Estudios de Ocio
Aisiazko 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

8º

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 acción instalada. El ocio en espacios reconvertidos

Jaime Cuenca Amigo

El estímulo inicial para estas reflexiones se encuentra en un pasaje de la última entrega de la trilogía *Esferas* de Peter Sloterdijk (2004: 608ss). Alude Sloterdijk a un hecho notorio que, sin embargo, no suele tenerse en cuenta: la toma burguesa del poder político se inicia en lugares ajenos apropiados. Concretamente, los salones del palacio de Versalles. Si tomamos en serio lo que puede parecer a primera vista una anécdota histórica, observaremos que, tanto en su proclamación simbólica como en su desarrollo práctico, la modernidad social se inaugura con la apropiación de espacios ajenos. Este proceso puede resumirse en la utilización de espacios de ocio para fines productivos.

Hoy se da también una reutilización de espacios, pero en sentido contrario: talleres y almacenes abandonados se convierten en casas de cultura o auditorios; explotaciones agrícolas e industriales se transforman en lugares para el turismo y el deporte de aventura. En estas páginas trataré de explicar esta apropiación de espacios utilitarios por parte del ocio. Las diferencias que se observan con el movimiento que se dio en el comienzo de la modernidad me han conducido a servirme de categorías propias del arte contemporáneo como las de aura o instalación. Espero que este paso quede suficientemente justificado.

Hacer sitio a la Revolución

Empezaré recordando brevemente un relato histórico de sobra conocido. El 5 de mayo de 1789 se reúnen en Versalles los Estados Generales,

convocados por el rey Luis XVI para afrontar la grave situación económica de Francia. Después de más de siglo y medio de inactividad, la convocatoria de la suprema representación de los estamentos del Reino provocó grandes expectativas en una burguesía deseosa de terminar con los privilegios del clero y la nobleza. La intensa actividad panfletaria que precedió a la reunión logró que la representación del Tercer Estado (el pueblo llano) doblara en número a los diputados de cada uno de los dos órdenes restantes (nobleza y clero), pero no consiguió su principal objetivo: el voto por cabeza. Siguiendo la regulación medieval de los Estados Generales, cada estamento deliberaría por separado y emitiría un voto único. Los privilegiados se aseguraban así una ventaja de dos frente a uno. El funcionamiento de la asamblea estamental, sin embargo, contemplaba también solemnes sesiones conjuntas, presididas por el Rey. De esta manera, se planteaba el problema práctico de albergar más de mil diputados en un solo espacio dentro de un complejo palacial como el de Versalles, entre cuyas necesidades cotidianas no se encontraban, desde luego, las de la deliberación de una gran asamblea.

El problema se resolvió habilitando una sala para las sesiones conjuntas en uno de los pabellones vinculados al palacio, que estaba destinado originalmente a un uso bien distinto. Se trataba del *Hôtel des Menus-Plaisirs*, donde se almacenaban los decorados y materiales necesarios para las fiestas, los juegos y espectáculos de la corte. Tras la solemne apertura, nobleza y clero se retiraron a las salas dispuestas para ellos, mientras los representantes del Tercer Estado, que reclamaban la deliberación y el voto conjuntos, se negaron a abandonar la sala común. El 10 de junio invitaban a los demás a reunirse con ellos y siete días más tarde se declaraban a sí mismos Asamblea Nacional y únicos representantes legítimos del pueblo francés. Ante este primer acto revolucionario, el rey ordenó cerrar la sala del *Hôtel des Menus-Plaisirs*. La Asamblea Nacional se trasladó entonces a un recinto cercano dedicado también a las diversiones cortesanas: la Sala del Juego de pelota. Es allí donde los diputados pronuncian el 20 de junio de 1789 el célebre juramento por el que se comprometen a no separarse hasta haber dado a Francia una constitución.

Estos acontecimientos constituyen, como es sabido, el inicio simbólico de la Revolución francesa, pero también mucho más que eso. Las formas políticas e ideológicas del Antiguo régimen dejan paso a una nueva configuración de fuerzas que debe construir sus propias estructuras institucionales y sus propios discursos. Si en América del Norte, por los mismos años, este vuelco puede tener lugar sobre un terreno prácticamente virgen, en la vieja Europa la modernización social debe llevarse a cabo en los espacios heredados, dispuestos según las leyes de la tradición premoderna. Así, por ejemplo, la misma distribución de asientos en los Estados

Generales reflejaba la división medieval de la sociedad en *oratores* (clero), *bellatores* (nobleza) y *laboratores* (pueblo llano). De estos tres estamentos, los dos primeros cifraban su honor en el privilegio que los liberaba de todo trabajo manual. De hecho, puede afirmarse que su vida cotidiana estaba orientada por un ideal de ocio.

En efecto, la dedicación del clero al culto (dejando de lado la enseñanza, donde también cumplía una función relevante) debe entenderse en la tradición de la *vita contemplativa*, cuyos fundamentos históricos se encuentran en el ocio teórico de los filósofos griegos (*skholé*). Pese a su divergencia en los contenidos, la vida ritualizada del clero adquiere su valor y su justificación por medio de la misma finalidad que caracterizaba a la teoría clásica: la visión espiritual gozosa del ser más noble. (Si bien se entiende en el caso cristiano que ésta no puede completarse hasta después de la muerte física, con la admisión del creyente a la presencia de Dios.)

En cuanto a la nobleza, su original legitimación como casta guerrera tenía ya en el siglo XVIII muy poco fundamento en la realidad. Luis XIV había sabido conjurar de la manera más eficaz el peligro que suponía una nobleza levantisca y poderosa, entreteniéndola en las diversiones de la corte más brillante de Europa. Aunque el Versalles de Luis XVI no podía igualar al del Rey Sol, seguía funcionando como una engrasada maquinaria de ambiciones y envidias que mantenía ocupados a los nobles. Su vida cotidiana transcurría en competencia por la más galante participación en la sucesión de juegos y celebraciones que se celebran a mayor brillo del monarca.

Así pues, los espacios propios del clero y la nobleza estaban dedicados a la realización de un ideal de ocio, ya fuera el contemplativo-cultual o el cortesano. La revolución de la burguesía debía iniciarse necesariamente en estos espacios, que eran los espacios del poder, y proceder de inmediato a su deslegitimación sobre las bases del nuevo discurso político. Así, si el clero y la nobleza se preciaban de dedicar sus vidas a la realización de un ideal de ocio, el Tercer Estado hizo de su dedicación al trabajo su principal argumento político. El panfleto *¿Qué es el Tercer Estado?* de Emmanuel Sieyes, publicado en enero de 1789, puso las bases teóricas para la conversión de los diputados burgueses de los Estados Generales en miembos de una Asamblea Nacional. Su razonamiento se basa en la idea de que el Tercer Estado posee todo lo que constituye una nación, ya que realiza todos los trabajos particulares y la gran mayoría de las funciones públicas. Los privilegiados no pertenecen a la nación, porque no trabajan:

> *El peor organizado de todos [los Estados] sería aquel en el que, no sólo unos particulares aislados, sino una clase entera de ciudadanos se esforzara por permanecer gloriosamente inmóvil, en medio del movi-*

miento general, y supiera consumir la mejor parte del producto sin haber contribuido en absoluto a su elaboración. Una clase así es, sin duda alguna, extraña a la nación por su vagancia (Sieyes, 1994: 89-90).

Dadas las agudas diferencias de oficio y condición económica que presentaba el Tercer Estado, la única definición que Sieyes puede hacer de él es la negativa: «Ya hemos explicado que para pertenecer de verdad al Tercero no había que tener contacto alguno con ningún tipo de privilegios» (Sieyes, 1994: 104). Dicho de otra manera: la nación está constituida sólo por aquellos que *no* están liberados injustamente de la actividad productiva y de la contribución fiscal. La legitimidad de la Asamblea Nacional, por lo tanto, deriva de su condición representativa de las fuerzas productoras. Ante estos fundamentos del nuevo discurso político, los espacios dedicados por la nobleza y el clero a la realización de sus ideales de ocio no podían dejar de sufrir un cambio radical en su función y su significado.

En este proceso de apropiación de los espacios no puede dejarse de lado la dimensión simbólica: que la nación productora reclamara sus derechos en el centro mismo de los placeres aristocráticos (el *Hôtel des Menus-Plaisirs* o la Sala del Juego de pelota) fue en su tiempo, sin duda, una imagen poderosa. Pero visto el proceso con detenimiento y en su conjunto, más bien cabe señalar motivos de índole práctica: sencillamente, en el momento de la toma burguesa del poder político no existían recintos adecuados a las necesidades del nuevo tipo de gobierno. La urgencia obligó a buscar espacios capaces de albergar a una multitud deliberativa. En un primer momento fueron las circunstancias excepcionales las que abocaron al uso de los recintos de Versalles, pero cuando se buscó una sede menos provisional a la Asamblea no pudo hallarse en todo París espacio cubierto más amplio que la *Salle du Manège* en las Tullerías, sede de la Real Escuela de Equitación: es decir, de nuevo un espacio de ocio aristocrático. Las iglesias y los refectorios de los conventos pronto se revelaron también útiles a los nuevos requerimientos del debate político: al fin y al cabo, eran prácticamente los únicos lugares que el Antiguo Régimen reservaba a un orador que quisiera captar la atención de una multitud. El ejemplo más conocido es el del antiguo convento dominico en la rue Saint Honoré, que acabaría dando su nombre a uno de los partidos más radicales de la Revolución: los jacobinos (que era como se conocía comúnmente en Francia a la orden de predicadores) (Sloterdijk, 2004: 611).

Esta subordinación de los viejos espacios del Antiguo Régimen, diseñados bajo la guía de ideales de ocio, al discurso laboralista de la burguesía no sólo tiene lugar en las primeras jornadas de la Revolución, sino que es una constante durante todo el siglo siguiente. En España este proceso,

que adoptó el nombre de «desamortización», se alargó durante más de 120 años y transformó radicalmente la distribución de las propiedades inmuebles. Antiguos conventos y monasterios dejaron paso a cuarteles, hospitales, almacenes o talleres en todo el país. En definitva, tanto en su proclamación simbólica como en su desarrollo social, la modernización se inició mediante una apropiación de los espacios del Antiguo Régimen para los fines prácticos de la burguesía, lo que destruía la inutilidad que los caracterizaba y los subordinaba al meta-relato del progreso.

La apropiación de espacios para el ocio

En nuestros días puede apreciarse justo el movimiento contrario: edificios y equipamientos destinados originalmente a los más diversos usos prácticos son reconvertidos en espacios de ocio. Este proceso es tan poco anecdótico como el que acabo de describir. La resignificación de los espacios de la nobleza y el clero bajo el ideal del progreso es parte esencial de la implantación de la sociedad moderna. Así puede apreciarse, atendiendo a los discursos legitimadores del poder social y político en el Antiguo Régimen y la modernidad. Importa ahora mostrar que la apropiación de espacios utilitarios para fines de ocio no es tampoco un fenómeno excepcional, sino que responde a ciertas necesidades de nuestro modo de vida.

En primer lugar, debe señalarse la frecuencia con que se da este tipo de apropiaciones en la actualidad. Rara es la ciudad de cierto tamaño en la que no se encuentre una sala de exposiciones o una casa de cultura en el espacio de una antigua fábrica, un taller en desuso o un almacén abandonado. Parece que la conversión de antiguos equipamientos industriales en lugares de ocio es parte indispensable de toda remodelación urbana a la altura de los tiempos. Bilbao podría haber sido un caso ejemplar debido a la recuperación para usos urbanos del céntrico paraje de Abandoibarra, copado hasta hace pocos años por astilleros, muelles y almacenes. Sin embargo, lo cierto es que casi siempre se ha optado por demoler los antiguos espacios para construir equipamientos de ocio partiendo de cero. La única excepción se encuentra en el Museo marítimo Ría de Bilbao, que conserva los antiguos diques, la casa de bombas y una grúa del astillero Euskalduna. El otro ejemplo de apropiación de espacios industriales para usos de ocio en Bilbao debe buscarse ya fuera de Abandoibarra: se trata de la Alhóndiga. El antiguo almacén de vinos y licores de la Villa está en plena remodelación y albergará en un futuro próximo un centro comercial, un polideportivo, cines, auditorio y sala de exposiciones.

San Sebastián también cuenta con su propio proyecto de reconversión de un espacio industrial. La antigua fábrica de tabacos acogerá un Centro

Internacional de Cultura Contemporánea especializado en cultura visual, con cines, mediateca, platós de televisión, salas de exposiciones, etc. Un caso análogo, también en desarrollo, es el del viejo matadero de Madrid, que se está convirtiendo en un centro de apoyo a la creación contemporánea. A nivel internacional, no puede dejar de mencionarse la Tate Modern de Londres, cuya ubicación en la antigua central eléctrica de Bankside es una de las claves de su éxito actual.

Pero no debe pensarse que estamos sólo ante la búsqueda de nuevos usos para aquellos espacios que quedan engullidos por el centro de las ciudades en expansión. La apropiación de equipamientos industriales se encuentran también lejos de núcleos urbanos y, por tanto, también lejos de las necesidades urbanísticas que podrían explicar algunos de los casos anteriores. La ciudad alemana de Essen, en el corazón de la cuenca del Ruhr, ha reconvertido los imponentes restos de su antigua actividad minera en un gran complejo dedicado al arte, la gastronomía y el ocio. El paraje industrial, declarado patrimonio de la humanidad por la UNESCO, mide más de 100 hectáreas e incluye varios de los antiguos pozos de extracción, así como una coquería construida en los años 50. Alrededor de 800.000 turistas visitan cada año las instalaciones, que cuentan con espacios de juego y paseo al aire libre, piscina, noria, exposiciones y talleres de arte contemporáneo o un museo dedicado a la historia de la región, además de tiendas y restaurantes. En España están ya en marcha iniciativas semejantes, para revitalizar antiguos enclaves mineros. Tanto en Fabero (El Bierzo, León) como en La Unión (Murcia) se contempla la creación de parques temáticos de la minería que abran al turismo las instalaciones de extracción ya en desuso. En esta localidad murciana se celebraron el pasado mes de febrero las I Jornadas de Turismo Minero.

La mayor parte de las iniciativas que he mencionado hasta el momento encaminan la apropiación de espacios industriales hacia usos que tienen que ver, sobre todo, con el arte y la cultura: auditorios, salas de exposiciones, talleres de creatividad… Incluso cuando se pretende la inclusión del paraje en las rutas turísticas, como en El Bierzo o La Unión, parece darse por sentado que se tratará de un turismo cultural, interesado en comprender *in situ* cómo funcionaba determinado proceso de la industria o la minería. Sin embargo, éste no es siempre el caso. En algunas ocasiones se añaden otros atractivos al del aprendizaje, como, por ejemplo, la práctica de actividad física, el disfrute de la Naturaleza o la búsqueda de aventura. El pueblo fantasma de Calico, en California, es revelador en este sentido.

Fundado en 1881, Calico fue uno de los muchos pueblos originados a lo largo del siglo XIX en las zonas mineras de California durante las llamadas fiebres del oro y la plata. El rápido crecimiento inicial se vio súbita-

mente interrumpido por el hundimiento del precio de la plata hacia 1896, lo que ocasionó en pocos años el abandono del pueblo. En la actualidad, las casas y locales se han restaurado y están abiertos al público, previo pago de entrada. Los visitantes pueden probar fortuna lavando mineral, montarse en un pequeño tren minero o realizar rutas por las montañas de alrededor; todo en el contexto original de un antiguo pueblo de buscadores de plata.

Por último, debo mencionar aún otro tipo de ejemplos que amplían considerablemente la incidencia del fenómeno. Hasta ahora se trataba en todos los casos de la reconversión de espacios destinados originalmente a la industria o alguna actividad relacionada. Sin embargo, conviene hablar más bien de la reconversión de espacios utilitarios en general. Así se incluye también el turismo rural, que se basa en la apropiación de explotaciones agrícolas y ganaderas para fines de ocio. En las instalaciones de turismo rural pueden darse muchos de los rasgos que ya hemos mencionado: aprendizaje y ejercicio de prácticas tradicionales, deporte al aire libre y de aventura o disfrute del entorno natural.

Así pues, ha quedado claro que la apropiación para el ocio de espacios utilitarios no es ningún fenómeno anecdótico o restringido a ciertas circunstancias muy concretas: se encuentra en entorno rural o en entorno urbano, referido a instalaciones tanto industriales como agropecuarias, que son destinadas a diversas dimensiones del ocio (cultura, turismo, recreación…). Es como poco improbable que un fenómeno con tal extensión y variedad se explique a partir de causas distintas en cada caso, es decir, que las necesidades y requerimientos concretos de cada contexto den lugar casualmente a una misma solución: la de convertir los espacios utilitarios en espacios de ocio. Más bien cabe suponer, aunque sólo fuera por mera economía teórica, una explicación común.

Como se vio más arriba, la subordinación de los espacios de la nobleza y del clero a las exigencias del discurso laboralista burgués se explica apelando a criterios prácticos de eficiencia. Por un lado, en los primero momentos de la sociedad burguesa, la urgencia lleva a habilitar ciertos espacios para los nuevos usos políticos. Por el otro, la prosecución de los objetivos económicos de la burguesía exige la apropiación de los espacios que estaban liberados de los requerimientos de la utilidad. En ambos casos se trata de buscar los medios apropiados para cumplir de la mejor manera posible los objetivos de la «nación de productores».

Pues bien, estas razones no pueden aplicarse al movimiento opuesto que contemplamos hoy en día. Ni la urgencia ni la eficiencia económica son motivos que expliquen de modo satisfactorio la apropiación de espacios utilitarios para fines de ocio. Parece claro que no puede haber urgencia en construir un cine, un auditorio o una sala de exposiciones; por

lo menos, no hasta el punto de tomar el primer edificio en desuso que se tenga a mano y habilitarlo al efecto. Las apropiaciones no se hacen porque no haya posibilidad de usar otro espacio, ni son provisionales. Tampoco la eficiencia económica es una explicación. Se argumentará que estas reconversiones son a menudo la salvación para toda una ciudad o región que había visto declinar su industria. Así es, en efecto, pero la reorientación de la actividad económica hacia el turismo, el ocio o, en general, el sector servicios no exige que se aprovechen los espacios primitivos. De hecho, en muchos casos (si no en todos) el proceso de restauración, remodelación y adaptación a otros usos resulta más complicado y costoso que la construcción de un edificio nuevo. El deseo de abaratar costes no puede ser la motivación.

Cabría proponer como explicación del fenómeno la voluntad de conservar el patrimonio. Sin embargo, en el caso de las instalaciones industriales, no parece que la apropiación para otros usos se derive de la conservación, sino más bien al revés. No es tanto que se intente dar uso a los edificios que se conservan, sino que se conservan aquellos a los que se logra dar un uso. Mientras que gran parte del patrimonio arquitectónico se mantiene abierto únicamente para su visita turística (ruinas romanas, iglesias en desuso, baños árabes, etc.), este caso es raro en el patrimonio industrial, lo que parece indicar que lo que se busca no es sólo la conservación por sí misma. De cualquier manera, aun en la hipótesis de que ésta fuera en efecto la motivación principal, quedaría por explicar por qué estos edificios se destinan, en una gran mayoría de los casos, a usos que tienen que ver con el arte, la cultura y el ocio en general. Si únicamente se tratara de preservar los espacios de los estragos del tiempo asegurando su utilización, podrían hacerse también guarderías infantiles, oficinas de la administración o parques tecnológicos. Yo, al menos, no conozco ningún caso (lo cual no significa que no los haya, pero sí que son muy infrecuentes). Así pues, debe de haber algún motivo, distinto de la mera conservación, que lleve a la apropiación para fines de ocio.

La más clara constatación en este sentido la dan los «falsos espacios industriales» que sólo *aparentan* ser reconvertidos. El Palacio Euskalduna de Bilbao se construyó en el solar que ocuparon los astilleros del mismo nombre. Aunque en la construcción del palacio de congresos se partió de cero y no se reutilizó ningún elemento arquitectónico de los astilleros, la fachada del edifico simula la forma y el color de un buque de carga varado en un dique. El efecto fue conscientemente buscado por los arquitectos, Federico Soriano y Dolores Palacios (www.euskalduna.net). Así, incluso cuando no hay patrimonio alguno que conservar, o cuando se decide precisamente no conservar el que existe, el entorno industrial se imita en el nuevo edificio.

En la página web de la Tate Modern de Londres (www.tate.org.uk/ modern/ building/default.htm) se comenta brevemente cómo se eligió el nuevo emplazamiento de la colección de arte moderno tras decidir su salida de la sede original en Millbank: «Un problema inmediato fue si la galería de arte moderno debía ser un nuevo edificio o la conversión de un edificio existente, en caso de que pudiera encontrarse uno apropiado. Como resultado de amplias consultas, particularmente con artistas, se decidió buscar un edificio para reconvertirlo». Como puede apreciarse, la opción por un edificio reconvertido no tiene nada que ver con la preservación del patrimonio y no está motivada tampoco por el ahorro de costes sino, más bien, por cuestiones artísticas.

Así pues, rechazadas las motivaciones económicas o de conservación, trataré de proponer en lo que sigue una explicación que tenga en cuenta el uso al que se destinan tales remodelaciones, que es la vivencia de ocio. Será necesario, en primer lugar, hacer algunas consideraciones generales sobre la forma que adopta hoy en día la vivencia de ocio y cómo se ha llegado a ella.

La desaparición de la *vita contemplativa*

Como es sabido, la primera concepción consciente y reflexionada del ocio en Occidente la encontramos en las referencias de los filósofos griegos a la *skholé*. La postura de Aristóteles fija y sintetiza un consenso tácito entre los pensadores griegos en una formulación coherente y de largo calado histórico, que marcará durante siglos la Filosofía europea. Desde Aristóteles corresponde al ejercicio de la teoría el primado del valor entre todas las actividades humanas. El ser humano, para llevar una vida virtuosa y feliz, debe tratar de realizar aquello que le es propio. En cuanto animal racional, lo que le es propio es el ejercicio intelectivo. El acto más noble dentro de la actividad teórica será aquél que se ocupe de los objetos más nobles: los entes necesarios, lo que se aplica de modo eminente a Dios. Así, las ciencias priman sobre cualquier otra actividad; las especulativas, sobre las demás ciencias; la Teología, sobre las otras ciencias especulativas (Aristóteles, 1994: 1026a19-24). De esta manera queda vinculada la felicidad en Aristóteles al acto de la teoría, que realiza lo que hay de divino en nosotros, tiene en sí misma su propia finalidad (puesto que no produce nada distinto de sí) y es el más agradable de nuestros actos virtuosos (Aristóteles, 1985: 1177a12-33). El ocio clásico se define como un ámbito de la acción humana claramente marcado por dos notas: la vinculación con la felicidad y la oposición a cualquier actividad útil o productiva.

Esta concepción de la *skholé* griega será renombrada como *contemplatio* por autores latinos como Cicerón y Séneca y se convertirá, a través

de San Agustín, en parte esencial de la Teología cristiana: desde entonces, la *contemplatio* por excelencia será la visión beatífica de Dios; la *vita contemplativa*, llevada a la práctica estrictamente por el movimiento monacal y posibilitada a todos los fieles, en menor grado, por el culto ordinario, no será sino un adelanto terreno e imperfecto de la verdadera felicidad celestial (Ritter y Gründer, 1998: 1128-1154).

La comprensión clásica —y sacralizante— de la teoría, caerá en descrédito en la modernidad. A ojos modernos el conocimiento dejará de concebirse como una revelación gozosa del orden natural y se comprenderá como un trabajoso poner orden en el mundo, lo que lo hará ya inseparable de su aplicación práctica. De esta manera se rechaza la tradición que unía la teoría con la felicidad y la oponía a la actividad productiva. Las apropiaciones espaciales que he mencionado al comienzo de estas páginas no son sino una de las consecuencias de este proceso general de la modernidad, por el que toda acción humana debe subordinarse al principio de utilidad para cobrar algún valor. El ocio no es ya, como en su concepción clásica, un ámbito privilegiado de acción liberado de todo imperativo productivo; al revés, su función primordial, en cuanto tiempo libre, se cifra en la recuperación de las fuerzas destinadas a la actividad laboral. Hay, sin embargo, una excepción a esta sumisión general ante el principio de utilidad: el arte.

En efecto, en el marco de este meta-relato laboralista, no puede dejar de sorprender que la modernidad sea también la época en que se proclama la autonomía del arte, esto es, su derecho a la independencia respecto de cualquier condicionante práctico. En el reino de lo útil, el arte es la única actividad a la que se le reconoce valor por sí misma, sin necesidad de acreditarse ante la suprema instancia del progreso. Cuando la teoría ha sido expulsada de sus alturas celestes, encontramos una nueva forma de contemplación que la sustituye, porque la vida estética, según Sloterdijk (2007: 43), no es sino «la prosecución de la *vita contemplativa* con medios burgueses, es decir, en último término: consuntivos». Esta nueva forma de contemplación recupera los rasgos clásicos de los que había sido despojada la teoría en el paso a la modernidad: la oposición a la utilidad y el vínculo con la vida plena. Así, desde los mismos inicios de la Estética, la disciplina filosófica que nace en el XVIII para ocuparse del arte, la nueva forma de contemplación queda unida al concepto de desinterés. Por un lado, el desinterés la separa radicalmente de cualquier otra actividad práctica, fundando su esfera de especificidad; por otro, enseguida se presenta esta distancia respecto de lo cotidiano como la garantía para el desarrollo de una vida genuinamente humana.[1]

---

[1] Claramente en Schiller (1990), pero ya anticipado en Kant (1973).

En definitiva, tanto en la concepción clásica de la teoría, como en la concepción moderna de la experiencia estética, el ocio se concibe como un ámbito de la acción humana opuesto a la acción útil conforme a fines (*vita activa*), que tiene valor por sí mismo y proporciona un acceso privilegiado a la felicidad. Este primado de la contemplación —tanto en su versión teórica como en su versión estética— se funda en sus condiciones ontológicas: quien las satisface accede a un ámbito de la acción privilegiado y separado del resto, donde puede disfrutar de la condición de sujeto logrado, feliz. En la tradición clásica, el cumplimiento de tales condiciones estaba reservado a quienes tuvieran la capacidad intelectual y la disponibilidad temporal para contemplar los entes más nobles; en la modernidad, a quienes tuvieran la sensibilidad necesaria para contemplar las obras de arte, producto del genio.

Cuando tales condiciones se cuestionan y se anulan, no es ya posible marcar un ámbito de la acción como mejor de por sí: no habrá ya, por tanto, actividades que se experimenten como valiosas por el solo hecho de pertenecer a un ámbito determinado. Para experimentar una actividad como valiosa tras el descrédito de la *vita contemplativa*, habrá de elegirse una de entre todas las profanas —es decir, pertenecientes al ámbito de la acción útil conforme a fines— y distinguirla del resto, valorizarla. Esta diferencia respecto del resto sólo puede producirse liberándola de su subordinación a un resultado.

Pues bien, esto es precisamente lo que hicieron los artistas de vanguardia, que se empeñaron desde el comienzo en denunciar la concepción del arte heredada del siglo XIX: aquella que comprende las obras de arte como objetos de contemplación creados por un genio. Lo que pretenden las vanguardias con su arte no es ya tanto lograr un aspecto acabado que facilite la gozosa contemplación, sino mostrar con la mayor claridad el proceso productivo. Impresionistas y expresionistas se esfuerzan en resaltar las huellas materiales de su oficio, tratando de pintar así el pintar mismo. La introducción del *collage* por el cubismo debe también recordar al receptor que se encuentra ante un artefacto producido según ciertas pautas programáticas. Futuristas y dadaístas hacen un uso intensivo de la *performance*, que ofrece al público el procedimiento en directo. En general: no se busca ya que el receptor disfrute de la contemplación estética gracias a un producto bello o sublime, sino hacerle partícipe del procedimiento de producción del arte. Este rechazo de la contemplación lleva aparejado el progresivo desmontaje de las condiciones ontológicas que habían delimitado la actividad valiosa en su avatar como teoría y como experiencia estética.

Quien saque del modo más coherente las conclusiones de este proceso será Marcel Duchamp, con su categoría del *ready-made*. Al presen-

tar un objeto profano como obra de arte renunciando a cualquier transformación externa del mismo (célebremente, un urinario que tituló *Fuente*, 1917), Duchamp pone de manifiesto, tal y como señala Boris Groys, que la valoración cultural de un objeto no implica necesariamente la introducción de una diferencia objetiva, material, respecto a cualquier objeto profano (Groys, 2005: 100). La innovación cultural opera con valores, no con cosas que se transforman objetivamente. Puesto que no hay nada en el objeto mismo que pueda explicar tal valoración, la causa debe residir en el contexto. En efecto, con sus *ready-made* Duchamp demuestra que basta con colocar un objeto profano (como un urinario) en un contexto cultural valorizado (como el museo) para que cobre valor. Lo que genera este valor, por lo tanto, es la tensión entre lo profano y lo valioso. Aparte de esta tensión, no hay nada en la naturaleza de la obra de arte o en su origen que explique su valor cultural. De esta manera, el arte de vanguardia completa el entierro de la *vita contemplativa*, lo cual no significa la desaparición de las experiencias valiosas, sino la idea de que éstas obtienen su valor en virtud de ciertas operaciones y no por alguna misteriosa cualidad intrínseca que las distingue objetivamente de todas las demás.

Esto puede decirse en la actualidad, no sólo del arte, sino del ocio en general. Hoy en día el ocio no se concibe ya como *vita contemplativa*, es decir, como un ámbito privilegiado de la acción humana al que se accede cumpliendo unas condiciones fijadas de antemano. El ocio es *vita activa*, es decir, actividad común, pero liberada de su finalidad productiva para que pueda ser experimentada como una vivencia.[2] En efecto, esta privación de su finalidad práctica es imprescindible para que la acción misma pueda convertirse en objeto de atención para el sujeto y, en última instancia, de vivencia gozosa. En contextos cotidianos, la actividad utilitaria queda subsumida en el resultado al que se encamina, el cual la dota de sentido y le da permanencia, pero también, de algún modo, la fagocita, impidiendo que la atención se centre en la acción misma. Para convertir una actividad en experiencia valiosa de ocio ésta tiene que poder distinguirse de todas las demás, pero para ello no debe transformarse objetivamente, sino liberarse de su resultado productivo y pasar al primer plano de la atención del sujeto. Sólo así puede cobrar valor por sí misma, con independencia de su eficacia como proceso encaminado a una finalidad utilitaria.

Ésta es la hipótesis que sostengo: en el proceso de valoración por el cual la actividad común se transforma en vivencia de ocio, la apropiación de espacios utilitarios desempeña una función muy importante. Para ex-

---

[2] Agradezco al profesor Groys su esclarecedor consejo en este punto.

plicar por qué, me detendré en un par de conceptos propios del arte contemporáneo: los de aura e instalación.

El aura

Desde que Walter Benjamin escribiera en 1935 su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, el concepto de aura no ha dejado de aparecer en el debate artístico. Se trata de un término originalmente religioso, procedente de la Teosofía del XIX, si bien quizá con antecedentes que pueden rastrearse entre los gnósticos. Hoy en día sigue usándose en ambientes esotéricos para designar una especie de emanación del alma que circunda el cuerpo del ser humano (o de todo ser vivo) y que no puede verse a simple vista, sino con ayuda de dispositivos especiales o facultades paranormales. En cierto sentido, esta definición no es del todo ajena a la intención de Walter Benjamin.

En su ensayo, Benjamin se sirve del concepto de aura para caracterizar la diferencia entre original y copia en la época en que las obras de arte pueden ser perfectamente reproducidas gracias a la técnica moderna. El aura sería la unicidad de la obra de arte, la sensación de «aquí y ahora» que despierta en el receptor el sentimiento de autenticidad. Esta unicidad se pierde en el momento en que las técnicas modernas de reproducción (el cine y la fotografía, sobre todo) acercan el arte a las masas: entonces, el aura se fragmenta. Ésta es, a grandes rasgos, la interpretación habitual del ensayo de Benjamin. Boris Groys admite que tal interpretación se corresponde, sin duda, con el propósito general del autor, pero llama la atención sobre un aspecto que suele dejarse de lado, y que aquí nos interesa. Antes de que se pueda concluir que el aura del original se pierde, hay que preguntarse cómo ésta ha llegado a producirse (Groys, 2003: 34). La respuesta, para Groys, está clara: el aura surge justo en el momento en que es posible una perfecta reproducción técnica de la obra de arte. Cuando las técnicas reproductoras borran toda diferencia material, corpórea, entre la copia y el original, queda sólo una diferencia que podemos llamar anímica, es decir, no perceptible a simple vista; eso es el aura. Así lo dice Groys (2003: 35): «Se necesita el aura como criterio de diferenciación desde el momento en que la técnica reproductora vuelve inservibles todos los criterios de diferenciación materiales». Es decir, en el caso ideal de que pudiera hacerse una reproducción perfecta de la *Mona Lisa*, el único criterio para distinguir copia y original sería apelar al aura, a la sensación de unicidad que despierta en el espectador el lienzo pintado por Leonardo.

Este último ejemplo apunta una respuesta a la cuestión de la producción del aura: el aura surge debido a una relación topológica entre el es-

pectador y la obra. Ya hemos mencionado cómo lo que hace que el aura se fragmente y se pierda es la capacidad de la técnica para acercar (en el sentido literal) el arte a las masas. En cambio, el arte que quede alejado de las masas y mantenga así la distancia de su «aquí y ahora», mantendrá el aura. Naturalmente, el mecanismo para mantener la distancia entre arte y espectador se llama museo. Dice Groys (2003: 40): «Todas las cosas colocadas en el museo son originales —también cuando, por lo demás, circulan como copias. Las obras de arte en el museo son originales por una muy sencilla razón topológica: uno debe ir al museo para verlas.»

En el momento en que se producen obras como los *ready-mades* (que son objetos fabricados en serie) y en que las técnicas de reproducción están lo suficientemente avanzadas, las obras de arte llegan a ser indiscernibles del resto de cosas. No cabe ya suponer una diferencia objetiva, inherente a las obras mismas, que las diferencie de cualquier otro objeto. La diferencia sólo puede concebirse como invisible, de naturaleza aurática, y generada por el contexto valorizador en que se sitúan las obras: el museo.

Esto mismo sucede con el ocio: tras el descrédito definitivo de la *vita contemplativa*, las actividades a las que se les concede un valor por sí mismas y que dan acceso a la felicidad dejan de pertenecer a un ámbito de la acción determinado de antemano. De hecho, no se caracterizan por ninguna cualidad objetiva que las distinga de otras. No puede completarse una lista que contenga todas las posibles actividades valiosas, porque no habría ningún criterio para seleccionarlas. El valor se le concede a una actividad concreta como se concede el aura a un objeto: no como conclusión necesaria de una serie de cualidades intrínsecas, sino por medio de ciertas operaciones. En el caso del arte, como se ha visto, estas operaciones están referidas al espacio, son de índole topológica. El contexto espacial tiene también una función relevante (aunque no sea el único elemento) en la transformación de una actividad en experiencia valiosa de ocio. Otra categoría propia del arte contemporáneo, la de instalación, puede ayudar a comprender con mayor detalle cómo se da este proceso.

La instalación

Es difícil definir estrictamente qué sea una instalación. Se trata de un género con una presencia cada vez mayor en el arte contemporáneo, emparentado con el arte conceptual, aunque con precedentes en las vanguardias históricas (sobre todo, Marcel Duchamp). En general, puede decirse que se trata de una modificación del espacio con una voluntad de interacción con el público mucho mayor que la de la escultura tradicional y que incorpora con frecuencia objetos cotidianos. Groys menciona cómo a menudo se

duda sobre si puede o no llamarse obra de arte a una instalación, ya que no se sabe cuál es su medio. Ninguno de los soportes tradicionales (lienzo, piedra o película, por ejemplo) parece servir (Groys, 2003: 26). En realidad, continúa, no puede proponerse otro medio para la instalación que el espacio mismo. No debe concluirse de esto, sin embargo, que se trata de un arte inmaterial; todo lo contrario: la instalación pone de manifiesto la materialidad de nuestra civilización, «porque instala todo lo que en nuestra civilización, de otro modo, simplemente circula» (Groys, 2003: 27). Con esto se refiere Groys a la capacidad de la instalación para fijar la atención del receptor sobre situaciones u objetos que le son de sobra conocidos, pero en los que parece casi imposible reparar en contextos cotidianos, donde todo es arrastrado por la rápida corriente de las necesidades y tareas.

Un ejemplo ya canónico de instalación es *Toilette*, de Ilya Kabakov, presentada en la novena edición de la Documenta de Kassel en 1992. La instalación se hallaba en el interior de unos baños públicos situados en el patio trasero del Fridericianum, sede de la muestra. Cuando el público se adentraba en la caseta de los baños públicos, esperando una obra de contenido escatológico o pornográfico, se encontraba de pronto en una vivienda completamente amueblada y decorada al estilo usual en la Unión Soviética entre los años 50 y 70. El espectador veía así desmentidas sus expectativas sobre la obra, topándose, en el lugar más inesperado, con todos los signos de un hábitat cotidiano. La eficacia de la instalación de Kabakov residía precisamente en esa confrontación con lo familiar desde una actitud extrañada, impropia. Así la comenta Sloterdijk (2004: 526): «Lo decisivo es, pues, que uno sólo puede acceder a este interior entrando en él como espectador —un gesto que representa el caso normal en museos y exposiciones, pero que es extraño en viviendas, porque éstas se destinan precisamente a residir, esto es, a la existencia en el modo de la no-observación y del no-asombro».

Nadie presta una atención consciente al entorno en que se desarrollan sus actividades más cotidianas. Para lograr que un individuo deje de *habitar* un espacio familiar y comience a *observarlo*, es necesario introducir un contraste radical, que obligue a cambiar de perspectiva. En el caso de Kabakov el contraste es doble: unos baños públicos como parte de una exposición, y una vivienda dentro de unos baños públicos. Esta doble ruptura de las expectativas explica la fuerza de *Toilette*, pero no es imprescindible; basta casi siempre con llevar al espacio expositivo situaciones que en contextos cotidianos pasan desapercibidas porque nos encontramos inmersos en ellas. Este gesto es suficiente para arrancarlas del flujo de tareas y presuposiciones del día a día y hacerlas visibles. «La instalación se revela así —dice Sloterdijk (2004: 527)— como el más poderoso instrumento del arte contemporáneo para llevar las situaciones inmersivas, como un todo, al espacio de observación».

Antes se vio cómo el aura no pertenece a determinados objetos en virtud de sus cualidades intrínsecas, sino que se produce al recrear una cierta relación topológica entre la obra y el espectador. Groys aludía a la distancia que funda la percepción del aura. Es indiferente que el objeto sea un original único o un ejemplar producido en serie: lo que le da un valor irremplazable a los ojos del espectador es la distancia, el hecho de que el espectador deba acudir al museo para verlo. Pues bien, ahora podemos determinar más exactamente esa peculiar condición topológica que produce el aura subrayando la importancia del contraste.

No basta, claro, que un objeto cualquiera se encuentre lejos para que éste adquiera un aura, un valor artístico. Así, por ejemplo, una vivienda como la que presenta Kabakov no causa el mismo efecto si se visita en un bloque de apartamentos o en el Fridericianum. El mecanismo específico para crear esa distancia creadora del aura es el museo: un lugar separado de lo cotidiano y que se caracteriza por su ausencia de finalidad práctica. Objetos o situaciones pertenecientes a la vida cotidiana cobran un aura al ser trasladados a un contexto que es opuesto a los imperativos prácticos que los conforman. El espectador encontraba en *Toilette* una mesa con la vajilla dispuesta para empezar a comer, pero sabía de sobra que nadie comería en ella. Al ser colocadas en el Fridericianum, la vajilla y la mesa son privadas de la función para la que fueron diseñadas y pueden pasar así al primer plano en la atención del espectador.

La cualidad más característica del arte de instalación consiste en lograr este efecto focalizador de la atención, no tanto con artefactos y utensilios, sino con eso que Sloterdijk llama «situaciones inmersivas». En efecto, la exposición en su sentido clásico presenta una colección de objetos enmarcados o colocados sobre un pedestal. El visitante de la exposición observa lo que así se le señala, desde abajo del pedestal o desde fuera del marco. En el caso de la instalación, en cambio, el visitante cruza esta barrera y circula dentro de la obra. La ausencia de marcos y pedestales infranqueables permite introducirse en un contexto inmersivo con la actitud del espectador. Gracias a esta peculiaridad de la instalación, se aprovecha el contraste entre espacio cotidiano y espacio expositivo para atraer la atención sobre situaciones inmersivas, que en la vida diaria pasarían desapercibidas y aquí se convierten en objeto de vivencia consciente.

El ocio como acción instalada

Tras detenernos en la forma que adopta hoy en día la vivencia de ocio y describir las categorías de aura e instalación, estamos ya en condiciones de emprender una explicación del fenómeno que nos ocupa: la apro-

piación de espacios utilitarios para fines de ocio. Como quedó claro más arriba, esta apropiación no obedece al deseo de ahorrar costes o de preservar el patrimonio. Un análisis de la finalidad a la que se destina la reconversión de los espacios utilitarios, es decir, de la vivencia de ocio, revela que ésta no se distingue ya objetivamente, por sus cualidades intrínsecas, de cualquier otra actividad, sino que recibe su valor mediante una serie de operaciones que la liberan de todo resultado productivo y la convierten en objeto de atención del sujeto. Este proceso de valoración es análogo a aquél por el cual una cosa cualquiera adquiere un aura en el arte contemporáneo. Más concretamente, tiene su exacto correlato en el arte de instalación.

La instalación inviste de un aura cualquier situación inmersiva, al separarla de los condicionamientos cotidianos que le son propios y colocarla en contraste con un espacio expositivo privado de toda finalidad práctica. En las salas de exposiciones se instala nuestro hábitat cotidiano para que podamos ser conscientes de él. Pues bien, esto mismo es lo que hacen con la acción los espacios utilitarios reconvertidos: transformarla en objeto de atención del sujeto y, así, en experiencia con valor en sí misma, en vivencia de ocio. En ambos casos, un contraste realizado en el espacio produce en el sujeto la percepción de un aura ante una situación o una acción que, de otro modo, quedarían integradas en el flujo de las tareas y motivaciones cotidianas y pasarían desapercibidas. Desde esta perspectiva, el ocio puede comprenderse como acción instalada: es decir, acción privada de la sumisión a un resultado, hecha consciente y experimentada como vivencia. Los edificios y equipamientos utilitarios reconvertidos funcionarían como mecanismos productores de aura, como dispositivos que marcan enfáticamente la diferencia entre acción cotidiana y vivencia de ocio conduciendo al sujeto a una determinada percepción. Veamos cómo.

Los ejemplos de edificios utilitarios reconvertidos que he mencionado más arriba pueden dividirse en dos tipos. El primer tipo está compuesto por aquellos espacios que acogen hoy unas actividades por completo distintas de las que tuvieron originalmente: Tabakalera en San Sebastían, la Alhóndiga de Bilbao o la Tate Modern de Londres. El segundo tipo lo conforman los edificios y equipamientos utilitarios en los que pueden realizarse hoy las mismas actividades para las que fueron diseñados, aunque entendidas como ocio y no como acción productiva. Aquí entrarían los parques mineros donde los visitantes pueden explorar las viejas galerías o buscar oro, y las instalaciones de turismo rural que incluyen en su oferta la realización de labores tradicionales.

En el caso de los espacios del segundo tipo, lo habitual es que las actividades no formen parte del día a día de los visitantes. Cabe suponer que la búsqueda de oro o la fabricación de queso artesano no son prácticas co-

tidianas en la vida del ciudadano medio. Ahora bien, esta condición no basta para hacerlas valiosas a los ojos del sujeto: podrían también percibirse como fastidiosas actividades del pasado de las cuales nos ha librado, por fortuna, la vida moderna. Para que el sujeto las perciba como valiosas en sí mismas y pueda experimentarlas como vivencia de ocio, deben quedar integradas en una narración exitosa,[3] que por lo general tiene como núcleo la idea de autenticidad. Pues bien, un elemento indispensable (si bien no el único) en el éxito de esa narración es precisamente el espacio. Por ejemplo, la fabricación de queso puede percibirse como una toma de contacto con formas de vida tradicionales, si se realiza en una antigua casa rural equipada con los utensilios originales; en la moderna cocina de un piso en el centro de una ciudad, la percepción será completamente distinta. Así, los espacios utilitarios reconvertidos del segundo tipo se revelan como necesarios para disfrutar la acción que en ellos se realiza. Dicho de otra manera: son necesarios para reconocer la acción como ocio, ya que sin su concurso no tendría éxito la narración que permite experimentar la actividad como vivencia, diferenciándola así de cualquier otra actividad profana.

En cuanto a los edificios reconvertidos del primer tipo, es interesante comprobar cómo en su mayoría se destinan a albergar diversas manifestaciones del arte contemporáneo. Por contraste con el arte tradicional, en el contemporáneo es a menudo difícil determinar la frontera entre lo que tiene valor cultural y lo que no. Como ya he dicho, muchas obras de arte son hoy en día objetivamente indiscernibles de cualquier objeto profano. A esto debe sumarse la estetización creciente de la vida cotidiana, que se ve sumergida en una avalancha de música, imágenes y productos de diseño. Yves Michaud (2007: 34ss) llama la atención sobre los procedimientos compartidos entre el arte y la publicidad, el *marketing* o la cultura popular comercial. Todo esto lleva a que el visitante encuentre en los edificios reconvertidos del tipo de Tabakalera o la Tate Modern actividades que sí pueden formar parte de su día a día.

El espacio vuelve a desempeñar aquí el papel determinante para distinguir ciertas actividades de todas las profanas y marcarlas como valiosas en sí mismas. Si bien lo que se encuentra dentro de una galería o un auditorio puede no distinguirse en exceso de la vida cotidiana del ciudadano medio, lo cierto es que una fábrica de tabacos o un complejo siderúrgico son espacios ajenos a su contexto habitual. De hecho, en una cotidianeidad diseñada para su disfrute estético, como es la nuestra, lo que crea un verdadero contraste (y, quizá, una cierta nostalgia) son las insta-

[3] Ésta es una de las consecuencias de la exhaustiva investigación de campo sobre las prácticas de *rafting* realizada por Arnould y Price (1993).

laciones diseñadas con criterios meramente productivos. Estas instalaciones cumplen así el mismo papel generador de distancia y de contraste que es propio del *white cube* de los museos de arte moderno. Quizá ahora puedan entenderse mejor casos de reconversión fingida, como el del Palacio Euskalduna de Bilbao: se trata, en última instancia, de enfatizar la diferencia de cuanto sucede en su interior, envolviéndolo en un espacio que contraste radicalmente con los espacios cotidianos de los visitantes. Que este espacio de aspecto industrial sea auténtico o imitado carece de toda relevancia.

En definitiva, en las dos variedades que puede adoptar la reconversión de edificios utilitarios para fines de ocio el espacio desempeña un papel determinante en la valoración de la acción: en el segundo tipo, a través de una narrativa que el espacio ayuda decisivamente a construir y que centra la atención del sujeto en la vivencia de la acción misma; en el tipo primero, diferenciando las actividades que alberga de todas las profanas mediante el contraste de una arquitectura que es ya ajena a nuestra vida cotidiana. Creo que a la luz de estos ejemplos ha podido mostrarse cómo el elemento decisivo en la experiencia de ocio no es la actividad misma, sino que el sujeto la perciba como dotada de un aura. El estudio de los mecanismos que producen este aura de valor se presenta así como una de las ineludibles líneas de investigación en el futuro de los Estudios de Ocio.

Bibliografía

ARISTÓTELES. (1985). *Ética nicomáquea, Ética Eudemia*. Madrid: Gredos.

ARISTÓTELES (1994). *Metafísica*. Madrid: Gredos.

ARNOULD, E.J. y PRICE, L.L. (1993). «River magic: Extraordinary experience and the extended service encounter». *Journal of Consumer Research*, 20, 24-45.

BENJAMIN, W. (1982). «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». En *Discursos interrumpidos* (I) (pp. 17-57). Madrid: Taurus.

CUENCA AMIGO, J. (2009): «Prácticas valiosas y profanas: un recorrido por las condiciones del valor». En A. ORTIZ-OSÉS y B. SOLARES. (eds.). *Claves de la existencia. El sentido plural de la vida humana*. Barcelona: Anthropos. (en prensa)

GROYS, B. (2003). *Topologie der Kunst*. München/Wien: Carl Hanser.

GROYS, B. (2005). *Sobre lo nuevo*. Valencia: Pre-textos.

KANT, I. (1973). *Crítica del juicio*. México DF: Editora Nacional.

MICHAUD, Y. (2007). *El arte en estado gaseoso*. México DF: FCE.

RITTER, J. y GRÜNDER, K. (eds.). *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (vol. 10). Basilea: Schwabe&Co AG Verlag.

SCHILLER, F. (1990). «Cartas sobre la educación estética del hombre». En *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Madrid: Anthropos.

SIEYES, E. (1994). *¿Qué es el Tercer Estado? Ensayo sobre los privilegios*. Madrid: Alianza.
SLOTERDIJK, P. (2007). *En el mundo interior del capital*. Barcelona: Siruela.
SLOTERDIJK, P. (2004). *Spären III. Schäume*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Páginas web consultadas

www.museomaritimobilbao.org
www.alhondigabilbao.com
www.tabakalera.eu
www.mataderomadrid.com
www.tate.org.uk/modern/building/default.htm
www.zollverein.de
http://www.murcia.com/launion/noticias/2009/02-11-presentadas-i-jornadas-turismo-minero.asp
www.calicotown.com
www.euskalduna.net