

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 austeridad 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 dispares, 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 Gallery 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.[\[1\]](#) 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 apropiacionistas 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 llevo 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 permitió 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 provenientes 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 multidisciplinarios 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 *Mirror 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 transcurso 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 «aquello 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 re-instalación, 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 protagonista 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 × 42,93 × 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 *lossistemas 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.