a la participación.

Participar y formar parte de la obra

La participación activa en la obra se ha hecho manifiesta en muchas propuestas del arte contemporáneo. Los artistas proyectan sus obras reclamando la complicidad del espectador. Esta participación puede tener diferentes niveles de apelación y complicidad. Pensemos por ejemplo en una *performance* de un artista conceptual: Chris Burden. En una galería de arte de San Francisco, un camarero acogía a los visitantes ofreciéndoles una taza de café, en la puerta de la sala. Si aceptaban, les servían el café en una taza blanca, con un poco de leche de una jarrita blanca. Luego los visitantes contemplaban la muestra, una exposición colectiva colgada en las paredes. Los visitantes formaban parte de una obra ideada por Burden, titulada *Garçon*, en la que el propio artista servía el café. Por supuesto, la mayor parte de los asistentes desconocían este hecho, que se hizo famoso con el precio que alcanzó la jarra de leche, transmutada de mero utensilio en elemento clave de una obra de arte. Se ha vendido en el mercado del arte por un elevado precio (Gardner, 1996: 3). Retengamos el dato de que en este caso el visitante forma parte de la *performance* pero no se percata de ello.

En la Bienal de Venecia de 2003, la obra del español Santiago Sierra provocó una marejada mediática en los primeros días de la inauguración de la muestra. Se presentaba en el pabellón de España, cuyo rótulo en la fachada del edificio había sido tapado y envuelto con plástico reciclado de bolsas de basura y cruzado con cinta adhesiva. La puerta estaba tapiada. Los visitantes podían identificar el pabellón español por otro letrero en el que se solicitaba que se dirigieran a la parte posterior del edificio con el DNI o el pasaporte acreditativo de la nacionalidad española. Solamente los españoles podían visitarlo y, efectivamente, dos guardas jurados reclamaban la documentación y no permitían el acceso a quien no la poseyera, es decir, a quien no fuera español. No se contemplaban excepciones ni para periodistas ni comisarios, por lo que las reacciones fueron de gran irritación y dieron lugar a anécdotas desde el primer día de la inauguración.

El público era un elemento clave en esta obra, una *performance*, y se situaban a ambos lados de un escenario, fuera y dentro. Los que podían entrar encontraban un interior vacío, es decir, la visión del otro lado de la puerta tapiada. La intención del autor era clara: la obra exhibía con crudeza el límite, el privilegio de la nacionalidad y conducía al espectador a diversos escenarios que iban desde la limitación de fronteras para los emigrantes, a las tragedias de los nacionalismos excluyentes; las fronteras no se han abolido y la exclusión del otro distinto se ha consolidado. Esta es la denuncia que Sierra proponía en esta obra vacía y que parece recordarnos el ideal de humanidad sin fronteras en el que el otro sea reconocido y no excluido.

Transformación del espacio como sentido de la obra

El medio artístico siempre ha sido valorado por los artistas de todos los tiempos y la historia del arte nos ha legado anécdotas del cuidado exquisito con que algunos artistas han elegido la materia de su obra o han mimado su presentación. Ahora bien, en el arte contemporáneo hay algunas propuestas artísticas que se centran primordialmente en lo que podríamos considerar el artificio de la exposición de una exposición. Se podrían caracterizar como aquellas que ven su medio como un fin en sí mismo. Se trata de un arte fascinado por el marco, el cuadro dentro del cuadro, la política del mundo del arte o la explotación de conceptos como *kitsch* o las relaciones entre baja y alta cultura. En este sentido se puede recordar la obra de un artista presentado como S.Y. Kochelev, con dieciséis cuadros figurativos con imágenes fácilmente reconocibles. Lo que llamaba la atención era el modo de exposición, en una sala escasamente iluminada. La obra resultó ser del artista Ilya Kabakov —oculto tras el nombre ficticio S.Y. Kochelev— y realmente quería ser una parodia del arte en el mundo de la URSS donde se había formado. La muestra se expuso al modo soviético, incluidas las goteras en la sala y la falta de iluminación (Gardner, 1996: 198). En este caso la transformación del espacio formaba parte del *sentido* de la obra, que fue admirada y valorada cuando se descubrió la intencionalidad.

En estos casos que he apuntado, sea la obra de Serra, la propuesta de Koons o la solicitud de interacción, siempre partimos de una obra propuesta, más o menos sorprendente para el visitante. Pasemos ahora a otra situación: cuando la obra parece diluirse y el espacio se erige como condición clave.

Espacios generadores de experiencias

Pongamos a nuestro visitante en una circunstancia más difícil: La que se encuentra en diversos espacios artísticos desnudados y dispuestos para

la experimentación y la innovación. Así sería el caso del Palacio Tokio. Este centro nos sirve para pensar en diversos espacios del arte contemporáneo preparados y vaciados para albergar determinadas obras y favorecer experiencias.

El Palacio Tokio se ha convertido en un lugar de moda. Está abierto hasta las doce de la noche y se propone como lugar de exposiciones, eventos, encuentros, proyecciones o música. Se presenta como un laboratorio para la cultura emergente. El número de visitantes supera el millón de personas. A comienzos de 2009 una de sus exposiciones es la del artista Tony Matelli, *Abandon*. Como la mala hierba de los jardines, la obra de este artista transforma los módulos del Palacio en un *no lugar, cantera o espacio abandonado* —como se anuncia oficialmente—, mostrándose así como metáfora de la situación que comentamos.

Primacía de la experiencia

Lo que nos interesa destacar es la situación que se ha generado para el visitante en estos espacios, que parecen favorecer determinadas experiencias con el mínimo de elementos artísticos. Describe la situación Yves Michaud (2007: 53,54):

Lo más interesante es que las manifestaciones que se llevan cabo en esos espacios no diferenciados son muy difíciles de identificar en sí mismas como arte, ni siquiera como objetos de arte. No se puede distinguir entre graffiti sobre un muro «en obras» de una pintura primitiva o de carteles pintados pegados con torpeza. No se puede distinguir entre el material electrónico requerido para la preparación de un concierto del depósito de materiales de los electrónicos encargados de la iluminación.

El pensador francés realiza lo que él denomina una etnografía del arte contemporáneo al modo de los antropólogos. Destaca el predominio de la estética en las formas sociales hasta el punto de que la experiencia estética tiende a colorear la totalidad de las experiencias y las formas de vida deben presentarse con la *huella de la belleza*: «el mundo se volvió totalmente bello. Ése es el triunfo de la estética» (Michaud, 2007: 49). Junto a este fenómeno su análisis se centra en la otra dimensión del fenómeno: esta estetización no procede del arte, ya que el arte en este mundo *tan bello* se ha volatilizado, desaparecido, convertido en humo o en éter. La paradoja que analiza es que este triunfo de la estética va acompañado de un mundo carente de obras de arte, «si es que por arte entendemos a aquellos objetos preciosos y raros, antes investidos de un *aura*, de una aureola, de

la cualidad mágica de ser centros de producción de experiencias estéticas únicas, elevadas y refinadas» (Michaud, 2007:10). El arte se volatilizó en *éter estético*. Ya no hay obras, hay experiencias.

Michaud observa la preferencia por las instalaciones o *performances*, modificando el espacio para que produzcan un efecto, divertimento, complejidad, horror... es decir, deben producir una experiencia. El acento se desplaza al espectador, al que ve, al *regardeur*, es el término que prefiere. Esta observación es importante porque nos conduce a otro punto clave: Se va borrando la obra «en beneficio de la experiencia» (Michaud, 2007: 32). Así destaca la desaparición de la *mirada concentrada* del visitante en beneficio de una *percepción del ambiente*. Además el sistema suele captar la imagen del espectador en un circuito cerrado para devolverle al ambiente, integrarlo y que forme parte de él.

Observemos tres aspectos clave que nos interesan de su reflexión. Primera: la obra desaparece o pierde en importancia. Segunda: se privilegia la experiencia del visitante. Tercero: la mirada del visitante es difusa, está centrada en la *percepción del ambiente*.

Michaud no olvida el impacto de Marcel Duchamp en el sentido del predominio del procedimiento sobre la sustancia artística. Apunta la nueva noción de artista que tiene que coexistir con el chamán, el accionista, el conceptual, el minimalista etc. El artista ya no es ni un guía ni un faro, sino mediador en el seno de su comunidad. Además el mensaje de la obra pierde sentido y se relativiza, no tiene la pretensión de encarnar una dimensión religiosa o filosófica sobre el sentido de la existencia porque solamente lo da sobre sí mismo. Esta futilidad lo acerca al mundo de la comunicación y al de la moda: el arte es «tendencia más que metafísica» (Michaud, 2007: 84). En este sentido comenta la transformación espectacular del museo en empresa comercial *cerca de un parque de diversiones*.

También Cynthia Freeland reflexiona en esta dirección. ¿Son los museos depósitos de objetos valiosos o lugares para producir experiencias interesantes? Apunta que los fines del saber y la conservación de objetos reales están siendo desplazados por una insistencia en las experiencias virtuales, la teatralidad y la retórica emocional. Los museos se revisten como lugares de ocio, al estilo de Disneylandia, cuando añaden modos de presentación chabacanos, cintas de audio, exhibiciones caprichosas con botones y videos, megatiendas de regalos etc... En una importante exposición sobre Diego Rivera en 1999, la tienda presentó no sólo la serie habitual de postales de obras de arte y libros, sino también un mercado de artículos mexicanos. Surge, entonces, la pregunta: «¿Con qué talante tiene que, *debe* realizarse una visita a un museo? ¿Es como ir de picnic, al colegio, de compras o a la iglesia? ¿Es el dinero el fondo de la cuestión, un hecho ineludible?» (Freeland, 2003: 117). La intencionalidad del museo,

del centro artístico es importante, puesto que influye inmediatamente en la relación del visitante con las obras. Ya Walter Benjamín habló de la *estética de la distracción* y se refirió a un nuevo espectador distraído que ya no se recogía frente a las obras para sumergirse en ellas.

Michaud concluye que no hay objetos de arte o, caso de existir, sólo están para provocar una experiencia que en sí misma resulta estética y que lo es precisamente por su indefinición e indeterminación: *uno siente y comunica*; otra cosa es *qué* comunica. Se va borrando el objeto en beneficio de una cualidad estética. De modo que lo que parece privilegiarse es la experiencia en el lugar.

El visitante tiene que reconocer el dispositivo «artístico» como origen pertinente de la estimulación y no confundirlo con los restos del cóctel de inauguración, por ejemplo. Lo que ocurre en estos casos es que el arte funciona como un grupo de iniciados. Son los *happy few* —concreta Michaud—. Esta situación dificulta la comunicación con el espectador de forma que, como apunta Michaud, este tipo de propuestas restringen el acceso al arte únicamente para iniciados, es decir, aquellas personas vinculadas al sistema del arte. Lo ha destacado también A. Danto (Danto, 1999). De modo que si pensamos en la relación entre la obra y el visitante o espectador, la experiencia se restringe a los introducidos en los modos del arte contemporáneo. Para los no introducidos parece que la experiencia se reconduce a la producida por el propio espacio artístico, con la consiguiente conclusión: no importa el contenido, ni su forma: «sino la experiencia misma como serie, conjunto o familia de experiencias discontinuas de carácter fluido y placentero» (Michaud, 2007:145).

El espacio construido genera la experiencia

La obra ha perdido la función clave de la relación estética y ha sido sustituida por el valor del espacio. Observemos que el museo, el centro artístico, actúa como *condición de posibilidad de la experiencia*. Si la obra se ha hecho indiscernible, el espacio se requiere no sólo como condición de posibilidad de la experiencia estética, sino más aún como condición suficiente. Con lo cual el medio se ha transformado en un elemento esencial. No importa la obra —que se ha vuelto indiscernible— sino la experiencia producida por el espacio privilegiado. Quizá podamos llegar a la conclusión de Bourriaud. La intención radica en la construcción de espacios. El espacio media de tal forma en la experiencia del visitante que, probablemente, no sea exagerado decir que el arte contemporáneo ya no pretende utopías, como en las vanguardias, sino «construir espacios concretos» (Bourriaud, 2006: 55).

Gianni Vattimo, en *El fin de la modernidad*, plantea el tema de la muerte del arte —*el fin del arte*, es su expresión preferida— como hecho específico y separado del resto de la experiencia, integrado en una existencia rescatada y reintegrada (Vattimo, 1987: 51). La esteticidad desborda los canales tradicionalmente establecidos, como la sala de conciertos, el teatro o la galería. Observemos que en el tema de estos espacios alternativos que comentamos no se da este fenómeno que apunta Vattimo, sino que el continente actúa con la fuerza estetizadora que pudo tener la obra de arte.

Podemos concluir que el espacio, por lo tanto, se ha transformado hasta convertirse en el eje central de posibilidad de la experiencia. Podrá haber una dificultad de comunicación con el arte, pero el espacio expositivo se alza como sustituto y privilegia la experiencia.

Reflexiones finales desde la teoría del Ocio

En otros lugares he reflexionado sobre los puntos de encuentro entre la Teoría del Ocio y la Estética (Amigo, 2006). Ambas conceden la primacía a la experiencia, lo que me ha llevado a analizarla tratando de vincular los ámbitos teóricos del Ocio y de la Estética. El campo del ocio estético se da en la interacción entre la persona que lo experimenta y la realidad. Ahora bien, este campo de relación puede verse también en otras experiencias de ocio. Lo que distingue el ocio estético es que esta relación tiene como marco la belleza. No la proponemos desde un punto de vista absoluto sino como plenitud y valor. Es la mirada del ser humano, su intencionalidad y apertura las que conforman las experiencias de ocio estético. La belleza es fruto de esta relación.

Experiencias de ocio estético: niveles

Las transformaciones estéticas de nuestras ciudades, pueblos o espacios naturales, que todos podemos observar, avalan la estetización generalizada comentada por ensayistas, como Michaud. Esos espacios son especialmente adecuados para producir experiencias estéticas que he caracterizado por la polisensorialidad, la belleza y el goce que nos proporcionan. Estas notas se darían en experiencias cotidianas y en diferentes ámbitos y entornos. Requieren una *actitud* con la que el sujeto afronta la realidad, clave para delimitar la experiencia de ocio estético de otras que tenemos en la vida. Las distinciones de Hospers (Hospers, 1980) y Jauss (Jauss, 1986) permiten establecer un arco gradual de experiencias de ocio estético, cuyo horizonte es la belleza.

Ahora bien, esa experiencia de ocio estético es un tipo de experiencia, valiosa, pero no única. He analizado lo que, en mi opinión, podemos considerar como paradigma de experiencia de ocio estético. Esta experiencia es un fenómeno que proporciona emoción, gozo, disfrute y conocimiento. Se vincula con la dimensión expresiva, creadora o recreadora del ser humano. No podemos restringirla a un ámbito, porque depende de la intencionalidad de la persona que la vivencia y de su interacción con el objeto que sale a su encuentro. Puede darse en la contemplación de la Naturaleza y, sobre todo, en la creación y recepción del arte. Se trata de experiencias de gran intensidad y riqueza. Quizá nos ayudaría recordar, con Eco al presentar a los simbolistas, que sólo el arte nos permite comunicarlas a los otros, sólo el arte es capaz de dar un significado a nuestras experiencias (Eco, 2004: 355). Esta referencia nos ayuda también a vincular el concepto de belleza a la comprensión. La experiencia no es ya la de una actitud (Hospers) sino la que se realiza «al comprenderla con placer y disfrutarla comprendiéndola» (Jauss, 1986: 13-14). La belleza en estas experiencias no es sólo *lo que place sin concepto* (Kant), sino también el ámbito de inteligibilidad que genera la experiencia. La belleza estaría vinculada al sentido, a la comprensión, a la recepción comprometida de la obra de arte. Los autores que han reflexionado en esta línea irían desde Aristóteles a Gadamer, pasando especialmente por Hegel, para quien la belleza *nace y renace del espíritu* (Hegel, 1989:10), es decir, de un ser humano a otro (Danto, 2005). En la primera, la experiencia no tiene un contenido conceptual. Podemos utilizar la palabra belleza, indicando en ella esa experiencia. Mientras que en la segunda, la belleza remite también al significado.

En resumen, los rasgos que caracterizan la experiencia paradigmática de ocio estético se han centrado en el asombro o la admiración, la conciencia de la experiencia y contemplación, el discernimiento individual y capacidad de distinción, la participación co-creadora, la comprensión y el goce. Estos rasgos se destacan y se suman a las notas que caracterizan la experiencia de ocio humanista y que se concretan en voluntariedad, libertad de elección y autotelismo.

El espacio y las experiencias de ocio estético

Desde este marco volvemos a la reflexión del tema del espacio. Hemos visto sus diferentes dimensiones en la relación de la obra y el contemplador. He destacado su función en la creación por parte del artista, su relación con la participación del visitante e, incluso, su papel relevante en el sentido de la obra. He apuntado también el valor central del espacio en

la experiencia creativa y receptora de la obra de arte. Hemos observado la función de la *sorpresas estética*, en los espacios transformados, destacando la posibilidad de participación del visitante y de realización de experiencias de ocio estético. Finalmente, hemos llegado a los nuevos espacios artísticos que se erigen por sí mismos en condición no sólo necesaria sino suficiente para producir la experiencia del espectador. ¿Qué experiencia es posible en este marco? ¿Se asemeja a la que podemos tener con las obras de arte, es decir, con la experiencia paradigmática? Parece claro que se asemeja a la experiencia de ocio estético que he caracterizado en un primer nivel. Es decir, esos espacios están preparados para producir experiencias estéticas que, quizá, proporcionen polisensorialidad y goce, en el mejor de los casos. El visitante puede sentirse embargado por un *ambiente*. Ahora bien, difícilmente podrá tener una experiencia más rica, porque —recordemos— el arte se ha volatilizado. Como dice Michaud, solamente unos pocos son capaces de *ver* distinguiendo el medio de la obra. En este caso, la transformación del espacio se orienta a provocar una escisión entre los visitantes: sólo los más adentrados en el arte contemporáneo podría distinguir y tener una experiencia estética producida por la obra de arte. Los demás podrían disfrutar de asistir allí, de dejarse embargar por el espacio preparado, pero difícilmente podrían realizar experiencias ricas, ejercitando la libertad y poniendo en juego sus facultades sensitivas e intelectivas.

Condiciones deseables que posibilitan experiencias valiosas

El análisis de la experiencia de ocio estético confirma que en ella tenemos un ámbito de ocio humanista en el que podemos desarrollarnos como personas. Frente a la oferta múltiple de consumo, las experiencias de ocio estético se erigen como un horizonte de contemplación, con el que podemos gozar sin consumir. En él ejercitamos la libertad y nos permite poner en juego nuestras facultades sensitivas e intelectivas. Se destacan como experiencias autotéticas, en el marco de la relación que el ser humano establece con la realidad, y nos abren un gran abanico de posibilidades en la apreciación y disfrute de la belleza.

En este sentido, sería deseable que las instituciones artísticas pudieran decidir sus exposiciones para mostrar el arte de nuestro tiempo y ser una fuente de experiencias ricas en conocimiento, con independencia de las cifras de visitantes alcanzadas. Por supuesto que la actitud óptima de los que acuden al museo requiere su esfuerzo para abrir su sensibilidad y acoger el reclamo intelectual que piden las obras. Recientemente el editorial de José Alberto López en la revista *Lápiz* (*Lápiz*, 2009, 249), recuerda que

el museo o el espacio expositivo no es, no puede ser, una mera presentación de espectáculos, sino un lugar de producción y difusión de conocimiento que va mucho más allá de las modas y de los hechos meramente noticiosos.

Sabemos que las condiciones actuales de recepción de la obra de arte hacen muchas veces difícil un acercamiento profundo a la misma. En muchas de estas circunstancias se consigue una aproximación, la confirmación personal de un acto de presencia en la exposición o en el museo. Estas nuevas condiciones de democratización del arte, de acceso masivo a la cultura y también la dinámica del propio arte contemporáneo han llevado a algunos investigadores a revisar esta categoría de *contemplación* (Jiménez, 1998, 17-19). Sin embargo, el tener en cuenta este cambio en las condiciones materiales y antropológicas de posibilidad del juicio estético en el mundo de las artes no tiene por qué llevarnos a olvidar la riqueza del marco de teórico que nos ayuda a su comprensión.

Las condiciones habituales hoy día en los museos y salas de exposiciones no pueden conducirnos a una indistinción entre sujeto y objeto. Algunas propuestas estéticas actuales invitan al espectador a participar en itinerarios, laberintos o bosques de barras móviles. Si en esas propuestas el receptor no detiene la mirada y *contempla*, no podemos decir que hay experiencia estética (Plazaola, 1979, 139). El acceso masivo al arte puede darnos más posibilidades de conocimiento y de disfrute, pero la experiencia es personal y la comprensión estética apela a un ámbito de libertad que es voluntario y reflexivo. La comprensión y disfrute se dan con la experiencia que requiere atención, esfuerzo y reflexión. Pero junto con estas condiciones del visitante o del receptor, conviene recordar que las instituciones artísticas deberían ejercer una función que facilite la comprensión y el disfrute de todos los interesados, evitando dirigirse a unos pocos iniciados. De modo que en estos casos deberíamos reclamar su dimensión educadora o mediadora para facilitar el acceso al arte.

Merece la pena reflexionar sobre estas cuestiones para distinguir. No nos proporciona la misma experiencia el disfrute de un espacio erigido como condición suficiente para *generar experiencias*, que el disfrute de una obra de arte emplazada en un lugar capaz de transformarlo en un espacio de encuentro. En el primer caso es posible una experiencia de ocio estético de primer nivel, en el segundo la posibilidad de una experiencia valiosa se agranda hacia los máximos posibles. Tal es el caso del *Peine del viento* que analizábamos como un ejemplo. Esta creación escultórica, respetuosa con el lugar donde está enclavada, posibilita al que la contempla una experiencia valiosa de ocio estético. Invita al paseante a hacer suya la obra y a recuperar como mirada estética el lugar en el que está emplazada. Esta obra y otras muchas son modelos de realización artística,

donde el espacio natural adquiere una nueva dimensión por la obra creada e, incluso, contrasta la ciudad económica y el nuevo espacio creado por el artista para el ocio estético.

Estas son las condiciones que, en mi opinión, debemos reclamar desde la Teoría del Ocio. Se trata de favorecer experiencias de ocio estético que se distingan del mero consumo o moda y que nos proporcionen la posibilidad de disfrutar sin consumir, apreciar y adentrarnos en un ámbito de conocimiento.

Bibliografía

- AMIGO, M.^a L. (2000). *El arte como vivencia de ocio*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- AMIGO, M.^a L. (2006). «Estética del ocio». En M. CUENCA. (ed.). *Aproximación Multidisciplinar a los Estudios de Ocio*. Colección de Documentos de Estudios de Ocio, 31. Bilbao: Universidad de Deusto.
- AMIGO, M.^a L. (2008). «La experiencia de ocio estético». En M.^aJ. MONTEAGUDO. (ed.). *La experiencia de ocio: una mirada científica desde los Estudios de Ocio* (pp. 111-135). Colección de Documentos de Estudios de Ocio, 35. Bilbao: Universidad de Deusto.
- BOURRIAUD, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- CHILLIDA, E., PEÑA GANCHEGUI, L. y BAZAL, J. (1986). *El Peine del viento*. Pamplona: Ediciones Q.
- CHILLIDA, E. (2005). *Escritos*. Madrid: La Fábrica.
- DANTO, A. (2005). *El abuso de la belleza*. Madrid: Paidós.
- DANTO, A. (1999). «Después del fin del arte». *El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- DE UGALDE, M. (2002). *Hablando con Chillida*. San Sebastián: Txertoa.
- DUFRENNE, M. (1982). *Fenomenología de la experiencia estética*. Valencia: Fernando Torres.
- ECO, U. (2004). *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen.
- ESTEBAN, I. (2008). «Entrevista a R. Serra». *Diario El Correo* (8/10/2008).
- FREELAND, C. (2003). *Pero ¿esto es arte?* Madrid: Cátedra.
- GARDNER, J. (1996). *¿Cultura o basura? Una visión provocativa de la pintura, la escultura y otros bienes de consumo contemporáneos*. Madrid: Acento.
- HEGEL, G.W.F. (1989). *Estética* (2 vols.). Barcelona: Península.
- HOSPERS, J. (1980). *Significado y verdad en las artes*. Valencia: Fernando Torres.
- JAUSS, H.R. (1986). «Experiencia estética y hermenéutica literaria». *Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus.
- JIMÉNEZ, J. (1986). «Imágenes del hombre». *Fundamentos de estética*. Madrid: Tecnos.
- JIMÉNEZ, J. (ed.). (1998). *El nuevo espectador*. Madrid: Visor/Fundación Argentina.

- LÓPEZ, J.A. (2009). «Editorial». *En Lápiz. Revista internacional de artes*, 249.
- MICHAUD, Y. (2007). *El arte en estado gaseoso*. México DF: FCE.
- PLAZAOLA, J. (1978). «El arte y el hombre de hoy». *Apuntes para una filosofía del arte contemporáneo*. Valladolid: Institución Cultural Simancas.
- PLAZAOLA, J. (1991). *Introducción a la Estética*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- SOURIAU, E. (1998). *Diccionario de Estética*. Madrid: Akal.
- VATTIMO, G. (1987). «El fin de la modernidad». *Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- WOOD, Gh. (2008). *Cosas del surrealismo. Surrealismo y diseño*. Londres/Bilbao: Victoria and Albert Museum/Museo Guggenheim Bilbao.