

Las metáforas del mapa y el espejo en el arte contemporáneo

Patrimonio cultural

Clotilde Lechuga [*]

Resumen. El artículo analiza el concepto de arte de tintes occidentales y lo relaciona con el legado patrimonial. Aproximándonos a la genealogía del término griego *tékne* aclararía la distinción entre la mimesis y el posterior desplazamiento de su uso en el campo de las artes. Para ello revisa las metáforas del legado cartográfico, que presenta desde el siglo XVI mapas de descripción topográfica de uso militar y planos de ciudades en los que comprobamos los símbolos del poder económico. También se acude a la imagen reflejada en el espejo utilizada por la mitología griega con el relato de Narciso y la toma de conciencia de la «re-flexión» en el personaje de Hamlet analizado por Arthur C. Danto, para terminar con las prácticas artísticas que desde el siglo XX añaden aspectos sociales y políticos. Las conclusiones del estudio conducen a la idea de que la obra contemporánea, en ocasiones inmaterial, suscita la *re-flexión* intelectual. Los artistas actuales proponen un uso del arte que visibiliza espacios comunes de ámbito social y una interpretación abierta expuesta a la participación del público, conformando un cambio de paradigma en el legado histórico-artístico, proyectando nuevos criterios relacionados con la evolución de la normativa patrimonial.

Palabras clave: patrimonio artístico, arte occidental, arte contemporáneo, mapas, espejos,

Abstract. The article discusses the concept of Western art and its relation to cultural heritage. Approaching to the genealogy of the Greek term *tékne*, it tries to clarify the distinction between *mimesis* and its subsequent displacement used in the art field. On the one hand, the paper reviews the legacy of cartographic metaphors. Therefore, sixteenth century description with topographic maps for military use and city plans in which symbols of economic power are visible are shown. On the other hand, the reflection/reflexion on the mirror used on Narcissus item by Greek mythology, and the awareness of the «reflection» (image) in the character of Hamlet analysed by Arthur C. Danto are selected in order to understand an art quality which is brought to nowadays. Finally, the writing presents artistic practices from the twentieth century that added social and political aspects. The conclusion leads to the idea that contemporary artwork, sometimes immaterial, achieves intellectual reflection (deep thinking). Current artists propose a use of art that makes visible common areas of social sphere and an open interpretation exposed to public participation, forming a paradigm change in the historical-artistic legacy, projecting new criteria related to developments in the Heritage field.

Keywords: artistic heritage, Western art, contemporary art, maps, mirrors

1. Introducción a la genealogía del término arte en la cultura occidental

En el presente estudio expongo que la continua evolución del concepto *arte* tiene correspondencias temporales y conceptuales con los cambios que se producen en la normativa patrimonial internacional que propone conocer, valorar y difundir el legado histórico-artístico, incluido su aspecto intangible y su diversidad.

Es una evidencia que con las prácticas artísticas de la cultura occidental del siglo xx, los objetos artísticos que tradicionalmente han sido subordinados a la categoría de copia de la realidad, dejan de existir. Esta nueva situación no-objetual reclamada por el arte conceptual plantea una exploración del arte de finales del siglo xx y principios del XXI elaborado por diversos autores, y genera investigaciones desde diversas perspectivas, algunas de las cuales referenciamos en el artículo. Compartiendo lo intangible del arte-concepto, en los valores patrimoniales aparecen nuevas extensiones que dan título a un patrimonio inmaterial, al igual que a la importancia de los valores expresados en la diversidad como son las perspectivas de género. En el presente estudio se incluye para su revisión en ese ámbito al arte contemporáneo, con el propósito de encontrar un lugar destinado al legado artístico y cultural futuro, que debe indagarse, aceptarse y divulgarse.

Como referencia de partida me apoyo en un clásico, el libro de Wladyslaw Tatarkiewicz *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, en

el que se explica la genealogía y la evolución del término arte, con la acepción del concepto de *tékne* en Grecia y su posterior traducción al latín como *ars* en Roma:

La expresión arte se deriva del latín *ars*, que a su vez es una traducción del griego *tékne*. Sin embargo, *tékne* y *ars* no tenían en gran medida el mismo significado del que hoy día tiene arte. [...] *tékne* en Grecia y *ars* en Roma y en la Edad Media, incluso en una época tan tardía como los comienzos de la época moderna, en la época del Renacimiento, significaba destreza, a saber, la destreza que se requería para construir un objeto, una casa, una estatua (2008, p. 39).

En ambos casos, explica Tatarkiewicz, su interpretación era el de la destreza para alcanzar un objetivo que pudiera ser el de construir una casa, dirigir un ejército o cualquier fin que implique «el conocimiento de unas reglas». A esas destrezas se las denominaron artes, «el arte del arquitecto, del escultor, del alfarero, del sastre, del estratega, del geómetra, del retórico». Elaborar objetos que no se sujetaran a la norma, esto es, crear un producto fruto de la inspiración o la fantasía, no era considerado arte. Por lo tanto, prosigue el autor en su reflexión, sin ser intencionado «el concepto de regla se incorporó al concepto de arte, a su definición» (2008, p. 39).

Según Tatarkiewicz, Platón expone que «el arte no es un trabajo irracional» como era considerada la poesía, que respondía a la inspiración proporcionada por las Musas. Esto fundamenta la responsabilidad racional de aquel, una labor pensada, en la que participa la reflexión en oposición a lo irracional, independientemente de si, con posterioridad, la poesía participa de esta categoría:

En siglos anteriores, los griegos habían pensado que la poesía se originaba por medio

de la inspiración de las Musas y no la habían considerado entre las artes. [...] Platón había escrito que «el arte no es un trabajo irracional» (Gorg. 465a). Galeno definió el arte como aquel conjunto de preceptos universales, adecuados y útiles que sirven a un propósito establecido. Su definición se conservó no sólo entre los escritos medievales, sino también en el Renacimiento, por Ramus: más tarde Goclenius lo incluyó en su enciclopedia de 1607 (2008, p. 40).

En los orígenes del concepto arte, es obligado citar a Aristóteles. En su obra *Poética* trata los aspectos de la mimesis exterior, fuente de consulta de los pintores del Renacimiento como Leonardo Da Vinci sobre el retrato, entre otros temas. El filósofo recomienda un método útil para las exploraciones sobre el objeto; una técnica que se adquiere por la observación como procedimiento empírico que dará pie al concepto de copia científica o mimesis. Sus estudios se basan en el examen de los elementos en la naturaleza para llegar a hipótesis fundadas en el conocimiento como proponen las actuales metodologías cuantitativa y cualitativa con una permitida exploración holística y hermenéutica (Del Canto y Silva, 2013). En sí, lo que expresa es el principio que hemos heredado y mantenemos en uso, para la acreditación académica de un documento con solidez científica mediante la recogida de datos, inspección, contraste, relación, contextualización, reflexión, etc., que puede ser aplicado a cualquier disciplina: Pintura, Historia del Arte, etc. Sobre este aspecto, Tatarkiewicz escribe que para Platón la imitación sólo podía representar la apariencia de las cosas y la necesidad de mostrar un mundo paralelo al existente, como si de una pantalla virtual se tratase. Este apunte confirma la distancia innegable entre los dos métodos y establece dos líneas diferenciadas, las cuales veremos repetirse a lo largo de la Historia del Arte en las repre-

sentaciones artísticas: una tendencia ilusoria o virtual (platónica) y otra empírica (aristotélica) comprendidas en la representación de la realidad.

1.1. Arte y belleza en Batteux y el genio decimonónico de D'Alembert

Tatarkiewicz aclara que según el sentido platónico la imitación no era aplicable a la arquitectura, la música o la pintura abstracta. Esta separación es rebatida en la trayectoria retórica que el término y el concepto provocó durante siglos por la revelación vaticinada por Charles Batteux en XVIII, quien fue el primero en identificar el arte con la belleza y por consiguiente con el componente estético. Llevó a cabo el intento «de aplicar también el mismo principio —al cual llama *même principe*— de la imitación a la música y al arte del gesto» (2008, p. 57). Escribe Romeld Bustamente Araujo (2011) que, durante ese siglo, las investigaciones sobre el conocimiento sensitivo anunciaban que la belleza era el punto en el que convergían la Naturaleza y el Arte. Este criterio fue planteado para explicar cómo la producción artística generaba complacencia desinteresada al igual que la Naturaleza. Esta idea provenía de la tradición filosófica basada en el principio del arte como imitación de la naturaleza o mimesis.

Este mismo principio fue uno de los que se usó para aprehender el fenómeno artístico por la vía de la sistematización de las producciones artísticas. Charles Batteux, a mediados del siglo XVIII, clasificó el proceso creativo utilizando la imitación de la naturaleza como principio de la producción artística. De acuerdo a su sistema, las artes quedaban

clasificadas así: aquellas que deleitasen serían bellas artes (artes visuales, el arte verbal y la música) y aquellas con miras a su utilidad serían artes mecánicas. Además se estableció un tercer grupo (retórica y arquitectura) que conjugaba ambas cualidades, es decir, el placer que produjese y su utilidad. Lo que distinguía a las primeras era que su motivo versaba en agradar e imitar a la naturaleza (p. 6).

Influido por el pensamiento científico y racional de la Ilustración, Batteux resuelve de este modo el carácter barroco de lo simultáneo, que en muchos casos estaba determinado por el rasgo del *horror vacui*, extendiendo la creación artística a otras áreas, permitiendo la interacción de sus efectos placenteros y lo que más tarde acabará evolucionando hasta la moderna idea de lo estético (Shiner, 2014). Su obra *Les beaux arts réduits à un même principe* (1746) es el primer libro que integra los términos Bellas Artes con las disciplinas de la Música, la Poesía, la Pintura, la Escultura y la Danza. Y por tanto, es considerado el inicio de la construcción de la categoría de las Bellas Artes, agrupadas de acuerdo al mismo principio implícito en la idea de la Naturaleza bella y la imitación de ésta, que también presta atención a la importancia de la discrepancia existente entre placer y utilidad. Como indica Larry Shiner (2014), el libro de Batteux inicia un referente pero no se puede suponer que sean ni la fecha, ni la obra, ni el autor los únicos implicados en la transformación cultural del momento. En cuanto al debate entre placer estético y utilidad, según Shiner, D'Alembert indica que Charles Batteux en *Les beaux arts réduits à un même principe* (1746) se refiere a que las Bellas Artes tienen un propósito de dar placer, mientras que en la *Encyclopédie* (1751-72) de Diderot y del propio D'Alembert, la definición de las artes liberales se diferencian además de por la utilidad y el método, por otra causa: por ser producto del genio inventivo, indicando la pertenencia al territorio de la imaginación, más que al de la me-

moria o la razón. Esta divulgación a través de la *Encyclopédie*, traducida a los distintos idiomas y difundida por Europa principalmente, dará lugar a la gestación del concepto del genio decimonónico, cercano a la revelación ofrecida por las Musas griegas.

Se puede anunciar que en esos momentos, además de ser conscientes de la diferencia entre las bellas artes y las artes mecánicas, se establecen dos líneas nuevas. Una que incide en el análisis del artista capaz de mostrar una realidad que el resto de los humanos no tiene, presentando la capacidad de discernir sobre cualquier asunto de la vida y exponerlo. Y otra que se aproxima a la obra como objeto estético susceptible de proporcionar placer por su identificación con lo bello (y la Naturaleza).

Como queda expuesto, la presentación del artista como creador difundida en la *Encyclopédie* inicia un referente subjetivo relacionado con la idea de genio que contrasta con lo pretendido por Batteux y con el antiguo concepto de arte *tékne*. La categoría del artista genio creador, que culmina en el siglo XIX, es un orden nuevo en el paradigma del mundo del arte, al subscribirse esta a la inspiración y la fantasía despreciada por Platón en el siglo IV a. C.

Por otro lado, la relación entre el arte y la belleza indicada por Charles Batteux nos aproxima a la teoría de Hans Belting (Danto, 2005), quien argumenta que en el Renacimiento italiano hay una transferencia de significado consciente al objeto artístico. El cambio se produce en la lectura del icono con valor de símbolo practicado en la Edad Media a su interpretación como objeto de placer estético experimentado desde la Edad Moderna. Es conveniente destacar que esta traslación revelada por Belting es procesada de manera «consciente». Basándonos en este presupuesto de su tesis, en la cual los ob-

jetos artísticos a partir del Renacimiento han sido producidos aplicando un criterio de consciencia estética, podemos comprender la atracción que suscitan las manifestaciones renacentistas (arquitectura, pintura, escultura, dibujo, cartografía...) en el ideario colectivo hasta la fecha de hoy. En ellos se aplica la intención artística o *Kunstwollen* (Riegl, 1987) expresados por medio del conocimiento de la proporción matemática y la destreza técnica, con el uso de los cánones y medidas para alcanzar su objetivo que es la admiración de la obra por su «perfección» y por su «belleza». Por lo tanto, decimos que se crean «artefactos» contenedores de atributos que incitan a la seducción contemplativa debido a la lúcida integración de múltiples valores relevantes de la época del pensamiento humanista, que indiscutiblemente también se produjeron en otras culturas y épocas.

Interesa resaltar en particular esta característica señalada por Belting, pues dichas obras artísticas forman parte en la actualidad de un valor inestimable de identidad cultural. En la construcción de la categoría de cultura artística, en Occidente hemos tomado como uno de los puntos de partida el rasgo del placer visual objetual. Siendo esto mismo una particularidad que ha facilitado el proceso para el reconocimiento, la conservación de un legado patrimonial histórico-artístico y de una tutela o normativa que lo protege.

1.2. Los sinónimos imitación y mimesis de moda en el siglo v a. C. y el realismo del siglo XIX

Retomando el asunto del arte como copia de la realidad, encontramos que la palabra «mimesis» es *poshomérica*, y no era aplicable a las artes visuales sino a la representación del mundo in-

terior, el de la reflexión y las emociones (Tatarkiewicz, 2008). Arthur C. Danto (2002) señala que en las obras teatrales de la Grecia clásica al coro le correspondía expresar ese «mundo interior» de los personajes, como una voz en *off*; tenía una función mimética que debía desempeñar con la mayor naturalidad y credibilidad posible. Su objetivo era conseguir la identificación de las conmociones expresadas en el momento escénico con los sentimientos y experiencias del público. En concreto, Danto se refiere a la evolución del drama en Eurípides y la referida función mimética del coro —con respecto a las disposiciones de los protagonistas— el cual fue perdiendo sentido en sus obras, por ser poco convincente para el público.

Durante el siglo v a. C. otro término, «imitación», sufre una traslación y pasa desde la práctica de la filosofía a otras disciplinas para designar la reproducción del «mundo exterior». Indica Tatarkiewicz que Platón no tuvo escrúpulos en utilizar la palabra «mimesis» para significar la «imitación» de la Naturaleza, como copia de la realidad, desplazando su connotación y convirtiéndolos en sinónimos. La evolución y práctica indiferenciada del uso de los dos vocablos, que al parecer se hizo popular en la Atenas del siglo v a. C., es la razón por la cual tanto Platón como Aristóteles utilizaron la denominación «mimesis» como «imitación» de las apariencias de las cosas. La discusión sobre la fidelidad y la apariencia es resaltada por Danto al argumentar que el dilema que expone Platón, en el Libro X de *La República*, subyace en la necesidad de imitar la realidad en el arte hasta llegar a su perfección y crear dos realidades. En este aspecto, nos parece oportuno destacar que el término «realismo» fue propuesto en 1821, comenzándose a utilizar a mediados de siglo para titular un nuevo periodo histórico (Tatarkiewicz, 2008, p. 321), pero también es una nueva atribución añadida en el siglo XIX cuando aparece un tipo de pintura adoptada

por Gustave Courbet en 1855. Este hecho reemplaza y desplaza la acepción y el estilo pictórico de las anteriores «mimesis» e «imitación». La sociedad industrial del siglo XIX expresa de este modo la decidida intención de ruptura con el pasado, incluso en el territorio de la terminología practicada en las artes, y cierra un ciclo dedicado a la mimesis y a la imitación. El nuevo periodo llamado Realismo aporta la fragmentación de la realidad con la participación del encuadre fotográfico. La aparición de la cámara fotográfica en el siglo XIX es una respuesta a las investigaciones científicas y tecnológicas secundadas especialmente a partir del Renacimiento italiano, tras la búsqueda de la perspectiva lineal en el soporte bidimensional. Juan Antonio Ramírez (2009) opina que durante el periodo renacentista se experimentó con las ciencias matemáticas y la geometría, culminando con la invención de la cámara fotográfica y el perfeccionamiento de la educación de la mirada bidimensional definida en la cultura occidental.

En la etapa decimonónica se hace hincapié en la conciencia del momento histórico en el que se vive y en el interés en las relaciones del ser humano, en la nueva sociedad urbana. La segunda industrialización ocurrida en Inglaterra y extendida hacia los demás países ocasiona que la población emigre del campo a las ciudades, comenzando el desarrollo de la urbe moderna y masificada con intereses sociales, políticos y urbanos comunes. De hecho, se suceden revueltas violentas para asentar los cimientos de la fundación de los derechos civiles y laborales. El arte y los artistas sienten que forman parte de este proceso. Las inquietudes de pertenencia al lugar de transformación en los creadores/as son precisamente una constante en la producción y la conciencia artística desde la aparición del Realismo hasta nuestros días. Tonia Raquero (2005) expone en el capítulo de libro *La*

pintura decimonónica, que el Realismo es un movimiento literario y de las artes plásticas que tradicionalmente se concreta entre 1840 y 1880, y que opta por alejarse de la visión mimética de la realidad para presentarnos otra realidad relacionada de manera concreta con el compromiso social y político por parte del artista. Las aportaciones de Gustave Courbet, Jean-François Millet, Jean-Louis-Ernest Meissonier y Honoré Daumier, tanto con la imagen testimonial como con la caricatura crítica, dejan prueba de la influencia de los movimientos sociales del momento y de su registro literario también con textos; ejemplo de ello es *El manifiesto comunista* publicado por Karl Marx y Friedrich Engels en 1848.

Es notable que en menos de veinte años la imagen de la *Libertad guiando al pueblo* de Eugène Delacroix, emblema de la revolución en Francia de 1830, contrasta con la llamada a la acción física y no sólo política o social ficticia de *La barricada* (1848) de Jean-Louis-Ernest Meissonier:

Delacroix combina la alegoría con la realidad periodística, Meissonier prescinde del lenguaje de los símbolos y de la retórica del heroísmo para ofrecernos un espectáculo brutal del que él mismo fue testigo como oficial de la guardia que defendió el ayuntamiento de los revolucionarios (Raquejo, 2005, p. 82).

Como resultado de dicha conciencia social y política del ciudadano, los artistas igualmente se implican en estos intereses, iniciando búsquedas que justifiquen su presencia en el escenario de lo político y lo social, así como en el incipiente concepto de cultura, en el patrimonio como valor de identidad artística y, principalmente, en su autocrítica existencial.

Esta misma pintura también es contenedora de una «verdad» feminista desvelada por la artista Cristina Lucas en el vídeo *La Liber-*

té Raisonné (2009), en que analiza desde la perspectiva de género el momento histórico y la obra de la *Libertad guiando al pueblo* (1930) de Eugène Delacroix, símbolo de la Revolución, en el ideario del patrimonio cultural, como señalamos más adelante.

2. El mapa y el espejo como metáforas de nuestro legado artístico

Una de las consecuencias de considerar a las artes destrezas es que tenemos la gran fortuna de poseer un abundante legado cartográfico en Occidente, que respalda con documentos la interpretación del espacio en el que vivimos a través de los siglos. Entre otros registros, somos herederos de los dibujos «a vista de pájaro» que Leonardo Da Vinci elaboró en el año 1502, quien fue contratado como ingeniero militar al servicio del general César Borgia (Zöllner, 2004). Realizó una serie de cartografías cuya principal finalidad era de naturaleza estratégico-militar. En ellas se detalla la topografía de la zona central de Italia.

Figura 1. Leonardo Da Vinci, *Paisaje a vista de pájaro* (1502).



Escribe Fernando Marías (2008) que este tipo de ilustración realista del espacio ya existía desde época romana e incluso en la helenística. Marías las clasifica en tres tipos. Las primeras llamadas *imágenes corográficas* proponen el relato verosímil de la ciudad en su integridad y se dividen en vistas naturales, perfiles y perspectivas. Tienen la particularidad de estar realizadas desde un punto elevado de la topografía cercana, desde donde se identifican las construcciones identitarias del lugar como pueden ser las catedrales o ayuntamientos. Las segundas son *vistas a vuelo de pájaro* elaboradas desde un punto de vista aéreo, imposibles de acometer en esos años en las que se utiliza la medición y la traslación al plano. Y las terceras los *planos con alzado o pla[n]taformas* de localidades urbanas proyectadas a partir o bien de la tipología de las vistas típicas o como complemento informativo de los planos, fundiéndose así la experiencia visual y la exactitud dimensional. En esta última categoría durante el siglo XVIII se potencia la coherencia de la representación ortogonal de la planta y los volúmenes de los edificios.

En la consulta de estos archivos, como precisa Marías, tenemos que fiarnos de los datos ofrecidos en los planos cartográficos dado su pretendido carácter científico. En las interpretaciones de tal tipo de documentación por un lado interviene la revisión que se nos presenta como *vera imago* con un referente urbano; y, por otro, el alcance artístico «ideológico a fin de cuentas más que artístico». Es interesante resaltar esta doble característica, puesto que será una constante que se repite hasta nuestros días: la muestra de un objeto «vero» o «exacto», que en realidad es un objeto «reconocible» por el lector, junto a un mensaje ideológico (de poder político, económico, etc.) que se pretende transmitir de manera subliminal.

Esta estrategia igualmente es utilizada en las obras de Doménico Theotocópulos, El Greco, en *Vista de Toledo* (ca. 1600) y *Vista y plano de Toledo* (ca. 1610) —Figura 2—. Ambas pinturas están consideradas entre la *vera imago* y la expresión ideológica artística descrita con anterioridad. Las dos pertenecen a la tipología de las imágenes corográficas. En ellas prioriza el paisaje urbano quedando inscritas en las *Vistas emblemáticas* como programa propagandístico de tradición medieval de las glorias de la ciudad. De este modo se incluyen las intenciones corográficas y las paisajísticas. Nos resulta imprescindible subrayar el carácter propagandístico en estas vistas. Revelan la intención política del apoderamiento del espacio urbano, ilustrado con los iconos que en ese momento ocupaban un territorio representando al poder eclesiástico y civil que, a la postre, conformarán el patrimonio histórico-cultural y el paisaje cultural declarado y avalado por organizaciones internacionales. Valga el ejemplo de la ciudad histórica de Toledo, que en 1986 queda inscrita en la Lista de Patrimonio de la Humanidad de la UNESCO.

Acerca del estudio sobre el desarrollo de géneros pictóricos, Javier Maderuelo opina que el cuadro del Greco no muestra una vista topográfica ni una pintura emblemática, debido a que reúne una vista desde el norte de la ciudad y otra desde el sur creando una «contradicción de dos vistas». Además el autor expone que este cuadro y otros dos más de vistas de Toledo, que estaban en su taller tras su muerte, pudieran haber sido utilizados como modelo de paisaje de fondo, por lo que pasaría a considerarse «paisaje autónomo» (2005, p. 314).



Figura 2. El Greco, *Vista y plano de Toledo* (h. 1610).

2.1. La discutida necesidad en el arte de duplicar la realidad

Conviene relacionar estas obras que usan la copia de la realidad en la expresión plástica como objeto final, del mismo modo en que se plantea la pregunta en el siglo IV a. C.: ¿Qué necesidad tenemos o qué bien alcanzamos con una duplicación de lo que ya existe? (Danto, 2002). Es un hecho que el legado patrimonial de Occidente constituye un referente de nuestra cultura y que tenemos muestras suficientes de la trayectoria plástica en las que el contenido insiste en la importancia de representar el espacio exterior. Durante el siglo XIX se emprende un nuevo uso de la copia de la realidad con la sustitución de las palabras mimesis e imitación, y se desplaza el concepto de «copia de la realidad» al concederle la categoría de «crónica de la realidad» (Raquejo, 2005). Podemos decir que sufre una metamorfosis conceptual y terminológica.

El argumento sobre ese mundo dual inoperante y la cuestión de la utilidad de dicho paralelismo visual sigue vigente en el terreno del arte con el ejemplo siguiente: [...] como dejó claro Lewis Carroll, un mapa no

puede ser un duplicado del territorio, porque si estamos perdidos en uno, estamos perdidos en el otro (Danto, 2002, p. 54-55). Según Arthur Danto, esto nos lleva a la idea de que la vida puede considerarse un mapa con respecto al arte en el que tenemos que encontrar nuestro camino en el primero (la vida). Por lo que interpreta que el arte mimético fracasa cuando es idéntico a la vida. Tiene que ofrecer algo más que una copia exacta al natural. En consecuencia, comprobamos que la creación de mapas en el arte, además de las intenciones ideológicas expuestas en las *Vistas de Toledo* del Greco, es un tema emergente como crítica social y política a partir de las vanguardias históricas en la que los surrealistas cuestionan la representación de las distintas geografías. Estos artistas van a presentar un *mapamundi* —Figura 3— distorsionado desde el punto de vista de las mediciones geográficas. La información visual metalingüística da lectura al poder económico de las distintas potencias estatales a través de la línea del dibujo (De Diego, 2008), no basándose en una medición científica sino en valores establecidos por estrategias políticas. De este modo, la implicación del arte como herramienta para revelar otros intereses queda explícita con claridad en la cartografía por los surrealistas.

Figura 3. «El mapa del mundo en la época de los surrealistas» (1929) en la revista *Variétés*.



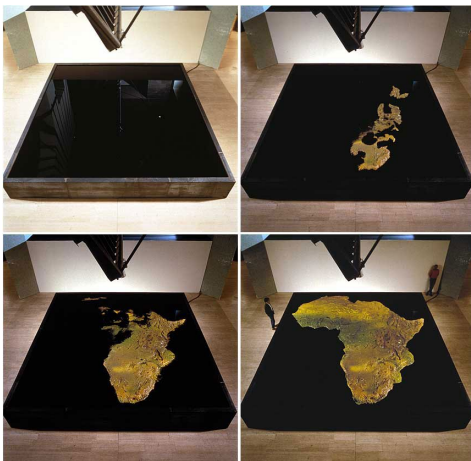


Figura 4. Alfredo Jaar, *Emergencias* (1998).

Renovando el juicio propuesto por las vanguardias históricas, en la actualidad se sitúan trabajos como el de Alfredo Jaar en *Emergencias* (1998) —Figura 4— en el que Estrella de Diego (2008) defiende que la metáfora del artista no pretende sólo representar al continente africano víctima de los desmanes de Occidente, pues sería esta una evaluación bastante convencional, sino que muestra una geografía borrada y enterrada bajo un líquido negro que inunda y de nuevo permite su visualidad como una marea, en la que el espectador pudiera ser el cuestionado. Por lo que entendemos que existe un interés en la opinión pública, haciéndonos participantes no sólo de la lectura pasiva sino de un modo de hacer y pensar (una implicación) en nuestro día a día:

¿Y si la radicalidad de esta obra de Jaar se hallara, por tanto, más que en su crítica de la relación de Occidente con el continente africano en el resquebrajamiento de la posición del espectador, ese poderoso espectador que lee el mundo y lo escribe y lo controla desde su mirada? (p. 94).

En la construcción de nuestro ideario colectivo, además de los mapas, el empleo del espejo como herramienta de proyección del

propio ser organiza otra deliberación en el estudio de la imagen como copia. Se trata de la figura proyectada. Danto explica que es William Shakespeare quien primero relata la autoconciencia del ser humano al ver su imagen reflejada (la proyección de uno mismo). Para ello analiza la «autorreflexión» en el «autorreflejo» con las siguientes citas:

Platón y Shakespeare adelantaron, a través de las voces de Sócrates y Hamlet, la idea de que el arte es un espejo de la realidad. De esta metáfora común derivaron concepciones antagónicas del estatuto cognitivo —y parece que ontológico— del arte (2002, pp. 54-55).

El autor dilucida cómo, con el uso de los espejos, Sócrates rebate la idea de obra de arte como representación del objeto. Continúa, por lo tanto: ... *en la teoría dice que el arte es una imitación de la realidad y la misma imitación se caracteriza sólo en términos de duplicación de una realidad preexistente* (p. 35).

Pero se da cuenta de que la imagen reflejada no es una obra de arte en sí misma incluso perteneciendo a la definición platónica de obra de arte. Aclara Danto que para Platón lo peligroso era la intención de los artistas, sus propósitos, que podemos entender pueden incluir mensajes subliminales, más que la sencillez de la copia; es por lo que consideraba al arte mimético pernicioso si no se ajustaba a la fiel copia de la realidad, es decir, si ofrece una información visual metalingüística como ha expresado De Diego refiriéndose a la obra de Alfredo Jaar.

De nuevo surge la misma pregunta *¿Quién necesita y cuál puede ser el sentido o el propósito de tener duplicados de una realidad que ya tenemos delante?* (Danto, 2002, pp. 30-31). Danto supone que Sócrates parece insensible a las propiedades cognitivas de la imagen proyectada en el espejo. El ejemplo se toma aprehendiendo

el conocido mito de Narciso y el reflejo en la «planitud» bidimensional del soporte del agua. Siguiendo esta línea de representación del ser reflejado, nos descubre a Shakespeare y enlaza la filosofía clásica de Grecia con la literatura de Inglaterra sobre este asunto:

Hamlet hizo un uso mucho más profundo de la metáfora: los espejos y, por extensión, las obras de arte, antes de devolvernos lo que ya conocíamos sin su aportación, más bien sirven como instrumentos de auto-revelación (2002, p. 32).

Arthur Danto aporta un descubrimiento en la revelación de la «autorreflexión» icónica. Relaciona la imagen reflejada de los espejos con las obras de arte a las que considera herramientas de auto-revelación. Por lo tanto, sitúa al arte en la categoría de espejo que incita a la auto-reflexión; las creaciones artísticas son instrumentos de auto-revelación que despiertan en el espectador un tema de reflexión; es decir, la invitación que hace el arte, al igual que el espejo, es estimular el pensamiento. De manera que la definición de arte que nos proporciona Danto la podemos extrapolar a cualquier momento y estudio de la Historia del Arte. Bien pudiera referirse a la representación de narraciones o descripciones mediante las imágenes en las distintas disciplinas (pintura, escultura, cine, fotografía, cine, video, instalación, etc.), al valor estético de estas o a la presentación de los conceptos que definen las prácticas artísticas contemporáneas.

Como ejemplo de la metáfora del espejo en el arte contemporáneo, propongo en el escrito resaltar el Apropiacionismo como práctica artística que ayuda a formular relatos que han permanecido ocultos en la Historia del Arte, utilizando el estatus posmoderno de resistencia (Foster, 2001), con la idea de generar nuevos patrimonios a través del uso del discurso del otro.

En este sentido, las investigaciones y visualizaciones se llevan a cabo desde los ámbitos del Arte, Historia del Arte o Ciencias Sociales y Educación (didáctica), entre otros, contribuyendo a ampliar las lecturas que constituyen nuestra identidad y mejorarla. Y con ello, formando parte de un legado cultural-artístico que debe ser valorado como tal. El Apropiacionismo y *resignificación* que Cristina Lucas plantea en el vídeo *La Liberté Raisonné* (2009) —Figura 5— trasluce otro espejo-reflexión situado delante del cuadro de la *Liberté guidant al pueblo* (1830) de Eugène Delacroix. Con el uso de la imagen en movimiento, Lucas no necesita palabras, al igual que el cuadro, para relatar desde la política feminista (Lippard, 2004) la gran paradoja que hubiera supuesto esta idealización de lo femenino, con los senos desnudos, seguida por hombres que perseguían arquetipos de igualdad, fraternidad y legalidad. El discurso de la artista pone en evidencia el modo de incluir en los museos a las mujeres, desde una descripción irreal. La creadora española hace visible desde la perspectiva de género la escena del episodio histórico representado, al entender que una muchacha de 17 años, contextualizada en París de 1789, tiene más posibilidades de ser apaleada por sus compañeros al llevar un seno descubierto, que de ser el símbolo del comienzo de los derechos civiles, en los que no se incluyeron a las mujeres. Cuestión que plantea una reflexión sobre el arte y la historia, al mismo tiempo que el vídeo supone un valor artístico en sí mismo.

Figura 5. Cristina Lucas, *La Liberté Raisonné*, 2009 (fotograma).



3. Conclusiones

La distinción entre mimesis, copia y realismo a lo largo de los siglos da paso a la reflexión social y política en las prácticas artísticas contemporáneas. El legado cartográfico de características estéticas y técnicas, que pintores como El Greco a principios del siglo XVII ensalzaron propagandísticamente, como es el caso del paisaje y la ciudad histórica de Toledo, junto a la imagen reflejada en el espejo como elemento de observación de la realidad, es ampliado por Arthur C. Danto con un Hamlet que hace un uso del mismo como herramienta de reflexión intelectual y auto-revelación. Estos registros son metáforas recurrentes en el arte y componen parte del patrimonio cultural de tintes occidentales, ideado desde la Grecia Clásica.

En el siglo XX, se produce una ruptura consciente de la trayectoria mimética heredada y aplicada al arte. Las vanguardias proponen diversos enfoques que apuntan al cambio en la descripción de los hechos artísticos con respecto a diferentes particularidades de la vida. Posteriormente, las prácticas artísticas beben de esas mismas fuentes, como es la instalación presentada por Alfredo Jaar, *Emergencia* (1998), que denuncia aspectos sociales, económicos y políticos; y el vídeo de Cristina Lucas, *La Liberté Raisonné*, de 2009, que mediante el Apropiacionismo *resignifica* el patrimonio artístico y lo examina desde la perspectiva de género, cuestionando la Historia del Arte.

En definitiva, la obra de arte contemporánea se revela más allá del mapa que representa el lugar o la copia mimética del entorno, proponiendo la *reflexión* que incide en la capacidad intelectual. Los artistas del momento proponen un cambio de paradigma, abierto a la interpretación del público, que tiene que ser recogido por la normativa patrimonial

actual, que aspira a conocer, valorar y difundir las manifestaciones histórico-artísticas. Estas manifestaciones son contenedores de componentes inmateriales y valores defendidos desde la diversidad (cultural, de género, etc.), la reflexión y la participación.

En la actualidad, la normativa patrimonial en su categoría de lo intangible, o inmaterial, y el respeto a la diversidad recoge los aspectos señalados de significados abiertos y plurales. Conviene una revisión que enlace las dos propuestas, las prácticas artísticas contemporáneas y la normativa patrimonial, justificando de este modo nuestra identidad cultural y, por ende, el legado artístico.

Referencias bibliográficas

- AA VV (2014). Entrevistas realizadas a Cristina Lucas en: *Metrópolis* en Radio Televisión Española [http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-cristina-lucas/2436908/]
- AA VV (2014). Entrevistas realizadas a Cristina Lucas en: *Oral Memories, entrevistas a artistas emergentes y media carrera*, en Vídeos de Promoción del Arte del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Gobierno de España. [http://oralmemories.com/cristina-lucas/]
- Aristóteles (1984). *Poética*. Madrid: Editora Nacional.
- Bustamante Araujo, R. (2011). La experiencia de lo bello y los talentos del artista: acerca de la reflexión kantiana sobre estética y arte. En: *Estudios de Filosofía*, vol.9, pp. 11-6.
- Danto, C. A. (2002). *La transfiguración de un lugar común. Una filosofía del arte*. [Traducción: Ángel y Aurora Mollá Román]. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Danto, C. A. (2005). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. [Traducción: Elena Neerman]. Barcelona: Paidós.
- De Diego, E. (2008). *Contra el mapa. Disturbios en la geografía colonial de occidente*. Madrid: Siruela.
- Del Canto, E. y Silva, A. (2013). Metodología cuantitativa: abordaje desde la complementariedad en ciencias sociales. *Rev. Ciencias Sociales* 141 (III): 25-34.

Foster, H. (2001). *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.

Lippard, L. (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal.

Maderuelo, J. (2005). *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada.

Marías, F. (2008). La imagen de la ciudad mediterránea. Actas del congreso *Las ciudades históricas del Mediterráneo*. Universidad de Málaga, pp. 86-91.

Ramírez, J. A. (2009). *El objeto y el aura. [Des]orden visual del arte moderno*. Madrid: Akal.

Raquejo, T. (2005). La pintura decimonónica. En: *Historia del Arte, 4. El Mundo Contemporáneo* (Dirigida por Juan Antonio Ramírez). Madrid: Alianza Editorial, pp. 5-107.

Riegl, A. (1987). *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Visor, La balsa de la Medusa.

Shiner, L. (2014). *La invención del arte. Una historia cultural*. [Traducción de Eduardo Hyde y Elisenda Julibert]. Barcelona: Paidós-Espasa.

Tatarkiewicz, W. (2008). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. [Traducción de Francisco Rodríguez Martín]. Madrid: Tecnos.

Zöllner, F. (2004). *Leonardo Da Vinci (1452-1519)*. Köln: Taschen.

Notas

[*] Departamento de Didáctica de las Matemáticas, de las Ciencias Sociales y de las Ciencias Experimentales. Facultad de Ciencias de la Educación. Universidad de Málaga.

Contacto con la autora: clotilde@uma.es