

Composiciones pictóricas desde la xilografía. El objeto del vínculo de Francisco López

Desde el pasado 3 de mayo de este 2023, el Museo de Arte Sacro de la ciudad de Teruel, siguiendo con su pretensión de demostrar ser un espacio abierto a la comunicación más contemporánea de obra actual con la permanente del pasado, acoge en sus paredes, de finales del siglo XVI, una exposición de Francisco López Alonso bajo el título de *El objeto del vínculo*.

Francisco López, León, 1977, es profesor titular del área de Dibujo en la Unidad Predepartamental de Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza. Ha participado en Ferias de Arte Internacionales como ARCO, ESTAMPA, Arte Marco, Madrid, Feria Quadrum Saca, Bolonia, Loop Video Art Festival 2010, Barcelona, International Printmaking Biennial Exhibition 8th International Printmaking Biennial Douro 2016, 2nd Virtual Biennial Douro 2017, 3rd Global Print 2017, 9th International Printmaking Biennial Douro 2018, 3er y IV Festival internacional de Videoarte, Camaguey, Cuba.

Ha recibido el Premio de Grabado de la Facultad de Bellas Artes de la U.C.M. 2006, el 1er Premio XI Concurso de Pintura Tomas Luís de Victoria, Salamanca en 2001, el 1er Premio de Grabado en el “V Premio San Marcos” Salamanca, el “VI certamen de pintura Fundación La Gaceta” en 2001 y el 1er Premio de del XII Certamen San Pedro Regalado, Valladolid en 1996. También ha sido becado con la Beca Iberoamericana del Banco Santander para Jóvenes Profesores Investigadores en 2011, ISA (Instituto Superior de Arte), Escuela San Alejandro, La Habana, Kassel.Alemánia.Gesamthochschule Kassel Universität, (Kunst

Akademi), Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, Burdeos, Francia, Universitatea Ovidius de Constanza. Rumanía. Sakarya University Esentepe, 2012, Turkía.

Imprime una evidencia del conocimiento material del artista sobre los materiales, llevados hacia la máxima expresión de la luz sobre un soporte orgánico, el papel. Este es empleado como matriz generador de texturas comulgadas con procesos gráficos de xilografía y de serigrafía experimental enmarcados dentro de un periodo de transición y trabajo de más de diez años, las obras son únicas y están creadas entre el año 2010 y 2023.

Las veinte obras expuestas se disponen incorporadas a las paredes como parte de ellas, inmersas en el color de las salas, generando una relación situada de cada pieza en su lugar seleccionado para establecer ese objeto del vínculo con las obras dispuestas.

Una relación conexa de las piezas tanto entre las obras como en el lugar, acentuadas las dos primeras, y vinculadas en el inicio de la muestra resignificando las piezas escultóricas. Así es, con cinco tondos, del mismo formato en papel hecho a mano, dispuestos alternados con la escena del Calvario, S.XIV, en una sagrada representación de la Pasión de Cristo en madera tallada, consigue provocar una vibración de color, con la policromía y la luz de estas serigrafías de tonos anaranjados y azules que convocan a una presencia alusiva al monte del Gólgota donde aconteció dicha escena. Prosiguiendo en esta sala de la Redención, se presentan bajo los brazos de la cruz, dos xilografías hechas en papel Biblo, las cuales asocian a través del color rojo situado y aludiendo a sus formas, a las llagas, una intención de recuerdo de la dimensión humana de Cristo al mostrarlas como emblema de su padecimiento. En este contemplar el juego de las sombras permite dibujar el rostro de Cristo serenado sobre la serigrafía de la izquierda, una experimentalidad sólo vivida *in situ* ante las dos obras expuestas con más de quinientos años de diferencia.

Una tentativa de color desde el violeta, azul cobalto, amarillo cadmio hace llegar a la sala de la Maternidad dónde se reciben un díptico y un políptico de grandes formatos donde la luz azul toma la partida de la simbología del color, con las piezas dedicadas a la Virgen. Un ejercicio de pureza, de simplicidad absoluta de las formas creadas en las xilogravías a través de la composición de varios papeles con lo que logra un formato en uno de ellos de hasta casi cuatro metros dispuestos en la pared de forma continua y sugerente a través de las texturas logradas con las líneas.

En otra sala, de forma conmemorativa y fiel a su práctica artística, Francisco López, despliega varias series de curvas y rectas en colores verde, rojo, azul, amarillo y naranja encaminando a las composiciones pictóricas redondas donde aparecen diferentes degradados de color en completo juego con los bustos relicarios en los que se alternan, permitiendo acentuar el concepto de fidelidad sobre el que versa este espacio contemplado para los santorales venerados.

Para poner un punto y final se llega a obras experimentales, de sus últimos años, con tintas superpuestas donde la luz degradada persigue y consigue cerrar con delicadeza esta muestra destacada del artista.

Las Sinsombrero

Obviar la labor desempeñada por la mujer a lo largo de la historia supone mutilar el pasado, aportar una mirada sesgada e incompleta sobre acontecimientos y episodios que pusieron las bases de la sociedad actual. Ésta es la situación a la que, durante años, se vieron sometidas las jóvenes conocidas como Las Sinsombrero. El apelativo surgió a raíz del gesto que protagonizaron algunas de ellas desprendiéndose de la prenda,

invitando a liberar sus pensamientos, ideas e inquietudes. Coetáneas a la Generación del 27, grupo cultural liderado por figuras como Federico García Lorca, Rafael Alberti, Dámaso Alonso o Miguel Hernández, su aportación al panorama artístico de la época fue fundamental y sin embargo, ha quedado relegado a un segundo plano.

La cineasta Tània Balló, comisaria de la exposición, ha dedicado varios trabajos audiovisuales –*Las Sinsombrero* (2015, Televisión Española)-[\[11\]](#) y literarios –*Las Sinsombrero. Sin ellas, la historia no está completa* (2016, Espasa, Grupo Planeta), *Las Sinsombrero 2. Ocultas e impecables* (2018, Espasa, Grupo Planeta)- a visibilizar la obra y legado de este grupo de artistas, una tarea a la que ahora se suma la celebración de la muestra en el Fernán Gómez Centro Cultural de la Villa (Madrid). Una ardua investigación que en esta ocasión toma forma a través de pinturas, videos, fotografías y otros objetos que contribuyen a completar el contexto profesional y personal en el que se movieron las creadoras.

La sala reúne un gran número de obras originales y documentos de artistas como Maruja Mallo, Ángeles Santos, Margarita Manso, Marga Gil Roësset, Delhy Tejero, Rosario de Velasco o Ruth Velázquez, una visión amplia y didáctica, que permite una primera aproximación al rico y variado universo de cada una de ellas. El recorrido se completa con muestras audiovisuales que enriquecen el discurso, una de las más reseñables la entrevista a Maruja Mallo que aparece al comienzo de la muestra. El diseño expositivo resulta a su vez cómodo y diáfano, permitiendo deambular con facilidad por el espacio, interrumpido únicamente en ciertos instantes por la disposición de pequeños paneles que aparecen colgando del techo.

El proyecto va más allá e incluye toda una serie de actividades didácticas y complementarias, como talleres y visitas guiadas, que ayudan a comprender mejor el contenido ofrecido en el Fernán Gómez. Además, desde la página web del

Centro Cultural es posible acceder a los recursos sobre Las Sinsombrero alojados en leer.es (Ministerio de Educación y Formación Profesional).^[2] Una iniciativa multimedia abierta a todo tipo de público, accesible e intuitiva, una herramienta idónea para continuar difundiendo el trabajo de mujeres que, pese al oscurantismo al que quedaron relegadas durante décadas, fueron parte fundamental de la historia de España.

[1] Documental *Las Sinsombrero* (RTVE):
<https://www.rtve.es/lassinsombrero/es> (11 de diciembre de 2022).

[2] *Las Sinsombrero* (leer.es – Ministerio de Educación y Formación Profesional):

<https://leer.es/proyectos/las-sinsombrero/> (11 de diciembre de 2022).

En el gabinete del Dr. Cajal

Quienes por el rabillo del ojo vemos alejarse al “Año de Goya”, casi con toda probabilidad la efeméride peor planteada en la época democrática de Zaragoza, afrontamos la visita a la exposición de “Cajal 2022. Una visión artística” con el regusto de la desconfianza, propia y heredada, del uso de augustos nombres de Aragón con fines no demasiado aptos para la salud cultural y artística. .. “No es ese un asunto a tratar en la reseña de una exposición totalmente diferente”, se dirá quien esté leyendo estas líneas. .. “O sí”, propongo, dado que existen maneras y manera de hacer. Y dado que conozco personalmente al comisario y sé de su calidad como trabajador de las artes, que quiero entrar a esta exposición con los

deberes hechos, es decir, habiendo realizado una serie de consideraciones previas.

Conviene saber si, por una parte y tal como se nos presenta en esta muestra, la visión artística de personas que no fueron contemporáneas al científico viene a aportarnos algo nuevo, o mejor dicho, algo intrínsecamente nuevo, y si no se trata de re-ilustrar una idea ya tratada antes por la ciencia, pero esta vez con un ánimo divulgador, lo cual es siempre de agradecer. Por la otra, cabe preguntarse que, si no estamos ante la primera de las dos opciones que aquí se plantean, quepa entonces analizar si lo presentado por este grupo de artistas, seleccionados por el comisario Sergio Artiaga, abstraen un idea o ideas de Cajal para someterla a un tratamiento más actualizado, más próximo a nuestro tiempo. Cabe comprobar si, como reza el título, el envisionado de la obra de Cajal en esta exposición nos lleva a alguna parte como visitantes.

¿Cuáles fueron las ideas de Cajal, o los estadios de su investigación científica, cuyo legado ha llegado al tiempo presente apto para su interpretación contemporánea a través del arte? ¿Estamos ante otra celebración marcada por el calendario político o había un interés cierto por el nombre y la persona de Cajal? Esta duda se despeja pronto: Al cumplirse 170 años del nacimiento de Santiago Ramón y Cajal y el centenario de su retirada como Catedrático de la Universidad Central de Madrid, una exposición de artistas que quisieran ponerse las gafas del científico, bien porque la visión de éste les resulte de interés, bien porque sus descubrimientos en la ciencia o en la técnica artística les proporcione un buen material de trabajo, es de todo recibo.

Arranca la exposición con una clara referencia a la procedencia sentimental de Cajal, ya que aunque nacido en Petilla de Aragón (Navarra) en 1852, el premio Nobel de 1906 se sentía aragonés y no dudaba en dejarlo por escrito en su carta, dirigida al Claustro Extraordinario de la Universidad

de Zaragoza el 1 de mayo 1922: “Zaragoza es algo mío, muy íntimo, que llevo embebido en mi corazón y en mi espíritu y palpita mi carácter y en mis actos.” Esta muestra, aunque breve, tiene una relevante colección de autorretratos de Cajal, dado que además de científico, sería un muy excelente fotógrafo y dibujante, además de escritor.

Una “ciclotrama” de la artista Janaina Mello Landini (Brasil) replica el dibujo de una neurona del cerebelo humano de Cajal. La teoría neuronal, aportación sin parangón de Cajal a la ciencia, tiene aquí su obra. Una neurona de Purkinje sobredimensionada, bordada por la artista y trasladada al campo de la memoria colectiva como objeto único, que abre el testimonio del establecimiento del sistema neuronal por unidades independientes y no en red continua (como habría establecido Golgi con anterioridad).

Gravemente afectado por un accidente de tráfico, el artista Leonardo Blanc (Argentina) destinó más de tres años a su cuidado y recuperación, en esencia a través del mapeado de su cerebro, que dejó más de 400 dibujos de su cerebro, de los cuales hasta 120 se muestran aquí, a partir de las resonancias magnéticas del mismo. Aquí, comisario y artista apuntan al sustento de la teorías de Cajal sobre los cientos de afiches y dibujos que nos legó.

Sobre el dominio de la fotografía de Cajal la exposición nos propone varias obras. La primera de todas, los retratos de Jorge Luis Chavarría (Guatemala), cuyas temáticas sobre los cruces de identidad, género o cultural se plasman sobre técnicas primigenias de la fotografía como daguerrotipos, cianotipos o antotipos. Esta vez, reproducciones de las placas de vidrio sensitivizadas del artista abre la vieja técnica empleada por Cajal a visiones que nos son contemporáneas. De igual forma, la obra de Jacqueline Roberts (Francia), parten de la idea de una fotografía única e irrepetible, como la técnica de la estenopeica sobre vidrios sensitivizados al colodión, que afirman la idea de un amor hacia lo retratado en

una época, la nuestra, en la que la fotografía carece de ese valor y se encuentra más que nunca apartada de las artes.

La frontera artificial entre el arte y la ciencia, una barrera psicopatologizante para tantos pero necesaria para la vertebración del mensaje científico a las masas (y expertos, no olvidemos los esfuerzos de Cajal para que sus resultados científicos calasen en la comunidad científica) es aquí el terreno donde la artista María Peñil Cobo (España) siembra sus cultivos de bacterias, provenientes de sus propios dedos tras haberlos pasado por las páginas del libro que Benjamin Erlich hizo sobre Cajal y las hace germinar sobre una placa de Petri.

La figuración del cerebro elevada a la categoría de mito, y su traslación al imaginario pictórico, es la obra de Luis Miguel Gutiérrez Pérez (España), que representa partes del sistema nervioso a través de óleo sobre lienzo, y cuyo valor añadido, debemos decir, es que se trata de todo un Catedrático de Bioquímica y Biología Molecular (Universidad de Elche) quien ha elegido una técnica de representación clásica para la misma.

La neurociencia moderna cuenta con avances en la técnica que ni Cajal habría sospechado posibles. ¿O sí? El comisario hace hincapié en que el científico es aún hoy citado en numerosos artículos científicos relativos a la neurociencia, y esto es porque fue el primero que abrió la perspectiva de retratar fielmente aquello que se estudia, sea el sistema nervioso, las neuronas del cerebro, o el global de las neurociencias, todas ellas motivo del trabajo de Greg Dunn (Estados Unidos), quien propone para esta muestra una serie de micrograbados reflectantes del cerebro humano, empleando pan de oro para las conexiones neuronales.

Un Cajal ya Nobel de Medicina es motto de la pareja OPN Studio (España). Para Susana Ballesteros y Jano Montañés, habituales en las intersecciones entre ciencia y artes, la representación del cerebro y la célula a través de cajas de luz-moiré,

otorgando un cinetismo a las mismas.

En “Las neuronas después de Cajal”, el artista Simon Colton (Reino Unido), un teórico del IA defensor y promotor de las capacidades estéticas asociadas a la misma. Para ello, este controvertido artista recicla una imagen de Santiago Ramón y Cajal, componiéndola a partir de 1000 fotografías únicas de neuronas, que han sido colocadas en su emplazamiento definitivo siguiendo el principio emanente del generative adversarial network, un juego al gato y el ratón entre dos sistemas neurocomputacionales que lo emplean para aprender a generar y discriminar como base del machine learning en estadios primarios. El resultado es una recombinación de fotografías ya tratadas por el artista a través de neuromodelos, que se citan para componer el retrato de Cajal. Materia material para retratar al padre de la neurociencia moderna.

Tras ello, y conjuntamente con Amy Smith (Reino Unido), que proponen momentos capturados de la actividad de redes neuronales artificiales. En común a la obra de Cajal es que siguen el formato que arroja trabajar pensando la cámara, bien sea la fotográfica de Cajal, bien un bucle de zoom infinito. Es aquí donde esta exposición nos devela algo intrínsecamente nuevo en forma de pregunta.

¿Dónde acaba la representación de lo neuronal y comienza el pensamiento automatizado (las IA)? ¿Es el cálculo del pensamiento la herramienta que nos hará avanzar en la comprensión del cerebro humano y sus mecanismos o al contrario, lo que definirá los mecanismos de escultura de nuestros propios cerebros?

Esta muestra, comisariada con rigor por Sergio Artiaga, licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza, es una isla de aciertos dentro de un plano científico y artístico siempre resbaladizo. En el Museo Pablo Gargallo hasta el 5 de junio de 2022.

Motion. Autos, Art, Architecture

A principios de abril de este año cuando el Museo Guggenheim de Bilbao celebra su 25º aniversario, se inauguró la exposición “Motion. Autos, Art, Architecture”, que repasa más de un siglo de diseño y creación automovilística. Gracias a la imponente selección de planos y documentos arquitectónicos, diseños, piezas artísticas, fotografías y vehículos que la componen, se recorren los principales logros tecnológicos obtenidos en el ámbito de la automoción, fusionándolos con sus enormes implicaciones sociales y culturales. Con este enfoque integrador, la muestra cuestiona la separación entre las distintas disciplinas artísticas y ofrece una exploración de los modos en que estas se relacionan visual y culturalmente.

El proyecto de Lord Norman Foster, cuyo excepcional trabajo evidencia la importancia que entraña la comprensión de las necesidades de la gente en el presente y el futuro, tanto en sus proyectos arquitectónicos como en los espacios que crea para la vida y el trabajo. Si bien es cierto que, en esta ocasión, reflexiona sobre el desarrollo de soluciones de movilidad destinadas a personas de todo el mundo, y es que siempre ha mostrado su pasión por el diseño de coches, aviones y locomotoras. Asimismo, junto con el comisario Foster están los curadores del Guggenheim Bilbao Lekha Hileman Waitoller y Manuel Cirauqui.

La muestra patrocinada por Iberdrola y [Volkswagen](#) Group, se despliega en diez espacios del museo, en donde se analizan las afinidades existentes entre la tecnología y el arte, y en donde está presente la idea de que la creatividad y la innovación son factores cruciales para impulsar el cambio. Así

pues, esta revolución aerodinámica tuvo su eco en las obras del movimiento futurista y de otros artistas de la misma época, y ello también se reflejó, finalmente, en el diseño industrial de todo tipo de productos, desde electrodomésticos hasta locomotoras.

Cada sala de esta exposición aborda un momento histórico particular o un tema concreto en el que se hace patente la intersección del diseño industrial, el arte y la arquitectura. Es por ello que en cada una de los siete espacios del recorrido de la misma se aborda un tema, en un orden casi cronológico que parte de los "Inicios", continúa con las salas tituladas "Sculptures", "Popularising", "Sporting", "Visionaries" y "Americana", y concluye con lo que el futuro de la movilidad puede deparar. "Future", la última parte de la exposición, incluye el trabajo de una joven generación de estudiantes de dieciséis escuelas de diseño y arquitectura de cuatro continentes, que fueron invitados por la Norman Foster Foundation a imaginar cómo sería la movilidad a finales de este siglo, coincidiendo con el momento en se cumpliría el bicentenario del nacimiento del automóvil.

Los cuatro espacios restantes incluyen un pasillo que muestra una línea temporal así como una experiencia sonora inmersiva, un estudio de modelado en arcilla en funcionamiento (un proceso ideado en los años treinta por Harley Earl, Jefe de Diseño de General Motors), y una zona dedicada a maquetas.

En suma, desde la invención del automóvil, tanto su flamante aspecto como su asociación con la velocidad, el sentido de aventura, la autonomía, la modernidad y el progreso sedujeron a artistas, ingenieros, diseñadores y a arquitectos, hasta el punto de hacerse pronto una constante en sus creaciones. Igualmente, ideas y formas procedentes de la vanguardia artística impregnaron el diseño automovilístico, dando lugar a grandes colaboraciones de figuras del arte y la arquitectura conocidas por todos. Por todo ello, la belleza del arte y del diseño y

la tecnología industrial convergen en una exposición única sobre la dimensión artística del automóvil.

Sva cviqve persona. La màscara no menteix mai

“Poner buena cara” es una expresión que, en la era de las redes sociales, ha adquirido más actualidad y sentido que nunca. Lo que se esconde tras la apariencia, la “baldad de la mentira” en palabras del barroco Bartolomé Leonardo de Argensola, aquello que *enmascaramos* en el acto de mostrarnos a los demás y los velos que tamizan la realidad en sus complejas e inabarcables facetas se revela en la exposición *La màscara no menteix mai* del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.

Con el objetivo de “trazar un recorrido a través de los usos políticos de la máscara en la modernidad”, la muestra conduce al visitante a través un arco temporal, 9000 años, que daría vértigo a cualquier historiador. La propuesta se inicia con la réplica de una máscara funeraria del neolítico, algo ajeno al entendimiento del espectador más profano. Pero ¿cuál es el golpe de efecto? El CCCB pone su maquinaria en marcha con la cuidada museografía que lo caracteriza y confronta la falsa pieza arqueológica con una mascarilla quirúrgica (sí, elevada ya a la categoría de objeto expositivo), un pasamontañas o un antifaz, fácilmente reconocibles para los ojos inexpertos. A partir de aquí siete salas temáticas organizan el recorrido con un mismo argumento: la ocultación tras la máscara y sus implicaciones. El racismo, la delincuencia, la mentira, el control, el activismo, la búsqueda de la identidad o la sanación son algunos de los temas abordados.

La exposición nos coloca *cara a cara* con lo más inhumano del mundo reciente, la historia del Ku Klux Klan contada a través de su vestimenta. El traje de la barbarie y el odio, que procede de los festivales carnavalescos, al amparo de la literatura y el cine se convirtió en el uniforme necesario para cometer crímenes contra la población afroamericana. La documentación presentada ayuda a entender el éxito del grupo y la mentalidad estadounidense heredera de la Guerra de Secesión. El Klan fue capaz de organizar manifestaciones masivas frente al Capitolio de Washington o convertir *El nacimiento de una nación* de David W. Griffith en el mayor proyecto audiovisual del cine mudo.

La fascinación por lo desconocido y lo no evidente es el punto en común de las salas dedicadas a los dadaístas del café Voltaire y a Fantômas y los surrealistas. El grupo de Zúrich utilizó (en ocasiones malinterpretó) las máscaras del arte africano en su veladas para parodiar el salvajismo de la Primera Guerra Mundial. Europa fue durante décadas un continente de amputados como explicitan los trajes antigás de los soldados y los paneles dedicados a Anna Coleman, una escultora natural de Filadelfia que trabajó en la fabricación de prótesis faciales para los heridos, abonando auxilio en un campo sembrado de atrocidades.

Además, en el itinerario se explica la construcción de la mentira de Léo Taxil, los vínculos del satanismo con la masonería, y la contra-mentira del franquismo, que alzó a los miembros de la logia a infames enemigos de la patria. También podemos ver un montaje con antifaces de lucha libre mejicana y como la fuerza del ring fue canalizada por Superbarrio Gómez, justiciero social muy popular en los años 80.

Finalmente hallamos el Colegio Invisible del siglo XVII, los vasos comunicantes que, como la web actual, impulsaron el desarrollo científico moderno, o el activismo contemporáneo de Anonymus y Pussy Riot. Según María Aliójina, una de las fundadoras del grupo feminista y pro-LGTB, sus compañeras

utilizaron el *balaclava* de colores como emblema del anonimato, pero tras ser forzosamente desenmascaradas por el gobierno de Putin, lo reconvirtieron en símbolo de resistencia y en objeto de *merchandising* para pagar la propaganda y los juicios políticos.

El discurso culmina, como no podía ser de otra manera, con una mascarilla, la omnipresente, aquella que hasta hace pocos meses era desconocida para la mayoría y que, en realidad, tiene una larga tradición en las máscaras picudas de los médicos de la peste bubónica. Y así descubrimos que la historia es cíclica porque a cada tiempo y a cada persona le corresponde su máscara.

El fin del invierno. La nueva etapa de Zilia Quebrantahuesos

Este año has publicado la segunda parte de la historia de Zilia, ¿habrá una tercera? ¿Has pensado en el relato como una trilogía?

Aunque Zilia tenga una continuidad y un desarrollo de un volumen a otro, las historias son independientes. No me he planteado su relato como uno cerrado de «x» volúmenes, me siento más cómoda sabiendo que puedo terminarlo en el número que quiera (y no se sentiría como algo inconcluso) o alargarlo hasta que me canse o no pueda hacer más. A mí sí que me gustaría seguir con la historia de Zilia, pero la vida da muchas vueltas y los proyectos más. El tiempo que tenemos es limitado y me gusta escoger bien en qué me embarco. Pero si doy con el momento adecuado, sin duda aprovecharé la oportunidad para continuar con el personaje.

¿Qué tiene el Pirineo para ser una fuente inagotable de leyendas e historias? ¿Cuál es tu vínculo con ellas?

Por lo general, las zonas montañosas son terreno fértil para el mito y las leyendas. Son lugares que nos hacen sentir pequeños, y donde la naturaleza, con todo su misterio, se impone. Cuando era niña e iba allí de excursión con mi familia era eso lo que sentía. Me maravillaban el silencio de los ibones, la sombra de las nubes proyectada veloz sobre las laderas, la neblina rasgada por los riscos, el aire, los colores. Todo eso se quedó grabado en mi memoria y es una gran fuente de inspiración para lo que hago hoy.

¿Podrías hablarnos de los Baterou, uno de los ejes centrales para comprender la trama?

Los Baterou son quienes, en el mundo de Zilia, median entre los seres mágicos de las montañas y los seres humanos. Buscan que haya paz entre estos dos reinos. Son un elemento ficticio, que no encontramos entre las leyendas tradicionales del Pirineo, pero muy clave para organizar y crear un mundo en el que dichas leyendas son reales y criaturas del cuento y del folclore caminan entre humanos.

Además de las narraciones pirenaicas, has plasmado sus paisajes y monumentos, como el Monasterio de San Juan de la Peña, ¿se puede entender el Pirineo sin su arquitectura? ¿Es fuente también de leyendas y tradiciones?

Claro, la arquitectura es al final también un espejo, que nos habla de ese lugar y de las personas que lo habitaron. En esta nueva aventura de Zilia he procurado mostrar lugares muy representativos y reconocibles, rodeados de sus propias leyendas, como bien indicas en el caso de San Juan de la Peña. Además estos monumentos acercan el mundo de Zilia al nuestro, le dan una identidad, una personalidad, en resumen, ayudan a definirlo. También era un punto que me hacía mucha ilusión: mostrar y dibujar lugares concretos, que pueden ser visitados a día de hoy y que personalmente me maravillan.

La evolución de Zilia desde el primer libro hasta el segundo es muy amplia, ¿Cómo has recreado dicho desarrollo en su carácter y personalidad?

Habiendo transcurrido casi cinco años entre un libro y otro era muy difícil retomarlo todo tal y como lo dejé, tanto en el dibujo como en el propio guion y el tratamiento de la historia. Porque en ese tiempo yo también había cambiado y había seguido aprendiendo. Decidí abrazar ese paso del tiempo en lugar de negarlo y darle también al personaje de Zilia la oportunidad de crecer. Busqué darle más profundidad a su

carácter, mostrar que lo que habíamos visto en el primer tomo y que, en ocasiones, era su fortaleza también podía ser su debilidad. Realmente esta segunda historia ha sido una oportunidad para seguir profundizando en ella, y no solo en el mundo en el que vive. Otra cosa que me interesa es hacer a los personajes lo más naturales posible, que pudieran perfectamente recordarnos a cómo actuaría o pensaría alguien de verdad, y el trabajar con un solo personaje protagonista a lo largo de dos libros y tantas páginas me ha permitido experimentar con ello.

En general, a lo largo de tu trayectoria, ¿cuáles han sido tus principales influencias a nivel gráfico? ¿Hay una huella del cómic internacional, como el norteamericano o el manga japonés?

En mis inicios la mayor influencia provenía del manga japonés y creo que, aunque más diluido, se sigue notando un rastro en el estilo de dibujo a día de hoy. Aparte de en el dibujo, donde creo que se nota todavía más es en las composiciones de página y en el estilo narrativo. Lo que leí en mi adolescencia me enseñó sobre todo a cómo expresar el paso del tiempo y manipularlo a mi gusto, haciéndolo a la vez una experiencia cómoda y natural para el lector. Es lo que más disfruto de muchos mangas.

¿Y en el contexto del cómic español? ¿Cuáles serían tus referencias?

Cuando me empecé a tomar esto del cómic más en serio, recalé en la obra de David Rubín, que me atrajo mucho por lo que comentaba antes de la narrativa, y también por el estilo de dibujo, su fuerza, su energía. También, a raíz de que se publicara mi primer cómic empecé a conocer mucho más del panorama español: Nuria Tamarit y Xulia Vicente me encantan, su trabajo del color es genial; María Medem y lo poético de su narración, Emma Ríos, Paco Roca que no puede faltar, mi apreciada y admirada Isa Ibaibarriaga, Sento... es que hay tantos que enumerar. Muchas personas me inspiran y de todas siento que puedo aprender algo. Pero el primer autor español que me marcó, cuando aún no tenía muy claro a qué me quería dedicar (solo sabía que me gustaba dibujar); fue Juanfer Briones. Lo conocí en una feria y lo que pudiera parecer una conversación intrascendente, para mí fue muy importante porque me di cuenta de que había gente en España que dibujaba cómics, que eso no pasaba solo en Japón o en Estados Unidos, por ejemplo. Años más tarde, de hecho, coincidimos como autores en la misma editorial, en GP Ediciones. A veces no somos conscientes de lo mucho que nuestras palabras pueden animar a los demás a que sigan su camino.

Si tuvieras que seleccionar cinco cómics que hayan marcado el desarrollo de tu producción, ¿cuáles serían?

A veces me cuesta distinguir qué me ha influido y qué no, hay cómics que me encantan y de los cuales no veo nada en mi propia obra. Así que, más que que hayan marcado mi producción, quizá éstas sean obras que sobre todo me han hecho repensar lo que creía que sabía, y que recomendaría a cualquiera interesado en este arte: *El incal* de Moebius y Jodorowsky; *Asterios Polyp* de David Mazzucchelli; *Beowulf* de Santiago García y David Rubín; *Clover* de las CLAMP y *Takemitsu Zamurai* de Matsumoto Taiyou.

Entrevista a Sergio Abraín y Antonio de Clemente, directores de la revista El ojo vaciado

Malos tiempos para la lírica, pero a pesar de ello dos tenores se han unido para crear una "revista de arte" analógica-digital. La experiencia de Sergio Abraín y la juventud de Antonio de Clemente unidos en una feliz sinergia y sincronicidad.

Sirva esta cita de Matisse para definir el espíritu en el que se mueven sus dos directores: "La gente creativa es curiosa, flexible, persistente e independiente con un enorme espíritu de aventura y amor al juego".

Ciertamente no es un producto novedoso como tal, pues hay bastantes precedentes, pero si es cierto que se desmarca de otras publicaciones actuales de arte, aportando aspectos inéditos hasta el momento. Frente al escepticismo de los conservadores y la incredulidad de los pragmáticos, una

apuesta valiente, fresca, arriesgada e ilusionante. Una revista parnasiana llena de propuestas que de un lado concita las distintas disciplinas artísticas y de otro condice diferentes registros artísticos.

La revista está llena de meandros en donde se esconden muchos mundos por descubrir llenos de evocaciones. Por ello la publicación se conforma como el tótem (objeto de culto) estético de un acto coral, guiados por vectores y líneas maestras de una estrategia eficaz.

La revista es una apuesta estilística que contiene propuestas transversales donde convergen lo poético, lo narrativo, lo intelectual, lo ensayístico, lo documental, lo visual... que permite expresar pensamientos, ideas y emociones.

Para hacer las cosas bien hay que perder el miedo a hacerlas mal. No hay diseño sin disciplina, no hay disciplina sin inteligencia.

El nuevo paradigma de hipermodernidad, donde dominan el exceso, el descontrol, el hiperconsumo, el hipernarcisismo, el hiperindividuadilismo, el estrés permanente, la sobreestimación y se contrapesa con este oasis visual emocional, que es el ojo vaciado, y que contribuye, como marchamo, de auténtico contrapunto equilibrador.

En *Gustar y emocionar: ensayo sobre la sociedad de seducción*, publicación de Lipovetsky, establece que los procesos de seducción se han constituido en la nueva “centralidad y potencia estructuradora de la vida colectiva e individual”.

Nos sentimos seducidos por una materialización exquisita y cuidada y con un contenido, no solo visual (emoción) sino intelectual (razón) que se recoge en el cuadernillo que acompaña a la revista. No es meramente una colección de láminas, sino una muestra muy visual de “Filosofías Estéticas” que invitan a reflexionar sobre una época convulsa y rica en producción en todos los registros artísticos. Es un Grand Tour

por el campo del Arte. Las ideas tiranizan al que tiene pocas y esta publicación es un buen ejemplo de todo lo contrario, pues contiene un amplísimo abanico y oferta de poética.

No es una revista de éxito, es una revista de valor. Una revista más sensual que cerebral, más pragmática que conceptual; en la que uno de sus objetivos básicos es la de manumitir la sensualidad. Un trabajo minimalista en los medios y maximalista en las emociones. Una revista temáticamente épica, visualmente plástica, conceptualmente contundente y humanamente sensible. En donde frente a la indolencia de la razón ha primado el epicureísmo de la inteligencia.

-¿Cómo surge la idea de la revista y cómo se inserta en el panorama cultural de las publicaciones sobre arte?

Esta publicación es un proyecto labrado desde hace mucho tiempo. Ni siquiera nos habíamos dado cuenta hasta que finalmente en un encuentro fortuito de sus componentes con el compositor Jesús Torres uno de ellos nombró la revista visual *Zoo-Tropo, espacio Pata Gallo* y al poco tiempo tirando de aquel hilo apareció *El ojo vaciado* a la que en ese mismo momento Jesús le dedicó “Arrebatos” que fue la primera obra con la que contó *El ojo vaciado* y que abrió su primer número interpretada por el acordeonista Rodrigo Ramos.

-¿Qué antecedentes y referentes se encuentra entre la revista y cuáles son sus objetivos? ¿A qué obedece el título de “El ojo vaciado”?

Hay un halo de rebeldía frente al conformismo, respeto y convencionalismo por lo establecido que se respira en la revista. Transgredir, crear y actuar parecen ser los lemas de la revista donde la imaginación -la impostura de la razón- tiene su valedor.

El ojo vaciado a su vez rinde un homenaje a: *Orgón*, *Atelier Bonanova*, *Neón de Suro* y *Zootropo* entre otras. Y también a los muchos artistas que han trabajado en este tipo de publicaciones y otros tantos que han publicado sobre el arte visual como: George Braziller, Judd Tully, Catherine Coleman, Martha Wilson, Emily Dickinson, Howard Goldstein, Fernando Millán o Javier Maderuelo entre otros.

-¿Cuáles son los criterios de maquetación, de selección de contenidos y temáticos?

El ojo vaciado se presenta como un ensayo visual, una acción poética interdisciplinar basada en el comisariado experimental, que nace en un no-lugar sin límites espacio-temporales y que se convierte en un museo imaginario que permite establecer nuevas relaciones dentro del panorama creativo actual huyendo del conocimiento parcial y distorsionado del arte.

El impacto de una obra de arte es proporcional a la astucia de sus insinuaciones. Y en la revista hay una mirada, una aproximación con mucha luz y muchos posos. Desde el arte retiniano pasando por el abstracto y recogiendo el conceptual. Todo ello matizado por el pensamiento útil y la creatividad que conforman una publicación entendible como “objeto de arte” o “libro de artista” que como una revista al uso.

El diseño de la revista es el primer paso para externalizar visualmente a *El ojo vaciado*. La revista está conceptualizada como señalábamos anteriormente como un objeto de arte que hace de vehículo o medio para transmitir un proyecto al espacio público y artístico actuando como un sobre sorpresa, ofreciendo experiencias visuales y sonoras interactivas relacionadas con el arte y la creación.

En la publicación hemos dispuesto las obras de los artistas no tanto por su planteamiento formal, sino principalmente por sus

contenidos emocionales y vivenciales que le son propios cerca de un arte ligado a la experiencia y la vida. Por tanto, la maquetación se guía según nuestro criterio artístico -arbitrario naturalmente- de lo que a nosotros nos interesa, mostrando el diferente y gran potencial creativo de los creadores, que son nuestros compañeros de viaje.

Desde el punto de vista del diseño, *El ojo vaciado* tiene su estética propia. Una estética inusual en el contexto actual de publicaciones de arte, artísticas o sobre arte. Se ha creado un contexto estético lo más neutro posible con la libertad creativa necesaria para este fin, pero siempre con un carácter propio. La revista está diseñada como un conjunto de individualidades relacionadas entre sí -es la expresión de la totalidad el objetivo final-.

El ojo vaciado propone una actividad más que una mera experiencia visual de un objeto artístico impreso. Este soporte de papel está tratado en diferentes texturas, planos, olores, sonidos y textos con relación a las obras publicadas. Todo ello como parte de un poema visual y sonoro. Cada elemento y espacio tiene un significado propio, así como las intervenciones plásticas, de volumen y sonoras, (incluso las accidentales también cuentan).

Los márgenes son las costuras de la revista, las ventanas hacia el exterior que marcan algunas pautas fundamentales del carácter hermenéutico desde el punto de vista poético y filosófico, aparentemente aleatorio. Como módulos que estructuran el discurso y la trama de *El ojo vaciado*.

La excepcionalidad de las primeras grabaciones musicales en España

Introducción

A partir del año 1897 se desarrolla en España el comercio de grabaciones sonoras o fonogramas con un empuje inicial notable y unas inversiones relevantes por parte de ciertas compañías productoras y comercializadoras. Sin embargo, en los años sucesivos no ocurrió un proceso de industrialización orientado a la producción en masa de copias de grabaciones. El tamaño del mercado español y la facilidad de exportación a los países hispanos podrían haber sido incentivos suficientes para que aquellos empresarios pioneros de la fonografía consolidaran compañías líderes en el nuevo sector, pero ninguna de ellas lo hizo.

Tanto los empresarios que grababan y vendían los cilindros de cera artísticos como el público español rechazaron categóricamente las copias como artículos fraudulentos o sin valor. Ya en los primeros años del siglo XX la importación de copias producidas en masa a partir de matrices era un fenómeno imparable con el que no podía competir la producción artesanal de grabaciones únicas. Las mejoras en los sistemas de replicación con moldes y la popularización de los discos de gramófono significaron, por tanto, la desaparición de las compañías españolas y su sustitución por las marcas internacionales que definieron la nueva industria discográfica y que dieron lugar a las sociedades que todavía hoy lideran el mercado mundial.

Como resultado de aquello se tiene que las grabaciones españolas hasta aproximadamente el año 1903 son escasas y excepcionales por el hecho de ser, en casi todos los casos,

únicas. Si a esto añadimos que las compañías internacionales no incluyeron en sus catálogos un número de referencias significativo de música española, resulta que esos cilindros excepcionales son además un patrimonio insustituible que documenta el gusto musical y artístico de la sociedad española de la época. No menos importante es el hecho de que durante más de un siglo el interés mostrado por coleccionistas y estudiosos de estas piezas fuera casi inexistente y hayan sobrevivido muy pocos ejemplares.

A partir del estudio de las escasas piezas custodiadas por fonotecas y archivos públicos, así como en colecciones privadas y de la documentación de la época, tratamos de encontrar las causas de la excepcionalidad española en el desarrollo inicial de la fonografía. Nuestro estudio seguirá por lo tanto una investigación histórica para después y con los datos obtenidos proponer los motivos, siempre de forma conjetural, de las diferencias evidenciadas en el caso español frente a su entorno.

Contamos con una importante relación de publicaciones sobre las primeras grabaciones españolas. Pese a que, como hemos dicho antes, el interés por los antiguos cilindros de cera fue muy escaso durante casi un siglo, a partir de la última década del siglo XX crece la actividad investigadora alrededor de estos materiales. Algunos acontecimientos que impulsaron estas investigaciones fueron las entradas de colecciones de cilindros por parte de bibliotecas y archivos públicos empezando con la adquisición por parte de ERESBIL de la colección de la familia Ibarra en 1996 (Fondo Familia Ibarra) y siguiendo por la adquisición en 2000 de la interesantísima colección Regordosa-Turull por parte de la Biblioteca de Cataluña (Ullate i Estanyol, 2013). También la Biblioteca Nacional de España añade a su archivo sonoro cilindros españoles por primera vez en el año 2000, a partir del cual adquiere algunas colecciones importantes (Ranera Sánchez y Crespo Arcá, 2010).

Esos nuevos fondos disponibles para los investigadores han dinamizado interesantes publicaciones de artículos de investigación y divulgación. El trabajo de (Ranera Sánchez y Crespo Arcá, 2010) sobre los fondos de la Biblioteca Nacional se suma a algunos estudios centrados en el fenómeno de la aparición del fonógrafo en España. Para nuestro tema de estudio, contamos publicaciones de Moreda Rodríguez que ya analizan algunas características propias de los cilindros españoles (Moreda Rodríguez, 2017) si bien no abordan en profundidad la cuestión tecnológica de las copias.

La singularidad de España en el mercado incipiente de grabaciones

Desde la invención del fonógrafo en 1877 (Gitelman, 1999: 97) hasta la consolidación de una industria discográfica a principios del siglo XX, la evolución del mercado de grabaciones sonoras estuvo condicionada por los avances tecnológicos constantes, las limitaciones legales y la disposición del público para asumir un nuevo producto de consumo. Estos tres factores estuvieron presentes en forma e intensidad diferente en distintos países del mundo y afectaron a un desarrollo desigual incluso en países vecinos de Europa.

El desarrollo de la tecnología influyó en lo referente a qué podía ser grabado, hasta qué punto era posible producir copias de cada grabación y en qué extremo el producto final ofrecía suficiente utilidad y calidad. Las limitaciones legales más importantes las impusieron los derechos de protección industrial del fonógrafo y el grafófono y los múltiples litigios entre las compañías que poseían tales derechos, que anularon durante años las posibilidades de desarrollo comercial. Por último, el comportamiento del público consumidor también impuso diferencias en el desarrollo de cada mercado nacional, diferencias que en España son muy evidentes cuando se compara con países vecinos.

Las compañías de Edison en Estados Unidos y Pathé en Francia fueron las que más innovaron con técnicas de copia y las que pusieron en marcha las líneas de fabricación de cilindros replicados más importantes. Al mismo tiempo se desplegaban redes de distribución internacionales, laboratorios de grabación en distintos países para ampliar los catálogos y repertorios y se producían asociaciones de compañías para expandir geográficamente el negocio. Es decir, se avanzaba en la consolidación del sector de la fonografía configurando lo que hoy conocemos como industria discográfica.

Junto con los avances tecnológicos, aparecen nuevos modelos de negocio y formas de distribución. Los acuerdos entre compañías para ceder fondos de grabaciones que se vendían bajo distintas marcas comerciales fueron habituales. Se tienen así los diferentes roles de productor, fabricante y distribuidor. Un buen ejemplo de esto es la compañía Anglo Italian Commerce Company que se convirtió en una fuente de grabaciones operísticas que serían replicadas durante muchos años (Tschmuck, 2006: 30) y distribuidas bajo diferentes marcas. El público y el mercado internacional, en suma, aceptó el consumo de música grabada como lo entendemos hoy, como un producto replicado. Una grabación puede ser repetida y producir así copias con contenido idéntico. Ser dueño de un fonograma, supone que se es al mismo tiempo del soporte y el contenido, aunque de este último no en exclusiva. Dado que las técnicas de copiado de cilindros ya estaban disponibles a finales de la década de los noventa y que podían producir copias de calidad suficiente para ser comercializadas, tuvo que haber razones para que en España, como pasó en otros países como Argentina (Videla, 2009: 47) o Brasil (Pérez González, 2018: 130), pese a tener gran población y un mercado potencial importante se vendieran solo los originales y se mantuviera la producción artesanal. Tanto el público como los empresarios despreciaron los cilindros copiados como un producto fraudulento, una imitación sin valor de una obra de arte o un objeto que se presupone de mala calidad.

La exclusividad del producto no parece que fuera la razón de ese comportamiento del mercado. Si la causa principal de que el público prefiriese cilindros originales en lugar de copiados hubiera sido que nadie más pudiera poseer otro objeto equivalente, se habría reflejado de alguna manera en los anuncios, catálogos y artículos de prensa, pero no fue así. Los comerciantes que anunciaban cilindros nunca los calificaban como únicos sino como originales y, de hecho, publicaban catálogos con listas de obras disponibles y aseguraban que tenían existencias suficientes de cada una y que podían volver a producirlas o, en su caso, ofrecían otro cilindro equivalente (Catálogo de la Sociedad Fonográfica Española, 1900: 77).

Las consecuencias de ese fenómeno no son baladíes. En aquellos países en los que desde un principio se industrializó la producción de copias de grabaciones se crearon compañías que dominaron el mercado internacional y las sociedades a las que han dado origen siguen siendo líderes mundiales más de un siglo después. Sin embargo, en España, pese a que en los primeros años existió una notable actividad empresarial alrededor de la fonografía y existieron compañías con importante inversión y proyección, ninguna de ellas orientó su negocio hacia la venta masiva de copias de cilindros. Sí que se comercializaron en el país cilindros producidos en serie, pero eran casi siempre importados de Francia o Italia. Por eso, cuando los discos y los nuevos cilindros producidos con moldes y estampación inundaron el mercado, los gabinetes fonográficos españoles desaparecieron rápidamente por no poder competir. De los más de 36 que documentados por Gómez Montejano (Gómez Montejano, 2005) ninguno de ellos mantuvo más allá de 1905 la actividad de grabación. Muchos de los artistas que habían figurado en sus catálogos fueron apareciendo después en los de los discos Gramophon, Odeon, Pathé, Victor y otros.

Los antecedentes. Desarrollo anterior a la comercialización de cilindro

Los primeros fonógrafos que se construyeron son los de tipo *tin-foil* que utilizaban láminas de metal enrolladas sobre un cilindro sólido. Estas máquinas pudieron admirarse durante años en ferias y exposiciones. Eran comunes también estos aparatos en laboratorios de física de instituciones académicas siempre como aparatos científicos. El uso personal del fonógrafo para escuchar música o realizar grabaciones privadas o familiares tuvo que esperar al desarrollo del invento utilizando cilindros de cera. El presente estudio se interesa por estos fonógrafos de cilindros de cera puesto que los anteriores eran demasiado limitados para generar un mercado de fonogramas. Las láminas grabadas difícilmente podían volver a colocarse correctamente una vez retiradas del aparato (Newville, 2009: 69-79). Aún menos si el modelo era diferente. Por tanto, en lo que sigue nos referiremos únicamente a los cilindros de cera que se empezaron a fabricar en 1897 cuando apareció el *Perfected Phonograph* de Edison.

Los primeros aparatos fabricados por la Edison Phonograph Company eran pesados y muy costosos, lo que hizo que dicha compañía, que ostentaba las patentes de fabricación, mantuviera inicialmente un modelo de negocio basado en el alquiler de aparatos (Morton Jr., 2006: 21-23).

Es a partir de 1894 cuando se produce un cambio drástico en este negocio y se inicia la comercialización de grabaciones sonoras, musicales y de otros tipos. Dos son las principales razones de que se produjera dicho cambio. La primera, la operación societaria que provocó Thomas A. Edison forzando la quiebra de Edison Phonograph Company y la creación de la National Phonograph Co, con una nueva orientación del modelo de negocio basado en la venta a en lugar del alquiler. La segunda razón fue la resolución de los problemas legales con la compañía Columbia y las patentes relativas al grafófono, similar a los perfeccionamientos de Edison con el empleo de

cilindros de cera. Ambos hechos abren el mercado a la competencia, al abaratamiento de aparatos y al negocio fonográfico centrado en las grabaciones. En 1897 se empiezan a vender modelos de aparatos mucho más económicos para el consumo familiar, como el Home Phonograph (Morton Jr., 2006: 24). En los Estados Unidos, el fonógrafo entra en los hogares de aquella clase acomodada que podía permitírselo.

En España, como en el resto de Europa, la popularización del fonógrafo entre particulares llegó pocos años después, cuando las compañías establecen acuerdos de exportación y licencias de fabricación. Entre los años 1897 y 1898 aparecen los estudios o gabinetes fonográficos en casi todas las ciudades europeas y se empezaron a grabar cilindros artísticos para abastecer un mercado nuevo.

En Gran Bretaña y Francia nacen muy pronto las marcas comerciales que liderarán el sector en Europa. En octubre de 1892 se creó en Londres la compañía Edison Bell Phonograph Corporation Limited, compañía que consiguió los derechos de fabricación de fonógrafos Edison y de desarrollo de mejoras (Welch y Burt, 1994: 37). Dos años después, en Francia, Charles Pathé inicia su actividad en el mundo de los fonógrafos y poco después se creará la Pathé Freres, llamada a ser una de las principales productoras de cilindros y discos del contiente y fabricante de fonógrafos y gramófonos.

Tenemos por tanto en esos dos países una presencia de actividad industrial temprana y siempre orientada a la industrialización y gran producción de ejemplares. Al mismo tiempo, en España los negocios alrededor de los fonógrafos que aparecieron no estuvieron dirigidos en ese sentido. Los dos empresarios más relevantes que introdujeron el fonógrafo de cilindros de cera en España, Francisco Perttierra y Armando Hugens, se limitaron inicialmente a la organización de audiciones públicas de música y palabra grabada. Su actividad fue notable y muy difundida por la prensa. Pese a que en algunas provincias hubo noticias de algunos otros

organizadores de salones fonográficos (Ansola, 1998: 270), su aportación no es comparable a la de estos dos.

Tanto Perttierra como Hugens ofrecían la experiencia de escuchar el fonógrafo perfeccionado utilizando un extenso repertorio de grabaciones que ellos mismos realizaban y aumentaban constantemente. Hugens, además, se convertiría después en comerciante de fonógrafos y cilindros y fundador de la más importante compañía productora del sector en España. Hasta 1897, año en que tímidamente empiezan a popularizarse las ventas de cilindros a particulares, estos dos empresarios y su actividad configuran los antecedentes más directos al desarrollo del mercado de grabaciones en España.

Vemos, por tanto, que la actividad empresarial inicial ya configura escenarios radicalmente diferentes a los de otros países. Es probable que esa sea una de las razones que expliquen por qué al ocurrir la popularización del mercado de fonógrafos y grabaciones, en España se desarrolla un comercio basado en la artesanía artística de los gabinetes fonográficos en lugar de la industria de producción en masa. El hecho de que en los años previos no se hubiera desarrollado ninguna actividad de fabricación de aparatos ni de producción en masa de copias es un indicador relevante.

En los Estados Unidos, desde la aparición del Edison Perfected Phonograph, el cilindro de cera dominó el mercado de grabaciones durante 23 años. Habrá que esperar a 1912 para que la principal compañía fabricante de discos de gramófono alcanzara una producción de discos superior a la de cilindros de Edison. Es casi un cuarto de siglo de dominio como soporte de contenidos sonoros y solo será superado por los discos de gramófono –o de pizarra, tal y como se conocen en España– que dominarán el mercado desde ese último año hasta la irrupción del microsurco y el vinilo.

Desde los primeros años de producción, Edison puso en marcha sistemas de replicación de grabaciones. Se sabe que en 1890 ya

utilizaba al menos dos sistemas diferentes de copia, uno de ellos usando una forma primitiva de moldes. Aunque los sistemas eran poco eficientes y de una grabación original no podían extraer más de unas pocas copias, lo que obligaba a que cada grabación se tuviera que repetir múltiples veces para lograr más originales y así, bajo un mismo número de catálogo, se vendían distintas tomas o versiones. Y aún más, en algunos casos, cuando se agotaban esos originales y se mantenía la demanda, se volvía a convocar a los intérpretes o incluso a sustitutos si no estaban disponibles. Por tanto, bajo una misma referencia del catálogo se pueden encontrar grabaciones bien distintas (Klinger, 2007: 3).

La compañía participada por Edison, la North American Phonograph Company, ya contaba en 1892 con ocho subsidiarias, incluida Columbia Phonograph Co. que terminaría siendo la principal rival de Edison cuando este refunda el negocio en la National Phonograph Company. Todas estas empresas van tejiendo un nuevo negocio que se basa en dos modelos: por un lado, el alquiler de aparatos y venta de cilindros para exhibiciones y, por otro, los fonógrafos que funcionan con monedas y se instalan en lugares concurridos.

La North American Phonograph Company ya publica un catálogo de grabaciones y un boletín de novedades que en su primer número asegura que se mantiene un stock de entre 25 y 50 copias de cada referencia. Casi todos los cilindros eran producidos por Edison que proporcionaba a esta compañía nueve mil al mes en el año 1893. Es decir, 108.000 cilindros producidos al año. En el mes de septiembre de ese año el presidente de la compañía escribe a Edison con una predicción de necesidades de entre 150.000 y 200.000 cilindros al año. Todavía en 1894 los fonógrafos tienen como destino las máquinas de monedas y exhibiciones. Las ventas a particulares, normalmente instituciones científicas, no llegaron a mil en esa época (Klinger, 2007: 6).

La siguiente compañía de Edison, la National Phonograph

Company, fabricó 87.690 cilindros en 1897 y 428.000 en el año siguiente. Enseguida llegaría a un límite de producción de dos millones que, por problemas técnicos, no pudo superar hasta la implantación de la producción con moldes Moulded Gold Records.

Mientras tanto en Europa se inicia una replica de ese mercado a través de la compañía Edison Bell en Gran Bretaña que a partir de 1892 cuenta con licencias y acuerdos para fabricar aparatos y cilindros. Igual que en los Estados Unidos, el modelo de negocio principal es inicialmente el alquiler para exhibiciones. En 1894 el francés Charles Pathé adquirió un fonógrafo con el que iniciaría un negocio de exhibiciones en Francia. Aunque el precio que pagó suponía seis meses de su salario, pronto comenzó a obtener beneficios y añadió al negocio la importación a Francia de modelos fabricados en Gran Bretaña asociado con su hermano Émile. Cuatro años más tarde, en 1898, la empresa consigue una financiación de un millón de francos gracias a lo cual Pathé Freres pasa a liderar la fabricación de fonógrafos y producción de cilindros en el viejo continente además de desarrollar el negocio de la cinematografía (Sadoul, 2004: 42).

La compañía Pathé pone en funcionamiento una gran fábrica en la que utiliza los sistemas más avanzados disponibles para producir copias de grabaciones. El amplio catálogo de referencias crece constantemente como también lo hace la capacidad de producción. El primer catálogo con el repertorio de cilindros grabados de 1898, de 102 páginas, ya cuenta con más de 8.900 referencias (Frappé). Pero el gran reto es la producción masiva de copias. En 1899 se llega a un acuerdo con un mecánico español que había desarrollado un tipo muy eficaz de pantógrafo, el español Sr. Casares. En el acuerdo se compromete a producir dos millones de copias (Chamoux, 1999). Todo parece indicar que el tal Casares sea Luis Casares, miembro de la familia de mecánicos que se involucró en la fonografía en Granada a partir de 1898 (Gómez Montejano, 2005: 78).

En España también aparecen emprendedores e inversores en este nuevo sector de la fonografía. Como decíamos antes, dos son los protagonistas de la difusión en España del Fonógrafo: Francisco Pertierra y Armando Hugens. Ambos abrieron salones de audición y viajaron por España mostrando el invento y entre los años 1894 y 1898 la actividad de los dos es notable. Hugens, además, será uno de los primeros comercializadores de fonógrafos y cilindros grabados.

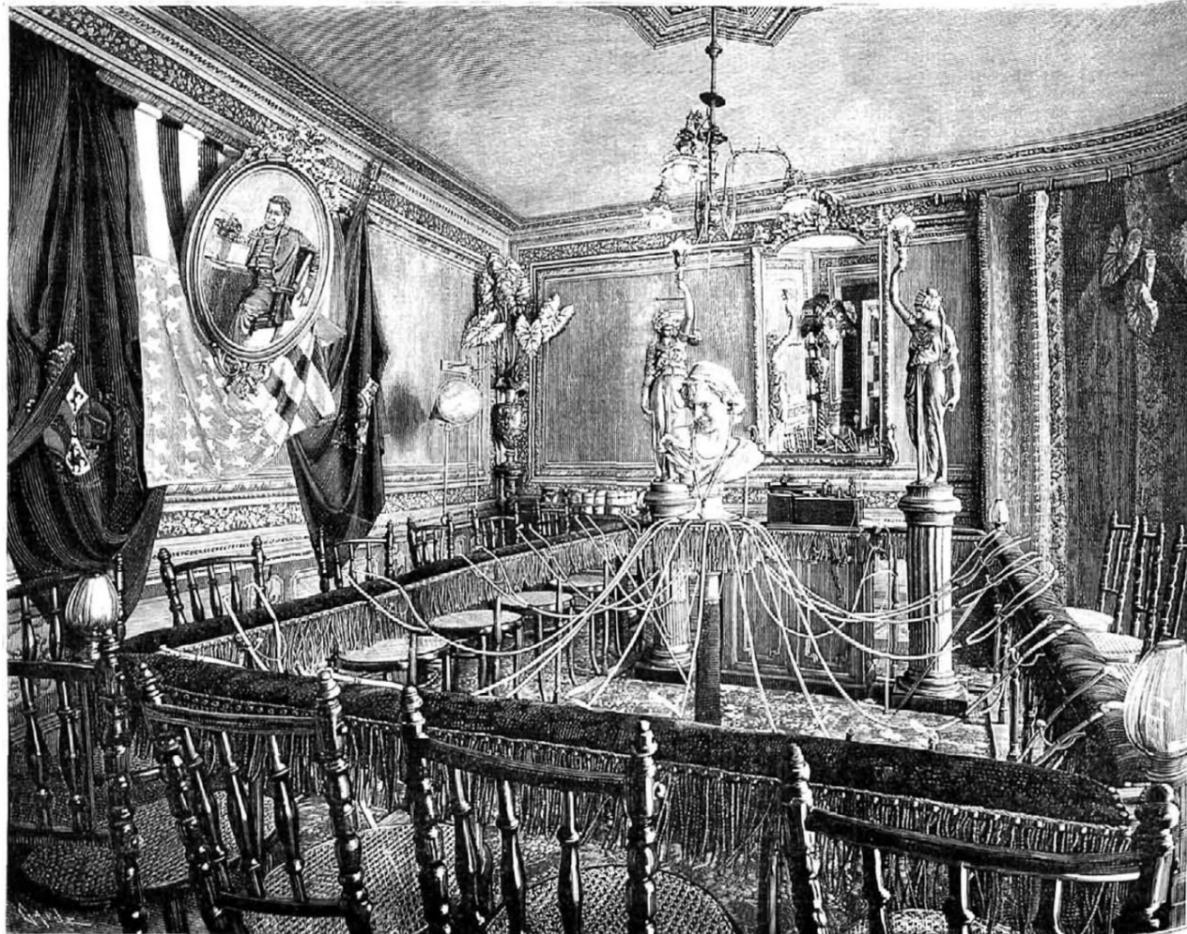
Los años de las audiciones fonográficas: Pertierra y Hugens

Francisco Pertierra era un fotógrafo de cierto prestigio, discípulo de Pedro Martínez de Hebert. Ya se anunciaba en la prensa su estudio de Madrid en 1864 (La Iberia, 1864: 4) En 1867 se traslada a Salamanca donde no solo se dedica a la fotografía, sino que por su carácter emprendedor e inquieto se le conoce también como prestidigitador y gimnasta. Llegó a fundar el primer gimnasio de la ciudad, la Academia de Gimnasia Higiénica (Salamanca en el ayer, 2014).

A mediados de los años ochenta viaja a Filipinas e instala un estudio en Manila. Durante su estancia en el archipiélago realiza algunas fotografías que envía a publicaciones españolas. En la Ilustración Artística aparecen cuatro paisajes de Cebú, incluyendo una vista urbana, de fantástica factura. Aún hoy llama la atención su maestría como fotógrafo al ver los grabados que publicaron a partir de sus clichés.

Volvemos a tener noticias de Pertierra en 1894, esta vez en Madrid. Inaugura un salón fonográfico de audiciones el día 24 de marzo de ese año (El Día, 1894: 4). Se trata del espectáculo científico del fonógrafo de Edison reformado y de los espejos eléctricos. Combina la novedad del fonógrafo con un espectáculo vistoso de imágenes fotográficas que inicialmente eran de mujeres jóvenes con cierto contenido erótico «... un salóncito donde se *admiran*, a través de espejos

eléctricos (así les llama el señor Pertierra), imágenes reales de mujeres jóvenes y guapas en posturas académicas y en trajes que no sé si serán académicos también, pero que desde luego afirmo que son vaporosos» (La Iberia, 1894: 1).



MADRID. — «ESPECTÁCULO CIENTÍFICO» DEL SR. PERTIERRA. — LA SALA DEL FONÓGRAFO EDISON.
(De fotografía.)

FIGURA 1. Grabado a partir de una fotografía de Francisco Pertierra mostrando el Salón del Fonógrafo de su Espectáculo Científico (La Ilustración española y americana. 22/5/1894, p. 12).

Los asistentes al salón, por un precio de entrada de una peseta, podían escuchar la voz del fonógrafo aplicando unos auriculares en sus oídos. Hasta dieciséis asistentes podían escuchar a la vez las reproducciones. El propio rey Alfonso XII y su hijo Alfonso disfrutaron del espectáculo, escucharon el fonógrafo y lo elogiaron (La Ilustración Nacional, 1894: 10-11).

Durante los años 94 y 95 el espectáculo se mantiene en Madrid con solo dos paréntesis en los que Perttierra realiza giras por provincias. Tanto en Madrid como en sus viajes fue ampliando el repertorio realizando grabaciones de personajes notables e intérpretes populares. Ante el fonógrafo de Perttierra cantaron El Royo del Rabal (La Iberia, 1895: 3), Leopoldo Fréjoli, Lucrecia Arana y muchos otros (El Liberal, 1894: 4) (La Correspondencia de España, 1895: 4). También grabó bandas militares, como la Banda de Alabarderos (La Correspondencia de España, 1895: 3).

Tras su segunda gira por provincias se pierde la pista de Perttierra en Madrid. Probablemente no volvió a abrir su espectáculo en la capital, sino que siguió viaje a Manila, su bien conocida ciudad en la que ya había trabajado antes como fotógrafo. En su nueva etapa en Filipinas, organiza un nuevo espectáculo científico que también incluye el fonógrafo. En esta ocasión sustituye la sala de proyección de fotografías por una sesión de cinematografía utilizando un kronofotógrafo. De esta forma se convierte en el pionero del cine en Filipinas (Deocampo, 2017: 37). Establecido definitivamente en Filipinas ya no volverá a Madrid ni deja huella de alguna otra actividad relacionada con la fonografía. Murió en Barcelona, en 1902, donde había establecido algún negocio a su vuelta de Manila (El Adelanto, 1902: 2). No tenemos constancia de que mantuviera entonces alguna relación con la fonografía.

Se ignora el destino que tuvo la colección de grabaciones de Perttierra. Todas ellas de artistas y personalidades importantes, originales y únicas. En caso de localizar estos cilindros serían de gran interés y valor puesto que serían los únicos registros sonoros conocidos de algunos de los artistas más importantes de fin de siglo.

Al contrario que Perttierra, el otro empresario que difundió el fonógrafo en España, Armando Hugens, sí que continuará en el negocio y fundó la más importante empresa de producción de fonogramas: La Sociedad Fonográfica Española de Hugens y

Acosta.

Armando Hugens era francés y se dedicaba al comercio como representante en España de empresas francesas. En 1882 se encuentra en Santander vendiendo máquinas y accesorios para la fabricación de sellos de caucho (La Voz Montañesa, 1882: 3). Anuncia su novedoso producto como una oportunidad de negocio para las imprentas. Cinco años más tarde sigue dedicándose a la maquinaria para hacer esos sellos, pero ya establecido en una dirección de Madrid (La Correspondencia de España, 1887: 4). Sabemos que residía en la calle Barquillo puesto que en se publicaron anuncios de telegramas con su dirección (Diario oficial de avisos de Madrid, 1888), la misma calle donde estaría, más adelante, el gabinete fonográfico que fundó.

La primera noticia que hemos localizado de su incursión en el mundo de los fonógrafos se remonta a 1891, cuando se presentó con un fonógrafo en San Sebastián. Aunque es difícil de asegurar que este dato sea exacto, así se afirmará unos años después en el catálogo de Hugens y Acosta (Catálogo de la Sociedad Fonográfica Española: 1900) y en un artículo del Boletín Fonográfico (Boletín Fonográfico Año I, 1900: 72). También tradujo el libro *El fonógrafo de Edison y sus aplicaciones* que se encontraba a la venta en el Salón Heraldo desde el año 94 (El Heraldo de Madrid, 1894: 4) y se anunciaban sus conferencias sobre el tema en distintas ciudades de España (La Dinastía, 1896: 2).



FIGURA 2. Retrato de Hugens (*El Boletín Fonográfico* Año I: 72)

Durante varios años viaja por todo el país y se dedica a organizar audiciones públicas con el Fonógrafo de Edison y también privadas a domicilio. Aprovechando los viajes, debió de dedicarse también a la venta de estos aparatos puesto que en algunas de las ciudades que visitaba nombraba a algún representante comercial (*Diario de Córdoba de comercio, industria administración, noticias y avisos*, 1894: 3). Al igual que hacía Perttierra, el repertorio crecía con sus viajes y audiciones llegando a incluir no solo interpretaciones de música sino también discursos de personajes célebres como los expresidentes de la República Española Emilio Castelar (*El Noticiero Balear*: 1894: 3) y Práxedes Mateo Sagasta (*El Guadalete*, 1896: 2), ministros del gobierno como Segismundo Moret (*El bien público*, 1895: 3), el entonces futuro premio Nobel José Echegaray y muchos otros (*El Guadalete*, 1896: 2). El negocio de las audiciones debió ser próspero y en ciertas ocasiones Hugens realizó donaciones con los beneficios obtenidos (*El bien público*, 1896: 2) y organizó funciones benéficas con bandas municipales incluidas.

En algún momento del año 1897 contactó con Gianni Bettini, inventor y pionero de la fabricación de fonógrafos instalado en Nueva York. Había creado los aparatos más lujosos y perfectos de aquella década. Los diafragmas Bettini se vendían como una mejora de los originales de Edison y sus fonógrafos eran los más lujosos y caros que se podían adquirir. Cuando ese año Bettini se dispone a visitar Madrid, la prensa anuncia que lo hará en compañía de Armando Hugens, su representante, para tratar unos asuntos importantes (*La Correspondencia de España*, 18/10/1897: 3). Era claro que en aquel momento pretendía iniciar la comercialización de aparatos y cilindros, negocio que ya empezaba a desollar en el extranjero. Bettini y Hugens cenaron una noche con un grupo aristócratas y burgueses de Madrid seguramente con la intención de conseguir financiación para su proyecto comercial. Compartieron mesa con los Marqueses de Alta villa, el Marqués de Tovar, los doctores Casal y Pinillos y varios otros (*La Correspondencia de España*,

23/10/1897: 3). Algunos de ellos, como el Marqués de Tovar se significaron durante aquella década en la popularización del fonógrafo organizando audiciones en beneficio de los heridos en Cuba y Filipinas (La Época, 1897: 3). Se trata, por tanto, de un grupo aristócratas y miembros de la alta sociedad aficionados e interesados en el fonógrafo.

Las noticias que encontramos hacen pensar que aquellos comensales eran buenos clientes de Hugens y que éste ya les vendía cilindros grabados. Un ejemplo es que se tiene noticias de que la colección de Rodrigo Figueroa y Torres, Marqués de Tovar, incluía grabaciones de Moret, Castelar, Sagasta y Canalejas, así como artistas del teatro Real (El Globo, 1897: 2.). La coincidencia de esa lista de fonogramas con las evidencias presentadas antes de grabaciones realizadas por Hugens parecen demostrarlo.

Los fonógrafos ya se estaban empezando a vender al público durante ese año. El establecimiento madrileño Viuda de Aramburu, dedicado a fabricar y vender aparatos científicos y de precisión, venía anunciando la importación de modelos Edison y Bettini desde el mes de mayo. También, en sus anuncios, afirma contar con un catálogo de cilindros americanos y españoles (Blanco y Negro, 22/05/1897: 23). Se está produciendo, por tanto, una transición entre la época de las audiciones a la de la venta al público de cilindros.

Hugens ya había establecido un laboratorio fonográfico en el número 34 de la calle Barquillo, el portal de al lado de su residencia. Desde el mes de enero de 1897 anunciaba la venta de fonógrafos y cilindros e invitaba al público a visitar su laboratorio (Blanco y Negro, 30/01/1897: 20). Podríamos decir que fue el primer estudio discográfico establecido en España y ofrece «Los mejores fonogramas ó sean cilindros impresionados por los más notables artistas de todos los géneros.» (La Correspondencia de España, 1898: 4).

Pocos meses después se asocia con el funcionario cubano

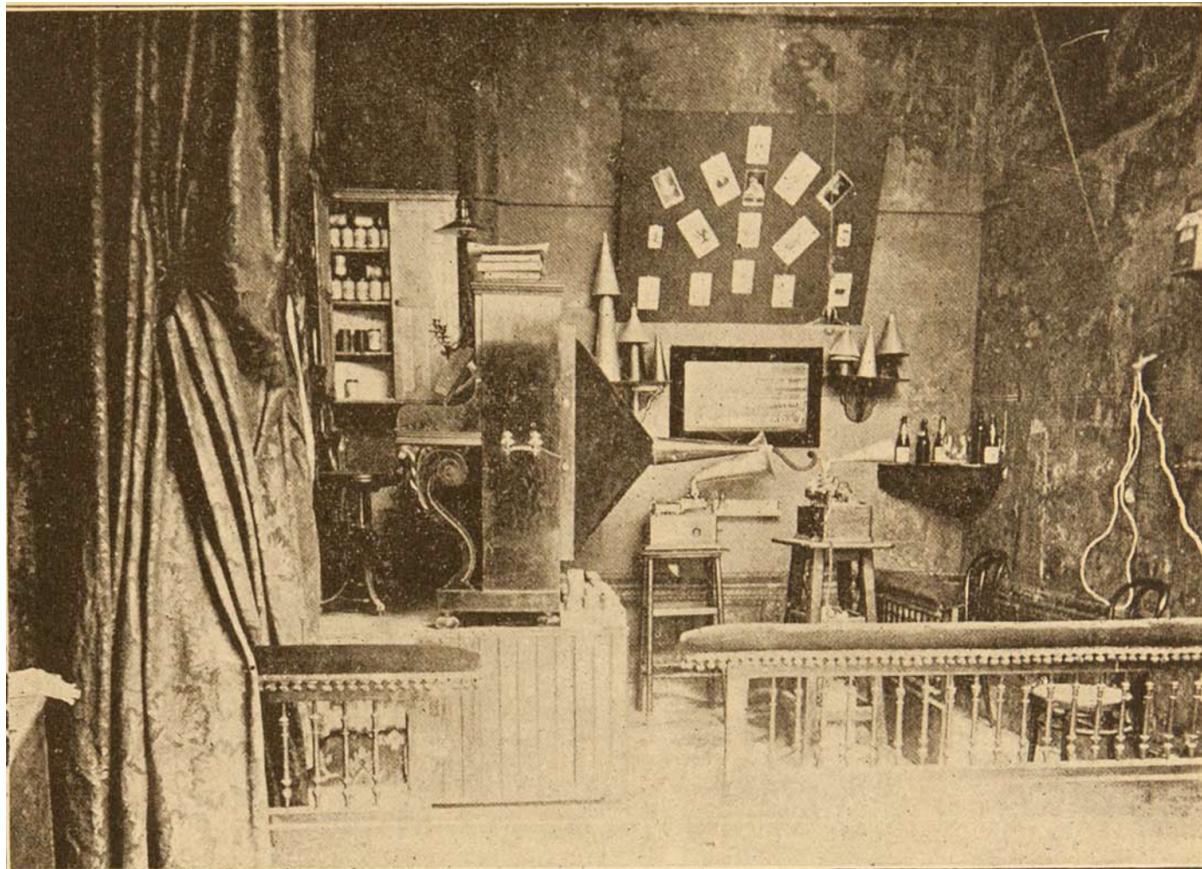
retirado Sebastián Acosta y en su nuevo anuncio añade la venta de fonógrafos en una nueva ubicación, el número 3 de la misma calle.

VENTA de fonógrafos modelos. Los mejores cilindros canto y música. A. Hugens y Acosta. Barquillo, 3, dup.

FIGURA 3. Anuncio de Hugens y Acosta (*La Ilustración Nacional*, 1894: 12)

Los años de los gabinetes fonográficos

En 1898 habían empezado a proliferar en todas las ciudades de España la grabación y venta de cilindros. En muchos casos se trataba de nuevas actividades para comercios ya establecidos, como almacenes comerciales, ópticas y tiendas de material científico. Son buenos ejemplos la Óptica La Oriental en Zaragoza, la Óptica Corrons en Barcelona y la casa Viuda de Aramburu en Madrid. Entre las más relevantes se encontraba la de Vicente Gómez Novella en Valencia, conocido como Puerto y Novella, cuyo catálogo de cilindros impresionados era tan extenso o más que el de Hugens y Acosta (Ranera Sánchez y Crespo Arcá: 56).



Gabinete PALLÁS y COMP.^a—Salón de impresionar.

FIGURA 4. Sala de impresiones en el gabinete fonográfico de Pallás en Valencia (*Boletín Fonográfico* Año I: 295)

La Sociedad Fonográfica Española de Hugens y Acosta será la que mayor proyección tenga en España y de la que más ejemplares se encuentran hoy en colecciones del extranjero. Dedicada no solo a los fonógrafos sino también a aparatos cinematográficos como el Multiscopio (López Martín, 2015: 126-127). Venden todos los modelos de fonógrafos Edison, Columbia y Bettini además de accesorios y diafragmas de esos fabricantes. El catálogo 1900, publicado a finales de 1899, muestra que la orientación del establecimiento era la de los productos de lujo. Todos los modelos y accesorios de fonógrafos que ofrecen son de las mejores marcas. Para entonces ya eran populares los fonógrafos económicos, casi siempre fabricados en Francia y basados en modelos Columbia. Pero en la sociedad de Hugens y Acosta no hay lugar para modelos de fonógrafos sencillos o económicos, todos sus

productos son de primera calidad.

Si comparamos algunos datos de esta empresa con los que hemos introducido antes de la mayor empresa de fonografía francesa, veremos que la dimensión del negocio es tan distinta que se entiende la diferencia de resultados posteriores. Si Pathé Frères tuvo una financiación de un millón de francos en 1898, el mismo año la sociedad de Hugens y Acosta se fundaba con un capital de 50.000 pesetas. Si los Pathé firmaban en 1899 un contrato con Casares para producir dos millones de copias, Hugens y Acosta declaraban haber vendido unos 30.000 cilindros impresionados en sus dos años de existencia (Gómez Montejano, 2005: 92).

Como hacían también otros gabinetes o laboratorios, las sesiones de grabación estaban abiertas al público. El público pagaba una peseta para presenciar las grabaciones de los artistas y comprobar como todos los cilindros que producían eran originales y no hacían copias (Catálogo de la Sociedad Fonográfica Española, 1900). Este detalle de aclarar en el catálogo que se trata de originales y no de copias también lo incluyen en sus catálogos otros productores como la Sociedad Anónima Fonográfica, también conocida como Fonoreyna (Catálogo de cilindros Impresionados de la Sociedad Fonográfica Española, 1899).

La sociedad se convierte en una sociedad anónima para lo que se inician las aportaciones de capital en enero de 1901 (El Liberal, 1901: 2-3). En aquel momento ya había alcanzado una cifra de negocio superior al millón de pesetas (Boletín Fonográfico Año II: 38). La nueva Sociedad Fonográfica Española se constituye en 1902 con un capital social inicial de medio millón de pesetas (El Progreso Industrial y Mercantil, 1902: 264). La nueva sociedad será presidida por el que había sido y volvería a ser alcalde de Madrid, Nicolás Peñalver y Zamora, conde de Peñalver. Hugens asumirá el cargo de gerente de la compañía. Medio millón de pesetas es un capital importante para la época, pero hay que recordar que

tres años antes Pathé ya contaba con una financiación de un millón de francos que, aplicando el cambio de 1,28 pesetas por franco correspondiente al primer día de 1900 resulta más de cinco veces mayor. En todo caso, la empresa madrileña llegaba tarde puesto que el negocio de la francesa ya había crecido de forma considerable.

Al mismo tiempo que la Sociedad Fonográfica Española, otros muchos establecimientos de grabación y venta de cilindros habían desarrollado el negocio en España. García Montejano identifica en su tratado un total de 36 a los que llama fabricantes de cilindros (Gómez Montejano, 2005). Eva Moreda emplea, por el contrario, el término gabinete fonográfico para referirse a estos negocios (Moreda, Eva, 2017). Nos parece más correcto este último término puesto que era ya utilizado por algunos de los establecimientos de la época. Ya en 1894 se llama gabinete fonográfico al espacio de audiciones de Perttierra (El Cardo, 12 julio 1894, p. 2).

Todos los gabinetes ofrecen un catálogo similar en cuanto a géneros musicales que se graban. Domina la zarzuela y género chico. También en las colecciones de cilindros que se han conservado hasta hoy domina la zarzuela. La duración de un cilindro estándar es aproximadamente de entre dos y tres minutos y, por tanto, en cada uno se ofrece una sola romanza de zarzuela. Casi tres cuartas partes de todos los cilindros que hemos podido estudiar son romanzen. El resto se reparte entre arias de ópera, cantos regionales españoles y música de banda.

Grabaron en aquellos gabinetes los artistas más reconocidos del momento. Figuras como María Galvany, Josefina Huget, Napoleón Verger y Julián Biel eran entonces muy reconocidas internacionalmente y los cilindros que impresionaron se vendían entre 20 y 50 pesetas. Más económicos resultaban los cilindros que contenían números de zarzuela interpretado por artistas del Teatro Real y similares, como Luisa Rubio o Concha Segura, que se conseguían por entre 8 y 12 pesetas. Los

cantos regionales, flamenco, jota, música de banda y monólogos cómicos son los cilindros más baratos de los catálogos, entre 4 y 10 pesetas por unidad.

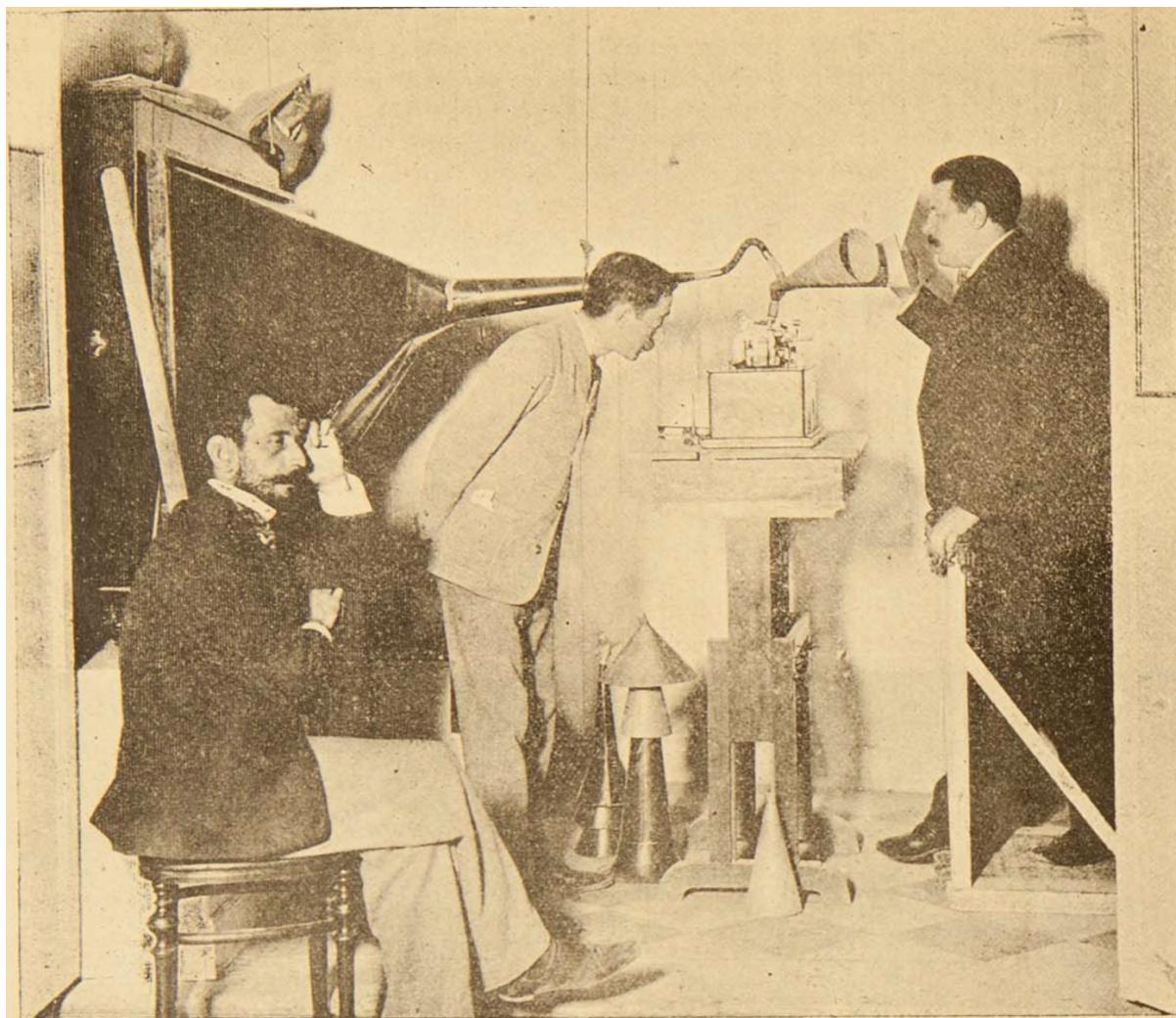


FIGURA 5. Grabación de la voz del tenor Francisco Pertierra y piano, supervisado por Vicente Novella, en la casa Puerto y Novella de Valencia (*Boletín Fonográfico* Año I: 220)

Durante el inicio del año 1900 comienzan a debatirse en la prensa los problemas de competencia en el nuevo sector de la fonografía. Los derechos de los autores y artistas, así como la competencia con la importación de copias configuran la problemática de este comercio. Todos los gabinetes habían orientado la producción hacia la competencia en la excelencia de las grabaciones. Defendían su calidad y competían por el prestigio de la perfección de sus cilindros artísticos.

Incluso entre ciudades españolas se desató cierta competencia por el prestigio de los cilindros. La revista *El Cardo* de Madrid se burlaba de los aficionados y empresarios de Valencia titulando «CURSILADA FONOGRÁFICA FIN DE SIGLO» un artículo sobre el atrevimiento de estos a considerar que sus cilindros y artistas podían competir con los madrileños (*El Cardo*, 22-10-99: 17).

Dos publicaciones trataron de forma periódica los asuntos del fonógrafo en España, una en Valencia y la otra en Madrid. La de la capital era la revista *El Cardo*, de contenido político y de actualidad, que estrena en su número de 8 de noviembre de 1900 la nueva sección Boletín Fonográfico. Curiosamente, es el mismo nombre que usa la revista dedicada íntegramente al tema en Valencia y que se había empezado a publicar el 5 de enero de ese mismo año. Tanto el *Boletín Fonográfico* valenciano como la sección del *Cardo* se mantuvieron únicamente hasta el mes de octubre del año siguiente. El primero, además, habiendo cambiado el título por *Boletín Fonográfico y Fotográfico*.

El año 1900 fue sin duda el año de mayor actividad en los gabinetes fonográficos. Comenzó con un negocio consolidado en las grandes ciudades y con posibilidades enormes de crecimiento. Se multiplicaron las noticias y anuncios, se litigó por los derechos de los autores, de las obras, de los editores y de los intérpretes. Pero el sector empezaba ya a entender que la competencia que venía de mercados mucho más desarrollados en el extranjero constituía una amenaza real. El nivel de madurez del sector en cuanto a tecnología en el país era paupérrimo. En España no se fabricaban fonógrafos y la fabricación de cilindros vírgenes para los gabinetes era todavía un proyecto (*Boletín Fonográfico* Año I: 35). Los gabinetes dependían para toda su actividad de importaciones gravadas con aranceles que llegaban a multiplicar varias veces el precio del producto. Seguían sin producir copias de cilindros y era evidente que no podrían competir mucho más tiempo con un sistema de producción de originales tan costoso.

Desde el mes de febrero de 1900 la prensa se hace eco del debate de los cilindros originales frente a las copias. En un artículo se afirma que solo uno de los gabinetes, el de la Viuda de Aramburo en Madrid, se declara dispuesto a realizar copias de sus grabaciones, pero afirma que no ha conseguido hacerlo con suficiente calidad. En su defensa afirma que una vez obtenido el cilindro y habiendo pagado al intérprete se podía hacer con él lo que considerasen conveniente. Esta última afirmación demuestra la inmadurez en asunto de derechos de autor, editor e intérprete en que se encuentra el negocio.

Hugens admite que en algunas ocasiones el acuerdo con el intérprete incluye la posibilidad de usar más de un fonógrafo durante la toma para obtener así varios cilindros impresionados. Los demás empresarios defienden la grabación única. El artículo termina con un ataque claro al negocio de las copias: «podemos afirmar que hasta ahora los cilindros reproducidos se oyen mal, hacen ruido, son muy estridentes y se gastan muy pronto porque la huella que marca el estilete de impresionar es muy débil [...] Lo que hay que estudiar es el medio de hacer cilindros buenos por poco dinero; el reproducirlos, si no se obtiene el medio de mejorar la reproducción, es contrario a los intereses de los industriales y puede contribuir a acabar con la afición» Boletín Fonográfico Año I: 54).



FIGURA 6. Trío vocal con acompañamiento de piano grabando simultáneamente nueve cilindros de fonógrafo (*Boletín Fonográfico* Año I: 273)

Durante los siguientes meses otras publicaciones tratan el tema de la reproducción o copia en varias ocasiones. La revista *El Cardo* es la más beligerante expresándose en contra de cualquier innovación en ese sentido: «... claro está que la reproducción es un robo infame [...] Muchos artistas no quieren ya impresionar [...] otros no quieren impresionar ante varias máquinas ...» (*El Cardo*, 30/03/1901: 3).

Al debate sobre la ética y legalidad de las copias se suma una guerra de contratos de exclusividad que es iniciada por las casas de Aramburo y de Hugens y Acosta. La primera compra derechos de obras de zarzuela pagando a través de la Sociedad de Autores para impedir al resto la producción de cilindros de los autores más importantes (*El Cardo*, 08/01/1901: 17). Hugens y Acosta ya habían anunciado antes la exclusividad de algunos intérpretes para que solo grabasen en su gabinete. El resto de los empresarios articulará, en solitario o asociados, sus propios contratos de exclusividad al tiempo que unos critican

los que firman otros.

La efervescencia del mercado en 1900 empieza a declinar al año siguiente. Poco a poco las ventas de los gabinetes bajan, las importaciones suben y poco a poco los gabinetes abandonan la actividad. La decadencia es tan rápida como lo había sido la explosión del mercado unos meses atrás. En el mes de octubre de 1901 *El Cardo* habla del abandono de negocios, de que la fonografía ya no produce beneficios y del empacho de cilindros que sufren los aficionados, «El cilindro que se vende en todas partes, y en todas partes es igual» (*El Cardo*, 15/10/1901: 2).

Sin embargo, en los artículos publicados en la época no parece que exista una conciencia de culpa. Se afirma constantemente que los cilindros extranjeros son de peor calidad. Se elogian los cilindros españoles. Pero la realidad es tozuda y el mercado no perdona. El negocio se acaba y ya no se puede mantener un gabinete que graba cilindros de uno en uno en unas instalaciones lujosas. Desde Francia e Italia empiezan a llegar más cilindros, más baratos y, aún peor, incluyendo en sus catálogos grabaciones de música española realizadas muchas veces en España.

El gran cambio estaba a punto de llegar con la fabricación de cilindros con moldes. Es decir, la replicación masiva de copias con un sistema de moldes en lugar de usar máquinas copiadoras –los pantógrafos– más lentas y con peores resultados. Los cilindros producidos con moldes que empiezan a ser populares en 1903 tienen una calidad más alta, se oyen con más potencia y duran más que los anteriores, incluso que los mejores originales. Fabricados con un nuevo tipo de cera de color negro y mucho más dura suponen el cambio definitivo hacia la industrialización de la fonografía.

No cabe preguntarse qué es lo que hizo mal el sector en España para que los gabinetes nacionales no prosperasen. Lo que es evidente es que la razón del fracaso final fue, no tanto lo que se hiciera mal, sino lo que no se hizo. Que ya en 1900

todavía no se hubieran empezado a fabricar los cilindros de cera, cuya producción es sencilla y la fórmula la conocían incluso los aficionados, era ya un mal síntoma. Si tenemos en cuenta que los aranceles que se aplicaban a los cilindros vírgenes eran especialmente elevados (Boletín Fonográfico Año I: 3), es sorprendente que no se iniciara la fabricación nacional de los mismos. Así, la aventura de los gabinetes españoles iba a terminar en el mismo punto que empezó, con una total dependencia de las importaciones de material y con negocios basados en la grabación y venta de originales. Ni siquiera se avanzó en los sistemas de grabación para ir más allá del registro de voz acompañada de piano o música de banda, que suponen la inmensa mayoría de los cilindros españoles. Muy pocas veces se grabaron pequeñas orquestas para los números de ópera y zarzuela.

A la carencia de industria y tecnología para abastecer al sector, se suma la falta de desarrollo de nuevos modelos de negocio. Quizás esta sea la más grave de las razones de la decadencia. Podemos comparar el caso de España con Italia y vemos que ahí se desarrollaron acuerdos de representación y distribución entre distintas compañías nacionales e internacionales. Aparecen diferenciados los roles de productor, de editor y de distribuidor. El mercado maduró, se extendió y consolidó para ser el inicio de la naciente industria discográfica. Mientras, en España los empresarios abandonaban para dejar paso a esas empresas extranjeras que implantaban los nuevos modelos de negocio. El caso más representativo que ilustra este fenómeno es el de la Anglo-Italian Commerce Company (AICC) de Milán. Además esa compañía será, junto a Pathé, la que más impacto tenga en el comercio de cilindros importados.

La AICC era una compañía emergente que se inicia en la fonografía con un acuerdo de colaboración con la compañía estadounidense Zonophone para grabar nuevas referencias musicales. Entre 1901 y 1903 produce un archivo de 6000

grabaciones para esa discográfica (Vito, 2019). Al mismo tiempo, firma un acuerdo con la francesa Pathé para la distribución de sus cilindros. Especializada en canto lírico producía cilindros de muy buena calidad de intérpretes importantes de la opera italiana con acompañamiento de pequeñas orquestas. Son famosos entre los coleccionistas los cuatro cilindros que la AICC grabó del tenor Caruso.

Los cilindros de la AICC se vendían bajo su propia marca o con marcas que representaba. Así se pueden encontrar tanto ejemplares estuchados por esta compañía como con etiquetas Pathé, si bien al inicio del cilindro se escucha el anuncio propio de la compañía italiana. Lo importante para lo que nos ocupa aquí es que sin haber contado inicialmente la compañía Italiana con tecnología avanzada, como ocurría a las españolas, supo desarrollar un negocio de acuerdos comerciales que le convirtieron en productor y distribuidor en el nuevo mercado de las grandes marcas. Incluso implantó su propio sistema de replicación con moldes, seguramente haciendo uso de tecnología de Pathé para producir sus propios cilindros negros de la nueva generación que ya se anunciaban en 1903 (Phonographische Zeitschrift, 1903).

Desde Milán, la AICC extendió sus operaciones en Italia y en otros países. Realizó muchas grabaciones de zarzuela con artistas españoles que después comercializó en este país y que, unos años más tarde, también vendió la casa Pathé. Eran ya cilindros fabricados con moldes y se presentaban en dos formatos diferentes, por un lado el cilindro estándar, compatible con todos los fonógrafos hasta entonces y, por otro, un nuevo tipo de cilindro de mayor tamaño, con un radio mayor, que había desarrollado Pathé con el nombre de Pathé SALON con los que se conseguía más volumen de sonido.



FIGURA 7. Cilindro SALON fabricado con molde por la Anglo-Italian Commerce Company. El Rey Que Rabió – Coro de doctores. Zarzuela de Ramos Carrión.

La llegada de cilindros negros de música española, muy probablemente grabados en España por los mismos artistas que habían protagonizado los cilindros de los viejos gabinetes, hace imposible la competencia. La más importante de las compañías, la Sociedad Fonográfica Española inicia su liquidación en diciembre de 1905 (García Montejano, 2005: 93). Los gabinetes que quedaban abiertos habían abandonado la actividad de las grabaciones y ahora anunciaban la venta de discos, de una y dos caras, la novedad de éxito de esos años que da paso a una nueva época de la historia de la discografía.

Conclusiones

Es patente que la falta de emprendimiento industrial y de desarrollo de negocios en España hicieron perder al incipiente sector de la fonografía la oportunidad de participar en la consolidación de la gran industria discográfica internacional. Probablemente el ecosistema industrial español no tenía suficiente entidad como para albergar y abastecer la fabricación de materiales de precisión. También hay que considerar que países como Gran Bretaña, Francia o Alemania ya contaban con industrias mecánicas de precisión y de productos de consumo como la relojería. La falta de una industria previa como esa en España debió pesar mucho. Pero no es menos cierto que otros países que partían de situaciones parecidas, como el caso que hemos mencionado de Italia, supieron desarrollar sociedades, negocios y fábricas al calor del comercio de la música que grababan sus artistas.

Queda como legado de la efímera existencia de los gabinetes fonográficos españoles el patrimonio formado por las grabaciones musicales que han sobrevivido. Por la particularidad de España, podemos asegurar que en su mayoría se trata de piezas excepcionales y únicas. Es muy difícil estimar cuántas se pudieron llegar a producir, pero basándose en las cifras declaradas por los grandes empresarios se pudieron vender solo unos cientos de miles. Si se compara con las cifras que ya manejaba Pathé en Francia en 1899, cuando contrató la producción de dos millones de copias a Casares, se entiende que los pocos ejemplares que nos han llegado son todos insustituibles y valiosos.

Un excelente libro sobre una

excelente persona y maestro del arte de Japón.

Elena Barlés es Profesora Titular de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza y Académica Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría, de Sevilla. Fernando García Gutiérrez fue Numerario de esta misma Academia hasta su fallecimiento, en 2018. Había ingresado en ella en 1989, después de haber pasado catorce años como misionero en Japón, dedicado fundamentalmente a trabajos docentes en la Universidad Sophia, durante los cuales fue su intención integrarse por completo en aquella sociedad que tan generosamente le había acogido y a la que él, con no menos generosidad, se había entregado, hasta llegar a identificarse con ella. Fruto de estas relaciones fue, entre otros, un profundo conocimiento del arte de aquel país, como dejó magistralmente expuesto en el tomo de la *Summa Artis* que en su día le encargó la Editorial Espasa y de la que han llegado a realizarse numerosas ediciones; un libro, por tanto, que, aunque escrito hace más de medio siglo, no ha perdido vigencia, lo que explica que aún siga siendo recomendado por los profesores en las cátedras universitarias como una de las fuentes fundamentales para conocer el arte del Japón, y que los discípulos realmente interesados en él reconozcan que deben mucho al libro de Fernando García Gutiérrez.

Entre esos discípulos se halla la hoy Profesora de la Universidad de Zaragoza e investigadora principal de diversos proyectos I+D enfocados al estudio de las relaciones entre Japón y España a través el Arte, Elena Barlés Báguena, la cual, con motivo del fallecimiento del P. Fernando, como familiarmente le llamamos, ha querido exponer lo que fue su vida, la religiosa y la docente e investigadora, la interior y la exterior, pero tanto una como otra, una vida íntegramente vocacional, de entrega a los demás, con una palabra siempre amable, un consejo acertado y una sonrisa imborrable, que

hacía que cuando teníamos que acudir a él, desde lejos supiéramos, por su acogedora mirada, que íbamos a ser siempre bien recibidos.

A él acudió en su momento, como era inevitable, la Prof. Barlés, cuando quiso hacer del arte japonés su especialidad universitaria, y más tarde cuando, ya introducida en la docencia, quedó integrada en el claustro de profesores de la Universidad de Zaragoza. Y el P. Fernando no solo atendió sus demandas respondiendo a sus preguntas en todo este proceso, sino que no tuvo inconveniente en acudir a Zaragoza para tener un contacto directo con ella y con el departamento que acabaría dirigiendo, en el que se hallaba otro alumno predilecto, el Dr. David Almazán. Y en Zaragoza estuvo siempre que le llamaron, para dar una conferencia (18 Semanas Culturales Japonesas), participar en un congreso, formar parte de una mesa redonda o con cualquier otro motivo que aconsejara su presencia, pues era garantía de éxito, por sus conocimientos y por la capacidad de atracción que ejercía.

Y con la misma facilidad con que se desplazaba a Zaragoza por motivos docentes para enseñar el arte del Japón, lo hacía a Madrid cuando le pidieron que se hiciera cargo del Secretariado de Misiones Jesuíticas, o a cualquier ciudad de España a la que le llamaran para dirigir un retiro o una tanda de ejercicios espirituales de su maestro, Ignacio de Loyola, cuya disciplina siguió escrupulosamente a lo largo de su vida, recomendando a todos sus principios de conducta básicos: “vivid el momento presente”, “no hagáis mudanza en tiempos de desolación”, o cualquier otra de las “reglas de discreción”, como las llamara el fundador de la Compañía.

El P. Fernando pasó sus últimos años estrechamente vinculado a la ciudad de Sevilla, tanto a la Orden a la que pertenecía, como superior de la monumental casa de la Calle Jesús del Gran Poder, como a su pequeño despacho del arzobispado, cuando el cardenal Amigo Vallejo le llamó para que cuidara el patrimonio artístico de la Iglesia en la archidiócesis, o en la Real Academia de Bellas Artes, a cuya Junta de Gobierno perteneció mientras sus fuerzas se lo permitieron. Y es que Fernando

nunca supo decir que no cuando se trataba de prestar un servicio, a la sociedad o a la Iglesia, sin acepción ni de instituciones ni de personas. Todas tenían acogida en su corazón y en su mente. Con una sola línea roja, que todo pudiera encajarse dentro de lo que él consideraba que era la voluntad de Dios, siguiendo el principio ignaciano.

Todos estos rasgos personales, enriquecidos con las propias experiencias y con noticias recogidas de numerosas entrevistas realizadas a personas que le trajeron y de múltiples fuentes de hemeroteca, son los que expone de manera magistral la profesora Barlés Báguna en el libro que reseñamos, dejando traslucir la gran admiración que sentía por el sensei y el agradecimiento que le profesaba, confesando que guarda en su interior, “como un auténtico tesoro, el recuerdo de sus charlas, de los encuentros y de los momentos con él compartidos”.

Es un libro muy bien estructurado y documentado, que se lee con suma facilidad, y que resulta muy ameno por los numerosos testimonios que aporta, tanto de familiares como de amigos y compañeros jesuitas o de colegas Académicos, todos los cuales vienen a coincidir en una misma idea: el enorme caudal de riqueza humana, espiritual y científica que acumuló este jesuita ejemplar que hizo del estudio y la difusión del arte del Japón, algo que hasta entonces no había preocupado nunca a los historiadores del arte españoles, uno de los medios de evangelización y proyección hacia los demás, y que a él le empezó a preocupar cuando, llegado allí, siguiendo los caminos de Francisco Javier, conoció el alma de este pueblo admirable y de tan rica sensibilidad, y le cautivó. No fue al Japón para estudiar su arte. Fue para entregarse a aquella sociedad en lo que pudiera ser útil. Pero, estando allí, conoció su arte, lo admiró, lo asimiló y nos trajo a nosotros los conocimientos que había adquirido. Fue con una misión espiritual y, cumplida ésta hasta donde sus superiores lo creyeron conveniente, volvió con un rico bagaje intelectual. Y con el mismo espíritu de servicio con que había llevado allí sus ideas evangelizadoras, volvió trayéndonos lo que allí había

adquirido, y con generosidad lo puso a nuestra disposición, por lo que la Prof. Barlés puede considerarle en el título de su libro, con todo merecimiento, como “maestro y pionero del estudio del arte japonés en España” y dedicarlo a “todos aquellos misioneros que fueron al País del Sol Naciente y lograron crear un sutil puente de unión entre dos pueblos, lejanos en la distancia, pero cercanos en el corazón”. Durante mucho tiempo sus libros fueron prácticamente los únicos sobre la materia en español y todavía hoy son obras clave para alcanzar una auténtica comprensión del arte del Japón.

La Prof. Barlés nos narra con detalle las peripecias de su viaje inicial con algunos compañeros jesuitas, un viaje en trasatlántico que duró más de un mes y en el que hubo de todo, grandes alegrías en la visita a ciudades emblemáticas de todos conocidas, y emblemáticos mareos, sobre todo en su etapa final, hasta llegar al puerto de Yokohama, en la bahía de Tokio. Un viaje más parecido al que hace casi 500 años realizara Francisco Javier que a los que podemos realizar en nuestros días en unas cuantas horas.

Dirigía entonces aquella misión, continuando la tarea del santo navarro, otro español excepcional, Pedro Arrupe, de quien Fernando García llegará a ser gran colaborador y amigo durante muchos años, del que admiraba su optimismo vital y su claridad de corazón, y del que aprendió, sobre todo, que uno debe hacerse como aquellos a los que pretende evangelizar, que quien va a un país a evangelizar no debe tratar solo de enseñar, sino que también debe saber escuchar y reflexionar e integrarse, pues no se trata de cambiar ni de destruir lo autóctono, sino de complementarlo y enriquecerlo, principios que Fernando hará suyos, y que le llevaban a decir, escribe la Prof. Barlés, que “el descubrimiento personal de Japón fue algo imborrable en mi memoria y en lo más hondo de mi corazón..., lo que más me ha enriquecido humanamente”.

En un capítulo especialmente dedicado a García Gutiérrez como estudioso, profesor y divulgador del arte de Japón en España, afirma Barlés que el jesuita reunía todas las cualidades necesarias para ser un gran investigador, inteligencia,

curiosidad, capacidad de análisis y de síntesis, rigurosidad y facilidad tanto para escribir, tarea que le entusiasmaba, como para hablar, lo que hacía con profundidad y sencillez, de manera que podía hacerse entender por todos con facilidad, tanto en castellano como en japonés, idioma que llegó a hablar con corrección y fluidez, y en el que le gustaba comunicarse con los nativos siempre que tenía ocasión de hacerlo. Y en ambos idiomas sabía transmitir, con pocas palabras, la esencia de lo que quería enseñar.

Sus trabajos de investigación, relacionados y analizados en el libro con exhaustividad, pueden considerarse hitos historiográficos en el estudio del arte del País del Sol Naciente en España, del cual le asombraba sobre todo, dice la Prof. Barlés, su minimalismo, su capacidad para expresar mucho con el mínimo de elementos y para encontrar belleza en los aspectos más cotidianos y aparentemente vulgares de la vida, así como su estrecha relación con la Naturaleza.

Elena Barlés dedica un capítulo especial a García Gutiérrez como coleccionista de arte oriental. Y es que, durante sus años de misionero, había conseguido reunir, fruto de regalos y donaciones por servicios prestados de manera altruista, una valiosa colección de arte chino y japonés, que acabaría donando, en nombre de la Compañía de Jesús, a la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla. La había expuesto por primera vez y dado a conocer, pocos años después de su regreso a España, en el Museo Arqueológico de Sevilla, cuando nosotros éramos su director. El mismo, personalmente, se había hecho cargo del montaje de aquella exposición inicial, como personalmente se haría cargo unos años después, de su montaje definitivo en la Real Academia de Bellas Artes. Y tal como él la montó, permanece expuesta, haciendo Elena Barlés, que conoce profundamente tanto el arte japonés como el chino, un pormenorizado análisis de su rico contenido, con unas piezas que pueden considerarse únicas, y otras más conocidas, como las relacionadas con la ceremonia del té, que tan bien representa, nos dice la profesora de la Universidad de Zaragoza, el espíritu del zen y sus principios estéticos,

austeridad, soledad, naturalidad, un auténtico deleite estético, intelectual y sensorial, que hace que los participantes en la ceremonia se olviden de sí mismos y entren en un profundo estado de paz interior y de unión y armonía con sus semejantes y con la naturaleza exterior.

Los dos últimos capítulos del libro los dedica la autora a dejar constancia, por un lado, de los reconocimientos y galardones que en vida recibió el biografiado, de los que él nunca presumió, y ni siquiera quiso exhibir públicamente, y, por otro, del agradecimiento que cuantos tuvimos el privilegio de tratarle, le debemos, pues a todos nos enriqueció, bajo el punto de vista espiritual, humano y científico, ya que fue, como dice la autora en las páginas finales, "un ejemplo de vida hasta su último adiós", "un regalo de Dios para toda la humanidad", puntualiza Mitsue Takahara en la entrevista que la autora le hace. Y nosotros, que estamos entre esos privilegiados, dejamos también constancia de ello. Y no solo queremos dejar constancia de nuestro agradecimiento al buen sensei, que tanto nos enseñó, sino también a la autora de este completo libro, la Prof. Elena Barlés, por habernos sabido transmitir de manera tan clara y tan cercana los rasgos de su rica personalidad.

Y nuestro agradecimiento también a la Asociación de Amistad Hispano Japonesa Hasekura Tsunenaga, de la que el prologuista, el que fuera Consejero de Cultura de la Junta de Andalucía y Rector de la Universidad Internacional de Úbeda, el Prof. Juan Manuel Suárez Japón, cuyo elocuente apellido en este contexto lo dice todo, es Vicepresidente Ejecutivo. Y han tenido el acierto de incluir esta obra dentro de sus publicaciones para dar a conocer las seculares relaciones que unen aquel lejano y bello país del Pacífico con la pequeña localidad sevillana de Coria del Río, a orillas del Guadalquivir, hasta la que llegaron, en misión diplomática, algunos de sus hombres, y en ella se quedaron, dejando para siempre testimonio de su presencia. Para esta Asociación, por tanto, y para el Ayuntamiento de la ciudad, que lo ha patrocinado, también nuestra felicitación y nuestro agradecimiento.

Desde el cielo, en el que se halla, Fernando García Gutiérrez nos mirará complacido a todos con su ya eterna sonrisa.

Reinstalación y reedición de Grass Grows.

Introducción

Hans Haacke (Colonia, 1936) artista reconocido a nivel mundial es uno de los pioneros de la Crítica Institucional, movimiento que pone en evidencia el papel dominante de la institución que interviene en lo que se exhibe y que en ocasiones censura o promueve en consonancia con intereses económicos. En los inicios de su carrera estuvo vinculado al Grupo Zero de Düsseldorf formación que compartía algunos preceptos de tendencias y movimientos vinculados al *povera*, minimalismo, cinético y *op art*. Según *Art Facts* (2020) ha participado en 398 exhibiciones grupales y 35 monográficas en diferentes países, en 5 ferias de arte y en 19 bienales. Una de las más destacadas en la 45 Bienal de Venecia de 1993 con la instalación *Germania* que fue premiada con el León de Oro, algunas de sus obras forman parte de la colección permanente en al menos 24 museos.

Grass Grows ha sido descrita como pila, terraplén, escultura cónica, montón, cúmulo, montículo, entre otros términos que aluden a la forma, compuesta de tierra a la que se le añadieron semillas de rápido crecimiento, sus características físico conceptuales y de manera especial las exhibiciones en las que se inserta proponen su inscripción en diferentes movimientos artísticos. A esto hay que añadir las posturas desde la crítica y el comisariado que difieren del artista que

prefiere adherirse a la «estética de sistemas» de Jack Burnham, así lo expresó a Jeanne Siegel (1971) «No me considero naturalista, ni por supuesto conceptualista o cinético, artista de la tierra, o interventor entre el arte y la tecnología, o el orgulloso portador de cualquier otra categoría manifiesta de los últimos años. Estoy más cerca de mi pequeño manifiesto de 1965 de “articular algo natural”». El texto en cuestión señala:

Hacer algo que experimenta, reacciona a su ambiente, cuya forma no puede predecirse con exactitud, hacer algo que reacciona a los cambios de luz y temperatura, está sujeto a las corrientes de aire y depende en su funcionamiento de las fuerzas de la gravedad (Haacke, 1965, en Marchán Fiz, 1986, p. 214)

Si bien muchos artistas no se inscriben a ciertos estilos, la historia o la crítica los clasifican en movimientos que permiten contextualizar su trabajo, en otros casos sirven de reflexiones teóricas como en el caso del crítico italiano Germano Celant que vio una obra de Giuseppe Penone en la entrada de la galería de Sperone en Turín y decidió incluirlo en el libro del *povera* «Así me convertí en un artista del “povera”» recuerda Penone, quien se desmarcó de los postulados teóricos de sus colegas Giovanni Anselmo, Mario Merz y Luciano Fabro (Grenier & Penone, 2005: .4-5). En este sentido, al describir las diferentes inscripciones, se puede dar cuenta de los procesos de un sistema artístico, la presentación no sigue una ordenación cronológica de las exhibiciones, sino que se ha organizado según los periodos históricos de las corrientes artísticas, entre las que podemos encontrar el minimalismo, *Land Art*, arte conceptual, estética de sistemas, instalación y *Site-specific*.

Grass Grows, 1969 está compuesta por tierra y plantas de rápido desarrollo, con unas dimensiones de 91 cm de alto por 270 cm de diámetro fue colocada en el suelo, sin pedestal ni soporte en una de las habitaciones más iluminadas junto a una

ventana, Hans Haacke se encargó de regar las semillas, los brotes germinaron hasta adquirir un verde rebosante, días después se transformaron en amarillos y marrones, tras lo cual, al morir las plantas, pasan a completar los previsibles ciclos de vida: nacimiento, crecimiento, decaimiento y muerte. Por su apariencia se convierte en una unidad de rasgos estables y debe su pregnancia a su localización en la naturaleza en lomas, colinas o en las dunas de las playas y como consecuencia de la producción social en los escombros de la construcción, en la basura de las ciudades y en las producciones artísticas. En cuanto a sus contenidos, estos se adhieren a la historia de los estilos y en su re-fabricación la forma se mantiene relativamente estable, pero los significados van mutando.

Los conceptos centrales de la obra se desarrollaron dos años antes con *Grass Cube*, 1967, un cubo de plexiglás de 76 x 76 cm sobre el que se depositó tierra con semillas y se presentó en la Escuela de Arquitectura y Planeamiento del Instituto Tecnológico de Massachusetts, que fue comisariada por Wayne Andersen en 1967. Si bien no es idéntica en su aspecto, si comparte su esencia conceptual con *Grass Grows*, porque ambas aluden a preocupaciones y tensiones medio-ambientales y fueron recreadas con materiales naturales e insertadas en el espacio museístico, de ahí que se produzca una descontextualización, la porción de naturaleza pasa a formar parte de un entorno artificial.

Las exhibiciones de *Grass Grows* en relación con diversos movimientos y tendencias artísticas.

La década de los sesenta se caracterizó por la explosión de múltiples estilos entre los que podemos encontrar el arte conceptual, minimalismo, *fluxus*, *povera*, pop, *Land Art*, *happening*, entre otros; las propuestas y representaciones de los artistas producían un estado de *shock* en el espectador. A

partir de Marcel Duchamp la constante fue la transgresión, los creadores ensayaban con nuevos modelos de producción y materiales, si en un principio los cambios eran drásticos y frecuentes, con el transcurso de los años las acciones parecían referir a una especie de *déjà vu*. En este contexto los autores mudaron de tendencias artísticas y al hacerlo mantuvieron parte de la filosofía e ideología de sus corrientes predecesoras, que llevará a perfilar fronteras, que pueden entenderse como un área intermedia porque marca discrepancias, logra un acercamiento o una suerte de ligazón. A nivel general proponemos el uso de varias entradas analíticas, que ayudarán a comprender las características de cada corriente, sus ideas y motivaciones, las clasificaciones describirán rasgos que adscriben o excluyen a *Grass Grows* a un movimiento diferente, esto facilitará una comprensión integral la obra.

Los encuentros vienen a ser entendidos por Hal Foster (2001) y Marchán Fiz (2012) como la concatenación o destino de nuevas tendencias, de tal manera que para el primero, el minimalismo y el pop art fueron las corrientes más importantes de la década, porque rompieron con convenciones artísticas y cerraron el ciclo tardomoderno, ello dio paso a movimientos posmodernos entre los que encontramos el *Land Art*, antiforma, *povera*, arte conceptual y la crítica Institucional de la que es parte Hans Haacke. Para Marchán Fiz el *Land Art* vendría a ser la culminación del *povera* y el arte ecológico, estos tres originaron el arte conceptual.

a) Interacciones con el minimalismo

Surgida hacia finales de los cincuentas la estética minimalista se caracterizó por la simplicidad de sus formas, por la reducción de la paleta cromática y eliminación de la representación mimética, el minimalismo llegó a conocerse como *abc art*, literalismo, arte reduccionista, estructuras

primarias, *cool art*, *the third stream* u objetos específicos y según Barbara Rose se dio como una «reacción a la subjetividad, los contenidos emocionales y los excesos pictóricos del expresionismo abstracto» (en Guasch, 2000: 27).

El minimalismo ha sido calificado de impersonal, mecánico y simplista, idea que se alinea a los discursos de sus artistas pioneros como Carl André «una mayor economía de medios presupone un más elevado fin», Frank Stella trataba de limitar las significaciones con las frases «lo que ves es lo que ves». Donald Judd refiere a *objetos específicos* por su capacidad de no significar nada, es decir, son signos autorreferenciales porque no representan algo externo.

En contra de este reduccionismo Hal Foster plantea que en el minimalismo no es específico, no es idealista, ni reductor, las formas sencillas son dispositivos de reflexión porque transmiten significados complejos, otro de los aportes es que rompió con los modelos hegemónicos del expresionismo y el formalismo que se enfocaban en la centralidad de la pintura y que disfrutaron del reconocimiento del museo, que estaban insertos en las leyes del mercado y contaban con una amplia aceptación del público, entre estos artistas podemos encontrar a Jackson Pollock y Willem de Kooning (Foster, 2001: 44).

Por su austereidad formal *Grass Grows* se podría vincular con el minimalismo, en la medida que integra elementos homogéneos que se distribuyen sin jerarquías, sin pedestal o soporte y se ubican sobre el piso. En una primera etapa, cuando las hierbas aún no crecen se puede observar el color uniforme de la tierra, de aspecto simple y estructurado se asemeja a los tonos ocres y marrones de origen industrial como el acero o el cobre y natural como la madera o las rocas, materiales que se asimilan a los empleados por artistas minimalistas. Muchas de las instalaciones eran encargadas a talleres especializados con instrucciones precisas del aspecto, lo que generaba una intervención mínima del artista, en el caso de Haacke se omite también la factura o modelado, porque la materia es colocada

directamente en el suelo y lo que origina la forma son las leyes físicas.

La distancia al minimalismo se da cuando pierde la apariencia monocromática las hierbas crecen y luego maduran, los tonos verdes se transforman en amarillos y marrones; otras modificaciones se pueden dar por causa de las leyes de la gravedad, al estar hecho de material fragmentario la estabilidad se ve amenazada por el derrumbe, una pequeña movilización de las partículas podría provocar el colapso de la forma. En contraposición los minimalistas emplearon materiales reforzados, galvanizados y metálicos que según Didi-Huberman generaban una idea de perpetuidad en tanto que se presentaban «como insensibles a las marcas del tiempo» y porque con ello eliminaban la representación de la temporalidad, que los hacía inmunes a cambios de sentido (Didi-Huberman, 1997: 32). Hans Haacke era consciente de los principios del minimalismo, que en su opinión diferían de las intenciones de sus obras.

A very important difference between the work of Minimal sculptors and my work is that they were interested in inertness, whereas I was concerned with change. From the beginning the concept of change has been the ideological basis of my work. All the way down there's absolutely nothing static—nothing that does not change, or instigate real change. Most Minimal work disregards change. Things claim to be inert, static, immovably beyond time. But the status quo is an illusion, a dangerous illusion politically (...) (Haacke en Siegel y Haacke, 1971: 243-244).

Desde la cita puede afirmarse que el artista se apartaba de la corriente minimalista, pero sus obras y las de sus colegas, debido a la coincidencia en cuanto a su apariencia han sido inscritas en el movimiento. En otros casos, se han clasificado por una falta de análisis contextual en artistas como Michael Heizer, Robert Smithson y Walter de Maria en los que la crítica o la prensa los adscribían en el minimalismo, según

Kastner la confusión venía por ser documentadas fuera de su contexto, no se definía el espacio en el que estaban contenidas y se las separaban de sus interconexiones sociales. Las fotografías tomadas a grandes distancias a cielo abierto, incluso desde helicópteros centraban su interés en la forma (Kastner, 1998: 29), a partir de estas tomas se generaba la idea de conjuntos minimalistas.

Además de su aspecto, y siguiendo las inscripciones de las exposiciones podemos asociar a *Grass Grows* con el minimalismo al ser presentado en *A Stone Left Unturned*, 2013 que fue comisariada por Simon Castest en la galería Yvon Lambert de París, el título es tomado de la obra de Lambert que fue presentada en 1970. La temática se centró en recopilar trabajos relacionados con prácticas minimalistas y conceptuales de la década de los sesenta y analizar las tensiones y afinidades de ambas corrientes; las superposiciones y oposiciones se dan en el minimalismo que se ocupaba de las cuestiones formales, mientras que el arte conceptual se enfocaba en la idea, para Sol LeWitt la forma «era una cuestión superficial». Según Lambert, el arte conceptual conecta la semiótica con la geometría y el rigor formal con las ideas, el conceptualismo deviene en una reacción del minimalismo, o por lo menos es el resultado de una progresión histórica (Lambert, 2013: 4-5).

En cuanto al contexto en el que se insertó *Grass Gross* es notable la ausencia de la gran ventana de la primera exhibición, a falta de ésta se observa un tragaluz en el techo, pero se mantiene una buena separación física de otras piezas. La centralidad de la idea se refleja en el catálogo porque se omite el tamaño de la obra, en su lugar, se coloca la frase de «dimensiones variables» con la muestra aparece el artículo Lucy Lippard *Minicon, or, Out of the Box and into the Ether*, en el que junto a John Chandler acuñó lo *conceptual* para describir pinturas, esculturas minimalistas y algunos *earthworks*, en oposición a lo *ultra conceptual* en los que se

da mayor importancia a las ideas. Antes de ellos, Sol LeWitt empleó *conceptual* en obras que se focalizan más en la forma que la idea y usaba la mayúscula *Conceptual* para trabajos con un mayor nivel de *desmaterialización*. Lippard ve el origen del arte conceptual en el minimalismo y es consciente de la inversión de sus principios: «Si el minimalismo expresó formalmente “menos es más”, el arte conceptual trataba de decir más con menos» (Lippard, 2004: 15) Es decir, el primero relega los sentidos, mientras que en lo conceptual una figura simple como un montículo no tiene tanta relevancia, como si lo hacen los múltiples significados que se pueden originar de ella.

b) Interacciones con el Land Art

Los elementos orgánicos de *Grass Grows* la emparentan con el *Land Art* que se desarrolló en Estados Unidos a finales de los sesenta y continuó su expansión en Europa en la década siguiente. Las nuevas propuestas modificaron los modos de producción y los lugares de exhibición, los artistas realizaron obras que ocuparon grandes espacios a cielo abierto, en edificios abandonados y alejados de los centros urbanos, en varios casos fuera del alcance de los espectadores. A las instalaciones acudían los autores y unos pocos allegados para documentar con fotografías, mapas o videos que luego exhibían en museos o galerías. Muchos de los trabajos estaban conformados por materiales naturales o de descarte que no se podían transportar; con estas acciones se buscaba confrontar los sistemas museísticos y mercantiles.

Aunque el *Land Art* ocupó terrenos externos a las galerías, no es un requisito para considerarlas dentro del movimiento. La autora Tonia Raquejo afirma que hay una visión reduccionista que limita el arte de la tierra a trabajos producidos en la naturaleza o instaladas fuera de los museos. En contraposición el *Land Art* es heterogéneo, se puede encontrar obras muy

dispare, desde las que comulgan con los catecismos ecológicos y respetan el medio ambiente, a las que intervienen con maquinaria pesada que alteran la geografía de un modo radical (Raquejo, 1998: .7). Muestra de ello es *Double Negative* de Michael Heizer pues para elaborarla usó dinamita y empleó tractores que movilizaron 240.000 toneladas de tierra que originaron fosas gigantes de 15 m de profundidad por 9 m de ancho, en una longitud de 450 m (Guasch, 2000: 54-55). Fue financiada por la Galería Dwan y en 1984 se donó al Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles. De manera análoga *Spiral Jetty*, 1970 de Robert Smithson es propiedad de Dia Beacon. Si en un inicio se rompió con lo mimético y se elaboraron monumentos efímeros opuestos a la fetichización de la escultura o pintura como objeto de culto burgués, también se propuso ir en contra del sistema mercantil e institucional, acciones que lograron un efecto temporal, debido a que el museo logró absorberlos, lo que si se logró fue la instauración de nuevos modos de producción como la incorporación de videos, fotografías e infografías documentales y la adquisición de grandes espacios a cielo abierto, al variar los materiales, se quebrantó las convenciones del paisaje y se alteraron los parámetros de representación.

La primera muestra del *Land Art* fue organizada por Robert Smithson y Virginia Dwan en Dwan Galery de Nueva York y se tituló *Earth Works*, en ella se incluyó *Dirt*, 1968 de Robert Morris, que estaba compuesta por un montículo de tierra con barras de acero, tubos, madera, alambre, escombros y aceite, esta mezcla de elementos industriales y naturales produjeron la corrosión, su aspecto iba mutando al tiempo que se podía percibir el hedor de los materiales en descomposición. Éstos procesos de producción y su exhibición en el suelo de la galería se parecen a los empleados en *Grass Grows*, pues ambas agrupan las nociones de «naturaleza» y «cultura» que están impregnadas de marcas sociales porque contienen parte de la naturaleza y aunque la forma evoca una colina, no representa

un paisaje tradicional, en el sentido de que ni su encuadre o composición los imitan, el paisaje como constructo social se ve reforzado en la inserción de la obra en un espacio museístico y su apariencia lo hace percibir como objetos extraños.

Otro re-estreno de *Grass Grows* se dio en *Ends of the Earth: Land Art to 1974* (MOCA), 2012 que fue curada por Philipp Kaiser y Miwon Kwon y se convirtió en la más grande y ambiciosa exhibición al agrupar alrededor de 250 trabajos de más de 80 artistas. Los comisarios propusieron una revisión teórica del movimiento, se desmontaron algunas ideas erróneas o sesgadas en cuanto a adscripciones regionales y de género. Para revertir esta idea se evitó la preeminencia de autores varones y estadounidenses, en contraposición la muestra se deslindó del androcentrismo al acoger una mayor diversidad sexo-genérica y representación mundial.[\[11\]](#) Como se mencionó, el *Land Art* no solo se ocupa de la naturaleza y de lo rural, por ello se incluyeron propuestas desarrolladas en las urbes y para demostrar que no es por norma *anti-institucional*, artistas y curadores trabajaron de manera conjunta. Las obras colocadas dentro y fuera de los edificios junto al empleo de diversos lenguajes y soportes como esculturas, fotografías y videos evidenciaron la heterogeneidad de la corriente. En el título se marca el fin del periodo «1974», pero no establece un inicio para la muestra, porque según Kwon (2012) «we chose not to put a beginning date into the title of the show, since Land Art emerges through many different strains of art practices and one could locate multiple moments of its beginning». Para demostrar esto se expusieron trabajos anteriores a la década de los sesenta.

La misma muestra continuó su recorrido en la Haus der Kunst, Munich en 2012, esta vez con la colocación de *Grass Grows* sobre unas gradas en los exteriores del museo (Fig. 1) lo que produjo variaciones radicales en el sentido de que se rompió con el principio básico de descontextualización del entorno

natural, el hecho de estar más habituados a observar los jardines exteriores que dentro de una habitación, hace que se pierda la sensación de extrañeza. Otro cambio se dio al colocarla encima de unas escaleras que hicieron perder su aspecto cónico y la arquitectura pasó a formar parte de la obra; se podría decir que evocaba la idea de abandono y decadencia. En cuanto al sentido perceptual, se alteraron las relaciones espaciales de su exhibición inaugural porque en 1969 se colocó en una habitación reducida haciendo que el objeto aparente mayores dimensiones, en contraposición, la reinstalación en un espacio abierto en un exterior mucho más amplio creaba la apariencia de un objeto menor.



Figura 1. Hans Haacke: *Grass Gross* en la entrada de la Haus der Kunst, Munich

De manera simultánea a es exhibición alemana, Pep Vidal producía una apropiación que fue presentada en el Muxart Espai d'Art i Creació de Martorell, un espacio dedicado a artistas emergentes y fue comisariada por Laura Bel y Rafael Haro (Fig. 2). Además de artista, Vidal es físico y matemático, por lo que mediante cálculos realizó algunas pruebas en 3D, también replicó las escaleras de cemento de Munich con un muelle de

madera; con la intención de obtener mejores resultados, trabajó con registros del *original* que incluían la medición de la temperatura, la luz y las variaciones medioambientales.

Pese a que consiguió una imagen bastante semejante, la duplicación de la obra exige que se cumplan condiciones más específicas como las variaciones de temperatura en la estación de otoño en Munich, asimilar la luz, la cantidad y el tipo de tierra empleada; por otro lado, es imposible prever el volumen necesario de agua que es distribuida con una regadora casera. Circunstancias que impiden una reproducción exacta y que evidencian el carácter autónomo de *Grass Grows* donde la hierba crece de manera soberana alejada de la intención del artista y de la mirada del espectador. Ningún montículo es igual a otro, no es posible duplicar su forma y no se puede reconstruir el contexto de la exhibición inicial. Esto funciona en un mismo creador y para los autores apropacionistas que pretenden irónicamente reconstruir el original.

Si bien la muestra permite corroborar la imposibilidad de la copia exacta y la ineficacia del empleo de la tecnología en procesos estéticos, la centralidad del mensaje deviene de la tendencia de finales de los setenta la apropiación, que surgió en respuesta al fracaso del arte conceptual como modelo antisistema y anti mercantil, y tiene como principio la crítica a la representación. La obra aislada de sus condiciones de exhibición originales queda reducida a un signo abstracto «En este universo de *simulacros*, no hay copias posibles, porque ya no hay originales: ¡que el arte desaparezca como práctica, y que reaparezca como *signo*!» (Ferrer, 2010 p.25). Enfrentando la multiplicación o la copia, al tomar la imagen de otro artista la presenta en un nuevo contexto y con ello cuestiona los conceptos de genialidad, autenticidad, autoría y originalidad.

c) Interacciones con el arte conceptual

El término *Arte Conceptual* fue empleado por Henry Flint en 1961, en un artículo que llevó el mismo título y que le sirvió para explicar las relaciones del arte con el lenguaje. Flint, integrante del movimiento *fluxus* centró el análisis de lo conceptual en las relaciones con el lenguaje, mientras Sol LeWitt proclamó la supremacía del concepto sobre el objeto, en el sentido de que una buena idea es más importante que la ejecución de esa idea. La teorización de la corriente se amplió con el grupo inglés *Art & Language* con la revista *Art-Language. The Journal of conceptual art*, 1969 que tenía como redactores a Michael Baldwin y Terry Atkinson, artistas que publicaron varios ensayos en lugar de producir obras de arte. Ese mismo año Joseph Kosuth escribe «[Desde Duchamp] todo arte es conceptual [en sí mismo] porque solo existe conceptualmente» (citado en Danto, 2013: 41).

Este trabajo se enlaza con el arte conceptual, porque según el artista, no tiene un fin mercantilista, el carácter efímero de sus obras hace que las piezas sean reconstruidas de manera constante. El énfasis en la idea, modifica los modos de producción y reduce el nivel de intervención del artista, en lugar de manufacturar objetos los selecciona o encarga su ejecución. Con el empleo de materiales de origen natural que tienden a descomponerse como la tierra y las hierbas, se hace necesario rehacer la obra, al priorizar la idea sobre el objeto y con la *re-fabricación*, las instituciones se ahorran gastos de movilización, costos de almacenaje, labores de mantenimiento, restauración y seguridad. En algunos casos, como menciona Isabel Tejeda, en la idea de limitar las reconstrucciones se reelaboran piezas con el consentimiento del artista, por cuanto los materiales *vintage* que pueden tener unos quince años, llegan a tener más valor que los nuevas, éstos materiales antes considerados extra artísticos, en la actualidad son tratados con procedimientos de conservación museísticos (Tejeda, 2012: 220).

En la muestra *Castillos en el aire*, 2012 del Museo Nacional

Centro de Arte Reina Sofía, que tomó el título de la obra de Haacke y refería a la explosión de la burbuja inmobiliaria y cultural en España, fue curada por el director del museo Manuel Borja-Villel en la que se juntaron los trabajos del periodo 1967 al 2011, con más de cuarenta obras se convertía en la mayor retrospectiva realizada hasta entonces en el país. La exhibición trajo una nueva versión de *Grass Grows* que fue colocada en el suelo dentro de la galería, junto a ella se exhibía una fotografía de otro montículo hecho de escombros y basura amontonada en la playa de Carboneras, Almería, 1970, ambas piezas recibían una pequeña porción de luz natural proveniente de una ventana. Los curadores insisten en la idea de «reestrenar»[\[2\]](#) las obras se agruparon en estructuras complejas o «sistemas en tiempo real» y según definición propuesta por el artista que incluía investigaciones sobre elementos naturales como el hielo, la tierra, el agua y el oxígeno (MNCARS, 2012). El énfasis en reestrenar afianza el carácter conceptual de la instalación, porque al incluirla en un nuevo espacio y contexto el significado va variando, la fotografía impresa de los escombros en la playa, dialogan con *Grass Grows*, en cuanto a relaciones dicotómicas como el desecho vs lo nuevo o lo viviente, el desorden y caos en contraposición al orden y uniformidad; el pasado como ruinas y el futuro con el crecimiento de las plantas, la urbe destruida vs los prados renacientes, por lo que se podría decir que en lugar de enfocarse en los ciclos orgánicos, se dan relaciones entre naturaleza y cultura.

d) Interacciones con la estética de los sistemas

La noción de *sistemas estéticos* viene de la mano de Jack Burnham (1968) con el artículo "Systems Esthetics" que se publicó en *Artforum* donde relaciona *La estructura de las revoluciones científicas* de Thomas Kuhn (1962) y la *Teoría General de los Sistemas* de Ludwig von Bertalanffy (1968). A partir de estos conceptos, se encontró un marco teórico que

permittió explicar los nuevos procesos de creación en artistas como Hans Haacke, Dan Flavin, Carl Andre y Robert Morris, que vienen a analizar las intersecciones del objeto con el espectador y del lugar que los acoge, las interrelaciones se dan en reciprocidad simultánea. El interés de los autores no reside sólo en la forma de la obra sino en las relaciones entre las personas y las relaciones de las personas con su entorno.

Mientras la escultura tradicional mantiene una forma estable y límites fijos, en *Systems Aesthetics* se dan modificaciones que están determinadas por mecanismos externos como el ambiente, el tiempo y el espacio. Los artistas asumen las propuestas desde la perspectiva del pensamiento complejo que considera al sujeto, su interacción con las ideas, los mensajes y las condiciones atmosféricas, las fuentes energéticas, entre otras, que enlazan con la teoría científica de Bertalanffy con base a los «componentes complejos en interacción», las relaciones se dan en flujos abiertos, las secuencias producen interrelaciones entre los elementos y sus sistemas. De carácter interdependiente, los componentes actúan en totalidad, separarlos implicaría su destrucción. En la práctica artística sucede algo parecido, los modos de producción requieren nuevos conocimientos y habilidades, el autor asume los problemas de un arquitecto, un ingeniero, un planificador urbano o un antropólogo, con el cambio de paradigma se va desde «el *objeto orientado* hacia un *sistema cultural orientado*» (Burnham, 1968: 31). En la medida que las formas varían, se pasa de un objeto estático a uno en constante transformación, según Haacke:

Una escultura que se remite a su contexto no puede ser considerada un objeto. La serie de factores que pueden afectarla, así como su propio espectro de acción, si sitúan más allá del espacio material que realmente ocupa. Se inserta en el entorno según una relación que puede considerarse sobre todo como un «sistema» de procesos

interdependientes. Estos procesos evolucionan sin empatía por parte del espectador. Se convierte en un testigo. Un sistema no es algo imaginario, sino real. (Haacke en Expósito, 2000: 111)

Con las nuevas propuestas se rompe el campo autónomo artístico afianzado en la modernidad, porque se abandonan los materiales específicos de la tradición plástica. A partir de las vanguardias se incorporan objetos cotidianos, collages y nuevos modos de producción prevenientes de la fotografía y el cine, que van a eliminar la factura o huella artística, la incorporación paulatina de materiales y métodos se mantiene vigente en las neovanguardias a la que se añadiría el uso de tecnología y la computación. En este sentido, siguiendo a Hal Foster los artistas de los cincuentas y sesentas pasaron a retomar procesos de los constructivistas rusos que habían empleado objetos industriales en las primeras décadas del siglo XX (Foster, 2001: 6). En el caso que nos ocupa, los sistemas estéticos añaden el uso de la informática, de la electrónica y se ensayan leyes de la física, la química y se aportan datos de las ciencias sociales como estadísticas y censos. La expansión hacia campos multidisciplinares permitió a Haacke impulsarse como uno de los pioneros en el uso de ventiladores, equipos de condensación, compresores, globos de helio y se valió de la antropología y sociología para la obtención de informes estadísticos que vendrían a ser parte fundamental de su trabajo.

Los sistemas abarcan diversas áreas que incluyen la cultura y la investigación científica, Haacke amigo de Burnham desde 1962 conocía su trabajo intelectual, de ahí que adoptara el término que contiene tres categorías de sistemas físicos, biológicos y sociales. En el libro de Lippard aparece una cita del artista en la que expresa la necesidad de emitir la información en el lugar adecuado y en el momento justo, según esta idea los sistemas vendrían a tener un gran potencial, por lo que era necesario descubrirlos y problematizarlos (Lippard,

2004: 16). Los sistemas físicos incluyen procesos de condensación, vaporización, fusión entre otros que representaban fenómenos meteorológicos, mientras que los biológicos cumplen con los ciclos naturales. Hacia finales de los sesenta trabajó con los sistemas sociales que aportaron una visión más novedosa en cuanto a la redefinición estética y conceptual que vino a llamarse *Crítica Institucional*, de la que Haacke es uno de los pioneros y máximos representantes junto a Daniel Buren y Michael Asher.

La complejidad de los sistemas sociales, según Siegel (1971) radica en que éstos son interdependientes, se dan en la mente de las personas, sin los participantes no hay sistemas sociales, en contraposición a los sistemas físicos y biológicos que son más autónomos, no necesitan de la presencia de un observador para su funcionamiento, el espectador emite una respuesta emocional o mental, pero no es parte activa del proceso (Siegel y Haacke, 1971: 244). Si los sistemas físicos funcionan con tecnología, máquinas o motores, los sistemas biológicos integran elementos de la naturaleza. Con *Grass Grows* se dan dos procesos, los que puede controlar el artista cuando decide la cantidad de tierra, la ubicación, el tipo de semillas y el riego; hay otros fuera de su alcance que pueden ser medioambientales como la humedad relativa, la luz natural y la temperatura con los que la planta cumple sus ciclos orgánicos.

En el 2011 se presentó otra versión con *Hans Haacke 1967* en el List Visual Arts Center presentado con motivo del 150 aniversario del Instituto Tecnológico de Massachusetts, fue comisariada por Caroline Jones con una temática sobre el funcionamiento de los sistemas biológicos y físicos, con la incorporación del año 1967 en el título, se pretendía evidenciar la distancia histórica respecto de la primera exhibición, además según Bill Arning era necesario remarcar la fecha en tanto que no se podía reconstruir la inocencia tecnológica del espectador que visionó la inauguración (Jones,

2011: 7), como tampoco se podía recrear el contexto socio económico. De ahí que el posicionamiento de los organizadores no es reinstalar o restablecer la muestra porque es imposible reinventar o representar el pasado, de manera que, lo real está fuera del lenguaje y no puede ser simbolizado «es lo resistente [Lacan] absolutamente a la simbolización».

La reconstrucción de las obras se realizó con ayuda de unas pocas fotografías archivadas, algunas de ellas pertenecían al artista, por causa de información incompleta y por efectos de las leyes físicas como la gravedad, no se pudo lograr una reproducción exacta de los originales. El re-estreno añadió *Grass Grows* que fue creada dos años después de la muestra original. A nivel perceptual la exhibición aparenta un paisaje minimalista en el sentido de que la instalación se asemeja una colina y *Grass Cube* hace la vez de un pequeño prado, mientras que *Sphere in Oblique Air Jet* vendría a representar el sol y las ondas producidas por *Wide White Flow* simulan las olas del mar. La alusión al paisaje se ve reforzada en el uso de materiales naturales entre los que se encuentran la tierra, el agua y las plantas; además la energía artificial que moviliza las piezas producen un movimiento continuo. Las instalaciones interactúan con el lugar que les acoge, esto las enlaza con la estética de sistemas, porque están sujetas a procesos de mutación constante.

Hacer algo que experimenta, reacciona a su ambiente [dice Haacke], cuya forma no puede predecirse con exactitud, hacer algo que reacciona a los cambios de luz y temperatura, está sujeto a las corrientes de aire y depende en su funcionamiento de las fuerzas de la gravedad (Haacke, en Fiz, 1986: 214)

Al igual que en su inauguración *Grass Grows* se instaló cerca de una gran ventana, lo que permitió el crecimiento y desarrollo de las plantas, pese a ello, la luz no incidió de la misma manera, la forma tampoco fue exacta debido a que depende de leyes físicas que están fuera del control del

artista y de los organizadores. Otro cambio fundamental en la percepción se dio con su presentación junto a otras piezas, si en el lanzamiento el montículo se encontraba solo y cumplía un papel protagónico, en la re-edición las obras acompañantes generaban la idea de conjunto, sin jerarquías ni soportes. Otra variación se da con las reglas del museo: en la exhibición inicial se podía tocar las instalaciones, mientras que en esta última se prohibía el contacto. Es este sentido y siguiendo a Isabel Tejeda (2012) los nuevos dispositivos o las prohibiciones de los museos convierten a las obras en piezas modernistas, se pierde además su carácter pedagógico y en muchas ocasiones al tener unos pocos años de reelaboración, se convierte en “instrumentales”.

e) Interacciones con el arte de instalación y site-specific

La instalación es la concatenación y confluencia de múltiples tendencias del arte contemporáneo y se generalizó en Europa y Estados Unidos en la década de los ochenta. No se la puede clasificar en un modelo cerrado, tampoco adjudicarla a un estilo, a unos elementos o procedimientos específicos; es una práctica artística difícil de definir, porque en ella transcurren diferentes técnicas, materiales e ideologías que contradicen la exigencia modernista de *pureza* e *independencia* de los medios proclamada por Greenberg. Si en la modernidad, la pintura estaba definida por el lienzo y la escultura por el yeso o el metal, soportes definibles y estables, la instalación no se delimita en un soporte, una idea, grupo o tendencia, de ahí que al integrar varios materiales y métodos venga a condensar el recorrido de las vanguardias y neovanguardias.

Al integrar la obra con el espacio circundante se producen cambios en recepción, Claire Bishop destaca que la instalación modifica el modelo de percepción tradicional de la pintura y escultura (autor – obra – receptor) para pasar a una esfera

participativa en una «condición de espectador activada», en la medida que es multi-sensorial porque involucra varios sentidos como el gusto, tacto, olfato, vista, en otro sentido el visitante decide focalizar, descansar y armar su recorrido, esto rompe la idea de *mirada panóptica*, masculina y renacentista (Bishop, 2008: 47) que situaba al receptor en el centro, su visión hacia el horizonte del cuadro sobre un punto específico. Según Bishop en las instalaciones se produce una tensión entre el observador modernista y el sujeto de las teorías posestructuralistas. Con el primero se asume una atención más centrada, con respecto al segundo aparece un individuo fragmentado y dividido, ambos se encuentran en una relación de interdependencia, la mirada focalizada que se detiene en puntos fijos y la fragmentada que con saltos visuales interrelaciona la obra con el lugar que la contiene.

Hay tres aspectos que convierten la instalación en efímera, que fue pensada para un lugar específico, que se exhibe en un plazo previamente estipulado y que la mayor parte de elementos empleados se descartan. La excesiva practicidad provoca que muchas sean reelaboradas y como sus materiales no se consideran valiosos se elimina su carácter objetual. La pérdida de los materiales, cuestionan el estatus de *original* y de *copia*, si el original se pierde, se preserva el certificado de autenticidad y queda la posibilidad de las réplicas. Las instalaciones integran varios objetos muchos de ellos sin jerarquías y sin soporte, lo que las hace percibir en una unidad es la cohesión argumental. En este sentido se pueden encontrar varios puntos en común con el *Site specific* que refiere a trabajos elaborados para un sitio concreto, que están enlazadas física y simbólicamente al espacio que las acoge.

Otra reconstrucción de *Grass Gross* se dio el 2015 con *¿Puede el Museo ser un Jardín? Obras de la Colección de Serralves* que fue comisariada por João Ribas y reunió más de sesenta obras de los artistas Hans Haacke, Louise Lawler y Nicolás Paris,

con el empleo de diferentes técnicas en madera, óleo, acrílico, lápiz sobre papel, películas, acuarela, tierra o vegetales. Se propuso mostrar las intersecciones conceptuales e históricas del jardín y del museo, para ello se puso en relación el Parque Serralves, planificado por Jacques Gréber y el edificio museístico diseñado por Siza Viera. El recorrido de la muestra se trazó desde el interior al exterior y viceversa, se crearon conexiones entre naturaleza y cultura que propone al Museo como un lugar de deambulación y enfatiza el acto de pasear en una práctica estética y contemplativa, de tal manera que generó una metáfora que interrelaciona naturaleza, cultura y ciencia.

Como construcción cultural, el jardín deviene de una cuidada planificación racional del mundo natural, al igual que *Grass Grows* que fue ideado por el artista con elementos naturales, con unas dimensiones de 123 x 204 centímetros y fue colocada junto a una ventana de forma vertical desde la cual se puede vislumbrar un paisaje exterior frondoso, cerca al montículo se colocaron piezas inertes y estables con temáticas de la naturaleza de la colección Serralves. Pese a la variedad de soportes, las obras de la galería lograron integrarse con los jardines y generar una idea de conjunto y unidad. Hay un importante cambio en esta muestra que afecta la percepción de la obra y tiene que ver con el acto de enlazar el jardín con los interiores y hace que el montículo de césped deje de producir extrañeza, porque se asimila con el resto de plantas del jardín. Si bien en esta exposición se podría ubicar dentro del *Land Art* también se asimila a la instalación y *al Site specific* en la medida que está compuesta de varios materiales y se inserta en un contexto único.

En la medida que el *Site-specific* se apoyaba en prácticas anti-idealistas y anti-comerciales debido a que había una resistencia a entender las obras como objetos transportables, intercambiables y productos disponibles para la venta. Los primeros artículos sobre la corriente surgen en 1967 con

Robert Smithson que proponía la integración de los conceptos de «tiempo» y «lugar», el primero es la manifestación del presente, mientras que el lugar proporciona un contexto irremplazable. La obra se pone en relación con las condiciones físicas, con el tiempo y con la interacción del espectador. En contraposición, si se eliminan las conexiones específicas, la instalación vuelve a convertirse en un objeto mercantil y de consumo y pasa a ser un estilo más entre otros.

En 1969 se inauguró la muestra *Earth Art* del Andrew Dickson White Museum of Art, Universidad de Cornell Nueva York, fue curada por Willoughby Sharp y vendría a constituirse en la segunda exposición del *Land Art*, con trabajos en torno a temáticas de la naturaleza y nociones de interior y exterior, en este contexto se presentó a *Grass Gross*, paralelamente se exhibieron los trabajos de Robert Smithson que presentó seis pilas de tierra con *Mirrow Displacement*, la instalación de Robert Morris no llevaba título y estaba formada por pilas de antracita y tierra y Günther Uecker con *Sandmühle* una pila de arena de la que sobresalían dos cuchillas metálicas. La coincidencia de cuatro obras similares evidencia la persistencia y fuerza del motivo montículo, en cuanto a la producción, los artistas trabajaron en colaboración con estudiantes y organizadores, algunos utilizaron maquinaria pesada para cavar y movilizar tierra y rocas. David Medalla y Morris no pudieron asistir a la exhibición, por lo que enviaron instrucciones a los ayudantes que se encargaron de armar sus proyectos, los nuevos procesos señalaron la centralidad del significado sobre la forma y la construcción, además inauguraron modos de representación del paisaje, que difieren de la visión romántica de la naturaleza que mostraba espacios grandiosos e incommensurables del paisajismo clásico.

Si bien las características de la muestra y la época nos permiten integrarla dentro del *Land Art* también se podría calificar de específica para el lugar debido a que las condiciones iniciales de su presentación son imposibles de

replicar. Haacke lo reconoce en una entrevista «A menudo yo trabajo deliberadamente para un contexto específico. Así que el entorno social y político del lugar de exposición cumple un papel, tanto o más que la propia arquitectura del espacio. Las circunstancias simbólicas del contexto son frecuentemente mi material esencial» (Haacke en Bourdieu y Haacke, 1994: 8). En los sesentas había una audiencia sorprendida por una obra hecha de tierra y plantas que se transforma en el trascurso de la exhibición, en este sentido se da el «aquí y ahora» de Benjamin que la convierte en una experiencia única y si se toma en cuenta que el aura es «aquellos que se atrofia en la era de la reproductividad técnica» (2015: 13), en *Grass Grows* se la recupera porque las hierbas crecen lentamente y van generando variaciones únicas, su ciclo orgánico no es susceptible de copiar por medio de ningún cálculo o técnica, además como sus transformaciones son lentas y paulatinas el proceso completo se produce en varios días o incluso semanas por lo que el visitante solo puede apreciar una parte de éste.

En la actualidad ciertas prácticas museísticas evitan el traslado de las piezas, por lo que avalan la comercialización y la re-fabricación de las obras. El nuevo emplazamiento establecerá normas «específicas del lugar», pues según Susan Hapgood se está produciendo una adaptación «movable under the right circumstances» (en Know, 2002: 38). Pese a los principios anti-idealistas y anti-comerciales de algunas de las vanguardias, con el paso del tiempo, el museo absorbe o asimila los modos de producción lo que lleva a su domesticación. Tras varios intentos, las propuestas alcanzaron un punto de agotamiento estético y político generando un efecto de retorno, porque sobre ellas recae el peso de la reinstalación, re-colocación y movilización. En este sentido se ha insistido en la necesidad de re-nominalizar el *Site-specific*, con conceptos como *site-determined*, *site-oriented*, *site-referenced*, *site-conscious*, *site-responsive*, *site-related*, términos que pretenden de dar cuenta de las permutaciones y cambios de ese «lugar específico» (Know, 2002:

1).

En una reciente exhibición *All Connected*, 2019 que fue comisariada por Gary Carrion-Murayari en el New Museum de Nueva York, se afirmó como la mayor muestra del artista en 30 años en el país. Con treinta obras, el recorrido arrancó en el lobby con tres instalaciones realizadas en este siglo, una de ellas *Wir (Alle) sind das Volk—We (all) are the People*, 2003/2017, el segundo piso concentraba trabajos basados en los sistemas físicos y biológicos; mientras que la tercera, cuarta y quinta planta refería a los sistemas sociales que incluyen lo político, lo económico y lo social y que aspiran a perturbar o por lo menos incomodar sobre los problemas que nos incumben en sociedad, muchos de los trabajos están consideradas parte de la llamada Crítica Institucional.



Figura 2. Hans Haacke: *Gift Horse*, 2015 Trafalgar Square

Tanto en los modos de presentación de la muestra, como en la

difusión de los medios se pudo notar el papel protagónico que se dio a *Gift Horse*, 2014 (Fig.11), si observamos la portada del catálogo de la exhibición, el folleto de mano o en la web en artículos de revistas especializadas y de divulgativas aparece la foto de la obra que concibió Haacke para la plaza Trafalgar Square de Londres, que a partir de un boceto del inglés George Stubbs (1724-1806) propuso un esqueleto de bronce que mantenía su pata elevada, a la que añadió una cinta led que contiene los datos actualizados de la Bolsa de Londres. Con unas dimensiones de $46,48 \times 42,93 \times 16,51$ m y pese a la ausencia de un jockey, la figura remite a las esculturas ecuestres, porque con su pata delantera levantada sugiere que su jinete murió por heridas producidas en el combate. La relevancia que se dio a *Caballo Regalado* y a los sistemas sociales, en detrimento de los biológicos, unido a la perdida novedad en el empleo de máquinas y tecnología crean una audiencia menos interesada o poco sorprendida ante los efectos *Grass Grows*, que se colocó junto a *Wide White Flow* (1967/2008), *Large Condensation Cube* (1963-67), *Oblique Air Jet* (1964/2011), *High Voltage Discharge Traveling* (1968), la distribución y la separación física entre ellas tampoco aludía a un pasaje minimalista, como si sucedía en el MIT con *Hans Haacke, 1967*, circunstancias que difieren de manera considerable a la muestra inaugural, por lo que bien podría referir a *site-referenced* o *site-related*.

Consideraciones finales

En *Grass Gross* se asimilaron nuevos modos de producción en cuanto al empleo de materiales externos a la tradición plástica, a la ausencia de tallado o modelado y a la colocación en el suelo sin pedestal, sin marco, ni soporte, características que lo emparentan con las vanguardias y neovanguardias del siglo pasado. Mediante el recorrido se intentó revelar la complejidad de la obra, si bien en una primera mirada, su forma simple parece estar relacionada con montañas o colinas naturales, la asociación se ve excedida

cuando transita por diferentes épocas y contextos, que aportan y modifican su contenido brindando nuevas opciones a una audiencia, más atenta y comprometida con los procesos y transformaciones.

A partir del recorrido, se desprenden varios tipos de exposiciones, las que se organizan por categorías histórico estéticas que inscriben a la obra cerca del *Land Art*, el minimalismo o el arte conceptual, instalación o *Site-specific*, en cuanto a sus características físicas y métodos de producción, es posible su asociación a otras corrientes como *povera*, arte cinético y antiforma. Otro tipo de clasificación es posible por la postura del artista que se posiciona desde los *sistemas biológicos*. Las movilizaciones, desplazamientos y variaciones del contexto evidencian el carácter abarcador y la dificultad de catalogar o inscribirla en un solo movimiento, desde la crítica y el comisariado, se generan nuevas clasificaciones que parten de un discurso previamente elaborado.

El análisis de la materialidad permite abrir un proceso dialógico, cambiante y de significaciones múltiples, un discurso abierto que interpela al espectador y a las instituciones. Los significados no son explícitos, funcionan a manera de ensayo porque cada vez que se reinstalan las piezas, se *corrigen*, se modifican y se adaptan a las diferentes circunstancias, de ahí que el autor promueva la mutación y el cambio.

Pese a la apertura del autor, consideramos que en ciertos casos se concibe a *Grass Grows* como un objeto transportable, porque se lo instala junto a diferentes piezas, se lo traslada del interior al exterior y se coloca encima de unas gradas o se varían las condiciones de luz, lo que podría abrir nuevas preguntas en cuanto a las presentaciones de las obras ¿Su aspecto depende más del artista o de las instituciones?

[1] Participaron artistas de varios países como: Argentina, Australia, Brasil, Canadá, Francia, Alemania, Irlanda, Israel, Italia, Japón, Filipinas, México, Checoslovaquia, Yugoslavia, Holanda, Reino Unido y Estados Unidos, información extraída del catálogo *Ends of the Earth: Land Art to 1974*

[2] Se puede entender la idea de re-exponer en el sentido que los materiales de la obra y las condiciones de exhibición son distintas: “En un intento no de reexponer su obra previa y de hacer una retrospectiva al uso, sino de “reestrenar” (como apuntan Alexander Alberro y Nora M. Alter en el catálogo) Visto en Dossier de la exposición.