



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA 9

AÑO 2021
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED





ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2021
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

9

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA



La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2021

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 9 2021

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL
M-21.037-1988

URL
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN
Carmen Chincoa Gallardo · <http://www.laurisilva.net/cch>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte es la revista científica fundada en 1988 que publica el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED. Está dedicada a la investigación de la Historia del Arte de todas las épocas y acoge trabajos inéditos de investigación, en especial artículos que constituyan una aportación novedosa, que enriquezcan el campo de estudio que abordan y que ofrezcan una perspectiva de análisis crítico. Va dirigida preferentemente a la comunidad científica y universitaria, tanto nacional como internacional, así como a todos los profesionales del Arte en general. Su periodicidad es anual y se somete al sistema de revisión por pares ciegos. La revista facilita el acceso sin restricciones a todo su contenido desde el momento de su publicación. **Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII** se publica en formato electrónico.

Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte (*Space, Time and Form. Serie VII*) is a peer-reviewed academic journal founded in 1988 and published by the Department of History of Art at the Faculty of Geography and History, UNED. It is devoted to the study of Art History of all periods and is addressed to the Spanish and international scholarly community, as well as to professionals in the field of Art. The journal welcomes previously unpublished articles, particularly works that provide an innovative approach, contribute to its field of research, and offer a critical analysis. It is published annually. The journal provides unrestricted access to its content beginning with the publication of the present online issue. **Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII** is published online and is indexed in the databases and directories listed below.

Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII está registrada e indexada en los siguientes Repertorios Bibliográficos y Bases de Datos internacionales y nacionales, como recomiendan los criterios de la Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora: Bibliography of the History of Art (BHA), CARHUS Plus+ 2018, CIRC 2021, Dialnet, DICE (2006-2010), DOAJ, Dulcinea (verde), e-spacio UNED, Emerging Sources Citation Index (ESCI), ERIH PLUS, Fuente Académica Plus (Ebesc), ÍndICES (CSIC) (1989-2011), Latindex, MIAR, MLA-Modern Language Association Database, Periodical Index Online (Proquest), REDIB, RESH (2009-2011), Scopus, SUDOC, Ulrich's Periodicals Directory y ZDB.

Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII también ha sido indexada y evaluada en informes como el Índice H de las Revistas Científicas Españolas según Google Scholar Metrics (2013-2017). Desde el año 2019 cuenta con el Sello de Calidad Editorial y Científica de la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT), obtenido en la VI Convocatoria de evaluación de revistas, y está registrada en el Scimago Journal & Country Rank (SJR) en la categoría «Visual Arts and Performing Arts» (2020: cuartil 4; SJR 0,1) y, desde el año 2020, en el Journal Citation Reports (JCR), dentro de la categoría «Art» (2020: cuartil 3; JCI 0,16; posición 88/139).

EQUIPO EDITORIAL

Edita: Departamento de Historia del Arte, Universidad Nacional de Educación a Distancia

Directora del Consejo de Redacción: Consuelo Gómez López (UNED)

Editores: Pilar Diez del Corral Corredoira (UNED), Álvaro Molina Martín (UNED)

EDITORES INVITADOS DEL DOSSIER DE ETF SERIE VII. HISTORIA DEL ARTE. N.º 9, NUEVA ÉPOCA (2021):

Eduard Cairól y Tomas Macsotay Bunt (Universidad Pompeu Fabra)

CONSEJO DE REDACCIÓN

Luis Arciniega García, Departamento de Historia del Arte, Universitat de Valencia, España

Mieke Bal, Cultural Analysis at the University of Amsterdam, Países Bajos

Esther Alegre Carvajal, Departamento de Historia del Arte, UNED, España
Susanne Kubersky-Piredda, Biblioteca Hertziana de Roma, Italia
Jesús López Díaz, Departamento de Historia del Arte, UNED, España
Alexander Marr, Department of History of Art, Cambridge University, Reino Unido
Joaquín Martínez Pino, Departamento de Historia del Arte, UNED, España
David Ojeda Nogales, Departamento de Historia del Arte, UNED, España
Antonio Perla de las Parras, Departamento de Historia del Arte, UNED, España
Esther Pons Mellado, Museo Arqueológico Nacional de Madrid, España
Genoveva Tusell García, Departamento de Historia del Arte, UNED, España
Diana Wechsler, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina

COMITÉ CIENTÍFICO

Ferrán Barenblit, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), España
Diane Bodart, Department of Art History and Archaeology, Columbia University, Estados Unidos
Miguel Cabañas Bravo, Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC, Madrid, España
Ute Dercks, Kunsthistorische Institut in Florenz (Italia), Italia
Etelvina Fernández González, Universidad de León, España
Aurora Fernández Polanco, Facultad de Bellas Artes, UCM, España
José Manuel García Iglesias, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Santiago de Compostela, España
Luca Molà, Department of History and Civilization, European University Institute, Italia
Isabel Ruiz de la Peña, Departamento de Historia del Arte y Musicología, Universidad de Oviedo, España
Roser Salicrú i Lluçh, Institución Milá y Fontanals, CSIC, Barcelona, España
Andrea Sommer Mathis, Austrian Academy of Science, Viena, Austria
Sigrid Weigel, Technischen Universität Berlin, Alemania

DIRECTORA DE ETF SERIES I–VII

Yayo Aznar Almazán, Departamento de Historia del Arte, Decana Facultad de Geografía e Historia, UNED

SECRETARIO DE ETF SERIES I–VII

Julio Fernández Portela, Departamento de Geografía, UNED

GESTORA PLATAFORMA OJS

Carmen Chincoa Gallardo

COMITÉ EDITORIAL DE ETF SERIES I–VII

Carlos Barquero Goñi, Departamento de Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas, UNED; Enrique Cantera Montenegro, Departamento de Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas, UNED; Pilar Diez del Corral Corredoira, Departamento de Historia del Arte, UNED; Carmen Guiral Pelegrín, Departamento de Prehistoria y Arqueología (Arqueología), UNED; Patricia Hevia Gómez, Departamento de Prehistoria y Arqueología (Arqueología), UNED; Luiza Iordache Cârstea, Departamento de Historia Contemporánea, UNED; M.^a Luisa de Lázaro Torres, Departamento de Geografía, UNED; David Martín Marcos, Departamento de Historia Moderna, UNED; José Antonio Martínez Torres, Departamento de Historia Moderna, UNED; Íñigo García Martínez de Lagrán, Departamento de Prehistoria y

Arqueología (Prehistoria), UNED; Álvaro Molina Martín, Departamento de Historia del Arte, UNED; Francisco Javier Muñoz Ibáñez, Departamento de Prehistoria y Arqueología (Prehistoria), UNED; Rocío Negrete Peña, Departamento de Historia Contemporánea, UNED; Miguel Ángel Novillo López, Departamento de Historia Antigua, UNED.

LISTADO DE EVALUADORES DE ETF SERIE VII. HISTORIA DEL ARTE. N.º 6, NUEVA ÉPOCA (2018)

Evaluadores/as que contribuyeron en números anteriores de la revista, y autorizaron la publicación de su nombre con dos años de retardo:

Reviewers participating previous issues, New Era, who agreed the publication of their names:

Carmen Adams Fernández (Universidad de Oviedo)
Francesca Alberti (Université de Tours)
Juana María Balsalobre García (Centro Asociado de Elche, UNED)
Luis Bernabé Pons (Universidad de Alicante)
Valérie Boudier (Université de Lille)
Silvia Canalda i Llobet (Universitat de Barcelona)
Joaquín Cánovas Belchí (Universidad de Murcia)
Miguel Cereceda Sánchez (Universidad Autónoma de Madrid)
María Evangelatou (University of California)
Antonella Fenech (Centre André Chastel)
Olga Fernández López (Universidad Autónoma de Madrid)
Jeannet Hommers (Universität zu Köln)
Francisco López Alonso (Universidad de Zaragoza)
María Teresa Marín Torres (Universidad de Murcia)
Palma Martínez-Burgos García (Universidad de Castilla - La Mancha)
Ana Luisa Martínez-Collado Martínez (Universidad de Castilla - La Mancha)
Álvaro Martínez-Novillo González (Conservador de Museos)
María José Martínez Ruiz (Universidad de Valladolid)
Salvador Mateo Arias Romero (Universidad de Granada)
Gabriele Mentges (Technische Universität Dortmund)
Arsenio Moreno Mendoza (Universidad Pablo de Olavide)
Víctor Nieto Alcaide (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando)
Isabel Ordieres (Universidad Alcalá)
Elena Paulino Montero (Universidad Complutense de Madrid)
Ana Pol Colmenares (Universidad Salamanca)
María del Mar Rebollo Calzada (Universidad de Alcalá)
Álvaro Recio Mir (Universidad de Sevilla)
Inmaculada Rodríguez Moya (Universitat Jaume I)
Teresa Sauret Guerrero (Universidad de Málaga)
Jorge Sebastián Lozano (Universitat de València)
Rocío de la Villa (Universidad Autónoma de Madrid)
Cécile Vincent-Cassy (Université Sorbonne Paris Nord)
Miguel Ángel Zalama (Universidad de Valladolid)

CORRESPONDENCIA

Revista *Espacio, Tiempo y Forma*
Facultad de Geografía e Historia, UNED
c/ Senda del Rey, 7
28040 Madrid
e-mail: revista-etf@geo.uned.es

SUMARIO · SUMMARY

Dossier

El objeto desbordante. Espacios inmersivos y estrategias multisensoriales en el arte, por Eduard Cairol y Tomas Macsotay Bunt
The Overflowing Object. Immersive Spaces and Multi-Sensorial Strategies in Art, by Eduard Cairol y Tomas Macsotay Bunt

- 15 EDUARD CAIROL Y TOMAS MACSOTAY BUNT (EDITORES INVITADOS)
Introducción: cuando los espacios devienen arte. Obra de arte total, instalación, entornos inmersivos
Introduction: When Spaces become Art. Total Work of Art, Installation, Immersive Environments
- 25 NAUSIKAÄ EL-MECKY
Destruction of Images as a Total Work of Art. The Gesamtkunstwerk as Black Hole
La destrucción de imágenes como obra de arte total. La Gesamtkunstwerk como agujero negro
- 53 TOMAS MACSOTAY BUNT
La capilla de los Huérfanos de París de Germain Boffrand (1746-1750) y la resonancia de la obra de arte pseudo-escénica
The Orphan's Chapel in Paris by Germain Boffrand (1746-1750) and the Resonance of the Pseudo-Scenic Artwork
- 85 ISABEL VALVERDE ZARAGOZA
La visita al salón: las exposiciones artísticas y la experiencia del cuerpo en los albores de la cultura de masas
Visiting the Salon: Art, Exhibitions and the Experience of the Body at the Dawn of Mass Culture
- 115 RAFAEL GÓMEZ ALONSO
La configuración del espectáculo audiovisual en el Madrid de comienzos del siglo XIX: la fantasmagoría como preludio del arte total
The Configuration of the Audiovisual Show in Madrid at the Beginning of the 19th Century: Phantasmagoria as a Prelude to Total Art
- 137 SERGIO MARTÍNEZ LUNA
Inmersión en la imagen: del panorama a las nuevas realidades digitales
Immersion in the Image: From the Panorama to the New Digital Realities

- 161 NÚRIA F. RIUS
Experiencias inmersivas y nación: la fotografía estereoscópica amateur en Cataluña 1900-1936
Immersive Experiences and Nation: Amateur Stereoscopic Photography in Catalonia 1900-1936
- 189 ANNA BORISOVA FEDOTOVA E ISABEL TEJEDA MARTÍN
Teatro de masas en la Rusia posrevolucionaria: la proto-performance en los contextos urbanos y su influencia en la construcción de las identidades colectivas
Mass Theater in Post-revolutionary Russia: The Proto-performance in Urban Contexts and its Influence in the Construction of the Collective Identitie
- 211 JAVIER ANTÓN, MAX LAUTER Y TERESA REINA
Interference Patterns. Optical vs Tactile Experiments of Spatial Immersion, from Psychogeography to Holograms
Patrones de interferencia. Experimentos ópticos y táctiles de inmersión espacial, de la psicogeografía a los hologramas
- 237 EDUARD CAIROL
Calle 67, número 33 oeste. El taller de Duchamp: obra de arte total e instalación
33 West, 67 Street. Duchamp's Atelier: Total Work of Art and Installation
- 257 DANIEL BARBA-RODRÍGUEZ Y FERNANDO ZAPARAÍN HERNÁNDEZ
Del objeto al espacio. La «indisciplina» de Christo and Jeanne-Claude
From Object to Space. The «Indisciplinarity» of Christo and Jeanne-Claude
- 281 SALVADOR JIMÉNEZ-DONAIRE MARTÍNEZ
Milk, Honey, Pollen. Time and Sensorial Experiences in the Work of Wolfgang Laib: *La chambre des certitudes*
Leche, miel, polen. Experiencias temporales y sensoriales en la obra de Wolfgang Laib: la chambre des certitudes
- 303 JOSE ANTONIO VERTEDOR-ROMERO Y JOSÉ MARÍA ALONSO-CALERO
Inmersión sonora y microsonido. Estudio de caso de la obra de Alva Noto y Ryoji Ikeda
Sound Immersion and Microsound. Case Study of the Work of Alva Noto and Ryoji Ikeda
- 341 DIANA MARÍA ESPADA TORRES Y ADRIÁN RUIZ CAÑERO
Monument Valley 2: el reflejo de la *muralla roja* del arquitecto Bofill, en un entorno virtual inspirado en los mundos de Escher
Monument Valley 2: The Reflection of the *Red Wall* of the Architect Bofill, in a Virtual Environment Inspired by the Worlds of Escher
- 357 PABLO LLAMAZARES BLANCO Y JORGE RAMOS JULAR
La instalación: del objeto a su desmaterialización. Algunas contribuciones en el contexto español
The Installation: From the Object to its Dematerialization. Some Contributions in the Spanish Context

Miscelánea · Miscellany

- 381 **PABLO OZCÁRIZ-GIL**
La iconografía de la Victoria: *Nikoma(chos)* en un entalle romano procedente de la ciudad de Magdala (Migdal, *Iudaea/Syria Palaestina*)
Iconography of Victoria. *Nikoma(chos)* in a Roman Intaglio from the City of Magdala (Migdal, *Iudaea/Syria Palaestina*)
- 397 **JAVIER CASTIÑEIRAS LÓPEZ**
Game Studies. Aproximaciones metodológicas desde la Historia del Arte Medieval
Game Studies. Methodological Approaches from the History of Medieval Art
- 419 **JAVIER CASTIÑEIRAS LÓPEZ (ENGLISH VERSION)**
Game Studies. Methodological Approaches from the History of Medieval Art
Game Studies. Aproximaciones metodológicas desde la Historia del Arte Medieval
- 441 **MIGUEL ÁNGEL HERRERO-CORTELL E ISIDRO PUIG SANCHIS**
En el nombre del padre... Joan de Joanes en el taller de Vicent Macip (c. 1520-1542). Consideraciones sobre las autorías compartidas
In the Name of the Father... Joan de Joanes at the Vicent Macip's Workshop (c. 1520-1542). Considerations on Shared Authorities
- 469 **MARÍA ANTONIA ARGELICH GUTIÉRREZ E IVÁN REGA CASTRO**
Moros en palacio. Los relieves historiados del Palacio Real de Madrid, o el origen de una imagería de la Reconquista a mediados del siglo XVIII
Moors at the Palace. The Historical Reliefs of the Madrid's Royal Palace, or the Origin of the Reconquest Imagery in the Middle Eighteenth Century
- 491 **SONIA CABALLERO ESCAMILLA**
Crónica de un viaje sin retorno del patrimonio eclesiástico: Julián y Antonio Zabaleta y las pinturas del convento de Santo Tomás de Ávila en el Museo del Prado
The No-Return Journey of the Ecclesiastical Heritage: Julián and Antonio Zabaleta, and the Paintings of the Monastery of St. Thomas of Ávila in the Prado Museum
- 515 **SILVIA GARCÍA ALCÁZAR**
Gótico y romanticismo: el monasterio toledano de San Juan de los Reyes a través de la literatura romántica
Gothic and Romanticism: The Monastery of San Juan de los Reyes in Toledo through Romantic Literature
- 535 **JAVIER MATEO HIDALGO**
El individuo moderno como híbrido entre lo humano y lo tecnológico: creación y experimentación en la vanguardia artística de principios del siglo XX
The Modern Individual as a Hybrid In-Between the Human and the Technological: Creation and Experimentation in the European Artistic Avant-Garde at the Beginning of the 20th Century

- 555 SERGI DOMÉNECH GARCÍA
Del sacrilegio al desagravio. Culto y ritual de la imagen sagrada en la Valencia del primer franquismo
From Sacrilege to Redress. Worship and Ritual of the Sacred Image in the Valencia of the First Francoism
- 585 IRENE VALLE CORPAS
On arrêt tout et on réfléchit. La detención del tiempo en el cine del 68 francés: varias paradas para otra erótica de la existencia, otra mirada al cuerpo y otro pensamiento de la Historia
On arrêt tout et on réfléchit. The Detention of Time in the French Cinema of 1968: Several Stops for another Eroticism of Existence, another Look at the Body and Another Thought on History
- 609 PEDRO DE LLANO NEIRA
In Search of the Miraculous: la obra y el documento
In Search of the Miraculous: The Work and its Documentation

Reseñas · Book Reviews

- 647 ELENA PAULINO MONTERO
Manzarbeitia Valle, Santiago; Azcárate Luxán, Matilde; González Hernando, Irene (eds.), *Pintado en la pared: el muro como soporte visual en la Edad Media*. Madrid, Ediciones Complutenses, 2019. ISBN: 978-84-669-3606-4, 499 pp.
- 651 JOSÉ ANTONIO VIGARA ZAFRA
Gilaranz Ibáñez, Ainhoa, *El Estado y el Arte. Historia de una relación simbiótica durante la España liberal (1833-1875)*. Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2021. ISBN: 9788491347972, 294 pp.
- 653 ALBERTO GARCÍA ALBERTI
Colorado Castellary, Arturo, *Arte, botín de guerra. Expolio y diáspora en la posguerra franquista*. Madrid, Cátedra, 2021. ISBN: 978-84-376-4225-3, 352 pp.
- 657 ÓSCAR CHAVES AMIEVA
Frasquet Bellver, Lydia, *Vicente Aguilera Cerni y el arte español contemporáneo*. València, Institució Alfons el Magnànim, Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació, 2020. ISBN: 9788478228416, 367 pp.
- 661 ADOLFO BALTAR-MORENO
Denoyelle, Françoise, *Arlés, les rencontres de la photographie: une histoire française*. Arlés, Art Book Magazines, 2019. ISBN: 978-28-216-0128-4, 252 pp.
- 665 Normas de publicación · Guidelines for authors

DOSSIER

EL OBJETO DESBORDANTE. ESPACIOS INMERSIVOS Y ESTRATEGIAS MULTISENSORIALES EN EL ARTE

Editado por Eduard Cairol y Tomas Macsotay Bunt

THE OVERFLOWING OBJECT. IMMERSIVE SPACES AND MULTI-SENSORIAL STRATEGIES IN ART

Edited by Eduard Cairol y Tomas Macsotay Bunt

INTRODUCCIÓN: CUANDO LOS ESPACIOS DEVIENEN ARTE. OBRA DE ARTE TOTAL, INSTALACIÓN, ENTORNOS INMERSIVOS

INTRODUCTION: WHEN SPACES BECOME ART. TOTAL WORK OF ART, INSTALLATION, IMMERSIVE ENVIRONMENTS

Eduard Cairol¹ y Tomas Macsotay Bunt²

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021.31663>

Durante un dilatado período de la historia del arte resultó habitual sentir que las imágenes eran capaces de responder en gran parte a la realidad de las cosas que representaban. La inspiración original del estudio de Foucault *Les Mots et les choses* fue así la lectura de un texto de Borges, quien a su vez cita una «enciclopedia China» que realizaba un desglose del concepto de animal. Entre catorce categorías, se reservaba una para todo animal «diseñado por un pincel de pelo de camello muy fino», junto a animales «frenéticos» y a aquellos otros que «acaban de romper un cántaro de agua³». James Elkins y Caroline Eck han investigado el amplio abanico de incidentes y testimonios, que comprende una amplia era antropomórfica, donde se documentan variadas experiencias ante pinturas y esculturas, desde la Antigüedad grecorromana hasta la época de Goethe. En dichas experiencias, unas espigas de paja impregnadas de la sangre de un jesuita ejecutado se moverían para componer el retrato del difunto, y las galerías de estatuas se presentarían ante los anhelos del coleccionista como personas realmente vivientes o verdaderos compañeros sentimentales⁴.

Si en tiempos más recientes han sido con frecuencia modelos antropológicos los que han servido para examinar el entramado entre la esfera social y la de las imágenes (permitiendo, en términos de Foucault, que una y otra tuviesen cabida en una misma nota enciclopédica), no cabe duda de que hasta muy avanzada la era moderna fue todavía posible tener experiencias envolventes frente a simples imágenes, las cuales experimentaban un desbordamiento a lo audible o lo discursivo, asumiendo las propiedades de la carne viva o sirviéndose de una fuerza mágica para producir efectos en el mundo social, como sugirió el antropólogo Alfred Gell⁵. A este *poder de las imágenes* se refiere en su artículo Nausikaä El-Mecky, incluso en un supuesto límite como es

1. Universitat Pompeu i Fabra: C.e. eduard.cairol@upf.edu; ORCID: <<https://orcid.org/0000-0001-7595-6478>>.

2. Universitat Pompeu i Fabra: C.e. tomas.macsotay@upf.edu; ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-1163-3300>>.

3. FOUCAULT, Michel: *The Order of Things*, orig. *Les mots et les choses*. Londres y Nueva York, Routledge Classics, 2002, p. xvi.

4. VAN ECK, Caroline: *Art, Agency and Living Presence. From the Animated Image to the Excessive Object*. Chicago, University of Chicago Press, 2016. ELKINS, James: *Pictures and Tears: A History of People Who Have Cried in Front of Paintings*. New York, Routledge, 2001.

5. GELL, Alfred: *Art and Agency: An Anthropological Theory of Art*. Oxford, Oxford University Press, 1998.

el de la *destrucción* de dichas imágenes en el marco, ciertamente, de sendos episodios históricos alejados en el tiempo, pero unidos por el carácter estratégico de operaciones cuidadosamente diseñadas para provocar efectos duraderos entre las poblaciones, respectivamente, de Zúrich y Múnich; todo ello pensado a partir de la categoría seminal de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte integral) entendida como de dispositivo multisensorial, que actuaría sobre diversos niveles de percepción.

Aparece ahí una importante manifestación del objeto desbordante, si bien dicha realidad histórica no opera todavía dentro de parámetros de estilo, geografía o teoría del arte. Es claro que esto puede dar pie a una confusión: visto desde una definición técnica, el aparato multisensorial y envolvente de la era moderna existía tan sólo en formas híbridas y teatrales. La sonoridad que añaden los *jeux d'eau* de la villa manierista d'Este en Tivoli al estímulo visual y olfatorio de los jardines, o la colaboración entre música, ornato arquitectónico, tapices de colores y tómulos efímeros que caracterizaban el carnaval barroco Romano, así como las celebraciones religiosas barrocas, se perciben como empresas que convertían enteros recorridos urbanos en teatros abiertos y en obras de arte de una extraordinaria espectacularidad. Esta amplia panoplia de manifestaciones recibe cada vez mayor atención por parte de la historia del arte, si bien se les sigue dando un trato estrictamente socio-político, ya que son interpretadas en clave de potentes aparatos de propaganda al servicio del poder de los príncipes y de la iglesia, los únicos que disponían de medios para financiar estas fastuosas (y muy onerosas) intervenciones efímeras, apoyadas a su vez en saberes extra-artísticos, como la botánica, la hidráulica o la pirotecnia. Tanto esta estrecha relación con el desarrollo de las tecnologías inmersivas de la escena teatral como ese vivo intercambio con esferas raramente relacionadas con el decorado propiamente artístico constituyen el telón de fondo del detallado estudio de la Capilla de los Huérfanos, de París, presentado por Tomas Macsotay en su aportación al Dossier. El autor reúne evidencia de la circulación de ideas entre este espacio y las formas de la cultura secolar de élite, en la cual se erigía la figura de un espectador religioso absorto en lecturas en las nuevas ciencias de la física o «maravillas de la naturaleza», pero a la vez atento a exigencias por una arquitectura y un teatro de emociones puras y profundas.

Será tan sólo con el auge de un estudio del arte con fundamento materialista cuando se impongan modelos de entendimiento de las bellas artes propiamente basados en la idea del medio. Se dedica entonces una gran atención a la distinción de medios en las teorías de Batteux o Lessing en el siglo XVIII, donde se sustituyen esos límites más bien elásticos y ambiguos de las imágenes y escenarios culturales en prácticas anteriores. Surge aquí la idea de una separación ontológica entre las diversas artes según su extensión en el espacio o en el tiempo, y su utilización respectiva de signos naturales, icónicos o discursivos se convertirá en la inevitable clasificación bajo la cual se pensará y se organizará el campo del arte y se codificarán los públicos ahora si selectos del artefacto cultural⁶. Antes de este cambio en las actitudes mentales y acciones corpóreas ante obras de arte, eran equivalentes las imágenes que sumían al

6. Véase GRIENER, Pascal: *La République de l'œil. L'expérience de l'art au siècle des Lumières*. Paris, Odile Jacob, 2010. También POMIAN, Krzysztof: *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise-Chicago, XIII^e-XX^e siècle*. Paris, Gallimard, 2003.

espectador en una ficción de interacción viva y las obras espectaculares cuyo carácter multimedial los sumía en costosos aparatos estimulantes. Tal y como hemos indicado, su capacidad de ser más que una imagen dependía de reacciones ahora consideradas como irracionales por parte del espectador, las cuales daban pie a hábitos, sistemas de creencias y redes comunitarias, al margen de las cuales aquellas obras hoy consideradas como simples pinturas y esculturas serían igualmente capaces de desbordar sus límites sensoriales y de entrar en interacción con sus destinatarios. A la búsqueda de estas reacciones irracionales del público y al carácter de espectáculo popular de dichas representaciones hace referencia el texto de Rafael Gómez Alonso sobre el género de las así llamadas fantasmagorías y su implantación en el Madrid de principios del siglo XIX.

Bien poco se ha escrito aún, a día de hoy, sobre los vericuetos históricos que unen el mundo de las imágenes encantadas y el acontecimiento multisensorial en eras tan distantes a la llamada obra de arte total de los siglos XIX, XX y XXI. Este Dossier representa, precisamente, un intento de abordar las diferentes vías por las cuales se suceden varias etapas históricas en el acaecer de la obra de arte inmersiva, intentando de este modo dar respuesta a perentorios interrogantes sobre los procesos de desencanto (y paradójico reencantamiento) del objeto o el recurrente «desborde» al que están expuestos en la actualidad los medios artísticos, bajo la presión de complejas demandas culturales y experiencias del espectador, en sí mismas extraordinarias. En otro registro, este número intenta contribuir a un debate con cierto recorrido acerca de la relación entre el impulso preservador del objeto de arte instalado en el museo o galería, y aquel otro afán consumidor y desintegrador que se suele situar en la esfera del espectáculo y la cultura de masas. El artículo de Sergio Martínez Luna sobre el panorama decimonónico explora precisamente uno de esos vericuetos históricos al proponer una relación con los actuales dispositivos de realidad virtual, aumentada o mixta, al margen e incluso a contrapelo de las tan habituales genealogías y arqueologías de los medios que se limitan a trazar una línea de desarrollo constante dirigida a la duplicación cada vez más fiel y exacta de la realidad. Por su parte, el texto de Isabel Valverde se sitúa de lleno en ese territorio de tensión entre el impulso preservador del museo y de la galería y las prácticas de consumo de la cultura de masas, que a inicios del siglo XIX convierte la antigua institución de los Salones de arte en una especie de mercado de ambiente bullicioso e irrespirable; así se equipara la sala de exposiciones al almacén, suponiendo también, en cierta medida, ya una forma (sin duda espuria) de denigración de la visión, ahora en beneficio de una experiencia donde están implicadas diversas esferas de percepción en una dinámica psicomotriz que la autora no vacila en calificar de coreografía.

Este complejo entramado entre el objeto de arte y la cultura popular no deja de producir polémica⁷. Ya en la era de entreguerras, el marxismo crítico de Bertolt Brecht y Walter Benjamin se sitúan en el centro de la desarticulación de un gran

7. Textos clásicos sobre el problema son KEMP, Wolfgang: *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, Múnich, Mäander, 1983; HUYSEN, Andreas: *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington, Indiana University Press, 1987, o CRARY, Jonathan: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MIT Press, 1992.

cuerpo de prácticas de cultura popular que poco a poco se conocerá como *sociedad del espectáculo*. Con el auge de los estudios de cultura visual en los años 80 y 90 del siglo pasado, las ideas de estos autores vivieron un auténtico renacimiento, defendidas y reelaboradas por Wolfgang Kemp, Nicholas Mirzoeff, Martin Jay o Jonathan Crary, por citar sólo algunos de sus más importantes defensores⁸. A partir de esta crítica a la cultura del espectáculo prolifera una crítica de las posibilidades y limitaciones de la percepción en una cultura pública marcada por nuevos medios mecanizados como el diorama, el fotocronograma, la eclosión de la luz eléctrica en el mundo del *variété* y café-concierto, y culminando en las pantallas de cines, consolidando un entorno cada vez más accesible y multitudinario de permanente inmersión espectacular. Pero la crítica marxista y los estudios visuales también forjaron la figura de un espectador en exceso privado y sesgado por el estímulo sensorial: el despliegue irresistible de las imágenes le haría separar la vida afectiva, reflexiva y activa de un estado caracterizado por su suspensión en una apertura perceptiva letárgica y cercana a la inconsciencia. Brecht y Benjamin idearon estrategias para crear un teatro y un cine que deberían sacudir y reactivar a ese público condenado por un bombardeo espectacular a la pasividad narcótica y la hipnosis. En los albores de dichas *tecnologías de la percepción* se sitúa sin lugar a dudas la contribución al Dossier de Núria Fernández-Rius con su investigación acerca de la, hoy tan alejada de nuestra sensibilidad, fotografía estereoscópica. Esta aportación subraya que el aparato estereoscópico depende de un aspecto de recuperación inmersiva y de tránsito físico que nos permite unir este nuevo espectador, condicionado por las nuevas tecnologías de la percepción, con la activa formación de una población en una serie de lugares canónicos constitutivos, en el caso catalán, de un ideario nacional. Y por su parte, el texto de Anna Borisova Fedotova e Isabel Tejada Martín se erige en complemento perfecto para el anterior, ya que en este caso explora una estrategia marcadamente presencial y apropiadora en la forma de la ocupación directa de los espacios públicos en los teatros de masas. En el teatro revolucionario al servicio de los ideales políticos de la Rusia del régimen de los Sóviets, en los años de la guerra civil, se atisban posibilidades de neutralizar la vocación narcótica y de hipnosis colectiva de la que adolecería la imagen en la sociedad del espectáculo, precisamente en la línea de lo que años más tarde vertebraría la propuesta de Benjamin y su amigo el dramaturgo Brecht.

* * *

Por otra parte, resulta posible trazar una genealogía desde la fiesta barroca a las primeras funciones de imágenes móviles, operando en el eje temporal sobre la

8. MIRZOEFF, Nicholas: *An introduction to visual culture*, New York, Routledge, 1999; CRARY, Jonathan: *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, October books & MIT Press, 1999; JAY, Martin: *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Los Angeles, University of California Press, 1992; KROMM, Jane & BAKEWELL, Susan. B. (eds.): *History of Visual Culture. Western Civilization from the 18th to the 21st Century*. Londres, Bloomsbury, 2009, pp. 19-29. Una crítica de la metodología de la primera década de los estudios visuales, en MITCHELL, William John Thomas: «Showing Seeing: A Critique of Visual Culture» en HOLLY, Michael Ann & MOXEY, Keith (eds.): *Art History, Aesthetics, Visual Studies*. London, Clark Art Institute & Yale University Press, 2002, pp. 231-250.

base de una transformación social que poco a poco produjo esferas cada vez más enfrentadas de cultura popular y cultura de élite, así como sugirió Bourdieu en *La distinción*⁹. Pero tal y como muestran los estudios de Crary, aquellos fenómenos perceptuales aglutinados por la teoría crítica como pertinentes a la «cultura del espectáculo» alimentaban las nuevas ciencias humanas, en particular la antropología, la sociología o la psicología, las cuales debían ser consideradas, por más que su reflexión en la pintura o escultura de la época fuese puntual o discutible, como legado de la vanguardia intelectual de la época. Jason A. Josephson-Storm ha descrito cómo las nuevas ciencias humanas se nutrían de subculturas esotéricas y mágicas cuyo interés en la acción y la influencia «a distancia» sobre el ser humano vivía un momento especialmente álgido durante el paso al siglo XX¹⁰. Todo ello condujo a la «denigración de la visión», en la tesis de Martin Jay: modelos psicológicos de experiencia como el de Bergson, que reconducirían las prácticas literarias y artísticas en las direcciones de la *intuición* (no tanto de la percepción) y de la *energía vital* (no tanto la forma y la corporalidad de las cosas).

Cuando los románticos alemanes introducen el concepto de obra de arte total, la *Gesamtkunstwerk*, se da inicio a la ambición de reproducir en arte lo que los primeros pensadores de lo sublime atribuían a la experiencia de la contemplación de la naturaleza. Pero como bien han indicado Anke Finger y Danielle Follett, se trata en el caso concreto de esta *Gesamtkunstwerk* de una «aspiración estética a lo transfronterizo», que es capaz de acompañar objetivos muy diferentes y en ocasiones mutuamente inconexos¹¹. Una tal ambición no se debe definir únicamente desde la naturaleza del artefacto, con lo cual no es siempre «total» aquella obra que busca la superación de límites entre medios artísticos, o bien por el poderío de un espectador que convierta un tipo de estímulo sensorial en otro, como ocurre en el caso de la *sinestesia*. Finger y Follett describen tres tipos de fusión que pertenecen a la obra total, y que pertenecen tanto al ámbito de la recepción y del sujeto estético como al de la producción y el objeto artístico:

1. Materialmente, la obra tiende a fundir varios géneros, como son medios artísticos, o formas discursivas como la poesía y la filosofía. Estos planteamientos son de naturaleza estética.

2. De modo necesario, la obra de arte total busca disolver las fronteras entre arte y sociedad o arte y vida. Recurrentes son los formatos colectivos, la activación del público y la búsqueda de una transformación social. Son características claramente políticas que emergen ya de modo potente en los escritos de Wagner y su concepto de *Muzikdrama*, así como, en el siglo XX, las vanguardias de la disrupción social, desde el expresionismo cinematográfico y el dada hasta la performance y el Situacionismo de los años 60.

9. BOURDIEU, Pierre: *La distinción. Critique sociale du jugement*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, pp. 495-502.

10. JOSEPHSON-STORM, JASON A.: *The Myth of Disenchantment. Magic, Modernity and the Birth of Human Sciences*. Chicago, Chicago University Press, 2017.

11. FINGER, Anke & FOLLETT, Danielle: *The Aesthetics of the Total Artwork. On Borders and Fragments*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2011, p. 3.

3. Hay una fusión de lo sensorial con elementos metafísicos. Se funde por ejemplo aquello presente y empíricamente inmediato con un espectro vislumbrado pero ausente, una *totalidad, unidad, infinidad* o un *absoluto*¹².

Si bien no nos cabe ninguna duda de que ciertas obras de arte incluidas en el concepto de *Gesamtkunstwerk* no cumplen con estas tres características o propósitos en la misma medida, siempre las une la tendencia a romper bordes y regulaciones corpóreas y psicológicas hasta el punto de provocar un *fundirse* en el espacio conceptual y psicológico que separa al sujeto de la experiencia estética de un objeto artístico. Si la imagen barroca tenía en ocasiones esa extraña capacidad de perder sus límites al hacerse sentir como piel, oír como voz o invocar como poder, la teoría de lo sublime y la maquinaria de la obra de arte total del siglo XIX con frecuencia perderá sus bordes más bien en dirección opuesta a la del antropomorfismo: en dirección al público. El sujeto de la experiencia total se perderá a sí mismo en un horizonte vasto, místico, colectivo o disruptivamente maquinal del objeto. Es por dicha razón que la oposición filosófica y estético-cultural al wagnerismo se centraba en la condición de «intoxicación» y «adicción» en las cuales veía sumidos a los asistentes al teatro de Bayreuth, que desde 1872 sería el escenario de la escenificación de las óperas de Wagner y el punto de peregrinaje de toda una comunidad de asiduos a aquellos ritos de espectáculo visual, de interminable y ritualizada escenificación de un gran relato cosmológico hipnótico y envolvente, como en la saga *El Anillo de los Nibelungos* donde la poesía se convertía en cómplice de una música que buscaba abiertamente tomar el mando del control afectivo del oyente. En la singular reconfiguración de la ópera bajo la categoría de la *Gesamtkunstwerk* wagneriana, los dispositivos sensoriales destruirían, al parecer de sus detractores, todo sentido de identidad propia y voluntad independiente, de modo análogo a los efectos de la droga o de una hipnotización. Crary apuntaría que a la par con la maquinaria musical y escénica Wagneriana, las ciencias humanas de finales de siglo XIX se volcarían en problemas como los de la hipnosis, la pérdida de personalidad bajo una especie de influencia mágica ejercida a distancia. Y es en este caldo de cultivo donde surge la teoría crítica de Brecht y Benjamin, mencionada en páginas anteriores: al igual que la gran maquinaria Wagneriana, la cultura de masas, aquel aparente festín de luz, risas, teatralidad y superficie se habría convertido en el principal frente de acción de un efecto de dominación y sumisión ideológicas. Vendería anestésicos e ilusiones a seres infantilizados y «entretenidos», hasta el extremo de su neutralización como actores sociales.

Dichas advertencias contra los males de la cultura de masas solían enfatizar la tendencia del objeto desbordante a integrarse en una estética, ya no tanto de la simple fusión de *todos* los medios artísticos sino del *totalitarismo* político. Las colosales escenografías nazis de Albert Speer, con su impronta a la vez sacerdotal y wagneriana, convertían a los espectadores en formaciones y milicias sometidas al líder. Pero sucederá en la época de la postvanguardia que el objeto se desborda

12. FINGER, Anke & FOLLETT, Danielle: *op. cit.*, p. 4.

una vez más según dinámicas que poco o nada tienen que ver con este sometimiento pasivo y alienante del espectador. Es con estas premisas y puntos de vista con los que se pueden considerar alineados o afines los artículos sobre ya reconocidos artistas del siglo XX tales como El Lissitzky e Yves Klein, Marcel Duchamp y Christo y Jeanne-Claude, presentados, respectivamente, por Javier Antón, Max Lauter y Teresa Reina (en colaboración), Eduard Cairól, y Daniel Barba-Rodríguez y Fernando Zaparaín Hernández (los dos últimos nuevamente en colaboración), todos ellos explorando la faceta más cercana al arte inmersivo y de instalación de dichos artistas a partir de obras muchas veces olvidadas por el discurso de la historiografía más difundida. Cambiar las reglas de juego al cual hacen frente los espectadores, ofrecer un nuevo tipo de acto de experimentación de la obra parece haber reunido los esfuerzos de cada uno de estos artistas: preparado por la percepción espacializada, en tándem entre la vía táctil y vía óptica, y recurrente en el pensamiento estético desde fines del siglo XIX, artistas desde El Lissitzki exploran rutas de exploración típicas de la posterior instalación como son los valores de la tactilidad, el movimiento, y la virtualidad. De modo similar, Duchamp ofrece una nueva aproximación, muy poco espectacular y Wagneriana, de totalidades artísticas en modo de un archivo-museo táctil y portátil. Así opera según Cairól, entre otros, *Étant donnés* (Datos), una obra similar a un diorama, hallada en 1968 tras el deceso del artista en su estudio. Una vez más se produce un recalibrado de la experiencia estética en dirección de una nueva ambientación y nuevo protagonismo para el espectador. Barba Rodríguez y Zaparaín Hernández examinan el abandono del objeto modernista por parte de Christo y Jeanne-Claude en su camino a la intervención expansiva.

En efecto, ya a partir de los años 60 del siglo pasado puede observarse al contrario cómo una experiencia integradora de los sentidos se convierte justamente en una estrategia que permite implicar al espectador como presencia física, móvil y activa ante la obra o en su interior. Inspirados en gran parte por un proyecto de clásica integración del arte en la sociedad como el de los situacionistas, artistas de la performance y la instalación manipulan con gran eficacia los tres ejes del desbordamiento: el estético, el político y el metafísico. En particular, se ocupan de diluir las fronteras entre obra y sociedad, o entre obra y vida. Como nos recuerda Anne Ring Petersen, es propio de la instalación que en ella se diluye el umbral que normalmente separa al público o espectadores (a continuación diremos visitantes) del evento cultural del tradicional pedestal, marco o escenario elevado con sus actores, su pantalla, su espectáculo audiovisual... La idea es que la ficción que se despliega en la obra se convierta, durante la actuación, en una esfera física y participativa penetrable por parte del conjunto de asistentes que presencian el mismo, que en ella se hace presente o en ella actúa, permitiendo que la experiencia sea la de un estado de transición. Se trata de un *rite de passage*, de una iniciación que es vivida como la condición de una individualidad mediada por su condición de exclusión y consecutiva re inserción. En esta dimensión de rito de paso, en conexión con los valores ancestrales del mito, indagan y ponen el acento las colaboraciones de Salvador Jiménez-Donaire Martínez sobre el artista alemán Wolfgang Laib, y de José Antonio Vertedor-Romero y José María Alonso-Calero sobre Alva Noto y

Ryoji Ikeda y su propuesta de inmersión sonora a partir de microsonidos. Jiménez y Martínez examinan detenidamente la larga implicación del artista con materiales como leche, miel y polen, en un terreno efímero donde los procesos de producción, la dinamización de la temporalidad y el elemento ritual ofrecen su particular panorama dilatado y multisensorial. Ante ese antropológico retorno al tiempo y proceso naturales de Laib, la obra de Alva Noto y Ryoji se erige como un ejemplo de la llegada y eclosión de la informática, y sus consecuencias sobre un espectador condicionado ahora por el microsonido. Ambas aportaciones nos sitúan de lleno en el *campo expandido* en el que se ha movido decididamente el arte de las últimas décadas, con sus propuestas entre lo tecnológico y lo antropológico.

A su vez, los medios de la performance y de la instalación se sirven de recursos audiovisuales provenientes de la cultura de masas, derivando constantemente también de otros espacios del deleite inmersivo que ofrecen museos de cera, *Luna Parks* y, en épocas más recientes, videojuegos, realidad simulada o dispositivos inmersivos en el ámbito audiovisual, así como el cine interactivo o incluso los *escape rooms*¹³.

Desde el trasfondo de un panorama cada vez más heterogéneo de actividad cultural en el cual los públicos y las obras se funden y se confunden, reaparecen con renovada urgencia preguntas sobre las largas y complejas historias del arte de los espacios inmersivos y estrategias multisensoriales, atravesados esta vez por un número importante de incógnitas: ¿Existen influencias y repeticiones entre fenómenos históricamente tan distantes como el interior eclesiástico barroco y la performance o instalación de postvanguardia?¹⁴ ¿Qué objetivos más allá de las consideraciones estéticas (políticas, metafísicas) acompañaban las históricas estrategias de desbordamiento de medios? ¿Bajo qué principios se perseguía una integración de la imagen con la vida o del arte en la sociedad? ¿Qué comportamientos y estados de conciencia aparecen en los públicos de obras inmersivas y multisensoriales? ¿Es la pasividad y neutralización de estos públicos un mito, o necesitamos un modelo más adecuado para vincular las elecciones artísticas con los efectos estéticos? Etcétera. La relación o el puente entre algunas de estas cuestiones es explorada por Diana M.^a Espada Torres y Adrián Ruíz Cañero en su artículo sobre la relación entre la arquitectura del catalán Ricardo Bofill, los dibujos y geometrías imposibles del artista holandés M. C. Escher y las escenografías para el videojuego *Monument Valley 2* que parecen trasladar sus referentes iconográficos al universo de la realidad virtual. Y, en fin, nuestro recorrido de exploración se cierra con una obligada panorámica ahora en clave local del arte de instalación en España, a cargo de Pablo Llamazares Blanco y Jorge Ramos Jular que da testimonio de la presencia viva de las orientaciones y

13. Los estudios de Claire Bishop y Alex Potts aportan importante evidencia de la vinculación entre la instalación como tipo de objeto y constelaciones como el cine. Véase BISHOP, Claire: *Installation art: a critical history*. London, Tate, 2005; POTTS, Alex: «Installation and Sculpture», *Oxford Art Journal*, 24, 2, (2001), p. 5-23; POTTS, Alex: *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist*, New Haven y Londres, 2001.

14. Una tesis que ya explora CALABRESE, Omar: *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1989.

tendencias exploradas a lo largo de este Dossier también en territorio español y por artistas nacionales, en muchos casos mujeres.

A ellos, así como al resto de los autores y al equipo de redacción de la revista *Espacio, Tiempo y Forma* deseamos hacer expreso nuestro agradecimiento por su colaboración y las facilidades brindadas en todo momento, para la elaboración de este número monográfico que deseamos desde ahora al servicio del mayor conocimiento y difusión del arte de instalación, así como estímulo para futuros investigadores en el ámbito de las experiencias inmersivas. Con toda nuestra admiración, reconocimiento y cariño.

REFERENCIAS

- BISHOP, Claire: *Installation art: a critical history*. London, Tate, 2005.
- BOURDIEU, Pierre: *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.
- CALABRESE, Omar: *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1989.
- CRARY, Jonathan: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MIT Press, 1992.
- CRARY, Jonathan: *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, October books & MIT Press, 1999.
- ELKINS, James: *Pictures and Tears: A History of People Who Have Cried in Front of Paintings*. New York, Routledge, 2001.
- FINGER, Anke & FOLLETT, Danielle: *The Aesthetics of the Total Artwork. On Borders and Fragments*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2011.
- FOUCAULT, Michel: *The Order of Things*, orig. *Les mots et les choses*. Londres y Nueva York, Routledge Classics, 2002.
- GELL, Alfred: *Art and Agency: An Anthropological Theory of Art*. Oxford, Oxford University Press, 1998.
- GRIENER, Pascal: *La République de l'œil. L'expérience de l'art au siècle des Lumières*. Paris, Odile Jacob, 2010.
- HUYSEN, Andreas: *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- JAY, Martin: *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Los Angeles, University of California Press, 1992.
- JOSEPHSON-STORM, JASON A.: *The Myth of Disenchantment. Magic, Modernity and the Birth of Human Sciences*. Chicago, Chicago University Press, 2017.
- KEMP, Wolfgang: *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, Múnich, Mäander, 1983.
- KROMM, Jane & BAKEWELL, Susan. B. (eds.): *History of Visual Culture. Western Civilization from the 18th to the 21st Century*. Londres, Bloomsbury, 2009.
- MIRZOEFF, Nicholas: *An introduction to visual culture*, New York, Routledge, 1999.
- MITCHELL, William John Thomas: «Showing Seeing: A Critique of Visual Culture» en HOLLY, Michael Ann & MOXEY, Keith (eds.): *Art History, Aesthetics, Visual Studies*. London, Clark Art Institute & Yale University Press, 2002, pp. 231-250.
- POMIAN, Krzysztof: *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise-Chicago, XIII^e-XX^e siècle*. París, Gallimard, 2003.
- POTTS, Alex: *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist*, New Haven y Londres, 2001.
- POTTS, Alex: «Installation and Sculpture», *Oxford Art Journal*, 24, 2, (2001), p. 5-23.
- VAN ECK, Caroline: *Art, Agency and Living Presence. From the Animated Image to the Excessive Object*. Chicago, University of Chicago Press, 2016.

DESTRUCTION OF IMAGES AS A TOTAL WORK OF ART. THE GESAMTKUNSTWERK AS BLACK HOLE

LA DESTRUCCIÓN DE IMÁGENES COMO OBRA DE ARTE TOTAL. LA GESAMTKUNSTWERK COMO AGUJERO NEGRO

Nausikaä El-Mecky¹

Recibido: 26/03/2021 Aceptado: 29/06/2021

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021.30703>

Abstract

The destruction of images is a process that often produces a new imaginary, a visual spectacle in itself. Even after the original image has been obliterated, its absence can create its own powerful aesthetic that survives centuries. The article focuses on two historical case studies: the iconoclasm in Zurich in the 1520s and the National Socialist attack on so-called degenerate art. Through these, it aims to show how destruction can yield a total work of art through a carefully planned, even scripted, process that is far removed from the «lunatic running around with a sledgehammer» stereotype. It argues that many attacks on images are characterised by transformation, mysticism and performativity, during which a careful oscillation between absence and presence plays an important role. Ultimately, this contribution strives to create a new understanding of destructions of images through the frame of the Gesamtkunstwerk.

Keywords

Destruction of Art; Iconoclasm; Degenerate Art; National Socialism; Reformation; Zwingli; Spectacle; Audience Participation

Resumen

La destrucción de imágenes es un proceso que a menudo produce un nuevo imaginario, un espectáculo visual en sí mismo. Incluso después de que la imagen original haya sido borrada, su ausencia puede crear una estética propia y poderosa que sobrevive durante siglos. El artículo se centra en dos estudios de casos históricos: la iconoclasia en Zúrich en la década de 1520 y el ataque nacionalsocialista al llamado arte degenerado. A través de ellos, pretende mostrar cómo la destrucción puede dar lugar a una obra de arte total a través de un proceso cuidadosamente planificado,

1. Universitat Pompeu i Fabra. C. e.: nausikaa.elmecky@upf.edu

incluso guionizado, que se aleja del estereotipo del ‘lunático corriendo con un mazo’. Sostiene que muchos ataques a las imágenes se caracterizan por la transformación, el misticismo y la performatividad, durante los cuales una cuidadosa oscilación entre la ausencia y la presencia desempeña un papel importante. En última instancia, la contribución se esfuerza por crear una nueva comprensión de las destrucciones de imágenes a través del marco de la Gesamtkunstwerk.

Palabras clave

Destrucción del arte; Iconoclasia; Arte degenerado; Nacionalsocialismo; Reforma; Zwinglio; Espectáculo; Participación del público

.....

The idea of the Total Work of Art² has become so «inflated»³ that it might be easier to ask: «what is *not* a Gesamtkunstwerk?». Originally, the notion of the total work of art was liberating yet definable. You could encounter and enter a Gesamtkunstwerk, e.g. an opera building, and let yourself be absorbed by the merging of different artistic disciplines such as architecture, light, sound, drama and music.⁴ A total creative concept in which different artistic disciplines did not simply co-exist, but were engaged in constant dialogue: architecture heightened drama or light enhanced sound – jointly conspiring to sweep visitors away towards a profound, sublime experience.

Although the concept of the Gesamtkunstwerk may have been freeing and disruptive in many ways, you still knew where it was, and when you encountered it – which becomes a lot harder when you follow more recent definitions of the total work of art.

Whether you went into an opera house, a theatre or even an entire part of a city dedicated to the conjoining of the artistic disciplines like the Mathildenhöhe Colony (Darmstadt, Germany), the total work of art was still clearly tied to a place: pass through a door, cross a road, a park or a gate and there it was – potentially limitless as an aesthetic experience, yet physically contained.

Some of the later definitions of the total work of art, however, crash through the roof of the paradigmatic Wagnerian opera building.⁶ A total work of art can now be anything – no longer tied to a place or even a period in time: Stalinism⁷ and even totalitarianism in general have been called a total work of art;⁸ so have virtual reality⁹ and suicide.¹⁰ After all, each of these widely disparate examples could each be called creative, immersive, aesthetic, multidisciplinary and / or sublime – even if many of them have little or none of the positive connotations of a work of art.

On the one hand, this can be like an unshackling: an artist no longer has to adhere to a certain medium or location. And the idea that *anything* can be a

2. The terms «Gesamtkunstwerk» and «total work of art» are used interchangeably in the article.

3. Orig. in German: *inflationär*. See JAHN, Peter Heinrich: «Gesamtkunstwerk», in JORDAN, Stefan, & MÜLLER, Jürgen (eds.): *Lexikon Kunstwissenschaft: Hundert Grundbegriffe*. Stuttgart, Reclam, 2012, pp. 142-144, p. 143.

4. See e.g. BERMBACH, Udo: *Der Wahn des Gesamtkunstwerks: Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*. Stuttgart & Weimar, J.B. Metzler, p. 212f; WAGNER, Richard: *Die Kunst und die Revolution*. Leipzig, Otto Wigand, 1849 and: *Idem: Das Kunstwerk der Zukunft*. Leipzig, Otto Wigand, 1850.

5. For the concept of different artistic disciplines enhancing each other see e.g. WAGNER, Richard: *Die Kunst...*, p. 24 and *Idem: Das Kunstwerk...*, p. 129ff.

6. For a nuanced and critical exploration of Richard Wagner, the Gesamtkunstwerk and the opera as a total work of art, see e.g. PEDERSON, Sanna: «From Gesamtkunstwerk to Music Drama», in IMHOOF, David; MENNINGER, Margaret Eleanor, & STEINHOFF, Anthony J. (eds.): *The Total Work of Art: Foundations, Articulations, Inspirations*. Oxford & New York, Berghahn, 2016, pp. 39–55, in which Pederson also states how the term «Gesamtkunstwerk... became [one of the] Wagnerian trademarks... [though the term is] largely absent from his writings» (p. 42).

7. See GROYS, Boris: *Gesamtkunstwerk Stalin: Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*. Munich, Hanser, 1988.

8. See JAHN, Peter Heinrich: *op. cit.*, p. 143.

9. See e.g. WILSON SMITH, Matthew: *The Total Work of Art: From Bayreuth to Cyberspace*. New York & London, Routledge, 2007.

10. As for instance in the photo series by photographer Kishin Shinoyama in collaboration with writer Yukio Mishima depicting the deaths of different Japanese «everymen» such as a fisherman and a soldier – and which culminated in Mishima's own – highly ritualistic – suicide a few months later in November 1970. See SMITH, Zadie: *Intimations*. Penguin, USA, 2020, p. 27 and SHINOYAMA, Kishin: *Yukio Mishima: The Death of a Man*. New York, Rizzoli, 2020.

Gesamtkunstwerk mirrors the indefinability and dissolution of traditional artistic disciplines in the contemporary art world – a world where excrement,¹¹ being shot in the arm¹² or even nothing¹³ have been framed as art works, to be displayed, sold and archived.

But there is also a negative side. You could argue that the very idea of the total work of art has become so greedy – gobbling up anything and everything – that it has collapsed in on itself and, like a black hole, has absorbed and extinguished all sense and purpose – thus rendering itself obsolete as a theoretical and aesthetic category. Or, as Margaret Menninger writes: «Perhaps the concept of the total work of art has even become the victim of its own success; indeed, it may have evolved into a «label with no meaning».¹⁴

Still, despite the apparently limitless stretching of the concept, it would be a shame to do away with a more traditional – and more limited – definition of the total work of art. Despite the many potential pitfalls of the term, the Gesamtkunstwerk discourse's dynamic merging of disciplines and actors can make us look at art and aesthetics with fresh eyes.

If the boundaries of the definition «Gesamtkunstwerk» can be stretched, they could also be expanded in order to apply to the destruction of images. Therefore, this article aims to situate itself at the (perhaps impossible to find) «sweet spot», where the total work of art is not just limited to a contained space like the opera house – or the Bauhaus!¹⁵ –but expands to immersive and interdisciplinary aesthetic environments and experiences without overextending the Gesamtkunstwerk-concept into utter pointlessness.

Therefore, the working definition of the total work of art used in this article is the following: an aesthetic, artistic experience that draws on various artistic disciplines that all involve different senses and numerous actors, containing multitudes – such as sight, touch, light, sound, movement and stillness – as well as a ritualistic involvement of the audience. Audiences are not passive witnesses but consist of crucial, active agents without whom the Gesamtkunstwerk of destruction would be incomplete.

And yet, within this more limited definition of the Gesamtkunstwerk as an interdisciplinary, immersive work of art, this article still revolves around another paradox – that of destruction as creation. I am however referring to a simpler,

11. Piero Manzoni's *Merde d'Artiste* (1961).

12. Chris Burden's *Shoot* (1971).

13. Mary Ellen Carol, *Nothing* (1990s–now) and Marina Abramović's *512 Hours* (2014) both created works of art around «nothing» resulting in a row about Abramović's not acknowledging Carol's work, see e.g. RUSHE, Dominic: «Art star Marina Abramović caught up in row over 'Nothing'», *The Guardian*, 29. May 2014. <https://www.theguardian.com/culture/2014/may/29/art-star-marina-abramovic-row-nothing-serpentine>

14. MENNINGER, Margaret: «Introduction», in IMHOOF, David; MENNINGER, Margaret Eleanor, & STEINHOFF, Anthony J. (eds.): *op. cit.*, pp. 1-20, p. 1.

15. See e.g. BERGDOLL, Barry: «Bauhaus Multiplied: Paradoxes of Architecture and Design in and after The Bauhaus», in BERGDOLL, Barry, & DICKERMAN, Leah (eds.): *Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity*. New York, MoMA, 2009, pp. 41-61, p. 43.

much more pedestrian notion of destruction and of the Gesamtkunstwerk than the philosophical and linguistic disintegration of the term itself.¹⁶

Thus, in the essay I would like to argue that destruction of images produces a spectacle that forms a total work of art in itself. The selected testcases are of images which prior to their destruction were nested – like Russian dolls – in environments which themselves have been called total works of art: churches, cathedrals, chapels, museums and galleries.¹⁷ The article considers destruction and creation both as binary oppositions and as synonymous phenomena: viewing destruction as both the enemy and a source of aesthetic invention.

WHY DESTRUCTIONS OF IMAGES (CAN) PRODUCE TOTAL WORKS OF ART

Just because an image is obliterated does not mean that destruction is a quick and unambiguous process of erasure or subtraction. Even if burning or smashing a statue or painting can happen in an instant, the overall process of obliteration is much more drawn out than that specific moment. The selected case studies in this article show that though destruction may appear to be a brutal, vulgar act devoid of any beauty, attacks on images were (and are!) often embedded in deliberate, performative and aesthetically conceived processes. I would like to emphasise that it is not my intention to argue that destruction of images is cause for celebration. Rather, the lens of the Gesamtkunstwerk is used to show that attacks on images, even if morally reprehensible, can be dense and complex events.

Additionally, befitting the multi-faceted nature of the total work of art, destruction is rarely straightforward. It can be symbolic rather than literal, surrounded by (ironic or serious) re-enactment of existing ceremonies or procedures that have a clearly sequenced «script» (from liturgy to public execution). It can endure as an immersive experience long after the original destruction occurred. Brutal materiality and nuanced ephemerality can co-exist: the chopped off heads of statues with their scratched-out eyes can still make us shudder many centuries after the instant of cutting or chopping: the vestige of destruction as durable as – or perhaps even more than – the original image.

One of the fascinating aspects of immersion in the total work of art is the merging of material, permanent elements with the ephemeral. Physical objects and structures (scenography, instruments, curtains, backdrop paintings, the overall architecture, costumes) are brought to life by temporary or evanescent components (the movement of bodies, voices, sound, light, smoke and audiences that are only there at that precise

16. For a much more theoretical exploration of destruction, Gesamtkunstwerk and philosophy see BERGANDE, Wolfram «The Creative Destruction of the Total Work of Art: From Hegel to Wagner and Beyond», in RUHL, Carsten; DAHNE, Chris, & HOEKSTRA, Rixt (Eds.): *The Death and Life of the Total Work of Art: Henry van de Velde and the Legacy of a Modern Concept*. Berlin, Jovis, 2015, pp. 128-145.

17. See e.g. ROBERTS, David: *The Total Work of Art in European Modernism*. Ithaca, Cornell University Press, 2011 and IMHOOF, David, *op. cit.*

moment in time). In this article, I argue that destruction of images brings together the material and ephemeral in the same – or perhaps even more poignant – manner: the obliteration of the image is accompanied by ritualistic, multi-sensory layers of performativity and audience involvement. The physical image becomes transient through its eradication, whilst the fleeting nature of destruction becomes solidified in the material traces the destroyed image leaves behind.

Furthermore, I would like to highlight an additional aspect which I consider essential in the effectiveness of both the «regular» total of work of art and destruction-as-total-work of art. This aspect is also related to the aforementioned oscillation between materiality and ephemerality, namely: the deliberate use of appearance and disappearance.

To go back to archetypical examples of Gesamtkunstwerke such as the Wagnerian opera or processions,¹⁸ perhaps the most climactic moments occur when something normally hidden is revealed – or when something normally observable is concealed:

A statue is brought out into the street; the lights go out in the theatre; an altar is not just closed, but hidden under cloth; clergy enter wearing their special Easter vestments rather than their everyday ones; incense wafts through the church; a rustling, clinking collection basket of money is passed around the pews; the tragic heroine wears a modest nightgown instead of an elaborate dress, standing still on a dark stage that just moments ago had been brightly lit and bustling with characters; the ghost appears from stage right; the veil is lifted – or placed over the body; the procession disappears around the corner, the sound trailing in its wake slowly dies away. Different sensorial elements move simultaneously and according to their own idiosyncratic timelines.

The same thing occurs when images are intentionally, purposefully destroyed. These instances build to a climax where what was perceivable disappears and vice versa, happening along interweaving yet disparate timelines, where the after-effects of the destruction can be instantaneous, or linger. Condemned images are brought out to cheers, horror or respectful silence and shown to be obliterated. Smashing, burning or whitewashing come with their own multisensory immersion: the smell of burning, the noise of something breaking, the shouts or whispers from the crowd. Sometimes the audience only witnesses symbolic destruction, in which the images are ridiculed and stripped of their art status, unaware that the images go on to be literally burnt (as in the second test case). On other occasions, people are only shown the aftermath of the material destruction (as in the first test case).

When images are destroyed, I argue, we are not dealing with a thoughtless, «barbaric» act in which chaos reigns supreme and pieces of the image fly about at random. Rather, destruction – and which parts of its process are shown and hidden – is often a carefully calibrated process which involves and excludes the

18. See e.g. THOMAS, Andrew L.: *A House Divided: Wittelsbach Confessional Court Cultures in the Holy Roman Empire, C. 1550-1650*. Leiden, Brill, 2010, p. 93.

audience through a fine-tuned, immersive scenario to create maximum suspense and catharsis.

The elements outlined above – spectacle; multisensory immersion and calibration of presence and absence – are used in this article as key frameworks to demonstrate how destruction can yield a total work of art. To illustrate and expand this, the article focuses on two very different case studies, disparate in terms of time, context and intentions: the Zurich protestant iconoclasm of 1524, and the National Socialist Degenerate Art Exhibition of 1937. On the surface, these two events could not be more dissimilar: while the Zurich iconoclasts physically smashed images, the Degenerate Art Exhibition «only» *metaphorically* reframed the images. In Zurich, the images are religious objects with supernatural powers ascribed to them, in Nazi Germany we are dealing with aesthetic works of art stemming from a mostly secular context. The audiences, too, are of a different calibre: Zurich's churchgoers had often invested (spiritually, but also economically) in the attacked images for generations, whereas many visitors of the Degenerate Art Exhibition saw the «reviled» images for the first time. It seems as though the only thing these two events have in common is that artefacts were attacked during both of them.

However, this article aims to show that we can recognise various recurring mechanisms within both cases – mechanisms that may also be applied to other iconoclastic acts in future research. The cases were chosen based on their disparity – and take their seemingly different nature as an invitation rather than as an obstacle to reconsider the meaning of creation, destruction and immersiveness of images.

UNEVENTFUL, IMMERSIVE ICONOCLASM IN ZURICH

Within little more than a week in 1524, the Swiss city of Zurich removed its religious images. In an orderly and democratic fashion, centuries of religious tradition were wiped out. Images that had been paid for by the congregation¹⁹ and stroked, admired and loved, were now smashed, whitewashed or burnt (FIGURE 1)²⁰ – without rowdiness. For the various Reformatory movements that swept the European continent during this era, Zurich was exemplary.²¹ Besides orderly, the iconoclasm was extraordinarily thorough. In e.g. the Netherlands²² or Lutheran parts of Germany, a new kind of visual iconography was developed to replace the traditional Catholic

19. See e.g. PALMER WANDEL, Lee: *Voracious Idols and Violent Hands: Iconoclasm in Reformation Zurich, Strasbourg and Basel*. Cambridge etc., Cambridge University Press, 1999, p. 84f.

20. Another relevant aspect of iconoclastic attacks is how they often yield images that depict and / or propagate destruction, such as this one. The paradox of an image that embodies iconoclasm is a fascinating one, and frequent at that (see footnote 21).

21. Such as Strasbourg, Basel, Bern, Constance, Schaffhausen, Ulm, Augsburg and possibly Geneva, as well as some *Oberdeutsche* towns. See e.g. *Idem*, p. 60 n. 16.

22. That is not to say churches were not «gutted» in other iconoclasm across the continent – the empty aesthetic (sometimes with allusions to destroyed imagery) could even reappear in new images, such as can be seen, for instance, in the paintings of austere church interiors by 17th century Dutch painters Emanuel de Witte or Pieter Saenredam, see e.g. VANHAELEN, Angela: «Iconoclasm and the Creation of Images in Emanuel de Witte's 'Old Church in Amsterdam'», *The Art Bulletin*, June, Vol. 87, No. 2 (2005), pp. 249-264.

one, whereas in Zurich most artists either had to seek a new profession or leave.²³ Other artists had to fall back on the town council's support to survive²⁴ and only a handful of glass painters and decorators of secular buildings remained.²⁵



FIGURE 1. THE BURNING OF THE «IDOLS» IN THE SUMMER OF 1524, ZÜRICH, SWITZERLAND FROM HEINRICH BULLINGER'S *REFORMATIONSCHRONIK*, ANONYMOUS ARTIST, 1605 / 1606 (ORIGINALLY COMPLETED 1567). Copyright: Wikimedia – Public Domain: https://en.wikipedia.org/wiki/Reformation_in_Zürich#/media/File:Destruction_of_icons_in_Zürich_1524.jpg

The change was a rapid one: only four years earlier, in 1520, the city council beheaded²⁶ a man named Uly Anders for blasphemy. He had tried to smash a crucifix at an inn²⁷ and then threw it out of the window, shouting it was idolatrous.²⁸

And yet, despite the risks inherent in illegal iconoclastic acts, Zurich's official, exemplary and legal iconoclasm of 1524 was accompanied by numerous, risky, illegal attacks.²⁹ It could be argued that legal and illegal actions against images

23. See e.g. WÜTHRICH, Lucas: «Die zürcher Malerei im 16. Jahrhundert», in NAEGELI, Marianne, & HOBI, Urs (eds.): *Zürcher Kunst nach der Reformation: Hans Asper und seine Zeit*. Zurich, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 1981, pp. 9-14.

24. In 1526, the painter Hans Koewen applied and received financial support from the *Almosenamt*; he could no longer feed his wife and children, see Staatsarchiv Zürich (StAZ) FIII, 1a, 19. See also PALMER WANDEL, Lee: *Always Among Us: Images of the Poor in Zwingli's Church*. Cambridge etc., Cambridge University Press, 2002, p. 164.

25. WÜTHRICH, Lucas: *op. cit.*, pp. 9-14.

26. See e.g. PALMER WANDEL, Lee: *Voracious Idols...*, p. 53; ALTENDORF, Hans-Dietrich: «Zwingli's Stellung zum Bild und die Tradition christlicher Bildfeindschaft», in JEZLER, Peter, & ALTENDORF, Hans-Dietrich (eds.): *Bilderstreit: Kulturwandel in Zwingli's Reformation*. Zurich, Theologischer Verlag Zürich, 1984, pp. 11-18, pp. 12-13.

27. This incident did not occur in Zurich proper but in Uznach. The legislation of Zurich extended beyond the town into the rest of the *Landschaft*. For many excellent examples, see HUBER, Peter Heinrich: *Annahme und Durchführung der Reformation auf der Zürcher Landschaft in den Jahren 1519 bis 1530*, (published dissertation), University of Zurich, Faculty of Philosophy, 1972.

28. StAZ, B VI, 248, *Liber Baptialis 1520*, f. 31, 1520.

29. See e.g. EIRE, Carlos: *War against the Idols*. Cambridge etc., Cambridge University Press, 1986, p. 79ff.

were inextricably linked. They even appear to be each other's mirror images: the legal iconoclasm of 1524 occurred in broad daylight and was carried out by officially appointed people behind closed doors. On the other hand, illegal iconoclasm was carried out at legal risk,³⁰ at times surreptitiously and, perhaps most importantly, were conducted by the population.

Additionally, these attacks on images also echo and subversively re-enact the ritual, spectacle and mystery of their original Catholic setting. Just like Catholic liturgy has been called a total work of art,³¹ both legal and illegal iconoclasm could be called Gesamtkunstwerke in their reliance on an immersive, multi-sensory experience and their alternation between presence and absence to enhance their impact on the audience.

THE TWO-EDGED SWORD OF ILLEGAL ICONOCLASM

Even before the iconoclasm, Zurich was unusual: a city of around 5,700 governed by a democratically elected city council of 212 members.³² As the Reformers, a group headed by charismatic theologian and preacher Huldrych Zwingli, gained ground, they did not need to win over an aristocratic ruler – they had to sway the population instead.

Interestingly enough, images had not been at the forefront of the Reformers' agenda by any means for several years. Though all preachers advocated for drastic reform and a return to the old Apostolic Church,³³ each of them focused on different issues that ranged from theological (e.g. the cult of the Virgin and the saints)³⁴ to socio-economic issues influenced by religion (e.g. church tithes³⁵ or the draft into the Pope's army).³⁶ It remains unclear whether the Reformers pushed the image issue onto the population or whether the population, through illegal iconoclastic acts, forced the issue to the top of the Reformers' agenda. In any case, according to Lee Palmer Wandel, the image question proved a lot more incendiary than many other pressing issues: «People did not take up... other biblical injunctions in support of redistribution of wealth, of charity toward the poor, of the reordering of social ethics, with equal passion or effect...»³⁷

30. However, by 1522, just 2 years after the beheading of Uly Anders, the consequences could be less drastic for the transgressors involved. See e.g. GÖTTLER, Christine, & JEZLER, Peter: «Zeittafel», in JEZLER, Peter, & ALTENDORF, Hans-Dietrich (eds.) *op. cit.*, p. 152, and PALMER WANDEL, *op. cit.* p. 60ff.

31. See e.g. GERHARDS, Albert, & KRANEMANN, Benedikt: *Introduction to the Study of Liturgy*. Collegeville, Liturgical Press, 2017, p. 109.

32. See JACOB, Walter: *Politische Führungsschicht und Reformation: Untersuchungen zur Reformation in Zürich 1519-1528*. Zurich, Zwingli Verlag, 1970 and PALMER WANDEL, *Voracious Idols...*, pp. 55-57.

33. PALMER WANDEL, Lee: *Voracious Idols...*, p. 62.

34. *Idem*, p. 54.

35. See e.g. GÄBLER, Ulrich: *Huldrych Zwingli: Eine Einführung in sein Leben und sein Werk*. Zurich, Theologischer Verlag Zürich, 2004, p. 50.

36. EGLI, Emil: «Zum Piacenzerzug», *Zwingliana* 2/3, 1906, pp. 85-90 and HUBER, Peter Heinrich: *op. cit.*, p. 20.

37. PALMER WANDEL, Lee: *op. cit.*, p. 9.

By 1523 – around the same time that the incidence of illegal iconoclastic attacks peaked³⁸ – the Zurich Reformers invested a lot of effort into convincing people that images were bad, using their eloquence to preach to audiences across the spectrum – from the learned to the illiterate, switching between Latin and local dialect according to the demands of the occasion.³⁹ They expressly condemned the spontaneous attacks on images, while at the same time continuing to fan the flames of iconoclasm; an approach that may be called opportunistic *Realpolitik* or benevolent cautiousness (depending on how cynical we want to be).⁴⁰ Their cautiousness may have come out of a concern for the diplomatic relationship with other Swiss districts, the *Eidgenossen*, who had already severely condemned the rapid changes that were happening under the increasing influence of the Reformers in Zurich. Too much «anarchy» could cause a war.⁴¹

The volatility of the image issue was thus both an irresistible tool to promote the Reformers' cause and a great risk. Soon, images came to be a proxy for what was apparently wrong and exploitative about the Church.⁴² Perhaps *because* images had been so cherished it was, paradoxically enough, easier to transform a strong emotion of attachment into the equally strong emotion of enthusiastic loathing. Images became a symbol of money badly spent: on decoration and idolatry instead of on helping the poor. Religious images came to be considered, as Palmer Wandel puts it, «voracious...stealing food and heat from needy human beings, 'the true images of God.»⁴³

The image issue turned out to be propagandistic gunpowder: explosively effective, but with the potential to blow up in the hands of whoever employed it. This made for a precarious balancing act: the Reformers wanted the population to enthusiastically support the removal of images that they previously stroked, kissed or admired – and which even their great-grandparents may have contributed to through tithes.⁴⁴ Yet the people were not to get *so* riled up that they should storm into the churches and take matters into their own hands.

To make matters even more ambivalent, Reformers were not above performing some symbolic, illegal actions of their own. One event, the so-called «Affair of the Sausages» stands out: in March 1522, when the eating of meat was forbidden for Lent, Christoph Froschauer, a printer and prominent Zurich supporter of the Reformation, served sausage to his twelve employees, who were hard at work completing a decidedly un-profane text: a new edition of the epistles of Paul.⁴⁵

Though the «Affair» could be construed as a casual, private act, it could likewise be viewed as a highly symbolic re-enactment merging the sacred and profane, echoing

38. *Idem*, pp. 58-59.

39. See e.g. EIRE, Carlos: *War against...*, p. 99 and HUBER, Peter Heinrich: *op. cit.*, p. 19; pp. 52-53.

40. In a text titled «Advice Concerning the Mass and Images» from December 1523 various preachers stated nobody should bring images in or out of churches – see e.g. PALMER WANDEL, Lee: *Voracious Idols...*, p. 82.

41. GÄBLER, Ulrich: *op. cit.*, p. 79.

42. PALMER WANDEL, Lee's *Voracious Idols...* entire book makes a very convincing argument for this.

43. *Idem*, p. 190.

44. For an excellent description of these treasured objects. Also see p. 10; p. 84f.

45. See LINDBERG, Carter: *The European Reformations*. Oxford etc., Wiley-Blackwell, 2010, p. 161.

tradition whilst subverting it at the same time. Was it a simple kindness extended to what just coincidentally happened to be twelve⁴⁶ workers – or a ceremonial, subversive re-enactment of the Last Supper and its Twelve Disciples?⁴⁷ It could be read as an everyday act of eating, or as a ritualistic manner in which the – rather profane – foodstuff was employed to make a religious and political statement, like a pastiche of taking the communion wafer.

The presence of two prominent Reformers, Leo Jud & Zwingli, enhanced the momentousness of the occasion – though Zwingli apparently did not partake of the food.⁴⁸ Subsequently, Froschauer was arrested. Zwingli, who held the highly influential position of people's priest at the Großmünster, Zurich's principal church, could have played down the affair and thus extricated Froschauer. But instead, Zwingli escalated: preaching a sermon titled *On the Choice and Freedom of Foods* that same month, in which he argued that the Bible did not prohibit meat during Lent and people were therefore free to fast, or not.⁴⁹

The «Affair» muddles the line between the legal and the illegal somewhat, especially since Zwingli was an influential, public figure representing (at least some of) the authority of the Church. By condoning this supposedly blasphemous act, he was, in a way, legitimising it.

Though it may not have been iconoclastic in the literal sense, the meal at Froschauer's can be linked to iconoclasm in various ways. Firstly, the incident, according to David Kling, «marked the public inauguration of the Swiss Reformation»,⁵⁰ causing a chain reaction that led to an increase in iconoclastic acts by Zwingli's base soon after. Secondly, assuming it was intentional,⁵¹ the performative, hidden-yet-public «Affair of the Sausages» contains many aspects of the ceremonial, subversive and immersive characters of both legal and illegal iconoclasms around this time. One could argue that the reliance on spectacle loaded with meaning was one of the preferred tools of choice of Zurich iconoclasts – in both legal and illegal acts. Moreover, the involvement of Froschauer's twelve employees hints at another element we encounter in the iconoclasms of this era: the judicious employment (as well as calculated exclusion) of the population.

Though four years seem like a very short time for iconoclasm to shift from capital crime to town council policy, it is still possible that for many the wait for the official removal of images took unbearably long. The town council would eventually decide that religious images were to be removed, yet kept pushing back the date. There

46. Though the list of guests balloons to sixteen or more depending on witness statements, see e.g. KISSANE, Christopher: *Food, Religion and Communities in Early Modern Europe*. London, Bloomsbury, 2020, p. 56.

47. See e.g. WAGNER, John A.: *Documents of the Reformation*. Santa Barbara, ABC-CLIO, 2019, p. 101.

48. See e.g. OBERMAN, Heiko Augustinus: *Masters of the Reformation: The Emergence of a New Intellectual Climate in Europe*. Cambridge etc., Cambridge University Press, 1981, p. 212.

49. Zwingli turned the statement into a pamphlet the month after (April 1522). See LINDBERG, Carter: *op. cit.*, p. 161.

50. KLING, David W.: *The Bible in History: How the Texts Have Shaped the Times*. Oxford etc., Oxford University Press, 2004, p. 171.

51. Another argument for the intentionality of the act can be found in witness statements of the affair, in which Bärbel von Arm, one of Froschauer's maids, states how the meat was obtained under a pretence: that it was for a woman who had just given birth – a valid excuse to obtain meat during Lent. See KISSANE, Christopher, *op. cit.*, pp. 55-56.

was to be no rioting, no anarchy – and no one was allowed to touch the condemned images.⁵² They existed in a state of suspension. In a sense, Zurich's churches had become gunpowder depots, filled with images awaiting their destruction. Akin to prisoners on death row, they were deemed worthy only of obliteration,⁵³ which they awaited more strictly safeguarded than ever before.⁵⁴

CIVIL SERVANTS AND SLAIN DRAGONS

When the official iconoclasm, after multiple delays, finally happened in the middle of June 1524 (or the 2nd of July),⁵⁵ it could be called anti-climactic. Or it could be seen as the perfect balancing act, involving *and* excluding the population just enough to provide catharsis whilst avoiding a riot. It could be construed as a pragmatic, banal demolition – or as a spectacular, immersive event filled with mystery, an almost miraculous transformation.

Finally, the long-awaited iconoclasm began: seventeen men appointed by the city council, including a stonemason, a carpenter and three lay priests, went into the town's churches, closed the doors and got to, as Lee Palmer Wandel puts it, reducing everything⁵⁶ that was offensive «to the substances from which they had been made.»⁵⁷ It was the process of image-making done backwards – an inverted transfiguration during which sacred images created for celestial purposes now became the raw materials to be used for a wide range of pragmatic uses. Though the process occurred behind closed doors, the population that had pushed for the removal of the images was involved indirectly. The poor were gifted some⁵⁸ of these re-constituted, formerly precious, materials, such as sculptures or paintings for firewood⁵⁹ – instead of spiritual salvation, such images now provided a more immediate kind of rescue: keeping the poor warm during winter, or as Carlos Eire puts it: «the destruction of cultic objects [was turned] into a charitable and practical operation.»⁶⁰ Other sculptures were smashed into cobblestones whilst objects made out of precious materials were turned into coins for the poor.⁶¹ It could be read as another inversion of the cycle of money and images in a church setting: images

52. HUBER, Peter Heinrich: *op. cit.*, pp. 79-80.

53. *Idem*, p. 49.

54. *Idem*, pp. 56-57.

55. There exists some ambivalence concerning this date. Emil Egli for instance dates the official iconoclasm on the 2nd of June, see PALMER WANDEL, Lee: *Voracious Idols...*, p. 97 versus EGLI, Emil: *Actensammlung zur Geschichte der zürcher Reformation in den Jahren 1519-1533*. Aalen, Scientia-Verlag, 1973 (reprint from Zürich, 1879), doc. 552.

56. People who had donated images to the churches were allowed to retrieve these beforehand, see e.g. GORDON, Bruce; BASCHERA, Luca, & MOSER, Christian: «Emulating the past and creating the present: reformation and the use of historical and theological models in Zurich in the sixteenth century», in GORDON, Bruce; BASCHERA, Luca, & MOSER, Christian (eds.): *Following Zwingli: Applying the Past in Reformation Zurich*. Abingdon & New York, Routledge, 2016, pp. 1-40, p. 30.

57. PALMER WANDEL, Lee: *Voracious Idols...*, p. 97 and EIRE, Carlos: *op. cit.*, p. 164.

58. Other images and objects were burnt, see e.g. ALTENDORF, Hans-Dietrich: *op. cit.*, p. 15.

59. See e.g. EIRE, Carlos: *op. cit.*, p. 164 and SIGG, Otto: «Bevölkerungs-, agrar- und sozialgeschichtliche Probleme am Beispiel der zürcher Landschaft», *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte*, vol. 24, 1974, pp. 1-25.

60. EIRE, Carlos: *op. cit.*, p. 164.

61. PALMER WANDEL, Lee: *op. cit.*, p. 97.

turned into a kind of reversed collection basket – becoming coins that wandered back into the pockets of the congregation that had contributed to their purchase. Subsequently, the newly «decluttered» interiors were whitewashed.⁶²

After it was all over, the population was allowed back into their churches. Although they had not participated in the destruction, they could still immerse themselves in its aftermath. This may have been no less spectacular – as Diarmaid MacCulloch puts it:

When a parish congregation came to sit in their newly stripped, whitewashed and lavishly betexted church building, they could know that the Word of God was literally all around them...this was a transformed sacredness, not the end of the sacred place.⁶³

The space had been gutted, with no tolerance even for music as even choir books had been removed⁶⁴ – but the emptiness had its own substance. All the traditional elements of the church, their overwhelming, enveloping cosmos of images and sound, were replaced by an equally all-enveloping silence, and luminous openness.

Zwingli may have been well aware of destruction's spectacular potential. He admired the designs of Leon Battista Alberti – now Zurich's churches, without all their visual distractions, similarly displayed the elegant bones of their architecture in their full whitewashed glory.⁶⁵

Zwingli also appeared to be conscious of aesthetic potential when it came to the rawer traces of destruction. Two years after the 1524 iconoclasm, the altar stones, broken out of Zurich's churches, were piled up into a richly ornamented *Kanzellettner*⁶⁶ in the Grossmünster. In 1526 Zwingli stood atop this elevated podium for the structure's inaugural sermon. From there he transmitted the victory of the pure Word,⁶⁷ standing on the 16 crushed altar stones as upon a slain dragon. Though the ripping out of altar stones may have been a craftsmanly moment that had long passed, the *Kanzellettner* froze that destruction in time and alchemised it into a new aesthetic that appeared to do diametrically opposed things: using the old symbolism and simultaneously commemorating its obliteration. Embodying the victory of Protestantism in Zurich, the erasure was set in stone.

62. See e.g. EULER, Carrie: *Couriers of the Gospel: England and Zurich, 1531-1558*. Zurich, Theologischer Verlag Zürich, 2006, p. 17.

63. MACCULLOCH, Diarmaid: *The Reformation: A History*. London etc., Penguin, 2005, p. 542.

64. See e.g. ASTON, Margaret: «Bullinger and iconoclasm», in CAMPI, Emidio, & OPITZ, Peter (eds.): *Heinrich Bullinger: Life – Thought – Influence Vol. I*. Zurich, Theologischer Verlag Zürich, 2007, p. 633 and GARSIDE, Charles: *Zwingli and the Arts*. New Haven etc., Yale University Press, 1966, p. 73ff.

65. MAY, Gerhard: «Kunst und Religion VI: Frühe Neuzeit», in KRAUSE, Gerhard, & MÜLLER, Gerhard (eds.): *Theologische Realenzyklopädie*. Berlin, De Gruyter, 1990, pp. 274-292, pp. 280-281.

66. GUTSCHER, D., & SENN, M., «Zwinglis Kanzel im Zürcher Grossmünster – Reformation und künstlerischer Neubeginn», in JEZLER, Peter, & ALTENDORF: *op. cit.* pp. 109-116. I would awkwardly translate this as a «preaching tower and screen».

67. See e.g. WEIBEL, Thomas et al.: *Geschichte des Kantons Zürich, Band 2*. Zurich, Werdverlag, 1996, p. 198 and STOCK, Alex: *Keine Kunst: Aspekte der Bildtheologie*. Paderborn etc., Verlag Ferdinand Schöningh, 1996, p. 62.

ROWDY THEATRICALITY

As mentioned previously, Zurich's population played a confusing role in the official iconoclasm: citizens may have ensured the official Zurich iconoclasm even took place, and yet they only got to see the iconoclasm once the dust had settled. Kept out, only to be routed back in – at an opportune moment – into the spaces whose transformation they cared about so much. This dynamic was reversed during the various illegal iconoclasm attacks that took part not only around Zurich but all over Switzerland.

When the congregations were granted access to their whitewashed churches, the *mise-en-scène* in all likelihood was dignified, sublime even. Meanwhile, illegal iconoclasm attacks were not seldom marked by a very different kind of theatricality: one that was rowdy and profane yet still indebted to spectacle, ritual and unexpected mysticism. Each of these illegal iconoclasm attacks can be read as individual Gesamtkunstwerke in their own right. However, they can also be seen as crucial pieces in the mosaic of the Zurich iconoclastic experience. Chaotic, illegal attacks may have made the organised, official Zurich iconoclasm an inevitability – and dictated the terms of its execution.⁶⁸ Wanting to put a stop to the illegal attacks whilst harnessing political and theological momentum, they may have pushed the Zurich authorities to empty their churches of contentious images sooner rather than later. Meanwhile, concerns this would lead to chaos could have also prompted an approach to their legal iconoclasm that looked and felt like the polar opposite of the illegal attacks.

Though some illegal iconoclasm attacks in and around Zurich were sober and perfunctory – an image would be grimly smashed or a crucifix at a crossroads solemnly taken down⁶⁹ – plenty more illegal iconoclasm attacks were a lot rowdier. Spectacle has been used in many Reformatory iconoclasm attacks aside from the ones in Zurich, particularly during actions that were not official, when the population took matters in their own hands.

In a satirical pastiche of a court case, religious statues would be interrogated and «put to death» by hanging or beheading or, hinting at another kind of superstitious trial, thrown in the water to see if they would sink or swim – like witches.⁷⁰ All the senses were involved in these ritualistic anti-ceremonies: iconoclasts would sprinkle themselves with holy water and swear oaths,⁷¹ a cloister's entire wine reserves would be drunk,⁷² or the host fed to goats.⁷³

What is interesting about these illegal iconoclasm attacks is that they have a paradoxical stance when it comes to the supernatural powers of the images they targeted. On

68. On the tension between the orchestrated and the spontaneous in 16th century iconoclastic movements see also FREEDBERG, David: «Iconoclasts and their Motives». Maarssen, Gary Schwartz, 1985, pp. 25-27.

69. See e.g. PALMER WANDEL, Lee: *Voracious Idols...*, p. 60ff for a thorough analysis of various iconoclasm attack records.

70. See e.g. SCHNITZLER, Norbert: *Ikonoklasmus - Bildersturm: Theologischer Bilderstreit und ikonoklastisches Handeln während des 15. und 16. Jahrhunderts*. Munich, Wilhelm Fink, 1996, p. 230; p. 321.

71. PALMER WANDEL, Lee: *op. cit.*, p. 67.

72. PALMER WANDEL, Lee: *op. cit.*, p. 131.

73. EIRE, Carlos: *op. cit.*, p. 128

the one hand, the brutal, irreverential treatment was a show of bravado. Humour often replaced solemnity to underline that these were not sacred objects but mere man-made matter, devoid of celestial powers. And yet, this did not prevent some opponents from ascribing supernatural powers of the lowest order to these images – in which the devil was.⁷⁴ Idols were also believed to provide their own ghostly support for the Reformatory cause, with legends circulating about idols carrying each other into the flames, as though the images, though representing sinfulness, were by divine intervention enabling their own oblivion. That many religious images were magnets for destruction – yet somehow still awe-inspiring – could also be abused by the iconoclasts for entertainment, such as when one prankster stuffed a statue with gunpowder. Once the statue was set alight, the ensuing explosion apparently converted the prankster's comrade straight back to Catholicism.⁷⁵

Illegal and legal iconoclasm may have met most pointedly in the Grossmünster. Here, a painting of the town's two patron saints Felix and Regula was maimed during an illegal action – the eyes scratched out.⁷⁶ As an aside, this «classic» in the repertoire of iconoclastic modifications is fascinating as it uses the image against itself: instead of obliterating it, the scratching-out turns the damage into a permanent vision that inspires a similarly visceral effect as looking at a maimed body, the more so because of the image's previously cherished and inviolable status. Later, a legal action both hid and preserved this site of iconoclasm, turning the religious image into a secular one and using even more metaphorical dismemberment. The part of the image featuring the bodies of the saints was sawn off, whilst their faces were painted over with images representing Zurich's various neighbourhoods.⁷⁷ Rather than getting rid of the entire image along with the tradition of venerating the saints it represented, the now offending depiction and its initial destruction may have made the painting even more meaningful, precisely because of its layering of contradictory elements of the sacred and profane. Proudly displayed – yet somehow invisible – the painting was in close physical and symbolic proximity to another monument of destruction: Zwingli's *Kanzellettner* of destroyed altars. Both are static objects that are frozen in their moment of iconoclastic transformation – visuals in which presence and absence remain locked in a state of constant oscillation.

Although the official Swiss iconoclasm may have taken place over the course of just a few days, upon closer inspection it cannot be so neatly contained – neither temporally or spatially, nor socially or aesthetically. The iconoclasm's many inherent

74. Ascribing devilish seductive powers to statues occurred in Zurich in one of the earliest tracts against idolatry, *Vom alten und neuen Gott, Glauben und Lehre*, written under the pseudonym of Judas Nazarei; it defined image-worship as «a raising of the creature over God through the deception of the devil». NAZAREI, Judas (pseudonym): «Vom alten und neuen Gott, Glauben und Lehre», in KÜCK, Eduard [ed.]: *Neudrucke deutscher Litteraturwerke des XVI und XVII Jahrhunderts – Flugschriften aus der Reformationszeit, Vol. XII*. Halle, 1896, p. 3 – cited from EIRE, Carlos: *op. cit.*, p. 76.

75. AUBIGNÉ, J.H. Merle D': *History of the Great Reformation of the Sixteenth Century*. New York, 1846, p. 767, cited from EIRE, Carlos: *op. cit.*, p. 128 n. 88.

76. WEIBEL, Thomas: *op. cit.*, p. 195.

77. JEZLER, Peter: «Die Desakralisierung der zürcher Stadtheiligen Felix, Regula und Exuperantius in der Reformation», in DINZELBACHER, Peter, & BAUER, Dieter R.: *Heiligenverehrung in Geschichte und Gegenwart*. Ostfildern, Schwabenverlag, 1990, pp. 296-319, p. 299.

opposing forces may still have created a cohesive, immersive experience. I believe this paradoxical quality can be found across many attacks on images. To further explore this, let us move some 400 years forward in time.

NATIONAL SOCIALISM AND THE DEGENERATE ART EXHIBITION

Another case which takes a very interesting approach to showing and hiding destruction, and of subversion and immersion is the National Socialists' «degenerate art» policy. The comparison with Zurich has been chosen deliberately, since, under their divergent surface, both case studies have a lot in common – even though the destruction is of a very different kind. In the case of «degenerate» art, the perpetrators of this «legal» destruction wanted the audience to be rowdy (to a point) – and yet unlike the Zurich iconoclasm, most of the damage was not material – but metaphorical.

In July 1937, two shows opened in Munich across the same park. Though serving the same purpose – defining the art canon of the Third Reich – they could not have been more different. The most successful of the two was in fact an anti-exhibition: the *entartete Kunstausstellung* [EKA], or «Degenerate» Art Exhibition, was akin to a freak show and was visited by over three million visitors⁷⁸ over its four-year-run.⁷⁹ Here viewers could see, supposedly for the last time, the kind of art that no longer had a place under National Socialism. With art hung in the most unflattering way in cramped, badly lit rooms, visitors were invited to ridicule so-called «high culture» to begin the purging of art fostered and created by a so-called «Judeo-Bolshevist» conspiracy.

Art that was experimental, melancholy, showed negative representations of war or in any other way clashed with the moral and aesthetic values of the Reich was now to be forcibly extricated from the country's museums, galleries, print media and art academies⁸⁰ – ultimately expurgated from its visual culture. The images in question were not allowed to fade away quietly – to be afforded the dignity of taking the poison in their own home, so to speak. Instead, a prolonged public shaming of these art works, previously held up as genius works by a deceitful, self-appointed cultural elite, was organised. Across the park, as the «good twin» to the EKA's «bad» one, the *Große deutsche Kunstausstellung* [GDK] took place. In airy, dignified rooms,

78. See e.g. ZUSCHLAG, Christoph: *Entartete Kunst: Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland*. Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft, 1995, p. 329. The estimate is of 3.2 million visitors over the course of four years, as the exhibition travelled to thirteen cities in total.

79. See e.g. ZUSCHLAG, Christoph: *op. cit.*, pp. 5-9, the exhibition began in Munich, on the 18th of July 1937, and ended in Halle, on the 20th of April, 1941.

80. See e.g. MERKER, Reinhard: *Die bildenden Künste im Nationalsozialismus: Kulturideologie, Kulturpolitik, Kulturproduktion*. Cologne, DuMont, 1983, pp. 157-58; PETROPOULOS, Jonathan: *Art as Politics in the Third Reich*. Chapel Hill & London, University of North Carolina Press, 1996, p. 75; ZUSCHLAG, Christoph: *op. cit.*, p. 169; LEVI, Neil: «'Judge for Yourself!' – The 'Degenerate' Art Exhibition as political spectacle», *October* vol. 85, Summer (1998), pp. 41-64, pp. 51-53.

visitors could admire the future of «Aryan» art: classicist, optimistic, balanced works. Unsurprisingly, the GDK drew far smaller crowds than the EKA.

With mass media at their disposal, it seems puzzling that the Nazis dedicated such resources to this. After all, visual art was only a niche medium, compared to the impact of e.g. cinema or the subsidised *Volksempfänger* radio,⁸¹ not to mention to public space as a whole – which the Nazis transformed to such an extent with their posters, parades, uniforms, swastika banners etc. that National Socialism itself has been called – albeit controversially – a total work of art. So why did the Nazis target art?

It has often been suggested that Hitler, rejected as a young artist for his more traditional style, acted out a personal grudge on a massive, public scale (not an out-of-character thing for a dictator to do). However, interestingly, Hitler may not have been the driving force behind the EKA but Joseph Goebbels, a man who loved the same experimental art that ultimately ended up branded as degenerate. I will explore this twist below. Meanwhile, we could also consider another reason, which brings it closer to the actions of the Zurich iconoclasts. Unlike the religious images destroyed in Zurich, the images targeted by the Nazis were not cultic objects. And yet, there may have been imbued with another kind of transcendental quality. Art in museums can have an almost sacred, untouchable quality – museums have often been compared to temples. Ripping it out of its hallowed context and subjecting it to public shame may have been a strong statement about how deeply the ploughs of national-socialist change would uproot existing structures.

It is often assumed⁸² that the majority of visitors had never gone to see any modern art until its symbolical execution at the EKA, strapped to the metaphorical scaffolding of the EKA's jarring exhibition design. Thus, by pulling a cultural phenomenon normally restricted to a small segment of the population into the limelight, the Nazis enabled a carnivalesque reversal of roles, where the «uneducated» in fact knew better than the so-called «cultural elites»⁸³ and could topple what seemed sacred and stable. This gesture of empowerment thus would have gone far beyond the original cultural impact of the targeted art works. Audiences were further elevated by seeing themselves reflected in the «eternal»⁸⁴ art of the Reich – their bodies mirrored in the «purest and noblest concept of the human body»⁸⁵ in classicised depictions of «regular» people such as farmers and soldiers in the GDK.

In terms of attachment, many EKA visitors may have had a very different relationship with the images on display than the citizens of Zurich: neither caring about nor knowing of the images on display, for many the «degenerate» images

81. By 1941, 65% of Germans owned a radio, see e.g. KOCH-HILLEBRECHT, Manfred: *Homo Hitler: Psychogramm des deutschen Diktators*. Munich, Goldmann, 1999, p. 57.

82. See e.g. GUENTHER, Peter: «Three Days in Munich», in BARRON, Stephanie (ed.): *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*. New York, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1991, pp. 33-44, p. 43.

83. As Hitler put it, «an art that cannot count on the most joyful and deepest consensus of the healthy, broad mass of the Volk, is unsupportable», see e.g. JOST, Hermand: «Bewährte Tümligkeiten», in DENKLER, Horst, & PRÜMMEL, Karl (eds.): *Die Deutsche Literatur im Dritten Reich*. Stuttgart, Reclam, 1976, p. 120.

84. DOMARUS, Max: *Hitler: Reden und Proklamationen 1932-1945 Vol II*. Munich, Brend'amour, Simhart & Co., 1962, p. 605.

85. SCHULTZE-NAUMBURG, Paul: *Kunst und Rasse*. Munich, J.F. Lehmanns Verlag, 1928, p. 60.

would have held little or no aesthetic or spiritual meaning. That, however, did not make a visit to the EKA any less absorbing, as it was not just the images, but also their destruction that played a significant role.

A MACHINE FOR METAPHORICAL DESTRUCTION



FIGURE 2. COVER OF THE 1937 DEGENERATE ART EXHIBITION CATALOGUE FEATURING OTTO FREUNDLICH'S 1912 SCULPTURE *DER NEUE MENSCH*. Copyright: Public domain / Wikimedia commons. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Entartete_%22KUNST%22_Ausstellungsführer_30_Pfg._Degenerate_art_Exhibition_catalogue_front_cover_1937_Nazi_Germany_Propaganda_Otto_Freundlich_Der_neue_Mensch_\(L%27Homme_nouveau\)_1912_No_known_copyright_restrictions_17-20_\(3\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Entartete_%22KUNST%22_Ausstellungsführer_30_Pfg._Degenerate_art_Exhibition_catalogue_front_cover_1937_Nazi_Germany_Propaganda_Otto_Freundlich_Der_neue_Mensch_(L%27Homme_nouveau)_1912_No_known_copyright_restrictions_17-20_(3).jpg)

When visitors entered the Munich EKA they entered a liminal space where they were invited to look at art that was already walking its Green Mile of oblivion. The entire set-up was orchestrated to just about resemble a regular exhibition – whilst also stripping the modern art on display of its «aura».⁸⁶ Similar to the Zurich iconoclasm, Nazi degenerate art policy tactically employed strategies of showing and hiding.

The printed materials for the EKA appropriated the modernist language of the time whilst making it appear ridiculous. In this sense, the National Socialists were having their cake and eating it, too: benefiting from the eye-catching quality of modernist imagery whilst putting it to shame in one fell swoop. A liminal process of suspended destruction already occurs in exhibition posters and the accompanying catalogue, not dissimilar to Zwingli's *Kanzellettner*. The cover of the 1937⁸⁷ EKA catalogue (and anti-catalogue) is particularly fascinating in this regard (FIGURE 2): the font is attention-grabbing, the manner in which the 1912 sculpture *Der neue Mensch* [the New Man / Human] by Jewish artist Otto Freundlich has been captured is grotesque. Yet, grotesque, I

believe, in the manner in which propaganda works best: attracting and agitating in equal measure, like the poster for a horror movie or the cover of a penny dreadful. The dramatic contrast between light and shade, the slight fish-eye lens effect, and low angle make the head appear imposing, terrifying and haughty – but also, in the sculpture's similarity to a chopped off head, subjugated and thus ultimately harmless.

86. LEVI, Neil: *op. cit.*, pp. 41-64.

87. The actual catalogue only came out after the 1937 Munich exhibition.

As the inverted commas around «Kunst» [art] on the cover communicate, we are witnessing the «peeling off» of the art-label attached to these images. The font, red and aggressive, is not that dissimilar from the *Fraktur* font the Nazis employed in many of their serious propaganda posters, but the crayon-like texture of the text and the appearance of an awkwardly cut piece of paper add to the effect of clumsiness, whilst also echoing the popular modernist technique of collage. Strangely, the overall effect is still somehow harmonious – and very clearly designed and planned, a balancing act of distorted modernist elements.

The printed materials ensured the exhibition already began in public space, compounding the effect of immersion with posters and postcards that featured or imitated «degenerate» works of art (with the admonition *Nachdruck verboten* [reprinting prohibited] making paraphernalia even more salient).⁸⁸ Besides these ephemera, bodies were also bringing the lure of the exhibition to the street – with people crowding at the EKA entrance (FIGURE 3). Is there anything that makes us more eager to see than a crowd of people who themselves are trying to see something hidden from our view?



FIGURE 3. A CROWD GATHERING IN FRONT OF THE ENTRANCE OF THE DEGENERATE ART EXHIBITION. Copyright: Available for non-commercial use from the Yad Vashem photo archive, Archive number 5648_33. <https://www.yadvashem.org/collections/about-the-online-photo-archive/copyrights-and-permission-for-use.html>

88. See e.g. ESKILSSON WERWIG, Sara: «Ein Gemälde geht ins Exil: Auf den Spuren der 'Kreuzabnahme' von Max Beckmann», in FLECKNER, Uwe (ed.): *Das verfemte Meisterwerk: Schicksalswege moderner Kunst im Dritten Reich*. Berlin, De Gruyter 2009, pp. 105-136, p. 121.

The Nazi's tactics did not just prolong the erasure of «degenerate» art in time and expand it in space – they also made the images a lot more mysterious than they had been before. Where previously most of these now «degenerate» images had hung unperturbed in the country's museums (at least until Hitler rose to power), now minors were banned from entering.⁸⁹ Another layer of the illicit and thrilling was added, a tantalising absence that made the *show* all the more attractive, yet the *images* all the more repulsive. Inside the exhibition, paintings were placed in a tightly curated setting, as if adhering to an analytical checklist of rejection. Instead of the traditional organisation by artist or movement, now the works had been re-arranged according to what made them «degenerate», e.g. distorted use of colour and form; negative representations of war or the idealisation of idiocy and cretinism.⁹⁰ Everything was done to not leave the reception of these works to chance: slogans such as «An insult to the German heroes of the Great War»⁹¹, stickers covering the name of the artist with the text «paid for by the taxes of the German working people»⁹² or the prices that these so-called art works had fetched.⁹³

Peter Guenther, who visited the exhibition as a young man, also describes the role of visitors' bodies in the exhibition rooms:

The large number of people pushing and ridiculing and proclaiming their dislike for the works of art created the impression of a staged performance intended to promote an atmosphere of aggressiveness and anger.⁹⁴

Guenther thus describes a paradoxical kind of behaviour: people controlled to act in the uncontrollable manner that is normally taboo in exhibition spaces. He also recalls the loud comments, none of them positive, during his first visit.⁹⁵ Thus, the audience was not just there to absorb and be routed through an emotional *parcours* of growing revulsion and indignation – their role was crucial in finalising the exhibition's immersive concept by providing aggressive haptic feedback by jostling, as well as a soundtrack of snickering. Guenther reports how this *mise-en-scène* was so effective that even he, an admirer of modern art who was used to hearing these works criticised, could no longer enjoy them.⁹⁶ This kind of immersion, where not only the line between exhibited object and exhibition space is blurred, but also the boundary between the spectator and the visuals they see, resonates with Anne Ring Petersen's description of installation art. Petersen describes how in installations the audience is «positioned as a living presence

89. *Idem*, p. 121.

90. See *Entartete Kunst' Ausstellungsführer*. 1937, p. 6; p. 12 and p. 18 respectively.

91. VON LÜTTICHAU, Mario-Andreas: «Entartete Kunst, Munich 1937: A Reconstruction», in: BARRON, Stephanie (ed.): *op. cit.*, pp. 45-82, p. 54.

92. *Idem*, p. 63.

93. See e.g. GUENTHER, Peter, *op. cit.*, p. 36.

94. *Idem*, p. 38.

95. *Idem*, p. 38. The atmosphere was a lot quieter during a second visit, see also p. 43.

96. *Idem*, p. 43.

within the space of the work».⁹⁷ We could argue that the Nazis, through the EKA, went even further and created an installation (or total work of art) that made the viewer's aesthetics merge with the Nazis' ideology.

By entering the EKA, visitors activated the exhibition's machinery as both installation and anti-installation, a sphere where viewers' affects were simultaneously activated (fuelling their anger and derision) and muted (preventing them from being moved by the images). An upside-down world where regular rules of physics no longer seem to apply, where art becomes non-art, and images are obliterated, whilst remaining, materially speaking, unmodified – and present.

VALUABLE DEGENERACY

Though the metaphorical destruction happened with the willing involvement of the millions visiting the EKA, the actual destruction occurred out of public view. This happened in contradictory ways which mirrored the regime's own haphazard aesthetics. Similar to Zurich's idols, which were as valuable as they were worthless, «degenerate» art was both burden *and* bounty. As the exhibition travelled, more and more «degenerate» art was accumulated – local art was included to foster a regional connection (and disconnection at the same time).⁹⁸ This meant that a decision had to be made about what to do with the growing surplus of «degenerate» works. After having been so ostentatiously removed, they could not be brought back before the public eye. Thus, different strategies of repression occurred: many works were stored in enormous depots, but some art was burnt in secret, perversely at museums by the staff – the very institutions and people originally entrusted with its safekeeping.⁹⁹

Neither could the Nazis ignore the monetary value of these works. Unlike in Zurich, where the images' remaining value resided in their raw materials, the Nazis operated in a modern context with an international art market. And so, they had the art sold at e.g. the illicit Galerie Fischer auction in Switzerland¹⁰⁰ or traded for older pieces more fitting with the Nazi notions of the canon.¹⁰¹ It may seem the Nazis were very good at compartmentalising: pragmatically exploiting all the monetary value of «degenerate» art without being swayed by their aesthetic, and with a black-and-white concept of what art was to be branded as «degenerate» and what art as «Aryan.» However, this is an illusion – in fact, I would go as far as

97. PETERSEN, Anne Ring: *Installation Art: Between Image and Stage*. Chicago, University of Chicago Press, 2014, p. 55.

98. See e.g. ZUSCHLAG, Christoph: «An 'Educational Exhibition:' the Precursors of Entartete Kunst and Its Individual Venues», in *op. cit. (footnote 81)*, pp. 83-104, and p.90.

99. See e.g. JANDA, Annegret: «The fight for modern art: the Berlin Nationalgalerie after 1933», in BARRON, Stephanie (ed.): *op. cit.*, pp. 105-118, p. 110; p. 117. Thousands of works were also burnt in 1939 in the Berlin fire brigade's courtyard, see e.g. HÜNEKE, Andreas: «On the Trail of Missing Masterpieces: Modern Art from German Galleries», in: BARRON, Stephanie (ed.): *op. cit.*, pp. 121-133, p. 121 and SCHULER, Hannes: *Hitler's Museum* [Documentary], 2006.

100. See e.g. BARRON, Stephanie: «The Galerie Fischer Auction», in: *op. cit. (footnote 81)*, pp. 134-146.

101. Joachim von Ribbentrop and Otto Abetz for instance took confiscated «degenerate» art in France and sold or traded it for more «suitable» art, see PETROPOULOS, Jonathan: *op. cit.*, pp. 134-135.

to argue that the Nazis' inability to create their own aesthetic standards was one of the driving forces behind their attack on modern art. The exhibition acting as a magical knife – one that would not only excise controversial art from the Reich's visual culture but also cut through the Nazis' rampant ambivalence about art.

HIDDEN ART, HIDDEN DOUBTS

The Munch EKA and GDK created a mirage of decisiveness – as though it was obvious to anyone what «Aryan art» was and what was not. In practice, it proved much more complicated to apply the Nazis' already entirely inconsistent and pseudo-scientific notion of racial superiority to a field as complex and diverse as art.

Lacking clear criteria, several prominent Nazis tried to advocate for their own very differing aesthetic preferences behind the scenes. These ranged from mystical Germanic imagery to idyllic depictions of humble folk. Perhaps most surprisingly, Joseph Goebbels, who became the driving force behind the EKA, loved modern art so much that he sent a telegram to Edvard Munch on his 70th birthday in December 1933.¹⁰² However, having failed to convince Hitler with his enthusiasm for experimental art, Goebbels sacrificed his aesthetic predilections and began to mercilessly persecute the art he loved.¹⁰³

Ambivalence did not end with Goebbels' «U-Turn». Museum directors wrote to each other asking for advice about what could and could not be shown for years after Goebbels' switch. As late as 1937, director Braune of the Württemberger Staatsgalerie asked his Berlin colleague Eberhard Hanfstaengl, if he thought Braune could show a few little works by Max Beckmann.¹⁰⁴ Not only was Beckmann Jewish, he had been expelled from his teaching position four years earlier.¹⁰⁵ Confusion reigned supreme: exhibitions would be shut down for «degeneracy», while the same artists received glowing write-ups in state-controlled newspapers.¹⁰⁶ Arno Breker and Joseph Thorak – who would become the most prominent sculptors of the Third Reich – had works confiscated by the EKA committee.¹⁰⁷ Therefore, Hitler did not follow up on his 1933 vow made during his first *Kulturrede* [speech on culture] in Nuremberg,¹⁰⁸ when he claimed that anyone branded as «degenerate» would forever be banished from the Nazi art world.

102. BACKES, Klaus: *Hitler und die bildenden Künste*. Cologne, DuMont, 1988, p. 110.

103. FRÖHLICH, Elke (ed.): *Die Tagebücher von Joseph Goebbels: Sämtliche Fragmente, 1923-1940, Vol. 2*. Munich, Sauer, 1987, p. 554.

104. STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN – ZENTRALARCHIV (SMBZA), Akte ING 872, p. 569, Dr Braune: «Letter to Eberhard Hanfstaengl, Director of the Neue Nationalgalerie in Berlin», 26.7.1937. This becomes a particularly typical thing to ask, as Beckmann was a Jewish painter, and by 1937 all «difficult» (i.e. not pro-Nazi) museum staff had long been removed.

105. ESKILSSON WERWIGK, Sara: *op. cit.*, p. 114.

106. See EL-MECKY, Nausikää: *Dangerous Art: Towards a Theory of Organised Legal Attacks on European Art*, (unpublished PhD Dissertation), University of Cambridge 2013, p. 204ff.

107. See SMBZA, GERMAN ARTISTS INVENTORY, Akte ING 803, 49 and *Beschlagnahmeinventar Entartete Kunst – Datenbank* (EK Inventar), Nr.: 15106, <http://emuseum.campus.fu-berlin.de/eMuseumPlus>.

108. See e.g. LASER, Björn: *Kulturbolschewismus!: Zur Diskurssemantik der Totalen Krise, 1929-1933*. Frankfurt am Main, Peter Lang, 2010, p. 362.

The EKA and GDK may have been effective tools to do away with the Nazis' hidden «demons» of aesthetic inconsistencies: by constructing the EKA as a total work of art dedicated to metaphorical destruction, they involved the audience in a symbolic purging of «bad» art and thus suggested, on multiple visual, auditory and haptic levels, how straightforward and natural their decision-making process was. After all, what is more clear-cut than a public execution? The Nazis' apparent clarity about art was curated not just inside the two Munich exhibition venues of 1937 – one could argue that they mounted an installation for separating good art from bad art at the urban level: visit a particular Munich neighbourhood, turn left for the bad stuff, right for the good.

And yet, the lack of clear criteria¹⁰⁹ continued to generate new inconsistencies – though the question is whether this even mattered. The loudness of the EKA acted as an effective decoy, to the extent that many today still assume that Nazis had clear (and very simplistic) ideas about art. Yet years after the inaugural 1937 exhibitions, works that looked suspiciously similar to «degenerate» works (e.g. experimental techniques, negative representations of war and old age or melancholia, all reasons that forced legions of artists out of their jobs or even into exile)¹¹⁰ kept popping up in the yearly iterations of the GDK. With their two 1937 Munich exhibitions, the Nazis created a spectacular veil to cover up their inconsistent views on art.

THRIFTINESS AND RECYCLING

Through these examples, I have attempted to show how two entirely different approaches to destruction can still generate an immersive, spectacular Gesamtkunstwerk. Whether the destruction is material, like in Zurich – or mostly symbolical – like in the Degenerate Art exhibitions, and whether the audience is kept out, like in Switzerland, or lured in as in Nazi Germany – both examples demonstrate how destruction of images is not simply a bunch of lunatics running around with sledgehammers. Rather, these are carefully scripted events, mindful of the effect on the audience, generating a new kind of imaginary in service of the destroyers' ideology. Rather than being obliterated in one brutal blow, destruction of images exists within a prolonged state of oscillation: between the momentary and the long-term; between the passive and the active involvement of the audience¹¹¹

109. For a more detailed exploration of the inconsistencies of Nazi art policy see EL-МЕЧКУ, Nausikäa: *op. cit.*, chapter 4.

110. *Idem.*

111. Of course not everyone who lived in Zurich or Berlin during the eras of the case studies actually witnessed these destructions. However, Gesamtkunstwerk is posited in this article as an event that requires the active involvement of an audience, though not necessarily the attendance of everyone who would be affected by the revolutionary changes which brought the destruction. Many historical events have few immediate witnesses and yet impact millions. The examples provided here however did draw larger crowds and could therefore be understood as spectacles that relied on the participation of a significant number of audience members, involving them in these climactic events as not just witnesses but also as actors.

and between presence and absence. The cases in this article were intentionally chosen to show how entirely different destructions – in terms of time, space and motivation – can still create an immersive, aesthetic environment. These are far from the only ones and I would argue we would have to try very hard to find an attack on images that does *not* generate new spectacular imagery. From repentant, «decadent» ladies sobbingly ripping the jewels from their throats and launching them into Savonarola’s «bonfires of the vanities», to the smoke from a pyre of Ancien Régime paintings considered toxic being fanned like «incense» towards a bust of Louis XIII during the French Revolution,¹¹² ritualistic events have often created a liminal bridge between the existence and annihilation of images. Beyond the ritualistic, we can find examples of seemingly fleeting destructions that we can «admire» until today: the brutal «recycling» of the Incan sun temple Coricancha in Cuzco, Peru by the Spanish conquistadors: partly destroyed, partly transformed into a cathedral, capturing and simultaneously stripping the celestial aura of the place to bolster the Spanish’ own idea of sacrality. Similarly, statues of holy figures have been mutilated but otherwise left standing like a gruesome warning for centuries and across religions: a head on a pike that won’t decay. Recently, through photography and video, opposing camps in Iraq from ISIS to US troops have employed destruction or toppling to create enduring digital images. You could call this a kind of thriftiness, an urge to squeeze the maximum efficacy out of an attack on images – why waste a perfectly good obliteration if you can still employ it months or even years later?

Unsurprisingly, it is not just the «enemies» of images that have realised how spectacular destruction can be. Artists, too have demonstrated that creation and destruction need not be binary opposites: we can see this in Jean Tinguely’s 1960 machine *Homage to New York*, an intricate, moving «suicidal sculpture» that destroyed itself – or in Titus Kaphar’s TED talk «Can Art Amend History?» (2017)¹¹³ during which Kaphar painted over the reproduction of a Frans Hals 17th century group portrait, erasing all the white sitters, «sparing» only a young black boy. In 2018, mysterious artist Banksy secretly integrated a shredder into the frame of his work *Girl with Balloon* (2006) which started to cut the painting into strips just after it had been sold for 1.4 million dollars, an action that – perhaps not all that surprisingly – doubled the work’s market value.¹¹⁴ Banksy shows that there is not only aesthetic value in destruction but, if you play your cards right, also lots of money.

And so, whether it is born out of the heat of religious conflict or bubbles up as an amusing artistic experiment, the destruction of images can be mesmerizing, perhaps enthralling us even more than the original images ever could.

112. IDZERDA, Stanley J.: «Iconoclasm during the French Revolution», *The American Historical Review*, Vol. 60, No. 1, October, 1954, pp. 13-26, p. 17.

113. TITUS KAPHAR: «Can Art Amend History?», *TED* [live, recorded talk and performance], April 2017.
https://www.ted.com/talks/titus_kaphar_can_art_amend_history?language=en

114. See e.g. SHOOT, Brittany: «Banksy ‘Girl With Balloon’ Painting Worth Double After Self-Destructing at Auction», *Fortune*, 9. October 2018.

<https://fortune.com/2018/10/08/banksy-girl-with-balloon-self-destructed-video-art-worth-double/>

REFERENCES

- ALTENDORF, Hans-Dietrich: «Zwinglis Stellung zum Bild und die Tradition christlicher Bildfeindschaft», in JEZLER, Peter, & ALTENDORF, Hans-Dietrich (eds.): *Bilderstreit: Kulturwandel in Zwinglis Reformation*. Zurich, Theologischer Verlag Zürich, 1984, pp. 11-18.
- ASTON, Margaret: «Bullinger and iconoclasm», in CAMPI, Emidio and OPITZ, Peter (eds.): *Heinrich Bullinger: Life – Thought – Influence Vol. I*. Zurich, Theologischer Verlag Zürich, 2007.
- AUBIGNÉ, J.H. Merle D': *History of the Great Reformation of the Sixteenth Century*. New York, 1846.
- BACKES, Klaus: *Hitler und die bildenden Künste*. Cologne, DuMont, 1988.
- BARRON, Stephanie: «The Galerie Fischer Auction», in BARRON, Stephanie (ed.): *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*. New York, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1991, pp. 134-146.
- BERGANDE, Wolfram «The Creative Destruction of the Total Work of Art: From Hegel to Wagner and Beyond», in RUHL, Carsten, DÄHNE, Chris, & HOEKSTRA, Rixt (Eds.): *The Death and Life of the Total Work of Art: Henry van de Velde and the Legacy of a Modern Concept*. Berlin, Jovis, 2015, pp. 128-145.
- BERGDOLL, Barry: «Bauhaus Multiplied: Paradoxes of Architecture and Design in and after The Bauhaus», in BERGDOLL, Barry, & DICKERMAN, Leah (eds.): *Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity*. New York, MoMA, 2009, pp. 41-61.
- BERMBACH, Udo: *Der Wahn des Gesamtkunstwerks: Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*. Stuttgart & Weimar, J.B. Metzler.
- DOMARUS, Max: *Hitler: Reden und Proklamationen 1932-1945 Vol II*. Munich, Brend'amour, Simhart & Co., 1962.
- EGLI, Emil: *Actensammlung zur Geschichte der züricher Reformation in den Jahren 1519-1533*. Aalen, Scientia-Verlag, 1973 (reprint from Zurich, 1879).
- EGLI, Emil: «Zum Piacenzerzug», *Zwingliana* 2/3, 1906, pp. 85-90.
- EIRE, Carlos: *War against the Idols*. Cambridge etc., Cambridge University Press, 1986.
- EL-MECKY, Nausikaä: *Dangerous Art: Towards a Theory of Organised Legal Attacks on European Art*, (unpublished PhD Dissertation), University of Cambridge 2013.
- ESKILSSON WERWIGK, Sara: «Ein Gemälde geht ins Exil: Auf den Spuren der 'Kreuzabnahme' von Max Beckmann», in Fleckner, Uwe (ed.): *Das verfemte Meisterwerk: Schicksalswege moderner Kunst im Dritten Reich*. Berlin, De Gruyter 2009, pp. 105-136.
- EULER, Carrie: *Couriers of the Gospel: England and Zurich, 1531-1558*. Zurich, Theologischer Verlag Zürich, 2006.
- FREEDBERG, David: «Iconoclasts and their Motives». Maarssen, Gary Schwartz, 1985.
- FROELICH, Elke (ed.): *Die Tagebücher von Joseph Goebbels: Sämtliche Fragmente, 1923-1940*, Vol. 2. Munich, Sauer, 1987.
- GÄBLER, Ulrich: *Huldrych Zwingli: Eine Einführung in sein Leben und sein Werk*. Zurich, Theologischer Verlag Zürich, 2004.
- GARSDIE, Charles: *Zwingli and the Arts*. New Haven etc., Yale University Press, 1966.
- GERHARDS, Albert and KRANEMANN, Benedikt: *Introduction to the Study of Liturgy*. Collegeville, Liturgical Press, 2017.

- GORDON, Bruce, BASCHERA, Luca and MOSER, Christian: «Emulating the past and creating the present: reformation and the use of historical and theological models in Zurich in the sixteenth century», in GORDON, Bruce, BASCHERA, Luca and MOSER, Christian (eds.): *Following Zwingli: Applying the Past in Reformation Zurich*. Abingdon & New York, Routledge, 2016, pp. 1-40.
- GÖTTLER, Christine and JEZLER, Peter: «Zeittafel», in JEZLER, Peter, & ALTENDORF, Hans-Dietrich (eds.): *Bilderstreit: Kulturwandel in Zwinglis Reformation*. Zurich, Theologischer Verlag Zürich, 1984, pp. 149-159.
- GROYS, Boris: *Gesamtkunstwerk Stalin: Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*. Munich, Hanser, 1988.
- GUENTHER, Peter: «Three Days in Munich», in BARRON, Stephanie (ed.): *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*. New York, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1991, pp. 33-44.
- GUTSCHER, D., & SENN, M., «Zwinglis Kanzel im Zürcher Grossmünster – Reformation und künstlerischer Neubeginn», in JEZLER, Peter, & ALTENDORF, Hans-Dietrich (eds.): *Bilderstreit: Kulturwandel in Zwinglis Reformation*. Zurich, Theologischer Verlag Zürich, 1984, pp. 109-116.
- HUBER, Peter Heinrich: *Annahme und Durchführung der Reformation auf der Zürcher Landschaft in den Jahren 1519 bis 1530*, (published dissertation), University of Zurich, Faculty of Philosophy, 1972.
- HÜNEKE, Andreas: «On the Trail of Missing Masterpieces: Modern Art from German Galleries», in BARRON, Stephanie (ed.): *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*. New York, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1991, pp. 121-133.
- IDZERDA, Stanley J.: «Iconoclasm during the French Revolution», *The American Historical Review*, Vol. 60, No. 1, October, 1954, pp. 13-26.
- IMHOOF, David, MENNINGER, Margaret Eleanor, & STEINHOFF, Anthony J. (eds.): *The Total Work of Art: Foundations, Articulations, Inspirations*. Oxford & New York, Berghahn, 2016.
- JACOB, Walter: *Politische Führungsschicht und Reformation: Untersuchungen zur Reformation in Zürich 1519-1528*. Zurich, Zwingli Verlag, 1970.
- JAHN, Peter Heinrich: «Gesamtkunstwerk», in JORDAN, Stefan, & MÜLLER, Jürgen (eds.): *Lexikon Kunstwissenschaft: Hundert Grundbegriffe*. Stuttgart, Reclam, 2012, pp. 142-144.
- JANDA, Annegret: «The fight for modern art: the Berlin Nationalgalerie after 1933», in BARRON, Stephanie (ed.): *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*. New York, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1991, pp. 105-118.
- JEZLER, Peter: «Die Desakralisierung der zürcher Stadtheiligen Felix, Regula und Exuperantius in der Reformation», in DINZELBACHER, Peter and BAUER, Dieter R.: *Heiligenverehrung in Geschichte und Gegenwart*. Ostfildern, Schwabenverlag, 1990, pp. 296-319.
- JOST, Hermand: «Bewährte Tümligkeiten», in DENKLER, Horst and PRÜMMEL, Karl (eds.): *Die Deutsche Literatur im Dritten Reich*. Stuttgart, Reclam, 1976, p. 120.
- KAISER, Fritz (ed.): *Entartete 'Kunst' Ausstellungsführer*. Berlin, Verlag für Kultur und Wirtschaftswerbung, 1937.
- KAPHAR, Titus: «Can Art Amend History?», TED [live, recorded talk and performance], April 2017.
https://www.ted.com/talks/titus_kaphar_can_art_amend_history?language=en
- KISSANE, Christopher: *Food, Religion and Communities in Early Modern Europe*. London, Bloomsbury, 2020.
- KLING, David W.: *The Bible in History: How the Texts Have Shaped the Times*. Oxford etc., Oxford University Press, 2004.

- KOCH-HILLEBRECHT, Manfred: *Homo Hitler: Psychogramm des deutschen Diktators*. Munich, Goldmann, 1999.
- LASER, Björn: *Kulturbolschewismus!: Zur Diskurssemantik der Totalen Krise, 1929-1933*. Frankfurt am Main, Peter Lang, 2010.
- LEVI, Neil: «'Judge for Yourselves!' – The 'Degenerate' Art Exhibition as political spectacle», *October* vol. 85, Summer (1998), pp. 41-64.
- LINDBERG, Carter: *The European Reformations*. Oxford etc., Wiley-Blackwell, 2010.
- MACCULLOCH, Diarmaid: *The Reformation: A History*. London etc., Penguin, 2005.
- MAY, Gerhard: «Kunst und Religion VI: Frühe Neuzeit», in KRAUSE, Gerhard, & MÜLLER, Gerhard (eds.): *Theologische Realenzyklopädie*. Berlin, De Gruyter, 1990, pp. 274-292.
- MENNINGER, Margaret «Introduction», in IMHOOF, David, MENNINGER, Margaret Eleanor, & STEINHOFF, Anthony J. (eds.): *The Total Work of Art: Foundations, Articulations, Inspirations*. Oxford & New York, Berghahn, 2016, pp. 1-20.
- MERKER, Reinhard: *Die bildenden Künste im Nationalsozialismus: Kulturideologie, Kulturpolitik, Kulturproduktion*. Cologne, DuMont, 1983.
- NAZAREI, Judas (pseudonym): «Vom alten und neuen Gott, Glauben und Lehre», in KÜCK, Eduard [ed.]: *Neudrucke deutscher Litteraturwerke des XVI und XVII Jahrhunderts – Flugschriften aus der Reformationszeit, Vol. XII*. Halle, 1896.
- OBERMAN, Heiko Augustinus: *Masters of the Reformation: The Emergence of a New Intellectual Climate in Europe*. Cambridge etc., Cambridge University Press, 1981.
- PALMER WANDEL, Lee: *Voracious Idols and Violent Hands: Iconoclasm in Reformation Zurich, Strasbourg and Basel*. Cambridge etc., Cambridge University Press, 1999.
- PALMER WANDEL, Lee: *Always Among Us: Images of the Poor in Zwingli's Church*. Cambridge etc., Cambridge University Press, 2002.
- PEDERSON, Sanna: «From Gesamtkunstwerk to Music Drama», in IMHOOF, David, MENNINGER, Margaret Eleanor, & STEINHOFF, Anthony J. (eds.): *The Total Work of Art: Foundations, Articulations, Inspirations*. Oxford & New York, Berghahn, 2016, pp. 39-55.
- PETERSEN, Anne Ring: *Installation Art: Between Image and Stage*. Chicago, University of Chicago Press, 2014.
- PETROPOULOS, Jonathan: *Art as Politics in the Third Reich*. Chapel Hill & London, University of North Carolina Press, 1996.
- ROBERTS, David: *The Total Work of Art in European Modernism*. Ithaca, Cornell University Press, 2011.
- RUSHE, Dominic: «Art star Marina Abramović caught up in row over 'Nothing'», *The Guardian*, 29. May 2014.
<https://www.theguardian.com/culture/2014/may/29/art-star-marina-abramovic-row-nothing-serpentine>
- SCHNITZLER, Norbert: *Ikonoklasmus - Bildersturm: Theologischer Bilderstreit und ikonoklastisches Handeln während des 15. und 16. Jahrhunderts*. Munich, Wilhelm Fink, 1996.
- SCHULER, Hannes: *Hitler's Museum* [Documentary], 2006.
- SCHULTZE-NAUMBURG, Paul: *Kunst und Rasse*. Munich, J.F. Lehmanns Verlag, 1928.
- SHINOYAMA, Kishin: *Yukio Mishima: The Death of a Man*. New York, Rizzoli, 2020.
- SHOOT, Brittany: «Banksy 'Girl With Balloon' Painting Worth Double After Self-Destructing at Auction», *Fortune*, 9. October 2018.
<https://fortune.com/2018/10/08/banksy-girl-with-balloon-self-destructed-video-art-worth-double/>
- SIGG, Otto: «Bevölkerungs-, agrar- und sozialgeschichtliche Probleme am Beispiel der zürcher Landschaft», *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte*, vol. 24 (1974), pp. 1-25.

- STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN – ZENTRALARCHIV (SMBZA), Akte ING 872, p. 569, Dr Braune: «Letter to Eberhard Hanfstaengl, Director of the Neue Nationalgalerie in Berlin», 26.7.1937.
- STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN – ZENTRALARCHIV (SMBZA), GERMAN ARTISTS INVENTORY, Akte ING 803, 49 and Beschlagnahmeinventar Entartete Kunst – Datenbank (EK Inventar), Nr.: 15106, <http://emuseum.campus.fu-berlin.de/eMuseumPlus>
- SMITH, ZADIE: *Intimations*. Penguin, USA, 2020.
- STAATSARCHIV ZÜRICH (STAZ), FIII, Ia, 19.
- STAZ, B VI, 248, *Liber Baptialis 1520*, f. 31, 1520.
- STOCK, ALEX: *Keine Kunst: Aspekte der Bildtheologie*. Paderborn etc., Verlag Ferdinand Schöningh, 1996.
- THOMAS, ANDREW L.: *A House Divided: Wittelsbach Confessional Court Cultures in the Holy Roman Empire, C. 1550-1650*. Leiden, Brill, 2010.
- VANHAELLEN, ANGELA: «Iconoclasm and the Creation of Images in Emanuel de Witte's 'Old Church in Amsterdam'», *The Art Bulletin*, Jun., Vol. 87, No. 2 (2005), pp. 249-264.
- VON LÜTTICHAU, MARIO-ANDREAS: «Entartete Kunst, Munich 1937: A Reconstruction», in BARRON, STEPHANIE (ed.): *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*. New York, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1991, pp. 45-82.
- WAGNER, JOHN A.: *Documents of the Reformation*. Santa Barbara, ABC-CLIO, 2019.
- WAGNER, RICHARD: *Die Kunst und die Revolution*. Leipzig, Otto Wigand, 1849.
- WAGNER, RICHARD: *Das Kunstwerk der Zukunft*. Leipzig, Otto Wigand, 1850.
- WEIBEL, THOMAS et al.: *Geschichte des Kantons Zürich, Band 2*. Zurich, Werdverlag, 1996.
- WILSON SMITH, MATTHEW: *The Total Work of Art: From Bayreuth to Cyberspace*. New York & London, Routledge, 2007.
- WÜTHRICH, LUCAS: «Die zürcher Malerei im 16. Jahrhundert», in NAEGELI, MARIANNE, & HOBI, URS (eds.): *Zürcher Kunst nach der Reformation: Hans Asper und seine Zeit*. Zurich, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 1981, pp. 9-14.
- ZUSCHLAG, CHRISTOPH: *Entartete Kunst: Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland*. Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft, 1995.
- ZUSCHLAG, CHRISTOPH: «An 'Educational Exhibition:' the Precursors of Entartete Kunst and Its Individual Venues» in BARRON, STEPHANIE (ed.): *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*. New York, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1991, pp. 83-104.

LA CAPILLA DE LOS HUÉRFANOS DE PARÍS DE GERMAIN BOFFRAND (1746-1750) Y LA RESONANCIA DE LA OBRA DE ARTE PSEUDO-ESCÉNICA

THE ORPHAN'S CHAPEL IN PARIS BY GERMAIN BOFFRAND (1746-1750) AND THE RESONANCE OF THE PSEUDO-SCENIC ARTWORK

Tomas Macsotay Bunt¹

Recibido: 15/05/2021 · Aceptado: 09/08/2021

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021.30844>

Resumen²

En la historia del arte, el juego ilusorio que busca integrar y fundir distintos componentes de construcción y representación se asocia normalmente a los dispositivos del interior eclesiástico barroco, mientras que la redefinición de las relaciones entre arquitectura e imagen como resultado de un virtuoso despliegue de enmarcaciones y transiciones ornamentales coincide en varios puntos de Europa, aunque bajo distintos estilos, a principios y mediados del siglo XVIII. La ahora desvanecida capilla de los huérfanos diseñada por el importante arquitecto Germain Boffrand (1667-1754) ofrece un ejemplo de una singular manifestación de dicho gusto por el interior eclesiástico pseudo-escénico. En este artículo se observará que la capilla se presta a una contextualización que depende de una serie de espacios inmersivos. Brota de un engranaje entre modos de entender la arquitectura, de practicar el espectáculo y de conceptualizar la emoción ante el mundo natural. El objetivo principal de esta aportación será seguir estos senderos que sugieren la centralidad del espectador, así como un momento álgido de innovación y dinamización de la tecnología espectacular.

Palabras clave

Inmersión; Atmósfera; Giro afectivo; Arquitectura eclesiástica; Espectáculo; Ciencias naturales

1. Universidad Pompeu Fabra. C. e. tomas.macsotay@upf.edu. ORCID <<https://orcid.org/0000-0002-1163-3300>>.

2. Este artículo surge de un trabajo de investigación a dos tiempos: el programa Ramón y Cajal, RYC-2015-18371 (MINECO) y el proyecto colaborativo de investigación *Prehistorias de la Instalación: del interior eclesiástico barroco al interior moderno*, código PGC2018-098348-A-100 (MCIU/AEI/FEDER, UE). Extiendo mi profunda gratitud al/la revisor(a) de este artículo y a Juan Carlos Bejarano por sus agudas observaciones y sugerencias a raíz de una versión semifinal.

Abstract

In the history of art, the illusory play that seeks to integrate and fuse different components of construction and representation is usually associated with the devices of the Baroque ecclesiastical interior, while the redefinition of the relationship between architecture and image as a result of a virtuoso display of framing and ornamental transitions coincides in various parts of Europe, albeit in different styles, in the early and mid-eighteenth century. The now vanished orphans' chapel designed by the important architect Germain Boffrand (1667-1754) offers an example of a singular manifestation of such a taste for pseudo-scenic ecclesiastical interiors. This article will observe that the chapel lends itself to a contextualisation that depends on a series of immersive spaces. It springs from an interplay between ways of understanding architecture, of practising spectacle and of conceptualising emotion in the face of the natural world. The main objective of this contribution will be to follow these paths that suggest the centrality of the spectator, as well as a moment of innovation and dynamisation of spectacular technology.

Keywords

Immersion; Atmosphere; Affective turn; Church architecture; Spectacle; Natural sciences

.....

INTRODUCCIÓN

En un ensayo publicado en 1998, el célebre teórico del diseño Gernot Böhme se extrañaba sobre la escasez de estudios sobre la arquitectura eclesiástica, que apenas interesaba a la para entonces surtida comunidad de estudiosos del diseño en su relación con entornos físicos, experiencia y emociones del espectador³. Conceptos envolventes como el de atmósfera y resonancia emocional –estudiados en el diseño o la cultura material–, buscaban detectar las condiciones que permitían la aparición de un horizonte experiencial para el espectador o el usuario de un espacio. Böhme sugería que dichas nociones desempeñan un papel decisivo en el santuario y el templo, si bien terminaban por generar una fuerte resistencia límite entre los espacios propios de la iglesia y los de otro tipo inmersivo: «no quieren aceptar, por lo que aparenta, la escenificación, a partir de la generación de atmósferas en espacios eclesiásticos, de aquello *numinoso*»⁴.

En el caso del interior eclesiástico, son escasos los estudios que pretenden acercarse de este modo a su objeto de estudio, es decir, teniendo en cuenta que no hay sobre la mesa únicamente una obra a la que se accede por un intérprete ya versado en el estudio de la Santa Escritura o la liturgia (vital por ejemplo para facilitar el entendimiento de símbolos, así como a cualquier artefacto y mueble indispensable a la práctica religiosa), sino desde la evidencia de una singularidad que emerge justamente en el espacio transitado en tanto que espacio sensorial. Da un ejemplo en este sentido el estudio monográfico que emprendió recientemente Nicolaj van der Meulen sobre un único espacio eclesiástico rococó: la abadía benedictina en Zwiefalten, construida y decorada entre 1739 y 1747⁵.

Es particularmente frecuente en el interior barroco la creación de conjuntos de rejería, orfebrería, piedra, escultura, textiles y pintura, así como la pintura en trampantojo para sugerir libres combinaciones de estos elementos. Es también característica la tendencia, especialmente en una fase avanzada del Barroco y el Rococó, que la imagen se haga viajera y elástica por las superficies arquitectónicas. El encadenamiento de focos de atención propiciado por la multiplicidad de objetos, imágenes y figuraciones en estos interiores cumplen dos funciones a la vez: encarnan o enseñan doctrinas específicas y, en un efecto que Böhme entiende como marcadamente afectivo y performativo, «envuelven» al espectador en la visita, le dan un nicho en el cual se desenvuelve como sujeto. Es decir, a la vez son susceptibles al aparato de interpretación iconográfico de la que dispone el historiador, a nivel instrumental (como bien observaría Böhme) también permiten que el espectador se sienta aludido en un registro anímico, no tanto para dejar de lado cualquier implicación espiritual más allá de los estímulos sensoriales, sino justamente para completar algo que se experimenta desde lo «completable», «animable» e incluso «alterable».

3. BÖHME, Gernot: «Atmosphäre kirchlicher Räume», en: BÖHME, Gernot: *Anmutungen über das Atmosphärische*. Vayrac, Arcaden, Edition Tertium, 1998, pp. 85-106.

4. BÖHME, Gernot: *op. cit.* p. 88.

5. VAN DER MEULEN, Nicolaj: *Der parergonale Raum: Zum Verhältnis Von Bild, Raum Und Performanz in Der Spatbarocken Benediktinerabtei Zwiefalten*. Viena, Böhlau Verlag, 2015.

En el caso de un interior eclesiástico barroco, esta particular «historia» se traza desde un andar, activando miradas, percibiendo perfumes, obteniendo impresiones táctiles, experimentando sentimientos o, si es el caso, actuando desde prácticas de devoción. El conjunto de la visita por esa extensa superficie constituye lo que Böhme entendía como «atmósfera», pero que podríamos también llamar instalación, o incluso «escenografía», teniendo en cuenta que el visitante no está ni en el podio del actor ni en el auditorio del público, sino en algo que se asemeja a los dos. Es ésta la mayor aportación del «giro afectivo» que ha tenido lugar entre los adherentes al concepto de «atmósferas»: como ha indicado recientemente Tonino Griffero, el sujeto entrará en esos nichos, pasajes y paraderos de lo atmosférico para co-presentarse y dejarse presentar un objeto incompleto. Aquel entorno será, justamente en su incapacidad de ser un objeto pleno, capaz de provocar una expresión afectiva y performativa que de momento la complementa y, en cierto nivel, la resuelve⁶.

De la «visita», en el sentido del paseo por ese entorno o refugio, depende también el exitoso entendimiento de la experiencia religiosa, ya que, como han notado Caroline Heering y otros estudiosos de la cultura visual barroca, existe un vínculo entre el ornamento arquitectónico y el gesto o la acción del espectador; donde hay decoración (al margen de la representación) aparece la sensación de que todas las excrescencias y efusivas formas y brillos están ahí no por sí solas sino «para mí» o incluso «en nombre mío»⁷. Semejante experiencia es, pues, desbordante, ya que no conoce una clara e inquebrantable distancia entre observador por un lado e imagen u objeto de percepción por el otro.

Esa visita de especial atención, esa permanencia del usuario o visitante en el interior eclesiástico constituye un episodio meritorio de inclusión en este dossier, y en este artículo me ocuparé de explorar un ejemplo de capilla tardobarroca francesa, la capilla del orfanato de París de Germain Boffrand. En la primera sección, y con el apoyo de modelos corrientes en la historiografía de las técnicas del espectador, se emprenderá una lectura detenida de los grabados que documentan este espacio, atento al complejo sistema imaginario que en él se elabora. En las siguientes tres secciones se observará que la capilla se presta a una contextualización que depende de una serie de espacios inmersivos. Brota de un engranaje entre modos de entender la arquitectura, de practicar el espectáculo y de conceptualizar la emoción ante el mundo natural. El objetivo principal de esta aportación será seguir estos senderos que sugieren la centralidad del espectador, así como un momento álgido de innovación y dinamización de la tecnología espectacular. Dicha innovación «pseudo-escénica»

6. GRIFFERO, Tonino & MORETTI, Giampiero (eds.): *Atmosphere/Atmospheres. Testing a new paradigm*. Milán, Mimesis International, 2018.

7. Ver HEERING, Caroline: «De la parure festive à l'expérience de l'éphémère: étudier le sens de l'ornemental ou des dispositifs de la métamorphose spectaculaire». *GEMCA: Papers in Progress* 2, no. 1 (2013), pp. 21-36; MACSOTAY, Tomas: «Appropriations. Some remarks on secular and religious responses to Spanish devotional sculpture», in SAMANIEGO, Cristina; GRAS, Irene & ARAGONÈS, Núria: *L'Escultura a Estudi. Iniciatives i projectes*. Barcelona, Singularitats, 2016, pp. 21-41; y MACSOTAY, Tomas: «The distracted believer and the return to the first basilicae: Marqués de Ureña's 'Reflexiones sobre la arquitectura, ornato, y música del templo (1785)»». *Architectural Histories*, 6 (1) (2018), pp. 1-15.

abre interrogantes sobre las relaciones entre arquitectura, teatro y experiencia de la naturaleza a mediados del siglo XVIII.

LA DECORACIÓN DE CAPILLA DE LOS HUÉRFANOS DE PARÍS, 1749-1750

En 1747 comienza en la Faubourg de Saint-Antoine la reconstrucción y ampliación del hospicio de huérfanos, conjunto que lamentablemente fue demolido en el siglo siguiente. Dentro del complejo se realizó una sencilla capilla en forma de salón. Tenía generosa iluminación mediante una serie de seis altos ventanales en ambos muros laterales, produciendo un espacio luminoso rematado por una bóveda de cañón vaída. El arquitecto, Germain Boffrand, le confió la capilla a un equipo de artistas que tenían amplia familiaridad con las técnicas de pintura pastoral y de arquitectura, contando con la colaboración de dos pintores arquitectónicos venecianos, Gaetano Brunetti y su hijo Paolo Antonio. Las escenas de paisajes con sus figuras iban a cuenta del pintor Charles Natoire, que obtendría en 1751, poco después de finalizar la decoración de la capilla, la dirección de la *Académie de France* en Roma, institución en la que se formó dos décadas antes. Tuvo finalmente un papel destacado en la decoración además Marin de La Haye, *fermier général du roi* y miembro del consejo del *Hôpital général*, sede directiva del hospicio de huérfanos o *Hôpital des Enfants-Trouvés*. Años antes, La Haye comisionaría a Natoire la decoración del Salon en su propiedad, Hôtel Lambert, coincidiendo con el pintor no solo en sus gustos italianizantes, sino también en la decisión de defender las reclamaciones del arzobispo y la corona para arrebatar a los magistrados del *Parlement* de París el control sobre dicho Hospital.

No puede faltar esta capilla en un estudio sobre la decoración religiosa en la Francia de la Ilustración, aunque hasta la fecha son escasas y contadas las aproximaciones a la pintura religiosa de la era de Louis XV y su sucesor. Martin Schieder y Hannah Williams, han reunido las evidencias de la pervivencia del arte religioso en la Francia ilustrada, pero los dos las interpretan de modos entre sí muy diferentes; interpretaciones a las que hay que añadir la lectura que ofrecemos en este artículo⁸.

Christopher Riopelle ya recogió la evidencia de una recepción favorable a la capilla, merecedora de una descripción extensa en el número de junio de 1750 en la *Mercure de France*, el medio oficial directamente controlado por la corte⁹. Etienne Fessard, grabador del rey, anunció su proyecto a suscripción para la producción de una serie de grabados en reproducción de las pinturas de Natoire en la capilla. Entre

8. La principal referencia es: SCHIEDER Martin: «Au-delà des Lumières. La peinture religieuse à la fin de l'Ancien Régime». *Passages – Passagen*, vol. 53. París, Éditions de la maison des sciences de l'homme, 2016. Véase también WILLIAMS, Hannah: «Saint Geneviève's Miracles: Art and Religion in Eighteenth-Century Paris», *French History*, vol. 30, n.º 3 (2016), pp. 322-353; y WILLIAMS, Hannah: «Staging Belief: Immersive Encounters and the Agency of Religious Art in Eighteenth-Century Paris», en GRAVE, Johannes; HOLM, Christiane; KOBİ, Valérie & VAN ECK, Caroline (eds.): *The Agency of Display: Objects, Framings and Parerga*. Dresde, Sandstein Verlag, 2018, pp. 62-78.

9. RIOPELLE, Christophe: «Notes pour la Chapelle des Enfants-Trouvés en Paris». *Marsyas*, 21 (1981/1982), pp. 29-35.



FIGURA 1. ETIENNE FESSARD, VISTA GENERAL DE LA CAPILLA DE LOS HUÉRFANOS, GRABADO Y AGUAFUERTE, 1769, 53 x 27 CM

los suscriptores se encontraban prominentes en la esfera de la nobleza parisina más implicada con la pintura (entre los cuales Comte de Caylus, Bachaumont y Watelet, que mencionaremos a continuación), pero también el Rey de Polonia y su primer ministro, en un voto sin duda confesional¹⁰. La recepción posterior de la capilla no parece haber sido salpicada por el largo recorrido de la causa Parlamentaria contra el hospital (que hacía circular acusaciones sobre negligencia y abusos sexuales a los huérfanos), pero sí parece haber resonado con una sensibilidad católica ilustrada. Es imprescindible mencionar en este contexto la extensa revisión del concepto del Rococó que hace Gauvin Bailey con su tesis sobre el «rococó espiritual». Gauvin ha hecho una importante aportación al entender que el recorrido transatlántico del Rococó eclesiástico fue de mano de la diseminación de un ideal de práctica religiosa basada en «emociones suaves», la idea de *bonheur* o utilidad social, y la búsqueda de recompensas sentimentales a cambio de prácticas de virtud doméstica o familiar¹¹. El entusiasmo por la serie de grabados de Fessard en base a las escenas de Natoire en la capilla de los huérfanos refleja esta combinación de elementos: la causa benéfica y el sensual sentimentalismo de las escenas, como veremos a continuación, se convertían en objetos visuales para uso doméstico.

En la capilla de Boffrand, el espectador es invitado a visionar en una lectura continua imágenes en los muros laterales, a espaldas del altar mayor y sobrevolando su cabeza en la bóveda. Todo ello constituía un espacio pictórico sin rupturas (FIGURA 1). La apariencia de arquitectura real, «interrumpida» por vistas de cielos y personajes, recuerda a decorados de iglesias como la sede jesuita en Roma, la célebre bóveda de Andrea Pozzo en la Iglesia de San Ignacio, el Gesù. Parece haber sido la intención de Boffrand, Natoire, La Haye y los Brunetti importar una tonada italiana a París. Pero al modelo italiano se añade tal vez más integración y más envoltura esférica: el decorado se comporta como una caja óptica que permite continuar inspeccionando un campo visual correspondiente con un único lugar o una misma escena de modo ininterrumpido en un ángulo de 180 grados. Con excepción de los seis ventanales, no hay elementos de articulación arquitectónica tallados: todo lo que llegaría al ojo del visitante era obra de la magia ilusoria de pintores arquitectónicos que habrían ejercido su arte, en buena parte, produciendo fondos y telones en el ámbito de las artes escénicas.

El público de París acogió la sala con asombro y deleite. Esa pronunciada implicación de una simulación teatral animó lo que escribiría el teórico de arquitectura Laugier sobre el fresco de Natoire y Brunetti, a quienes reprocha únicamente la elección de unos colores poco reales:

Nada mejor imaginado que hacer de toda esta capilla un solo cuadro, representando el pesebre del Salvador (...) Esta augusta casa, que ocupa todo el terreno, y cuyas ruinas y desorden han sido magníficamente caracterizados por el Sr. Brunetti,

10. Véase la lista de distinguidos comisarios por suscripción a la Colección de grabados en *Mercure de France*, Junio 1751, pp. 155-57.

11. BAILEY, Gauvin: *The Spiritual Rococo: Decor and Divinity from the Salons of Paris to the Missions of Patagonia*. Nueva York, Ashgate/Routledge, 2014.

expresa vívidamente y con gran espíritu las circunstancias de miseria y abandono que acompañaron el nacimiento del Salvador; la Sagrada Familia, colocada en el fondo, y que sirve de imagen del altar mayor; por un lado, los pastores que regresan alabando a Dios por las maravillas que acaban de ver; por otro, la pomposa marcha de los sabios que van a reconocer al rey cuya estrella han visto; en medio del aire, un grupo de ángeles que canta la gloria del cielo y la paz de la Tierra: toda esta invención, que contiene todo el misterio, y que no deja ningún vacío en un campo tan vasto y tan extraño, le sorprende a uno aún más porque es perfectamente simple, natural y verdadera. La ejecución de la arquitectura es perfecta¹².

El marco arquitectónico de los venecianos es, como nota Laugier, la clave del fuerte ilusionismo que debía experimentar el visitante. En la arquitectura de trampantojo, el espectador pensaría reconocer dos cosas diferentes en una misma imagen: por un lado, aquello arquitectónico se comporta como el revestimiento interior de la capilla. En otra interpretación, pero inseparable de la anterior, la fábrica de piedras agrietadas parece iluminada como en un espacio exterior –esas ruinas donde merodean animales y campesinos. Ya a nivel de planta, su visión es doble: la arquitectura resulta verosímil dentro de la mampostería pintada que compone la capilla, pero lo que «ve» es un muro situado al aire libre, un capricho arquitectónico que le hace juego a los camellos y a otros referentes orientales, visibles en las escenas de Natoire (para apreciar este efecto, compárense el aspecto de la arquitectura en los grabados de Fessard) (FIGURAS 2, 3 Y 4). En la bóveda (FIGURA 1), un artesanado improvisado parece salvar lo poco que aún permanece en pie de la antigua estructura, ya penetrada por pequeños arbustos que crecen entre sus grietas. Queda al descubierto un cielo que recibe los rayos de luz de una gloria con ángeles músicos, pintados en el remate coronando el «retablo» de la natividad.

Es poco discutible que existe una afinidad entre la escenificación de Natoire y Brunetti, por un lado, y el género de la *veduta* arquitectónica practicada por Giovanni Paolo Panini (1691- 1765), maestro del capricho activo en Roma. Se puede especular que obras como su diseño, de 1734, de *San Pablo predicando*, en una escena ambientada en un paisaje de ruinas, todo muy similar a la ambientación de la capilla en París (FIGURA 9) directamente anticipan la utilización de arquitectura en modo de ruina como marco para la escena sagrada¹³. Pero Natoire y Brunetti han permitido que la fantasía del paisaje ya impregnado de asociaciones bíblicas desbordase los límites de su función como mera imagen. Se convierte en el paraje o refugio del espectador, aquella que le envuelve. La arquitectura media entre nuestra experiencia moderna y la desposesión y el descuido del establo donde se exhibió al niño, para tejer con su evidencia visual de arquitectura ruinosa una especie de sermón visual sobre la desprotección del huérfano.

12. Traducción del autor. Original en francés en: LAUGIER, Marc-Antoine: *Manière de bien juger des ouvrages de Peinture, mise au jour, & augmentée de plusieurs notes intéressantes*. París, Claude-Antoine Jombert, 1772, pp. 231-232.

13. Sobre el papel de Panini en la Académie de France véase: MACSOTAY, Tomas: *The Profession of Sculpture in the Paris Académie*. Oxford, Oxford University Studies in the Enlightenment, 2014, p. 158. Acerca de la carrera de Panini y su importancia para el género del capriccio, véase GEIMER, Peter: «Der 'Haus der Inkohärenz': Capriccio und Sammlung im 18. Jahrhundert» en MAI, Ekkehard & REES, Joachim: *Kunstform Capriccio. Von der Grotteske zur Spieltheorie der Moderne*. Colonia, König, 1998, p. 139-53.



FIGURA 2. ETIENNE FESSARD, GRABADO A PARTIR DE NATOIRE Y BRUNETTI, GRUPO DE PASTORES TOCANDO INSTRUMENTOS MUSICALES, GRABADO Y AGUAFUERTE, 1752, 53 x 27 CM

Para el visitante de la capilla, la experiencia visual debió haber obtenido algo de lo que Peter de Bolla ha descrito como el *glance* (la ojeada), la mirada atenta, pero sin enfoque único, que opera menos sobre un objeto visual determinado, que sobre aquello que De Bolla denomina «un campo visual». Así como la entiende De Bolla, esta mirada está estrechamente ligada al ojo corpóreo y al cuerpo en movimiento del paseante. Proliferó a mediados del siglo XVIII a través del jardín inglés, de los *pleasure grounds*, una especie de ferias permanentes en Vauxhall Gardens en Londres, pero también en los interiores de las residencias de la nobleza inglesa, cuyas imponentes ambientaciones los convertiría, especialmente en manos de alguien como Robert Adam, en una exitosa maquinaria de resurrección historicista. Ahí donde Adam recrearía edificios de la antigua Roma en sus lujosas estancias, parecía albergar un tipo de usuario sujeto a similares principios de variedad, sorpresa y emocionalidad que experimentaba el ojo en esa misma época ante el jardín inglés¹⁴. De Bolla escribe que, como técnica de visionado, el *glance* pertenece al campo visual expansivo donde ya no cabe distinguir entre «imágenes» determinadas, mientras que la mirada (*gaze*) pertenecía a la capacidad de entender modos particulares de representación, como son la pintura, el teatro o la arquitectura distictivos y «puros». En el *glance*, el espectador se dedica a procesar sin punto de partida ni objeto central el campo visual que le rodea:

El ojo se mueve apresuradamente a través de las superficies, deleitándose en la variedad, esa clave de la estética de mediados del siglo XVIII, y mientras se desplaza por el perímetro del campo visual (...) Lejos de imponer su propia estructura de coherencia al campo visual, se induce en la arquitectura de lo escópico, y a través de esta inducción el ojo que observa se somete él mismo a las reglas de formación que rigen la visualidad. Así, donde la mirada impone un orden en la visión y en la carrera, la mirada se ordena por y a través de sus encuentros con el campo visual¹⁵.

Ocurre de modo similar en la capilla de Boffrand, complicando la experiencia de lo que en otras circunstancias podría entenderse como una escena unificada, digamos una pintura de historia que retrata un momento de la Sagrada Escritura. Esto no quiere decir que esos nuevos espacios de divagación representen un abandono total del modo más clásico de visionado, el *gaze*. En los ejemplos británicos de mediados del siglo XVIII, De Bolla observa la elaboración de campos visuales donde sea posible, más o menos en un mismo episodio visual, activar el *gaze* y el *glance*, en una compleja operación ocular y psicológica que denomina el *look*, bajo el cual el «ojo va y viene entre la penetración y el reflejo, la profundidad y la superficie». Ese

14. BOLLA, Peter de: *The Education of the Eye, Painting, Landscape, and Architecture in Eighteenth-Century Britain*. Stanford, Stanford University Press, 2003pp. 72-103. La literatura sobre técnicas del observador tiene un número de importantes aportaciones al estudio de la cultura visual del siglo XVIII. Véase también: CRARY, Jonathan: *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge, MS, 1990; y BRYSON, Norman: *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime*. Cambridge, Cambridge University Press, 1984. De gran utilidad es también el estudio de Jacqueline Lichtenstein sobre la teoría visual y la escultura entre Roger de Piles y la Enciclopédie: LICHTENSTEIN, Jacqueline: *La Tache aveugle: essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*. París, Gallimard, 2003.

15. Traducción del autor. Original en: BOLLA: *op. cit.*, p. 74.



FIGURA 3. LOS REYES MAGOS GASPARD Y MELCHOIR ADORANDO AL NIÑO JESÚS, GRABADO Y AGUAFUERTE, 1752, 53 x 27 CM

espectador bifocal es capaz de combinar una operación interrogativa y enfocada (un mirar) en la representación con una adaptiva, rápida y divagante sobre las superficies del campo visual (un ver).

Al haberse perdido la capilla original, es imposible determinar cuál habría sido el efecto del conjunto, pero la lujosa serie de grabados que entre 1752 y 1757 publicó Étienne Fessard para dar difusión a las decoraciones (o, más bien, la imagen-decoración en banda continua) de la capilla, así como un delicado óleo retratando en vivo color el efecto del espacio, por Jean-Baptiste Lallemand (1716-1803) (FIGURA 8), incitan a especular que el espacio proporcionaba un pequeño espectáculo de luz y color. Gracias al generoso claristorio, la ilusión del paisaje pintado se animaría con abundante luz natural.

Por último, la ilusión de la capilla se implica con una extraña manipulación de la temporalidad. La fuerte ilusión creada es de un lugar presentado como cinta continua que a la vez se desenvuelve como relativo e inconstante. La sólida localidad sugerida en la arquitectura pintada de los Brunetti se hace fluida y se temporalizaba mediante las escenas de Natoire, hasta el punto que parece sugerir un único momento que se deforma, viajando en la historia desde la Natividad hasta nuestro presente. A espaldas del altar de la capilla aparece una escena «dentro» de un marco de retablo ficticio: la visita de los Reyes Magos al portal del pesebre en Betlem (FIGURA 3), coronado por una falsa cornisa que también recorre los muros laterales. Pero el grupo que corona el «lugar» en realidad aparece periférico y discreto, no como un potente centro de los acontecimientos. En adoración ante el niño encontramos a Gaspar y Melchor, pero a Baltazar hay que buscarlo en un arco distinto, despidiéndose de su séquito en una escena lateral (FIGURA 5). Las demás escenas enumeran estos visitantes en distintos estadios de acercamiento (pero también de distanciamiento) al recién nacido, en un efecto que recuerda a la observación de Thomas Kirchner acerca de la invasión de «espectadores» y la creciente escasez de personajes activos dentro de la pintura de historia a principios del siglo XVIII¹⁶.

Las imágenes de Natoire hacen olvidar el acontecimiento religioso. Una escena bajo uno de los arcos de Brunetti representa a uno grupo de jóvenes pastorcillos que retornan a sus casas. Su atención y sus cuidados (uno de ellos toca la flauta) se dirige a dos jóvenes madres con un bebé y un infante, creando una escena doméstica que da un retorno meramente asociativo a la escena de la visita al Belén (FIGURA 4). Pero su alejamiento se convierte en histórico, al lucir una vestimenta que se aproxima más a un mundo rural del siglo XVIII. Cada siguiente escena sugiere unos grados de distancia temporal y espacial a la Natividad: en algunas, este efecto de dispersión es tal que aquello elemental parece ocurrir fuera del «marco» arquitectónico (FIGURA 6).

Esta activación y centralidad del espectador que visita en el *glimpse* y el *look*, anticipado y simulado por el andar de los reyes, el tocar música de los pastores, los vasallos y los ángeles, por la idea de una permanencia en el momento presente lleno de acontecimientos inconexos, es la que permitirá percibir, de modo más bien intuitivo,

16. KIRCHNER, Thomas: *L'Expression des passions: Ausdruck als Darstellungsproblem in der Französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhundert*. Mainz, Phillip von Zabern in Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991.



FIGURA 4. RETORNO DE LOS PASTORES, GRABADO Y AGUAFUERTE, 1752, 53 x 27 CM



FIGURA 5. EL REY BALTASAR Y SU SÉQUITO, GRABADO Y AGUAFUERTE, 1752, 53 x 27 CM

la relación entre episodio bíblico y episodio presente, entre la llegada del Salvador y el trabajo de caridad encomendado a las monjas del orfanato. La pérdida de unidad en la historia otorga fuerza evocadora y sugestión psicológica: en muchas escenas distintas vemos cuidado maternal (al recién nacido y a las huérfanas), tributos auditivos (la omnipresente música de pastores, vasallos y ángeles), desposesión (el establo, el estado ruinoso de la arquitectura en trampantojo), y, finalmente, ese declive de la orgullosa armadura arquitectónica antes los mismos ojos del espectador, en una especie de *vanitas* (FIGURA 1). El tándem entre arquitectura en proceso de desvanecimiento y episodio bíblico de la Natividad en plena desintegración temporal simularía a nivel de la representación la elasticidad del acto de percepción



FIGURA 6. SÉQUITO DE LOS REYES MAGOS, GUARDIAS Y TROMPETAS, GRABADO Y AGUAFUERTE, 1752, 53 × 27 CM



FIGURA 7. MONJA Y HUÉRFANAS, GRABADO Y AGUAFUERTE, 1756, 53 × 27 CM

adecuado a este espacio: su movimiento, su implicación anímica fluctuante durante su visita a la capilla. Tampoco se advierte, como ya lo ha notado por cierto Martin Schieder, que el programa decorativo enfatice la posición del sacerdote que oficia la misa o gestione el programa iconográfico desde la zona hecha inaccesible por las rejas¹⁷. El epicentro se sitúa ante las rejas, en la multitud de testigos y espectadores, los reales y los pintados en ambos muros, el visitante y las monjas y huérfanas que se dirigen a la misa desde los balcones en el claristorio y que también producen un extraño efecto de contemporaneidad. En el siglo XVIII el espacio designado para las monjas y los niños en su custodia son los balcones: pero en un giro nuevamente surreal, ellas aparecen ante un fondo de paisaje natural. (FIGURA 7).

17. SCHIEDER, Martin: *op. cit.*, p. 277.



FIGURA 8. JEAN-BAPTISTE LALLEMAND, INTERIOR DE LA CAPILLA DEL HOSPICIO DE LOS HUÉRFANOS, PARÍS, PINTURA AL ÓLEO. Musée de la vie Bourguignonne, Bourgogne, Côte-d'Or

PARAJES NATURALES DESDE LA ESCENA, LA LUZ Y EL DRAMA

Se desprende de lo antes escrito que hay un importante mediador entre el contenido del episodio religioso de la Capilla de los huérfanos y aquel mundo natural en el que se detiene: la arquitectura. Está ahí como fantasía arquitectónica, a la vez sólida y moldeada por sentimentalismo. Por esa intervención arquitectónica, no basta con apuntar al contexto de la eclosión de una práctica cultural del paisajismo y la noción del paseo recreativo que penetra en Francia gracias a las influencias británicas, difundándose finalmente a Italia¹⁸. El caso de la capilla advierte una transferencia cultural en dirección opuesta: la introducción de una tecnología escénica que fue desarrollada inicialmente en Italia y viaja, a menudo con actores y pintores de arquitectura, a París y Londres. Todo ello prestó un concepto atmosférico y escénico a la capilla de Boffrand.

Se aduce lo antes dicho la discusión crítica sobre la tecnología lumínica en el teatro francés del químico Antoine Laurent de Lavoisier, *Rapport sur la manière d'éclairer le spectacle*, publicada en 1781¹⁹, quien durante el reinado de Luis XV asistió a un espectáculo parisino convertido en un laboratorio de innovaciones en técnicas de iluminación

18. Véase ATKINSON, Niall & CAVIGLIA, Susanna: «Making sense of Rome in the eighteenth century: Walking and the French aesthetic imagination». *Word and Image*, 34, n.º3 (2018), pp. 216-237.

19. LAVOISIER, Antoine Laurent de: «Rapport sur la manière d'éclairer le spectacle», en Grimaux, E. (ed.): *Œuvres de Lavoisier*, vol.3. París, Imprimerie Impériale, 1865, pp. 91-102.



FIGURA 9. GIOVANNI PAOLO PANINI, SAN PABLO PREDICANDO EN ATENAS, 1734, PLUMA Y TINTA NEGRA CON LAVADO GRIS SOBRE PAPEL PREPARADO, 41 X 28 CM. National Gallery of Art, Washington © Dominio abierto, Wikimedia Commons

capaces, para mayor deleite del público, de sugerir sustanciales cambios de localidad entre diferentes actos o escenas dentro de una única pieza²⁰. Como ha señalado Daniel Rabreau, «el dominio de la imagen manipulada, cada vez más ilusionista, panorámica, luminosa, conmovedora, en la que el ojo parece moverse en el curso de un paseo», aparece en el artículo de Marmontel *Décoration* para la *Encyclopédie* (1754) elogiando ante cualquier otro al dibujante, arquitecto y decorador teatral Jean Nicolas Servandoni (1695-1766)²¹. Al igual, el teórico de la arquitectura Le Camus de Mézières, autor de *Le génie de l'architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations* (1780), se confesaría un gran admirador de los ricos diseños teatrales panorámicos de Servandoni en una obra clave para entender las relaciones entre teatro y arquitectura en Francia:

El famoso Servandoni, cuyo fértil genio y conocimiento de los secretos de su arte nos han sorprendido y encantado en el escenario, ha concebido, en un espectáculo mudo, experimentar el efecto del ardor del Sol (...) casi ninguna sombra, un cielo rojizo, una tierra árida, un efecto de luz que recordaba al de un aire ardiente; todo producía una ilusión de la que ningún espectador estaba a salvo; creíamos sufrir, estábamos sometidos al poder del arte²².

De Mézières celebró las posibilidades que ofrecía la manipulación de la luz como variable profundamente sugestiva, con una intensidad, un sentido y unos colores cuya viva presencia podían proporcionar una ilusión óptica de condiciones atmosféricas que el espectador esperaba ver únicamente al aire libre. Desde luego, el reto técnico en estos espectáculos consistía en obtener mediante reflectores disimulados e iluminación indirecta (en complemento a la iluminación de candilejas, de alcance muy limitado y con aspecto poco natural, al crear focos sólo en la parte delantera del escenario) un efecto óptico ilusionista en el seno del podio, capaz de hacer sentir en el auditorio la visión de cielos brillantes y lugares al aire libre, hasta el punto de experimentar el calor del desierto²³.

20. Véase BURNS, Sarah: «Girodet-Trioson's Ossian: The Role of Theatrical Illusionism in Pictorial Evocation of Otherworldly Beings». *Gazette des beaux-arts*, n° 96 (1980), pp. 13-24; WESTON, Helen: «The Politics of Visibility in Revolutionary France: Projecting on the Streets», in KROMM, Jane & BENFORADO, Susan (ed.): *A History of Visual Culture: Western Civilization from the Eighteenth to the Twenty-First Century*, Oxford, Berg, 2010, pp. 18-29; WESTON, Helen: «The Light of Wisdom: Magic Lanternists as Truth-Tellers in Post-Revolutionary France», in PORTERFIELD, Todd (ed.): *The Efflorescence of Caricature: 1759-1838*. Farnham, Ashgate, 2011, pp. 79-93. En una aportación muy original, Barbara Stafford investiga la evolución de la tecnología de proyección entre el altar mayor católico y la diversion comercial: STAFFORD, Barbara: «Die 'Katholisierung' der Projektionstechnologie im Zeitalter der Aufklärung. Theuogonie und die medialen Ursprünge der Kunst», in SCHRAMM, Helmar; SCHWARTE, Ludger & RABREAU, Daniel: *Apollon dans la ville. Essai sur le théâtre et l'urbanisme à l'époque des Lumières*. París, Éditions du patrimoine – Centre des monuments nationaux, 2008.

21. RABREAU, Daniel: *Apollon dans la ville. Essai sur le théâtre et l'urbanisme à l'époque des Lumières*. París, Éditions du patrimoine – Centre des monuments nationaux, 2008, p. 119. Acerca de las escenografías de Servandoni, véase: HEYBROCK, Christel: *Jean Nicolas Servandoni (1695 - 1766). Eine Untersuchung seiner Pariser Bühnenwerke*. Colonia, Wienand, 1970 y CHARLTON, David: «Hearing through the eye in eighteenth-century French Opera», in HIBBERD, Sarah & WRIGLEY, Richard (eds.): *Art, Theatre and Opera in Paris. Exchanges and Tensions*, Farnham, Ashgate, 2014, p. 17-37.

22. Traducción del autor. Original en: LE CAMUS DE MÉZIÈRES, Martin: *Le génie de l'architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations*. París, L'Auteur & Benoît Morin, 1780.

23. Un examen de técnicas y su cronología en FINOT, André: «L'éclairage dans les spectacles à Paris du XVIII^e siècle au milieu du XX^e siècle». *Annales historiques de l'électricité*, n°7, 1, (2009), pp. 11-23.



FIGURA 10. CHEVALIER FOURÉ, ÉLÈVE DU FEU CHEV. SERVANDONI, DECORACIÓN PARA LA TRAGÉDIE DE PSYCHÉ, OPÉRA, MEZZOTINTA, SIN FECHA, 29 X 40 CM. © V&A

Ese atractivo de la obra de Servandoni no se limitaba únicamente a semejantes «tableaux» atmosféricos. Sus innovaciones técnicas le permitían conquistar nuevo terreno dramático, al evocar episodios en espacios fééricos, espesos bosques (FIGURA 10) o barrancos infernales, siempre procurando poder capturar los espacios imaginarios más exaltados de la mitología clásica, e incluso la cosmología cristiana. Su irrupción en París fue en 1739 con *Pandora*, puro espectáculo dramático y natural. Ella abría el telón para mostrar el caos de la teogonía: relámpagos y truenos evocaban la creación de los elementos, mientras se utilizaban transparencias para representar el fuego²⁴. De ahí, la sala recuperaría su aliento ante una recreación del Olimpo en columnas de plata y dorado, sobre el cual se erigiría un arco luminoso de 15 metros de diámetro coronada por la Diosa Iris. En la última franja Pandora desencadena sobre la tierra el caos, pero esta vez conformado por el mundo natural: el auditorio vería terremotos, volcanes y acantilados colapsando bajo un cielo relampagueante.

La principal ocupación de Servandoni era implicar al auditorio en una aventura, arrojándole entre tipos de ambientación contrastados, y propulsando deliberadamente emociones atmosféricas fuertemente opuestas. Su *La Descente d'Énée aux Enfers* de 1740, por ejemplo, prometía «los más acusados contrastes, causando rápidos cambios de la oscuridad a la luz, del temor al deleite, del terror a la gracia, sorpresas

24. PELLETIER, Louise. *Architecture in Words. Theatre, Language and the Sensuous Space of Architecture*. Londres y Nueva York, 2017, p. 32.



FIGURA 11. GIOVANNI PAOLO PANINI, ACTO CELEBRANDO EL NACIMIENTO DEL DELFÍN DE FRANCIA, HOSPEDADO POR EL EMBAJADOR FRANCÉS EN ROMA, DUQUE DE NIVERNAIS, EN PALAZZO FARNESE, ROMA, 1751 (DETALLE), WADDESDON, ROTHSCHILD HOUSE AND GARDENS. © Dominio abierto, Wikimedia Commons

que constituyen los principales acontecimiento de un espectáculo silencioso»²⁵. Aquellas profesadas inmersiones lumínicas y atmosféricas de Servandoni marcaron tendencia en el teatro, convirtiéndose rápidamente en una maquinaria de luz, sonoridad y movimiento que se exportaba, por ejemplo, a la celebración hospedada por el embajador francés en Roma, Duque de Nivernais, en Palazzo Farnese, en ocasión del nacimiento del delfín de Francia, y memorado en dos detallados lienzos de Panini (FIGURA II).

Con seguridad, el espectáculo que proporcionaba la maquinaria teatral de Servandoni se diferenciaba de los apacibles parques ingleses. Ahí donde el jardín ocupaba al paseante con sus imágenes de diversidad y distracción, Servandoni recreaba un desplazamiento a gran escala, en aras de un drama cósmico. Las preocupaciones espirituales estaban íntimamente entrelazadas dentro de esta curiosa unión de lo natural con lo teatral. Un ejemplo es su *Rebelión y Caída de los Ángeles*, obra que se representó en el teatro de la sala de máquinas del palacio de las Tullerías en 1759, ejecutada cuando Servandoni llevaba la distinción de «Caballero de la Orden de Cristo» y (como nueva dedicación) diseñaba mobiliario eclesiástico²⁶. Pero ya sea en este papel de dramaturgo de los misterios de la fe, ya sea cuando se proponía recrear parajes naturales inéditos en el mundo del teatro, los espectáculos de Servandoni suponían una conquista del mundo natural en una reconciliación de lo mítico y lo empíricamente natural²⁷.

En algunos casos, el nuevo horizonte técnico-espectacular y naturalista que se atisba en los teatros tiene un corolario en escritos provenientes de círculos de la academia real en París. En 1748, en una conferencia pronunciada después de ser reconocido como «amateur honoraire» en la *Académie royale de peinture et de sculpture*, el teórico de arte Claude-Henri Watelet exploraría el paisaje justamente como fuente de la poesía pictórica, en un discurso titulado «La poésie dans la peinture». Como en la obra de Servandoni, su discurso recogía una visión rapsódica del escenario natural y su resonancia con los resortes de una pintura «poética». Para Watelet, el pintor debía empatizar con esa emotividad de su espectador, y para cumplir con dicho fin, debía colocarse bajo un régimen de experiencia personal que le permitiese saborear a título personal las emociones de lo natural en carne viva²⁸. Es adecuado el adjetivo «rapsódico», ya que sus preceptos sugieren, al igual que la maquinaria de transformaciones escénicas de Servandoni, un viaje mental por terrenos que exhiben una naturaleza de energías imparables y objetos en movimiento. Watelet siguió

25. SERVANDONI, Giovanni Niccolò: *La Descente d'Énée aux Enfers, Representation donnée sur le Théâtre des Thuilleries, par le Sieur Servandoni, le conquisième Avril 1740*. París, Pissot, 1740, p. 14.

26. ANÓNIMO: *Au sujet du spectacle de la révolte et de la chute des Anges Rebelles, proposé et exécuté par le Sieur Servandoni, Chevalier de l'Ordre de Christ, Peintre et Architecte du Roi, de l'Académie Royale de Peinture, et qui doit être représentée sur le Théâtre de la Salle des Machines au Palais des Thuilleries au mois de Mars de 1758*. París, Salle des Machines, 1758.

27. Llega a similares conclusiones Claire Trevien en su estudio de la utilización de técnicas de iluminación en el teatro de la revolución francesa para recrear los campos elíseos o el infierno: TREVIEN, Claire: «Théâtre de l'ombre: Visions of Afterlife in Prints and Plays of the French Revolution». *Journal for Eighteenth-Century Studies*, 37, n.º 4 (2014), pp. 517-532.

28. Sobe Watelet, véase JOLLET, Etienne: «Les rapports entre les sciences et les beaux-arts dans les écrits de C.-H. Watelet». *Dix-huitième siècle*, 31 (1999), pp. 217-231.

los estrechos vínculos entre la transformación externa y la emoción interna en la etimología de la palabra «mouvement» para sugerir que cualquier objeto animado hace reaccionar al espectador quien, en presencia de ese objeto, sufre un «movimiento afectivo», es decir, se conmueve²⁹. Esto es evidente, entre otras cosas, en un pasaje sobre pinturas que menciona un paisaje tormentoso: «El alma se conmueve necesariamente por este estado violento y se deja seducir por esta encantadora ilusión que multiplica los lugares de la naturaleza y el poder de la verdad»³⁰. En su conferencia de 1748, Watelet recomendó a los pintores que se fijaran ante la escena natural en «ese movimiento que parece el alma del Universo», y permitió que su idea de la sensación experimentada en presencia del paisaje natural planteara una especie de defensa de la práctica de la pintura de paisaje.

Resulta fascinante, pues, que un académico como Watelet promoviese una pintura de potente drama natural para poner en marcha los resortes de una imaginación poética. Ocurre de modo similar en la Capilla de los huérfanos. Ahí donde Natoire y Brunetti se sirvieron de un modelo convencionalizado de visualización natural, el del capricho arquitectónico, para decorarla, las aproximaciones del paisaje que contempla Watelet depende menos de un entusiasmo por el jardín inglés que de una idea de drama escénico similar (sin que se exprese tal deuda) a las fórmulas espectaculares de ese poderoso dramaturgo de la ambientación natural que era Servandoni. El discurso arquitectónico y los escritos sobre la contemplación de maravillas naturales ofrecen dos últimos ejemplos a citar de esta tendencia de a ir al encuentro de la naturaleza por artificios conmovedores de la poesía y el teatro.

ARQUITECTURA ENTRE MÚSICA, TEATRO Y JARDINERÍA

Es sabido que Boffrand, arquitecto de la Capilla de los huérfanos, pertenece a una generación de arquitectos que abarca una reinterpretación de la arquitectura clásica. Fama consiguió Boffrand no sólo como arquitecto de palacios nobles, sino por su teoría de los caracteres arquitectónicos, que permitían medir el éxito de un diseño arquitectónico por medio de una encuesta sobre los estados mentales más energéticos del espectador. Boffrand articuló una arquitectura reformista en torno a una serie limitada de modalidades expresivas, dictados por la necesidad de inspirar claras y profundas emociones en el espectador, y propugnando mediante una separación clínica de estos resortes expresivos y módulos temperamentales³¹.

29. WATELET, Claude Henri: « Sur la Poésie dans l'art de la Peinture », in LICHTENSTEIN, Jacqueline; MICHEL, Christian & HAOUADEG, Karim (eds.): *Les conférences au temps de Charles-Antoine Coyvel: 1747-1752*, vol.1. París, ENSBA, 2012, pp. 126-141, p. 129.

30. WATELET, Claude Henri: *op. cit.*, p. 132.

31. Véase BAUDEZ, Basille: *Architecture et tradition académique au temps des Lumières*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013 y PELLETIER, Louise: *op. cit.* Por último, resulta útil para entender la construcción de ideas de sensibilidad y subjetividad la tesis de la inicial adopción del neo-epicureísmo y su gradual abandono por una nueva moda neo-estoica, una transición tiene lugar a finales del reino de Luis XV y con los postulados de Rousseau. Véase KAVANAGH, Thomas M.: *Enlightened Pleasures. Eighteenth-century France and the New Epicureanism*. New Haven y Londres, Yale University Press, 2010.

Dentro de ese nuevo lenguaje se reserva un protagonismo importante para los espacios interiores, y Boffrand en particular pertenece a los primeros en describir, en un ensayo sobre el «buen gusto» en la arquitectura, publicado como parte de su *Livre d'architecture* (1745), una idea de la arquitectura como esfera envolvente visual estructurada para emocionar a su espectador. La propuesta de Boffrand reza que «el espectador debe sentir el carácter que el edificio ha de impartir, de modo que aparezca alegre para aquellos a quienes debe comunicar felicidad, y serio o triste a aquellos a quien debe exigir respeto y tristeza»³². La gama limitada de emociones que experimenta el espectador se traduce en la limitación de recursos arquitectónicos, las cuales forman módulos elementales que deben dominar cada espacio y cada entorno. Es en ese sentido que la arquitectura se comporta de modo similar a los tonos musicales, que expresan «la alegría o el dolor, el amor o el odio, las gracias o el terror»³³.

Atento a algunos ejemplos recientes, Boffrand condena el uso aleatorio de líneas onduladas «a la moda» para diseñar iglesias:

En los mausoleos y las iglesias se han empleado formas y contornos que sólo son adecuados para los teatros y los salones de baile. Este desorden proviene de la falta de conocimiento de las propiedades de estas diferentes líneas, de la poca atención a los efectos que producen en el ojo, y de una mala aplicación de los principios que están igualmente alejados de la perfección y del buen gusto³⁴.

Ahí donde Boffrand anima a los arquitectos a diferenciar las líneas y caracteres de las que se ha de disponer en teatros e iglesias, otros arquitectos entendían que la práctica teatral, más aún que el diseño arquitectural, podría ser de gran utilidad en la reforma arquitectónica. Es el caso del antes mencionado arquitecto y propietario de un teatro de modestas proporciones, Le Camus de Mézière –aquel que se confesaba admirador de Servandoni. Pero hay otros ejemplos particularmente instructivos. Interesa también por ejemplo Julien-David Leroy, que en 1758, tras visitar Roma como pensionario bajo la tutela de Natoire, publica sus *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*³⁵. La apuesta de Leroy gira en torno a un examen detenido de los sentimientos de poderosa afectación y profundo impacto que experimenta el espectador ante la arquitectura. Según Leroy, la manera de comprobar esta conformidad de las emociones poderosas con un lenguaje arquitectural pasa por un entendimiento de la relación entre edificios, la topografía de un determinado lugar y la capacidad del espectador para desplazarse, gracias al cual la arquitectura se comporta como una secuencia escenográfica (FIGURA 12).

Sería ante todo en las artes escénicas que la relojería de las sensaciones «profundas», que tanto preocupan en estos escritos sobre arquitectura, quedaría

32. BOFFRAND, Gabriel Germain: *Livre d'architecture, contenant les principes generaux de cet art. Les Plans, élévations et profils de quelques-uns des bâtiments faits en France & dans les Pays Etrangers*, París, Guillaume Cavelier, 1745, p. 17.

33. BOFFRAND, Gabriel Germain: *op. cit.*, p. 9.

34. Traducción del autor. Original en: BOFFRAND, Gabriel Germain: *op. cit.*, p. 9.

35. LEROY, Julien-David: *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*. París, Louis-François Delatour, 1758. Sobre Leroy, véase ARMSTRONG, Christopher Drew: *Julien-David Leroy and the Making of Architectural History*, Londres, Routledge, 2012.

delatada. Reducción del número de emociones, distanciamiento y contraste son los ejes de un arte escénico que Leroy entiende, ya en 1758, como un arte en el cual el marco temporal en el que se desarrolla la obra y el carácter englobante de las escenas que la constituyen representan estadios en un poderoso tránsito por las más profundas emociones de la que es susceptible el espectador:

Es después de observaciones muy sutiles de la misma naturaleza, sobre la mayor duración de la atención de la mayoría de los hombres, que los Poetas o los Músicos famosos, circunscritos a dedicar sólo algunas horas a los espectáculos, se esfuerzan por excitar en nuestra alma sólo un pequeño número de sentimientos, pero excitarlos fuertemente; mientras que los que carecen de gusto, variando demasiado a menudo la manera en que nos afectan, no logran nunca conmovernos³⁶.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

FIGURA 12. JULIEN-DAVID LEROY, VISTA DE LAS RUINAS DEL ODEÓN EN ATENAS, EN: JULIEN-DAVID LEROY, RUINES DES PLUS BEAUX MONUMENTS DE LA GRÈCE, PARIS, LOUIS-FRANÇOIS DELATOUR, 1758. © Gallica, BNF

Dicha idea supone una temporalización de la mirada. Como acontecimiento que sucede en el tiempo, la arquitectura para Leroy se encuentra en una encrucijada. Pertenece a la vez a las artes del discurso y las artes de la imagen: oscila entre la literatura (como receptáculo de las emociones en secuencia diacrónica) y la pintura (como acaparador de la atención y las emociones en una única presentación sintética). Por esta razón, el principio que debe subyacer todo diseño arquitectónico, medido siempre a partir de este diagnóstico de la naturaleza circunstancial del espectador en quien aparecen emociones profundas, será exactamente análogo al marco temporalmente espaciado de una obra de teatro o de ópera (ya que aquí el

36. Traducción del autor. Original en: LEROY, Julien-David: *op. cit.*, p. vi.

discurso se articula en base a la duración del acto ante un vidente y oyente) y, casi por extensión, también del marco temporalmente secuenciado que experimenta un espectador al recorrer un jardín bien diseñado. En estas tres artes, el espectador recorre la obra entre momento y momento, entre lugar y lugar, pero en cada estación, cada *tableau*, necesita estímulos que sean claros, atractivos y cautivantes. No hay tal cosa como *tableaux* aislados en la arquitectura: su espectador es móvil, insiste Leroy, y tiene que ser interpelado como tal. Por esa razón, los principios de la arquitectura se sitúan ahí donde las imágenes individuales del pintor dan paso a la exposición secuencial de imágenes, o a la transformación de las imágenes en su desarrollo temporal –es decir, al movimiento y al cambio en el objeto de percepción.

DULART: LA EMOCIÓN Y LA CONTEMPLACIÓN DE MARAVILLAS NATURALES

Es coincidencia que en 1749, el año en el que se inicia la decoración de la Capilla de los huérfanos, se publica el poema *La grandeur de Dieu dans les merveilles de la Nature*, firmado por un miembro de la *Académie de Belles-Lettres* en Marsella de nombre de Paul-Alexandre Dulart. El proyecto de Dulart estaba lejos de representar una resistencia ortodoxa católica al discurso filosófico de la ilustración. Pertenecía más bien a una corriente de producción literaria que instruía al lector sobre las nuevas ideas acerca del ordenamiento del universo, y sobre el significado de nuevos descubrimientos de la ciencia experimental y de ciencias médicas³⁷. Aquella obra en apariencia divulgativa se articulaba siempre en torno a una propuesta más bien poética, como sucede en los diálogos entre dos interlocutores entregados a la contemplación de los objetos del firmamento, tema de *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686) de Bernard Le Bovier de Fontenelle. La apuesta de Dulart es un poema en siete partes para describir las sucesivas esferas que componen el mundo creado, precedida además por un panfleto explicativo, en líneas de la refutación del materialismo de Lucrecio del Cardinal de Polignac (1742), texto que el autor conocía³⁸.

Vale la pena detenerse brevemente en los razonamientos que animan el proyecto poético de Dulart, ya que nos permiten entender mejor el modo en que Servandoni y Watelet, Leroy y Boffrand conceptualizan el tándem estético entre espacios englobantes, emociones y movimiento. Cuenta en su introducción al poema que ha decidido realzar una serie de objetos «universalmente admirados» de la creación, todos ellos «nobles en sí mismos» y por lo tanto dotados de una «belleza simple... muy superior al vanidoso escaparate del arte», por lo cual Dulart ve innecesario

37. Sobre la inflexión de ideas religiosas a mediados del siglo XVIII en la ilustración francesa, véase MAUZI, Robert: *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée française au XVIII^e siècle*. París, Librairie Armand Colin, 1960, p. 181. Véase también un estudio muy esclarecedor sobre las correspondencias entre la cultura de la sensorialidad, la ilusión y el espectáculo en la física y la historia natural, en VEGA, Jesusa: *Ciencia, arte e ilusión en la España ilustrada*. Madrid, CSIC, 2010.

38. Véase ROTHÉLIN, Abbé de: «Discours préliminaire», en POLIGNAC, Cardinal de: *L'Anti-Lucrece*. Bruxelles, François Foppens, 1772.

cualquier embellecimiento artificial³⁹. Por ejemplo, en el primero de siete poemas (el número, como se entendería claramente, en referencia a los días de la creación), describe «el cielo astronómico, nuestro mundo planetario, la luz y sus diversos efectos, los cometas y las estrellas»⁴⁰. Su intervención teológica, sin embargo, consiste en dar reconocimiento a cierta intuición que invade el espectador ante las maravillas de la naturaleza, y que le permite experimentar un sentir profundo— una intuición que no le es dada, observa Dulart, por las vías del entendimiento. La física moderna ya ha intentado por dos métodos racionales acceder ese mundo natural: el primer estadio de la historia natural, vinculado al racionalismo de Descartes, fue más imperfecto que el segundo, experimental, a remolque de los descubrimientos de Newton. Pero pese a sus múltiples méritos, la física continúa enquistada en la examinación de efectos naturales, a los cuales rara vez logra vincular de modo claro un entendimiento de causas profundas. El panorama resultante le sugiere a Dulart un paisaje de caminos múltiples, sinuosos y confusos:

La física es, me atrevo a utilizar la expresión, un país inmenso, cortado por senderos tortuosos, caminos escarpados, y donde los descubrimientos que se han hecho, menos numerosos con creces que los que quedan por hacer, sólo se conocen imperfectamente, o al menos sólo en pequeñas partes. Celosa, al parecer, de sus secretos, la Naturaleza oculta a menudo la causa del efecto más simple, y la envuelve en tantos pliegues, que a menos que la busquemos con extrema sagacidad y constante atención, apenas podemos halagarnos de que la descubriremos. Hay incluso muchos efectos que tal vez parten de una causa muy distinta de la que les asignamos sobre la base de las probabilidades mejor fundadas, y según los experimentos más exactos. El número de efectos cuyo principio conocemos con certeza, es desdeñable en comparación con el número de aquellos cuya verdadera causa nos es totalmente desconocida, * *Multa latent in majestate natura*: un axioma que debería ser el lema de la Historia Natural⁴¹.

En la encrucijada actual, remite Dulart, el hombre se ha convertido en un cuerpo de conocimientos fracturado: el «ser pensante» (*être pensant*) es incapaz de penetrar a las causas profundas de los efectos naturales, mientras que el «ser corpóreo» (*être corporel*) se resiente de otros límites. Por ejemplo, el conocimiento anatómico de las partes y los órganos del cuerpo no ha podido generar un conocimiento seguro en lo fisiológico, es decir, a todos los efectos vitales y anímicos en el cuerpo humano⁴². Estas dos resistencias al ejercicio del «entendimiento puro» incluso en sus formas más experimentales revelan que el desconocimiento de los secretos del mundo natural, así como los resortes anímicos del hombre, se deben a la negligencia de otras facultades del alma:

39. Traducción del autor. Original en: DULART, Paul-Alexandre: *La grandeur de Dieu dans les merveilles de la Nature. Poème*. París, Saillant, 1767, p. xvii

40. DULART, Paul-Alexandre: *op. cit.*, p. xvi.

41. Traducción del autor. Original en: DULART, Paul-Alexandre: *op. cit.*, p. xix.

42. *Ibidem*.

Todo demuestra, pues, que sólo vemos muy oscuramente & en lo intelectual, & en lo sensible, sin menoscabo de un mayor grado de oscuridad en la naturaleza & operaciones del Entendimiento puro⁴³.

Aquella oscuridad nos remite en efecto a la necesidad de retornar a la vida del alma. En ella se alberga una vía de acceso para acercarnos a la grandeza de la creación e intuir la mano del creador. Como en otros ejemplos de literatura sobre maravillas naturales, la idea de Dulart era, justamente, permitir que una familiarización poética con esos objetos simples y nobles en la tierra y los astros puedan dar brote a una contemplación plagada de admiración por la creación⁴⁴.

Es poco para excitar una admiración que nunca se agota, es poco el despertar los más vivos sentimientos de gratitud en los corazones de los que retornan con espíritu de cristiandad a su verdadero destino; ellos demuestran un primer Principio, el Ser supremo que los produjo por su poder, y que los mantiene por su sabiduría. La existencia de este Ser infinito, único creador y moderador del Universo, es una verdad de hecho y de sentimiento, una verdad que se manifiesta a la mente, al mismo tiempo que se anuncia al corazón⁴⁵.

Pertenece el proyecto de Dulart a un nexo de textos que emprenden una armonización entre las nuevas ideas provenientes de la física experimental y un espíritu de pietismo sentimental: representado en la literatura teológica por la traducción francesa de un volumen del holandés Bernard Nieuwentyt (1654-1718), *De l'existence de Dieu démontrée par les merveilles de la nature, ou traité téléologique*, y en el de la historia natural por un enorme tratado de Noël-Antoine Pluche, *Spectacle de la nature, ou Entretiens sur les particularités de l'histoire naturelle qui ont paru les plus propres à rendre les jeunes gens curieux et à leur former l'esprit*, publicado entre 1732 y 1742. Fue en esta figura de enorme proyección internacional, *abbé* Pluche, que se inspiró por cierto Diderot al escribir en la *Correspondance littéraire* su ambiciosa relación en forma de cuento moral para el Salón de la *Académie de peinture et de sculpture* de 1767⁴⁶. En los llamados «paseos» (*promenades*) de Vernet Diderot elabora un diario del paseante. En él encontramos reflexiones y emociones experimentadas a través de andadas por paisajes de campaña, de lagos, de montaña y de costas tormentosas (siete en total para hacer una serie demiúrgica) inspirados en aquellos pintados por Claude Joseph Vernet. Al igual que Fontenelle y el *abbé* Pluche, Diderot presentó su movimiento por el mundo en forma de diálogo, y entre el caminante religioso y el enciclopedista establece y encausa dos modos de entender el espectáculo natural. Su interlocutor, el abate, sostiene que las maravillas de la naturaleza otorgan al espectador conceptos de belleza y bondad, de armonía

43. Traducción del autor. Original en: DULART, Paul-Alexandre: *op. cit.*, p. xxiv.

44. NIEUWENTYT, Bernard: *De l'existence de Dieu démontrée par les merveilles de la nature, ou traité téléologique dirigé contre la doctrine de Spinoza par un médecin hollandais*. París, Impr. de J.Vincent, 1725.

45. Traducción del autor. Original en: DULART, Paul-Alexandre: *op. cit.*, p. xvii.

46. Sobre el horizonte intelectual que inspira esta crítica de arte ficcionalizada, véase MACSOTAY, Tomas: «Offering a Hermeneutics for Painted Landscapes. Diderot's View of Joseph Vernet as a Sublime Painter» en MICHEL, Christian & MAGNUSSON, Carl (eds.): *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*. París, Académie de France à Rome-Villa Médicis, 2013, pp. 185-202.

universal, de felicidad humana y vida eterna, ideas que Diderot admira desde una emocionada falta de convicción. El editor de la *Encyclopédie* las considera residuos de la infancia de la civilización: ideas sobre el mundo que resolvían problemas comunitarios de pueblos primitivos, pero llenos de delirio, de fanatismo y de excesos bélicos. Se une a su amigo el abate en la emocionalidad que le despierta lo natural, pero se despide definitivamente, convencido de formar parte de la «era de la razón» que hace de todo hombre y mujer un individuo solitario, de toda fe en un mundo natural ordenado por un Dios grandioso o benevolente.

LA CAPILLA DE LOS HUÉRFANOS Y LA TEORÍA DE LA INSTALACIÓN

Hasta aquí llega una reconstrucción de la figura del espectador ante el mundo natural entre personajes cercanos a los círculos italianistas de Boffrand, De Haye y Natoire. Por un lado, se ha querido sugerir que, a finales de la primera mitad del siglo XVIII, el modelo artístico que se promueve es distintivamente teatral. Lo es por su carácter visual, potenciado por las innovaciones de la ópera y la pantomima espectaculares de Servandoni, pero lo es especialmente por la combinación entre «la visita», el espectáculo natural y la secuencia dramática. Eso convertía al espectador en una figura compleja. Su interés en el mundo natural aceptaba una serie de convenciones (como la del capricho arquitectónico) que moralizaban lo natural. Pero además era un espectador invitado a emprender un viaje imaginario, por la vía del teatro, a ese mundo natural que se intentaba representar. La narración de ese viaje generaba profundas emociones –emociones que no se podían distinguir de una contemplación del orden cósmico, del aliento custodio del creador en el planeta y los astros.

Se ha trazado así un contexto histórico que explicaría la forma singularmente envolvente que recibió la Capilla de los huérfanos de Boffrand. Llegado aquí, se puede hacer una última pregunta: ¿qué significa este momento histórico para la lectura de una diacronicidad de espacios inmersivos y objetos desbordantes en el arte? La creación de campos visuales o multisensoriales capaces de agotar la capacidad de percepción del espectador, de contenerlo y suspendido en un estado de fascinación incluso cuando está en movimiento, crea una condición propia de lo que en últimos tiempos se ha llamado la instalación artística. Me apoyo en lo que sigue de un estudio acerca de la teoría de la instalación de Juliane Rebentish, así como el estudio de su morfología y discurso crítico por parte de Anne Ring Petersen⁴⁷.

47. Véase: PETERSEN, Anne Ring: *Installation Art: Between Image and Stage*. Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 2015; REBENTISCH, Juliane: *Aesthetics of Installation Art*. Berlín, Sternberg Press, 2012; FISCHER-LICHTE, Erika (1998), «Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur». En FISCHER-LICHTE, Erika; KREUDER, Friedemann & PFLUG, Isabel (eds.): *Theater seit den 60er Jahren: Grenzgänge der Neo-Avantgarde*. Tubinga y Basilea, Francke, 1998, pp. 1-20. Los estudios de Claire Bishop y Alex Potts aportan importantes ideas sobre la vinculación entre la instalación como tipo de objeto y constelaciones como el cine o el interior escultórico. Véase: BISHOP, Claire: *Installation art: a critical history*. Londres, Tate, 2005; POTTS, Alex: *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist*, New Haven & Londres, Yale University Press, 2001.

La obra se convierte durante la visita en una esfera física y participativa penetrable por parte de esta audiencia, que en ella se hace presente o en ella actúa, permitiendo que la experiencia sea aquella de un estado de transición. Se trata de la vivencia de un *rite de passage*, de una iniciación vivida como condición de individualidad, y a la vez desde una sensación de ser, en carne propia, imagen. Así lo entiende la misma Anne Ring Petersen, que toma prestado este concepto de estado de transición de antropólogos como Arnold van Gennep. La capilla de los huérfanos funcionó como una caja dentro del cual un complejo tejido de informaciones visuales permitía al espectador entretener la experiencia de un pasaje. La idea era elaborar para el visitante una especie de secuencia dramática por el mundo natural. A la vez, era un corredor que prometía un descenso en el tiempo y un cierto recorrido anímico. Esa inmersión espectacular le permitiría ser iniciado en la moralidad y el profundo sentir (incluso en circunstancias nuevas, las de su época) que debería despertar la imagen de Belén. Todo en esos muros, al igual que las obras de Servandoni o las páginas de Dulart, era poesía de la representación natural, escenificación de transitar, viajar y asombrarse ante el mundo. Pero indispensable era, a la vez que el carácter envolvente de la capilla, el movimiento físico e incluso gestual del visitante, así como la creación de imágenes para consumo personal en los grabados de Fessard. La caja de ilusiones, la atmósfera afectiva eclesiástica, que impulsaba el interior de la capilla situaría al espectador en una dinámica relación de ensoñación y magia. Si el viaje era exitoso, el proceso abriría su espíritu y movería su corazón a unirse al cuidado de los huérfanos. Pero confirmando algunas de las tesis sobre el arte de la instalación, el artefacto cultural que aparecía entre las pantomimas de Servandoni, los poemas sobre las ciencias naturales y ese interior eclesiástico tardobarroco era un artefacto que se presentaba al usuario como herramienta de intensa implicación y contemplación personales. Ellas le invitaban a dejarse «transportar» a una dimensión sobrenatural de energías, movimientos y conmoción cósmica.

REFERENCIAS

- ANÓNIMO: *Au sujet du spectacle de la révolte et de la chute des Anges Rebelles, proposé et exécuté par le Sieur Servandoni, Chevalier de l'Ordre de Christ, Peintre et Architecte du Roi, de l'Académie Royale de Peinture, et qui doit être représentée sur le Théâtre de la Salle des Machines au Palais des Thuilleries au mois de Mars de 1758*. París, Salle des Machines, 1758.
- ARMSTRONG, Christopher Drew: *Julien-David Leroy and the Making of Architectural History*, Londres, Routledge, 2012.
- ATKINSON, Niall & CAVIGLIA, Susanna: «Making sense of Rome in the eighteenth century: walking and the French aesthetic imagination». *Word and Image*, 34, n°3 (2018), pp. 216-237.
- BAILEY, Gauvin: *The Spiritual Rococo: Decor and Divinity from the Salons of Paris to the Missions of Patagonia*. Nueva York, Ashgate/Routledge, 2014.
- BAUDEZ, Basille: *Architecture et tradition académique au temps des Lumières*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.
- BISHOP, Claire: *Installation art: a critical history*. Londres, Tate, 2005.
- BOFFRAND, Gabriel Germain: *Livre d'architecture, contenant les principes généraux de cet art. Les Plans, élévations et profils de quelques-uns des bâtiments faits en France & dans les Pays Etrangers*, París, Guillaume Cavelier, 1745.
- BÖHME, Gernot: «Atmosphäre kirchlicher Räume», en: BÖHME, Gernot: *Anmutungen über das Atmosphärische*. Vayrac, Arcaden, Edition Tertium, 1998, pp. 85-106.
- BOLLA, Peter de: *The Education of the Eye, Painting, Landscape, and Architecture in Eighteenth-Century Britain*. Stanford, Stanford University Press, 2003.
- BRYSON, Norman: *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime*. Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
- BURNS, Sarah: «Girodet-Trioson's Ossian: The Role of Theatrical Illusionism in Pictorial Evocation of Otherworldly Beings». *Gazette des beaux-arts*, n° 96 (1980), pp. 13-24.
- CHARLTON, David: «Hearing through the eye in eighteenth-century French Opera», in HIBBERD, Sarah & WRIGLEY, Richard (eds.): *Art, Theatre and Opera in Paris. Exchanges and Tensions*, Farnham, Ashgate, 2014, p. 17-37.
- CRARY, Jonathan: *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge, MS, 1990.
- DULART, Paul-Alexandre: *La grandeur de Dieu dans les merveilles de la Nature. Poème*. París, Saillant, 1767.
- FINOT, André: «L'éclairage dans les spectacles à Paris du XVIII^e siècle au milieu du XX^e siècle». *Annales historiques de l'électricité*, n°7, 1, (2009), pp. 11-23.
- FISCHER-LICHTE, Erika (1998), «Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur» en: FISCHER-LICHTE, Erika; KREUDER, Friedemann & PFLUG, Isabel (eds.): *Theater seit den 60er Jahren: Grenzgänge der Neo-Avantgarde*. Tübinga y Basilea, Francke, 1998, pp. 1-20.
- GEIMER, Peter: «Der 'Haus der Inkohärenz': Capriccio und Sammlung im 18. Jahrhundert» en MAI, Ekkehard & REES, Joachim: *Kunstform Capriccio. Von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne*. Colonia, König, 1998.
- GRIFFERO, Tonino & MORETTI, Giampiero (eds.): *Atmosphere/Atmospheres. Testing a new paradigm*. Milán, Mimesis International, 2018.

- HEERING, Caroline: «De la parure festive à l'expérience de l'éphémère: étudier le sens de l'ornemental ou des dispositifs de la métamorphose spectaculaire». *GEMCA: Papers in Progress* 2, no. 1 (2013), pp. 21-36.
- HEYBROCK, Christel: *Jean Nicolas Servandoni (1695 - 1766). Eine Untersuchung seiner Pariser Bühnenwerke*. Colonia, Wienand, 1970.
- JOLLET, Etienne: «Les rapports entre les sciences et les beaux-arts dans les écrits de C.-H. Watelet». *Dix-huitième siècle*, 31 (1999), pp. 217-231.
- KAVANAGH, Thomas M.: *Enlightened Pleasures. Eighteenth-century France and the New Epicureanism*. New Haven y Londres, Yale University Press, 2010.
- KIRCHNER, Thomas: *L'Expression des passions: Ausdruck als Darstellungsproblem in der Französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhundert*. Mainz, Phillip von Zabern in Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991.
- LAUGIER, Marc-Antoine: *Manière de bien juger des ouvrages de Peinture, mise au jour, & augmentée de plusieurs notes intéressantes*. París, Claude-Antoine Jombert, 1772, pp. 231-232.
- LAVOISIER, Antoine Laurent de: «Rapport sur la manière d'éclairer le spectacle», en Grimaux, E. (ed.): *Œuvres de Lavoisier*, vol.3. París, Imprimerie Impériale, 1865, pp. 91-102.
- LAZARDZIG, Jan (eds.): *Instrumente in Kunst und Wissenschaft. Zur Architektonik Kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert*. Berlín y Nueva York, Walter de Gruyter, 2006, pp. 127-166.
- LE CAMUS DE MÉZIÈRES, Martin: *Le génie de l'architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations*. París, L'Auteur & Benoît Morin, 1780.
- LEROY, Julien-David: *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*. París, Louis-François Delatour, 1758.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline: *La Tache aveugle: essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*. París, Gallimard, 2003.
- MACSOTAY, Tomas: «Appropriations. Some remarks on secular and religious responses to Spanish devotional sculpture», in SAMANIEGO, Cristina; GRAS, Irene & ARAGONÈS, Núria: *L'Escultura a Estudi. Iniciatives i projectes*. Barcelona, Singularitats, 2016, pp. 21-41.
- MACSOTAY, Tomas: «The distracted believer and the return to the first basilicae: Marqués de Ureña's 'Reflexiones sobre la arquitectura, ornato, y música del templo (1785)»». *Architectural Histories*, 6 (1) (2018), pp. 1-15.
- MACSOTAY, Tomas: *The Profession of Sculpture in the Paris Académie*. Oxford, Oxford University Studies in the Enlightenment, 2014.
- MACSOTAY, Tomas: «Offering a Hermeneutics for Painted Landscapes. Diderot's View of Joseph Vernet as a Sublime Painter» en MICHEL, Christian & MAGNUSSON, Carl (eds.): *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*. París, Académie de France à Rome-Villa Médicis, 2013, pp. 185-202.
- MAUZI, Robert: *L'idée du bonheur dans la Littérature et la pensée française au XVIII^e Siècle*. París, Librairie Armand Colin, 1960.
- NIUWENTYT, Bernard: *De l'existence de Dieu démontrée par les merveilles de la nature, ou traité téléologique dirigé contre la doctrine de Spinoza par un médecin hollandais*. París, Impr. de J.Vincent, 1725.
- PETERSEN, Anne Ring: *Installation Art: Between Image and Stage*. Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 2015.
- PELLETIER, Louise. *Architecture in Words. Theatre, Language and the Sensuous Space of Architecture*. Londres y Nueva York, 2017.
- POTTS, Alex: «Installation and Sculpture», *Oxford Art Journal*, n° 24, 2 (2001), pp. 5-23.
- POTTS, Alex: *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist*, New Haven & Londres, Yale University Press, 2001.

- RABREAU, Daniel: *Apollon dans la ville. Essai sur le théâtre et l'urbanisme à l'époque des Lumières*. Paris, Éditions du patrimoine – Centre des monuments nationaux, 2008.
- REBENTISCH, Juliane: *Aesthetics of Installation Art*. Berlín, Sternberg Press, 2012.
- RIOPELLE, Christophe: «Notes pour la Chapelle des Enfants-Trouvés en Paris». *Marsyas*, 21 (1981/1982), pp. 29-35.
- ROTHELIN, Abbé de: «Discours préliminaire», en POLIGNAC, Cardinal de: *L'Anti-Lucrèce*. Bruxelles, François Foppens, 1772.
- SCHIEDER, Martin: «Au-delà des Lumières. La peinture religieuse à la fin de l'Ancien Régime». *Passages – Passagen*, vol. 53. Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme, 2016.
- SERVANDONI, Giovanni Niccolò: *La Descente d'Énée aux Enfers, Representation donnée sur le Théâtre des Thuilleries, par le Sieur Servandoni, le conquième Avril 1740*. Paris, Pissot, 1740.
- STAFFORD, Barbara: «Die 'Katholisierung' der Projektionstechnologie im Zeitalter der Aufklärung. Theugonie und die medialen Ursprünge der Kunst», in SCHRAMM, Helmar; SCHWARTE, Ludger & RABREAU, Daniel: *Apollon dans la ville. Essai sur le théâtre et l'urbanisme à l'époque des Lumières*. Paris, Éditions du patrimoine – Centre des monuments nationaux, 2008.
- TREVIEN, Claire: «Théâtre de l'ombre: Visions of Afterlife in Prints and Plays of the French Revolution». *Journal for Eighteenth-Century Studies*, 37, n°4 (2014), pp. 517-532.
- VAN DER MEULEN, Nicolaj: *Der parergonale Raum: Zum Verhältnis Von Bild, Raum Und Performanz in Der Spatbarocken Benediktinerabtei Zwiefalten*. Viena, Böhlau Verlag, 2015.
- VEGA, Jesusa: *Ciencia, arte e ilusión en la España ilustrada*. Madrid, CSIC, 2010.
- WATELET, Claude Henri: «Sur la Poésie dans l'art de la Peinture», in LICHTENSTEIN, Jacqueline; MICHEL, Christian & HAOUADEG, Karim (eds.): *Les conférences au temps de Charles-Antoine Coypel: 1747-1752*, vol.I. Paris, ENSBA, 2012, pp. 126-141.
- WESTON, Helen: «The Politics of Visibility in Revolutionary France: Projecting on the Streets», in KROMM, Jane & BENFORADO, Susan (ed.): *A History of Visual Culture: Western Civilization from the Eighteenth to the Twenty-First Century*, Oxford, Berg, 2010, pp. 18-29.
- WESTON, Helen: «The Light of Wisdom: Magic Lanternists as Truth-Tellers in Post-Revolutionary France», in PORTERFIELD, Todd (ed.): *The Efflorescence of Caricature: 1759-1838*. Farnham, Ashgate, 2011, pp. 79-93.
- WILLIAMS, Hannah: «Saint Geneviève's Miracles: Art and Religion in Eighteenth-Century Paris», *French History*, vol. 30, n°3 (2016), pp. 322-353.
- WILLIAMS, Hannah: «Staging Belief: Immersive Encounters and the Agency of Religious Art in Eighteenth-Century Paris», en GRAVE, Johannes; HOLM, Christiane; KOBİ, Valérie & VAN ECK, Caroline (eds.): *The Agency of Display: Objects, Framings and Parerga*. Dresde, Sandstein Verlag, 2018, pp. 62-78.

LA VISITA AL SALÓN: LAS EXPOSICIONES DE ARTE Y LA EXPERIENCIA DEL CUERPO EN LOS ALBORES DE LA CULTURA DE MASAS

VISITING THE SALON: ART EXHIBITIONS AND THE EXPERIENCE OF THE BODY AT THE DAWN OF MASS CULTURE

Isabel Valverde Zaragoza¹

Recibido: 14/06/2021 · Aceptado: 07/09/2021

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021.30972>

Resumen

A lo largo del XIX, los Salones oficiales que se celebraban en París se convirtieron en acontecimientos masivos por el número de obras y de visitantes en proporciones difícilmente imaginables en la actualidad, constituyendo así una manifestación temprana de la cultura de masas. El formato de estas grandes exposiciones temporales, la especificidad de sus espacios, la forma de sociabilidad y de interacción a que daban lugar influían en la experiencia de los espectadores, que se distinguía de la que gozaban en el museo o la galería privada. A partir de ejemplos sacados de la crítica de arte, la literatura y la ilustración periodística, el artículo aborda el fenómeno del Salón como experiencia del cuerpo, tomando como punto de partida al espectador y su experiencia multisensorial propiciada no sólo por las obras que se muestran sino por las condiciones de percepción y juicio en las que se realiza la visita a la exposición. La experiencia de los Salones estaba mediada por prácticas sociales y modalidades de exhibición que producían diferentes formas de encuentro entre la obra y el cuerpo, y entre los cuerpos entre ellos. Las condiciones en la que se mostraba al público moderno la producción artística de su tiempo remiten a la constitución del «cuerpo sensorial» del espectador en constante negociación con toda clase de estímulos, no únicamente estéticos, como la multitud de los visitantes, el griterío y el ruido, el calor y la humedad envolventes, o el polvo.

Palabras clave

Salón; Exposiciones artísticas; Experiencia; Cuerpo Sensorial; Cultura de masas

Abstract

Throughout the 19th century, the official Salons held in Paris became massive events due to the number of exhibited works and visitors hardly imaginable today,

1. Universitat Pompeu Fabra: C.e. isabel.valverde@upf.edu; ORCID: <<https://orcid.org/0000-0003-0665-4307>>

constituting thus an early manifestation of mass culture. The format of these large temporary exhibitions, the specificity of the spaces in which there were held, the form of sociability and interaction to which they gave rise, influenced the experience of the spectators, different from that enjoyed in the museum or the private gallery. Based on examples taken from art criticism, literature and journalistic illustration, the article addresses the phenomenon of the Salon as an experience of the body, taking as a starting point the viewers and the multisensory experience fostered not only by the works on display but also by the conditions for their perception that existed during the visit to the exhibition. The audiences of the Salons were overexposed to stimuli that solicited sight, but also hearing, smell and touch. The experience of the Salons was mediated by social practices and exhibition modalities that produced different forms of encounter between the works of art and the body, and the bodies between themselves. The conditions in which contemporary artistic production was shown to the modern public refer to the constitution of the «sensory body» of the spectator in constant negotiation with all kinds of stimuli that are not only aesthetic, such as struggling with the crowd of visitors, shouting and noise, heat, humidity, and dust.

Keywords

Salon; Art exhibitions; Experience; Sensory Body; Mass Culture

De quart d'heure en quart d'heure, plus de poussière encore, plus de foule, une impossibilité absolue de rien voir, de se diriger même dans cette marée humaine roulant partout, le long des salles, à travers les échelles encore dressées, emplissant tout et allant mourir, comme sur une grève, dans les mornes déversoirs du fond (...). Alors, gavés de peinture, pris de migraine, écoeurés, les premiers arrivés, les plus fatigués ou les plus malins, s'échappaient, courant en hâte vers quelque bon restaurant voisin (...).²

Jules Claretie, *Le Million*

A finales del año 1808, Caspar David Friedrich expuso en Dresde su primer óleo, un cuadro de dimensiones respetables para su género, el paisaje, con un elaborado marco dorado semejante al de los retablos tardomedievales. También conocida como el *Altar de Tetschen*, la *Cruz en la montaña* fue una obra polémica desde el inicio de su vida pública, y suscitó controversias entre críticos y amantes del arte en las que se mezclaban la sorpresa y el escándalo que dieron lugar a la notoria *Ramdohrstreit*. Antes de entregar al conde Thun-Hohenstein para su castillo de Tetschen este cuadro tan a contracorriente de las tradiciones de la pintura de paisaje y sobre todo de la religiosa, Friedrich lo exhibió en su propio taller. La obra se mostraba sobre una mesa alargada cubierta de un paño negro, la luz natural del taller se había atenuado en favor de una iluminación que realzaba su efecto. Según el testimonio –admirativo– de una visitante, «todos los que entraban en la sala se sentían conmovidos como al entrar en un templo. Los más ruidosos bajaban la voz como en una iglesia»³. La visita al taller de Friedrich se convirtió en algo muy semejante a un peregrinaje de curiosos atraídos por la notoriedad del cuadro. En una práctica inusual, Friedrich había transformado el espacio profano –privado y profesional– de su taller en el espacio solemne y sacralizado del arte: un espacio aislado del mundo exterior, que sustraía a la obra a cuanto pudiera interferir en su contemplación en tanto que arte. El taller era, en definitiva, el espacio del desinterés y la autonomía, que propiciaba una experiencia de orden a la vez estético y religioso. Las alusiones de los admiradores de Friedrich al silencio y la concentración así parecen confirmarlo.

Esta exhibición de una obra única en un espacio transfigurado para la ocasión y la experiencia a que da lugar son el contrapunto de la que promovían las grandes exposiciones públicas y oficiales cuya centralidad en la vida artística es prácticamente hegemónica en toda Europa a lo largo del siglo XIX, con la referencia inmediata de los Salones de París. De este tipo de relación del público al arte de su tiempo da buena cuenta un grabado anónimo de la entrada al Salón de 1808 entonces ubicado en el palacio del Louvre (FIGURA 1). Así, la exposición oficial parisina atraía

2. «De cuarto de hora en cuarto de hora, más polvo todavía, más gente, una imposibilidad absoluta de ver algo, de manejarse entre esta marea humana que se desparramaba por todas partes, a lo largo de las salas, entre las escaleras todavía montadas, llenándolo todo y disolviéndose, como sobre una playa, en los lúgubres rebosaderos del fondo (...) Entonces, hartos de pintura, aquejados de migraña, mareados, los que habían llegado primero, los más cansados o los más astutos, se escabullían, corriendo hacia algún buen restaurante en las cercanías». Todas las traducciones son de la autora.

3. Citado en KOERNER, Joseph Leo: *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*. New Haven y Londres, Yale University Press, 1990, p. 58. Ver también MITCHELL, Timothy F.: «What a Mad Pride! Tradition and Innovation in the Ramdohrstreit», *Art History*, 10, 3 (1987), pp. 315-327.



FIGURA 1. ANÓNIMO, L'ENTRÉE AU MUSÉE, 1808. The Elisha Whittelsey Collection, Metropolitan Museum of New York

un público variopinto y multitudinario, una mezcla de gentes de edades y condiciones distintas, que forcejean, se empujan y casi se pelean por acceder a las salas. La composición semejante a un friso agitado, los colores vivos y la variedad harto extravagante de los atuendos evocan una atmósfera ruidosa y mundana. El motivo de la multitud de visitantes que abarrotan la exposición aparece de forma recurrente a lo largo del siglo XIX y es, por ejemplo, el tema de una de las obras de mayor aceptación entre el gran público del Salón de 1847. Aquel año, François-Auguste Biard, un pintor popular por sus escenas anecdóticas, «le Paul de Kock de la peinture»⁴ según un crítico malévolo, mostraba su *Quatre heures, au Salon*, con el subtítulo *On ferme!* –una evocación cómica y algo melodramática del momento en que los guardias del Salón, con sus vistosos uniformes, anuncian el cierre de la exposición gritando a todo pulmón de «¡Señores, se cierra!» (FIGURA 2).

Los críticos recogieron en sus crónicas el éxito del cuadro entre los visitantes que se arremolinaban ante él, divertidos por la representación de una escena en la que se reconocían de forma casi inmediata. En ella, la multitud abigarrada que ignora la advertencia de guardias, los aspavientos teatrales de una madre ante los sonoros avisos, las discusiones que prosiguen entre los distintos grupos, la figura cómica de un hombre sosteniendo una trompetilla en su mano sin levantar la vista

4. D'ARNEM, L. R. : «Salon de 1847», *La Démocratie pacifique*, 8 (1847).

de un periódico, todo remite a un ambiente algo caótico de barullo y griterío. Pero en este Salón de mediados de siglo, el ruido no es el único elemento que distorsiona la experiencia de la exposición: están también la multitud en la Grande Galerie que levanta una nube de polvo, entre la que se adivina al fondo el Salon Carré, y la profusión de lienzos de todos los tamaños con sus marcos dorados que cuelgan en las paredes en hileras superpuestas.



FIGURA 2. FRANÇOIS-AUGUSTE BIARD, QUATRE HEURES AU SALON. Musée du Louvre, Paris, 1847

Poco antes del triunfo popular de Biard, Charles Baudelaire se refería a los Salones, con su contundencia crítica y poética, como «nos expositions annuelles turbulentes, criardes, violentes, bousculées (...) [où] au milieu de ces cohues (...) le public, étourdi et fatigué, subit la loi de celui qui crie le plus haut»⁵. Nada más alejado del silencio reverencial que presidía la exhibición en el taller de Friedrich. Por otro lado, las imágenes de la exposición oficial también se diferencian de las del interior del museo, casi siempre representado con grupos dispersos de visitantes y algunos copistas, muchas de ellas mujeres, como en las vistas de la Grande Galerie de Hubert Robert a finales del siglo XVIII o las del Salon Carré de Nicolas-Sébastien Maillot (1831) o de Giuseppe Castiglione (1864): el Salón se contraponía al templo del arte. Tenido por un fenómeno de masas en el que la tradición de la gran pintura se desvanecía, a lo largo del signo XIX el Salón pasó a ser percibido como un bazar, un término que se le iba a aplicar de forma reiterada desde principios de los años 1820

5. BAUDELAIRE, Charles: «Le Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle», en BAUDELAIRE, Charles : *Curiosités esthétiques. L'Art romantique*. Paris, Garnier, 1962, p. 87 y p. 92. «Nuestras exposiciones anuales turbulentas, estridentes, violentas, a rebosar (...) en las que, en medio de la multitud (...), el público, despistado y cansado, se doblega ante la ley de quien grita más fuerte».

hasta llegar ser tildado, precisamente cuando desapareció como institución oficial, de «Bourse aux huiles des Champs-Élysées» por Joris-Karl Huysmans⁶ o de «halle centrale de la peinture» por Guy de Maupassant⁷. De hecho, la tensión entre el Salón como exposición de prestigio y como mercado del arte atraviesa todo el siglo. Como institución, el Salón era el lugar en el que obras de arte y artistas se inscribían en el espacio público, la mejor vitrina del arte del momento y un instrumento para la educación artística de los ciudadanos. Sin embargo, suplantando su misión, el Salón consagraba a la obra en tanto que mercancía, casi como un producto industrial, como lamentaban numerosos críticos. Con esta deriva, la exposición oficial se convertía en un lugar del intercambio por dinero, donde parecían reinar el ruido y la agitación de un público masivo y el desorden y la acumulación incontenible de las obras: en definitiva, el lugar donde la obra-mercancía desplegaba su atractivo⁸.

Como se verá más adelante, el Salón es también un *locus* de la sociabilidad moderna, cuya presencia e impacto en la vida colectiva eran amplificadas por diversos medios. Poco elogioso con la obra de Biard, Etienne-Jean Delécluze, el crítico del *Journal des Débats*, la había descrito como «une caricature finement coloriée»⁹, y es que por entonces las representaciones satíricas de los Salones eran un género con una popularidad consolidada, de enorme difusión en periódicos y revistas, de la mano de artistas y dibujantes como Daumier, Cham, Bertall, Nadar o Doré. Entendida como otra modalidad en la interpretación y el comentario sobre el arte de su tiempo, la caricatura de las exposiciones tomó ímpetu a partir de los años 1830, cuando el Salón oficial se convirtió, incluso antes que las Exposiciones universales, en un fenómeno temprano de la cultura de masas moderna, en mayor medida que otras manifestaciones de las artes del espectáculo, como el teatro o la música¹⁰. Además de las parodias de los cuadros y los artistas, el público es objeto preferente de la sátira caricaturesca, que se interesa por la diversidad de sus reacciones a través de ilustraciones de burgueses pasmados, artistas gesticulantes, amateurs petulantes, críticos pretenciosos, el gentío agobiado, o familias exhaustas. Es significativo que, a lo largo de su carrera, un artista como Daumier consagrara varias series exclusivamente a la visita al Salón, con frecuencia centrándose en el comportamiento colectivo del público. Pero no sólo la caricatura y la ilustración periodística contribuyen, más que a describir, a forjar una imagen de la atmósfera de las exposiciones oficiales y las condiciones de la visita, sino que también lo hacen

6. HUYSMANS, Joris-Karl: «Salon de 1879», en HUYSMANS, Joris-Karl: *Écrits sur l'art, 1867-1905*, Paris, Bartillat, 2006, p. 116: «la lonja de óleos de los Campos Eliseos».

7. MAUPASSANT, Guy de: «Au Salon», *Le XIX^e siècle*, 30 de abril de 1880, consultado en <http://maupassant.free.fr/chroniques/salon.html>. «El mercado central de la pintura».

8. Ver KLONK, Charlotte: *Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2009, pp. 26-28. Klonk remite a Walter Benjamin y su puesta en relación del gran almacén y el museo. En este contexto, el lugar del museo podría ser ocupado por la exposición.

9. DELÉCLUZE, Etienne-Jean: «Salon de 1847», *Journal des Débats*, 20 de marzo (1847). «Una caricatura finamente coloreada».

10. Sobre la caricatura en el siglo XIX en Francia, ver los estudios recientes de LE MEN, Ségolène Le: *L'art de la caricature*. Paris, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2011, en especial BARIDON, Laurent & GUÉDRON, Martial: «Caricaturer l'art: usages et fonctions de la parodie», pp. 87-108; BARIDON, Laurent; DESBUISSONS, Frédérique & HARDY, Dominic (dirs.): *L'image railleuse. La satire visuelle du XVIII^e siècle à nos jours*. Paris, Publications de l'Institut National d'Histoire de l'Art, 2019.

la crítica de arte y la ficción literaria, en especial las numerosas novelas relacionadas con el mundo del arte y los artistas, entre las que destaca *L'Oeuvre*, de Emile Zola (1867) donde se narran los infortunios del pintor Claude Lantier.

Los Salones han sido ampliamente estudiados desde hace décadas con distintos enfoques: su lugar en el sistema de las bellas artes, su funcionamiento institucional, su dimensión política e ideológica, su relación con el mercado, como arena para la recepción del arte contemporáneo y el juicio público con la emergencia de la crítica de arte, como territorio de tensión entre tradición y modernidad, entre otros. Solo recientemente se ha abordado el análisis de las prácticas de exhibición de las obras desde el punto de vista de la museología, o más precisamente de la «expografía», y son incipientes los estudios que, desde la historia cultural y también espacial de la experiencia, examinan la respuesta del público de las exposiciones, en las que está sometido a estímulos de diverso orden, que interpelan y excitan no solo la vista, sino el tacto, el olfato y el oído¹¹. En lo que sigue, se pondrá en el centro al espectador como «cuerpo sensorial», para profundizar en las condiciones físicas, el contexto perceptivo y sensorial en el que se producía el encuentro del visitante con las obras expuestas en un espacio compartido con otros visitantes y donde se constituye como público y accede al disfrute del arte. Como punto de partida, se entiende la visita al Salón como una experiencia social de interacción, y como un acto de indiscutible dimensión política.

Empezando por la cuestión de su emplazamiento, el Salón oficial tiene una historia compleja sobre todo durante el siglo XIX. A lo largo del siglo XVIII se celebraba periódicamente en el Salon Carré del Palacio del Louvre, como exposición de los miembros de la Académie Royale; más tarde como *Salon des artistes vivants*, el Salón cambió en varias ocasiones de espacios dentro del propio palacio y, a partir de 1849, pasó a tener lugar en otras sedes. Así, en 1857 el Salón se instaló definitivamente en el Palais de l'Industrie erigido en los Campos Elíseos para Exposición universal de 1855, un edificio de hierro y cristal que quería emular al muy moderno Crystal Palace londinense.

En el siglo XIX fueron constantes las quejas de los artistas sobre los cambios de emplazamiento y sus reclamaciones para disponer de espacios más adecuados donde exhibir su producción que mejoraran las condiciones, a menudo efectivamente precarias, en las que se veían obligados a hacerlo. De hecho, la relación del Salón con el Museo, fue pronto conflictual¹². La convivencia en el Palacio del Louvre de

11. A título de ejemplo sobre nuevas orientaciones epistemológicas y metodológicas en el estudio de las exposiciones y los museos, ver LEAHY, Helen Rees: *Museum Bodies: The Politics and Practices of Visiting and Viewing*. Farnham, Ashgate, 2021; CLASSEN, Constance: «Museum Manners: the Sensory Life of the Early Museums», *Journal of Social History*, 4:40 (2007), pp. 895-914; WICKY, Érika: «La peinture à vue de nez ou la juste distance du critique d'art de Diderot à Zola», *RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 39:1 (2014), pp. 76-89; PICHET, Isabelle: «Le Tapisserie: Autour du discours expographique au Salon (1750-1789)», *Culture & Musées*, 20 (2012), pp. 189-210; WARD, Martha: «Impressionist Installations and Private Exhibitions», *Art Bulletin*, vol.73, n° 4 (1991), pp. 599-622.

12. Para lo que sigue, ver KEARNS, James & MILLS, Alistair (eds.): *The Paris Fine Art Salon / Le Salon, 1791-1881*. Oxford, Peter Lang, 2015, en especial BERTINET, Arnaud: «La question du Salon au Louvre, 1850-1853», pp. 241-256; KEARNS, James & VAISSE, Pierre (eds.): «Ce Salon à quoi tout se ramène». *Le Salon de peinture et de sculpture, 1791-1890*. Berna, Peter Lang, 2010, en especial CHAUDONNERET, Marie-Claude: «Les artistes vivants au Louvre (1791-1848) : du musée au bazar», pp. 6-22 y KEARNS, James: «Pas de Salon sans Louvre! L'exposition quitte le musée

una exposición temporal de artistas vivos con otra permanente de los grandes maestros integrados en las colecciones reales fue difícil hasta hacerse insostenible, en especial cuando los Salones pasaron a celebrarse anualmente a partir de 1833. En cada edición de la exposición era necesario acondicionar espacios para acoger los miles de obras admitidas por los jurados, lo que obligaba a ocupar salas adyacentes al Salon Carré e incluso otras alas del palacio. En consecuencia, cada año se procedía a trasladar los cuadros antiguos o bien a ocultarlos detrás de grandes armazones de madera recubiertos de telas verdes. Artistas, críticos y conservadores advertían puntualmente de los peligros para la conservación de las obras que el traslado y la manipulación entrañaban, como hacía un articulista de *L'Artiste* en sus «Notes sur le Salon de 1831»: «les tableaux des anciennes écoles ne seront point déplacés; une charpente recouverte de tentures les masquera, mais les garantira-t-elle absolument?»¹³.

Críticos y artistas lamentaban asimismo la invisibilidad impuesta a parte de la colección del museo durante los meses de duración del Salón; así, Théophile Thoré deploraba que la celebración del Salón anual impidiera, durante seis meses cada año, no sólo la visita por parte de los extranjeros que acudían a París, sino también el estudio de las obras maestras por parte de los artistas¹⁴. En cierto modo, el acceso del arte contemporáneo a la esfera pública tendría por contrapartida la expulsión provisional de las galerías del museo, de copistas, estudiantes y turistas. La ocupación de las salas y galerías destinadas a las colecciones reales por las obras del Salón resignificaba los espacios, otorgándoles una función distinta a aquella para la que habían constituidos. Se ha querido ver en ello un símbolo de la ruptura del arte moderno con la tradición de l'École y de la gran pintura, pero lo cierto es que la cohabitación en el palacio del Louvre del museo y el Salón en las décadas de 1830 y 1840 apunta a una situación paradójica de mayor alcance. Exhibir y ocultar funcionaban como vasos comunicantes: para que unas audiencias cuantitativamente importantes pudieran contemplar el arte de su tiempo, las obras del pasado debían desaparecer temporalmente. En el Louvre no sólo se negociaba espacio; en una tensión entre visibilidad e invisibilidad, se mostraba tanto como se cubría. Como se desarrollará más adelante, la cuestión de la visualidad es central a la hora de abordar el estudio del Salón y de la visita a la exposición.

Por otro lado, en los Salones celebrados en el Palais de l'Industrie, la pintura se exponía en las salas situadas a ambos lados de la gran galería central donde, bajo la gran bóveda de cristal, se mostraba la escultura en un espacio ajardinado. A la par que para el Salón, el edificio se utilizaba para exposiciones de productos agrícolas, concursos hípicas y ceremonias públicas, y según el momento del año, podía albergar consecutivamente ganado, plantas u obras de arte.¹⁵ Así, la utilización del Palais

en 1848», pp. 45-71. DUPIN DE BEYSSAT, Claire: «Un Louvre pour les artistes vivants? Modalités d'appropriation du musée par et pour les artistes vivants du XIX^e siècle», *Les Cahiers de l'École du Louvre*, 11 (2017).

13. ANON.: «Notes sur le Salon de 1831», *L'Artiste*, 1(1831), p. 145. «No se desplazarán los cuadros de las escuelas antiguas, se ocultarán bajo un armazón cubierto de telas, pero ¿podrá ello preservarlas totalmente?».

14. THORÉ, Théophile: *Salon de 1846. Précédé d'une lettre à Georges Sand*. Paris, Alliance des Arts, 1846, p. 67.

15. Ver WARD, Martha: *op. cit.*, p. 601.

de l'Industrie como sede del Salón reforzó el recelo, de los artistas en particular, ante la facilidad de confundir las exposiciones oficiales con un mercado –lo que paradójicamente devaluaba sus obras desde el punto de vista estético pero también económico. Con sus usos concurrentes, la distinción entre exposición artística y feria industrial se volvía tenue a los ojos de muchos, y tal como apuntaba Zola, «les Salons se transforment en de véritables foires à peinture. Les portes s'ouvrent à toute espèce de marchandise»¹⁶.

Con su historia larga y densa, las exposiciones oficiales no existían separadamente de otras instituciones de la esfera pública basadas en la exhibición visual y el espectáculo, igualmente integradas en la vida colectiva. Forman parte de lo que Tony Bennett ha denominado «exhibitionary complex» que abarca a los museos y las exposiciones privadas, los dioramas y los panoramas, las galerías comerciales, los pasajes o los grandes almacenes¹⁷. Visitar el Salón constituye una de las prácticas culturales más conspicuas de la modernidad, en un espectáculo participativo que sitúa al sujeto en relación al espacio y a los demás sujetos, según unas modalidades de participación en curso de normalización a lo largo de los siglos XVIII y XIX.

La centralidad del Salón en la vida parisina era glosada y celebrada, con apenas excepciones, por todos, y su atraktividad se veía amplificada por la literatura, pero de forma más inmediata por la prensa, a través de las críticas, las crónicas sociales, las ilustraciones y las caricaturas. Para el escritor y crítico Jules Janin, el muy popular «prince de la critique», la exposición constituía uno de los mayores y más esperados placeres de la temporada para el Tout-Paris, «l'événement de l'année; on en parle deux mois à l'avance; pendant deux mois, c'est une impatience fébrile, c'est un bruit à ne pas s'entendre»¹⁸. Desde el siglo XVIII, la visita al Salón había pasado a formar del *habitus* de una parte significativa de la sociedad francesa, y también internacional, como una actividad a la vez de ocio y de instrucción, como parte de un ceremonial y como espacio de sociabilidad abierto a todos sin distinciones y, durante décadas, de libre acceso¹⁹. A finales de siglo, en su crónica sobre el Salón de 1875 para la prensa rusa, Zola confirmaba que «le Salon est passé dans les moeurs parisiennes, comme les revues et les courses»²⁰. A diferencia de los museos, los Salones se distinguían por ser acontecimientos periódicos y masivos, de duración concentrada en el tiempo y con una capacidad única de congregar un público que podía superar varios millares en un solo día. Se trataba de un acontecimiento ciertamente mundano, al que se iba a ver tanto como a ser visto, pero también a

16. ZOLA, Émile: «Lettres de Paris – Une exposition de tableaux à Paris» en ZOLA, Émile: *Écrits sur l'art*. Paris, Gallimard, 1991, p. 281. «Los Salones se transforman en auténticas ferias de pintura. Las puertas se abren a cualquier especie de mercancía».

17. Ver LEAHY, Helen Rees: *op. cit.*, p. 20. Ver BENNETT, Tony: «The Exhibitionary Complex» en BENNETT, Tony: *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Londres y Nueva York, Routledge, 1995, pp. 59-88.

18. JANIN, Jules: *Un été à Paris*. Paris, Curmer, 1846, pp. 143-148. «El acontecimiento de la temporada; se habla de él dos meses antes; durante dos meses, hay una impaciencia febril, un alboroto que impide entenderse unos a otros».

19. Para un análisis comparativo con las exposiciones de la Royal Academy en Somerset House y con las del British ver LEAHY, Helen Rees: *op. cit.*, pp. 35-41.

20. ZOLA, Émile: *op. cit.*, p. 285. «El Salón se ha integrado en las costumbres parisinas, como las revistas y las carreras».

aprender a ver y a apreciar y que, por tanto, respondía, en principio, al deseo de disfrutar, conocer e instruirse.

«L'exposition a duré six mois pendant lesquels la foule n'a cessé de remplir les vastes solitudes du Musée»²¹ escribía un cronista de los *Annales du Commerce* en 1827, una afirmación que mantenía su vigencia décadas más tarde y a la vez hacía eco a la observación de Louis-Sebastien Mercier que observaba en 1783, «on y accourt [al Salón] en foule, les flots de peuple, pendant six semaines entières, ne tarissent point du matin au soir»²². El Salón es, sin duda, un fenómeno de masas, aunque resulte difícil cuantificar la afluencia por falta de registros estadísticos. Mientras la entrada fue gratuita hasta 1849, sólo las ventas de los *livrets* a la entrada y las apreciaciones de periodistas y críticos confieren plausibilidad a las estimaciones acerca del número de visitantes. En los años 1830 y 1840 el público que acudía al Salón había crecido exponencialmente; Théophile Thoré, entre otros, aseguraba que se alcanzaba el millón de visitantes, una cifra que se aproximaba a la población de París a mediados de siglo.²³ A partir de 1857 la entrada pasó a ser de pago a excepción de los domingos que, como era de esperar, fueron el día más concurrido. A pesar de la muy polémica suspensión de la gratuidad, la afluencia en la segunda mitad del siglo indica que el interés, o cuanto menos la curiosidad, del público por los Salones se mantuvo de forma consistente en particular entre las clases populares. En los años 1870s, un cálculo más realista sitúa en torno a medio millón el número de visitantes que acudían a los Salones –hasta 40.000 los domingos y 10.000 entre semana, según informaba Zola con gran exactitud a sus lectores rusos²⁴.

El escultor y crítico Louis Auvray afirmaba que:

...l'inauguration d'une Exposition des Beaux-Arts est toujours une fête pour l'élite de la société parisienne. Il n'y a qu'en France qu'on rencontre cet empressement, cet enthousiasme (...), quelle animation! quel va-et-vient! que de rencontres! que de poignées de mains et que de questions!²⁵

Cada año, efectivamente, varias decenas de miles de personas, no todas pertenecientes a las élites, aguardaban la apertura de las puertas del Salón e inundaban durante todo el día salas y galerías. «Rien que de vrais connaisseurs, total soixante mille personnes»²⁶ : así ironiza Daumier en la litografía que abre su serie sobre el

21. Citado en BOUILLO, Eve: «La fréquentation du Salon de 1817 à 1827» en KEARNS, James & VAISSE, Pierre (eds.): *op. cit.*, p. 28. «La exposición ha durado seis meses a lo largo de los que la multitud no ha dejado de llenar las vastas soledades del Museo».

22. MERCIER, Louis-Sébastien: «Salon de peinture» en MERCIER, Louis-Sébastien: *Tableau de Paris*, tomo V. Amsterdam, 1783, p. 315. «Se va [al Salón] en masa, los ríos de gente no se agotan, de la mañana a la noche, durante seis semanas enteras».

23. Ver ANON.: «Notes sur le Salon de 1831», p. 145. Ver GRATE, Pontus: *Deux critiques d'art de l'Époque Romantique. Gustave Planche et Théophile Thoré*. Estocolmo, Almqvist & Wiskell, 1959, pp. 48-50. ROSENTHAL, Léon: *Du Romantisme au Réalisme. Essai sur l'Évolution de la Peinture en France de 1830 à 1848*. Paris, Laurens, 1914, pp. 49-52.

24. ZOLA, Émile: *op. cit.*, p. 281.

25. AUVRAY, Louis: *Exposition des beaux-arts: Salon de 1867*. Paris, Veuve J. Renouard, 1867, p. 12. «La inauguración de una Exposición de Bellas Artes es siempre una fiesta para la élite de la sociedad parisina. Sólo en Francia se da este afán, este entusiasmo (...) ¡qué animación!, ¡qué vaivén, cuántos encuentros!, ¡cuántos apretones de manos, cuántas preguntas!»

26. «Tan sólo auténticos entendidos, sesenta mil personas en total».

Salón de 1857, el primero en celebrarse en el Palais de l'Industrie, sobre la súbita conversión de miles de visitantes en auténticos entendidos, destacando sus reacciones más bien teatrales que delatan desconcierto más que genuino discernimiento (FIGURA 3).

Las aglomeraciones en la inauguración, los domingos o los días de entrada gratuita constituyen un lugar común de las crónicas periodísticas y las novelas de artista. Críticos y escritores recurren a las mismas imágenes en momentos alejados entre sí, como si se tratara de figuras estructurales en la construcción de un relato canónico en torno al Salón, su lugar en la esfera pública y la experiencia que de él tendría el público. En su crónica del Salón de 1827, el crítico Auguste Jal destacaba las largas horas de espera del público y, sobre todo, la

impaciencia creciente de los artistas ansiosos a la entrada del Louvre, incluso las prisas de algunos que habían apurado la entrega de sus obras, hasta que «midi vient de sonner; la porte du Louvre est ouverte. On se précipite et bientôt on étouffe dans les salles»²⁷. Cincuenta años más tarde, en su novela de artista *Manette Salomon* (1867), los hermanos Goncourt describían prácticamente la misma escena, cuando la excitación de Coriolis, el pintor protagonista, y de tres mil artistas más junto a quienes había pasado la noche en vela a las puertas del Salón, culminaba con el asalto al Palais de l'Industrie para descubrir el lugar reservado a sus obras entre varios miles de cuadros que tapizaban las paredes. Y los Goncourt desgranaban las múltiples reacciones de ese primer público, desde la estupefacción boquiabierta a la gesticulación fruto de la frustración, en medio de una multitud de diletantes que peroraban solos o recorrían las salas con las manos cruzadas en la espalda, que rozaban la superficie de los cuadros todavía húmeda de barniz o anotaban sus impresiones en los márgenes del *livret*²⁸. Otros novelistas describían el desfile de carruajes por calles, avenidas y puentes de París que confluía en los Campos Elíseos para ese momento álgido, en lo que Guy de Maupassant calificaba de «pèlerinage au Palais de l'Industrie»²⁹, o centraban su atención en el día del *vernissage*, el privilegio, en principio, reservado a la élite mundana y los *connaisseurs* cuando los artistas, encaramados en lo alto de escaleras, daban la última capa de barniz a los cuadros ya instalados en las salas. El también crítico Jules Claretie evocaba estos primeros



FIGURA 3. HONORÉ DAUMIER, ASPECT DU SALON LE JOUR DE L'OUVERTURE – RIEN QUE DE VRAIS CONNAISSEURS, TOTAL SOIXANTE MILLE PERSONNES, *LE CHARIVARI*, 26. 6, 1857

27. JAL, Auguste: *Esquisses, croquis, pochades, ou tout ce qu'on voudra sur le Salon de 1827*, pp. 7-10, citado en BOUILLO, Eve: *op. cit.*, p. 24. «Acaban de dar las doce, se abre la puerta del Louvre, todo el mundo se precipita al interior y pronto se ahoga uno en las salas».

28. GONCOURT, Edmond de & GONCOURT, et Jules de: *Manette Salomon*. Paris, Gallimard, 1996, pp. 242-243, y en general todo el capítulo XLII.

29. MAUPASSANT, Guy de: *Fort comme la mort*. Paris, Gallimard, 1983, p. 131. «El peregrinaje al Palais de l'Industrie».

momentos del encuentro del público con las novísimas obras que se exponían en el Salón en términos muy expresivos:

... l'on étouffait dans les salles. On s'y écrasait. Les pieds posaient avec peine sur le parquet. Les robes se fripaient dans la poussée sous les renforcements des coudes. (...) Cohue de notabilités, promiscuités de fête publique, bizarrerie des rencontres; toutes les actrices et toutes les mondaines, la colonie étrangères et les belles filles posant le modèle vêtu ou l'*ensemble*, les antithèses ironiques, un Panthéon de hasard, les gloires, les glorioles et les gloriottes, happées au passage et notées par les reporters. (...) Des bousculades devant les tableaux dont le succès grossit, grossit de minute en minute. Des compliments jetés par-dessus les têtes, des poignées de mains au hasard, entre deux épaules. Un flot montant comme une mer³⁰.

Todas estas imágenes literarias y visuales remiten a una suerte de estridencia en términos sociales y estéticos, al espectáculo de una muchedumbre ruidosa en la que lo mundano se mezclaba con lo ordinario y lo popular, la sofisticación con la vulgaridad. Las descripciones de las novelas y las críticas, así como las viñetas de la prensa satírica en especial en el siglo XIX, contribuyen a construir una imagen del público de las exposiciones oficiales caracterizada por la heterogeneidad. Estas inciden en la disparidad social y cultural y las diferencias de rango, edad, género y procedencia. Más allá del fenómeno de la «democratización del arte», en la gran ceremonia del consumo, masivo y frecuentemente indiscriminado, del arte que era el Salón, coincidían colectivos que raramente compartían un mismo espacio con ese grado de proximidad física, en lo que Thomas Crow denomina «una colectividad temporal de individuos irremediabilmente heterogéneos».³¹ Se trata, por tanto, de una institución que propiciaba unos encuentros sociales y una participación compartida, menos evidentes en el caso de los museos como Zola ponía en evidencia en *L'Assommoir* con la célebre visita al Louvre de un cortejo de boda llegado de los barrios obreros del norte de París, que acaba convertida en un espectáculo bochornoso, objeto de las burlas de curiosos, copistas y guardias. En términos generales, el público del Salón, con su competencia desigual para la apreciación artística y su gusto precario, no es el entendido de los *connaisseurs*, pero sí que es él quien en gran medida consagra el éxito, o el fracaso, de los artistas y sus obras. En su pluralidad, el Salón jugaba, por tanto, un papel estratégico no sólo en la recepción del arte contemporáneo sino también en la constitución de un público en constante expansión, con sus correspondientes prácticas y actitudes sociales.

30. CLARETIE, Jules: *Le million*. Paris, Fayard, 1898 p. 4. «Se asfixiaba uno en las salas. Los unos aplastaban a los otros. Los pies se posaban apenas sobre el parqué. Los trajes se arrugaban al avanzar con el arrear de los codazos (...) Multitud de notabilidades, promiscuidades de fiesta pública, extrañeza de los encuentros; todas las actrices y todas las mundanas, la colonia extranjera y las bellas mujeres posando con el modelo o el *ensemble* que vestían, las antítesis irónicas, un Panteón de puro azar, las glorias, las vanaglorias y las gloriécillas, atrapadas al vuelo por los reporteros. (...) Empujones ante los cuadros cuyo éxito crece, crece a cada minuto. Elogios lanzados por encima de las cabezas, apretones de manos distribuidos al azar, entre dos hombros. Un flujo que aumenta como un mar».

31. CROW, Thomas: *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*. Madrid, Nerea, 1989, p. 14.

En la visita al Salón, un primer elemento destacado a modo de tópico es la promiscuidad entre clases, un aspecto que ya había sido recogido por los críticos en el siglo XVIII, como por ejemplo en la mezcla de estamentos y tipos esbozada por Pidansat de Mairobert en su crónica el Salón de 1777:

le Savoyard coudoie impunément le cordon bleu; la poissarde, en échange des parfums dont l'embaume la femme de qualité, lui fait fréquemment plisser le nez pour se dérober à l'odeur forte du brandevin qu'on lui envoie; l'artisan grossier, guidé par le seul instinct, jette une observation juste dont, à cause de son énoncé burlesque, le bel esprit inepte rit à côté de lui (...)»³².

Esta mescolanza, que no se daba en otros lugares, de aristócratas, menestrales, artesanos, burgueses y campesinos, ricos y pobres, cultos y analfabetos, iba a perpetuarse, como imagen, durante el siglo XIX, como pone en evidencia la observación de Zola cien años después: «j'ai vu des ouvriers, des bourgeois et même des paysans (...) les ignorants, les badauds, les promeneurs de la rue (...) des boutiquières en robes de soie, des ouvriers en veste et chapeau rond»³³. En 1837, un articulista de la *Revue de Paris* vinculaba de forma directa día de la semana de la visita y origen social del público: popular el domingo, burgués entre semana, elegante y almizclado –una alusión al perfume que es significativa– los sábados, el día *fashionable*. Según él, si durante la semana los visitantes eran locuaces y expansivos, y gustaban de compartir en voz alta sus impresiones, el público de los domingos era otra cosa:

Dimanche passé, notre mauvaise étoile nous a fait entrer à l'exposition ; nous nous en souviendrons long-temps. Une fois jeté au milieu de la pleine mer du grand salon, balloté au gré de ses flots, entraîné de galerie en galerie, nous avons dû perdre tout espoir de regagner l'escalier avant l'heure du reflux général. ... Durant la séance forcée à laquelle nous avons été condamné, [nous avons] eu le loisir d'observer le public du dimanche, le plus incommode, le plus insociable, le plus sauvage qu'il y a assurément (...)»³⁴.

Una viñeta prácticamente contemporánea publicada por Daumier en la prensa de París permite tener una idea de cómo podía desarrollarse la visita

32. Citado en WRIGLEY, Richard: *The Origins of Art Criticism*. Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 82. Ver en particular el capítulo 3 «In Search of an Art Public»; la monografía de referencia es la de Thomas Crow (*op. cit.*), en especial la introducción, pp. 11-38. «El Saboyardo codea impunemente al caballero; a cambio de los aromas con que la mujer de alto rango la perfuma, la pescadera le hace arrugar la nariz para librarse del tufo a aguardiente que la embriaga; el artesano grosero, guiado por el instinto, lanza una observación que, por su enunciado burlesco, desprecia el pedante inepto junto a él».

33. ZOLA, Émile: *op. cit.*, pp. 281-282. «He visto a obreros, burgueses e incluso campesinos (...) los ignorantes, los curiosos, los paseantes de la calle (...) las tenderas vestidas de seda, obreros de chaqueta y bombín».

34. ANON.: «Bulletin», *Revue de Paris*, Nouvelle série, tome XXXIX (1837), p. 157. «El domingo pasado, nuestra mala estrella nos llevó a entrar en la exposición; lo recordaremos por mucho tiempo. Una vez lanzados en medio del mar del gran salón, zarandeados a merced de la multitud, arrastrados de galería en galería, tuvimos que abandonar toda esperanza de llegar a las escaleras antes de la hora del reflujo general. ... Durante la sesión forzada a la que nos vimos condenados, tuvimos la oportunidad de observar al público del domingo, seguramente el más incómodo, el más insociable, el más salvaje de cuantos hay».



FIGURA 4. HONORÉ DAUMIER, LE SALON DE 1835, *LA CHRONIQUE DE PARIS, JOURNAL POLITIQUE ET LITTÉRAIRE DU DIMANCHE*, 12. 4. 1835

al Salón los días con mayor afluencia (FIGURA 4)³⁵. Si ésta ha sido generalmente abordada como un ritual social de carácter multitudinario también puede serlo como una experiencia del cuerpo, no sólo en su relación con las obras expuestas y las reacciones que estas provocan en los espectadores, sino también con su relación con el espacio y con quienes lo ocupan. Es por tanto pertinente examinar cuáles eran las condiciones en que se producía esta experiencia, moderna, espectacular y masiva. Ello supone examinar la relación que se construye entre el visitante, las obras y el espacio, pero sobre todo en la

interacción con los demás visitantes; en otras palabras, comporta una reflexión necesaria sobre los marcos, o mejor los límites, perceptivos con el que el espectador se enfrenta a las obras expuestas en un contexto colectivo.

La experiencia que tenían los espectadores de los Salones no sólo estaba mediada, entre otras cosas, por sus competencias, o falta de ellas, en materia artística, también lo estaba por las prácticas y la modalidad de exhibición, que producía diferentes formas de encuentro entre el objeto y el cuerpo, y de los cuerpos entre ellos³⁶. El discurso crítico, la recreación literaria y la retórica visual de las caricaturas contribuyen a formar un imaginario de la atmósfera del Salón desde el punto de vista de las condiciones sensoriales en las que el visitante está inmerso durante su visita y que son determinantes en su percepción y su juicio. A este respecto se ha avanzado la noción de «cuerpo sensorial» que remite a la vivencia de las obras mediada por una sobre-exposición indiscriminada de los sentidos y por la competencia con otros cuerpos –un cuerpo que, en ocasiones, ha perdido el control sobre sí, es dominado, llevado en volandas o atrapado en el flujo y reflujo de la multitud. Por otra parte, las condiciones y la forma en que se exhibía las obras contemporáneas remiten a un régimen de la atención del visitante –o mejor, una economía de la atención– sometida a constante tensión y negociación. A diferencia del museo o de las exposiciones privadas, en especial en las galerías, en los Salones la atención se dispersaba entre muy diversos estímulos, como consecuencia de la extraordinaria variedad de las obras, de su disposición en el espacio y de la interacción con el público. «Tous les tableaux sollicitent l'attention, on n'en examine proprement aucun», escribía Zola³⁷. De los textos y las imágenes relativas a la visita al Salón

35. Daumier publicó esta viñeta en 1835 en *La Chronique de Paris* como una vista del Salón de aquel año; en 1836 apareció como «Vue de la Grande salle du Musée, Salon de 1836» (Vista de la Gran Sala del Museo, Salón de 1836) en el *Musée Parisien*. Fue reimpresa en 1846 con el título «Premier dimanche – Cinquante-cinq degrés» (Primer domingo – cincuenta grados).

36. Ver LEAHY, Helen Rees: *op. cit.*, p. 5.

37. ZOLA, Émile: *op. cit.*, p. 282. «Todos los cuadros reclaman la atención, ninguno se examina adecuadamente».

destacan dos aspectos ligados entre sí: el cuerpo y su centralidad, y el vértigo del número, porque en todo, público y obras, impera el exceso. Ello confirmaría la inscripción del Salón en la temprana cultura de masas.

El régimen escópico de las exposiciones artísticas que se constituye a mediados del siglo XVIII y se mantiene, con variaciones, a lo largo del XIX, es complejo y paradójico³⁸. También en este caso, la autoridad de la mirada se revela incontestable tanto para el conocimiento objetivo como para el juicio crítico y aquí también «voir, c'est savoir», como escribe Balzac en *La Peau de chagrin*³⁹. Ciertamente el Salón era una experiencia social, un lugar al que se iba a ver y a conocer; sin embargo, en él se planteaba el dilema de cómo entender y apreciar si no se podía ver. En otras palabras, ¿cómo podía ser el Salón un espacio para el juicio y contribuir a la educación del gusto del público y al disfrute del arte de su tiempo, en las condiciones de masificación y de difícil discriminación? Porque, como observaba un crítico, «[si] ne voit pas l'ouvrage, comment le pourriez-vous juger?»⁴⁰.

Ver, en un Salón, podía resultar una empresa difícil, cuando mucho parecía conspirar para que fuera un ejercicio apenas practicable. A esta complejidad en las condiciones de visualidad se refieren artistas, críticos y por supuesto novelistas. Especialmente desde mediados del siglo XIX, resultaba, en efecto, difícil discriminar entre los varios millares de obras admitidas en el Salón, una cantidad que por su desmesura era homologable al ingente número de visitantes antes referido. Disponer en un espacio relativamente limitado, si no exiguo, tal cantidad de lienzos, esculturas, miniaturas, grabados, planos y dibujos constituía una tarea que dejaba a casi todos, público y ante todo artistas, insatisfechos, si no frustrados. Junto a las críticas al jurado de admisión, el emplazamiento de las obras, determinante para la existencia pública de los artistas, constituía uno de los aspectos polémicos sobre el que insistían las crónicas en la prensa. Así, otro de los lugares comunes, tanto en la representación visual como en el discurso crítico y literario, era la decepción de los artistas al comprobar que sus obras habían sido colgadas en lo alto o relegadas a rincones apenas visibles para el público. Basta recordar el desespero de Claude Lantier, el protagonista de *L'Oeuvre*, al descubrir «là-haut, là-haut» el último cuadro que presentaría al Salón. Pero esta suerte de cancelación de la visibilidad no se daba únicamente por la mala colocación de las obras, sino por la mera saturación de la mirada del espectador.

El modo de exhibir las obras, tanto en el siglo XVIII como en el XIX, está tan alejado de la sensibilidad modernista que casi se antoja, en palabras de Brian O'Doherty, una barbaridad o una aberración.⁴¹ En efecto, en las exposiciones de los Salones se ponía en evidencia la dificultad de apreciar de forma individual obras concretas, que

38. Sobre este tema ver el capítulo 2 «Not just looking», en el estudio de LEAHY, Helen Rees: *op. cit.*, pp. 45-71. Es especialmente relevante en este contexto su remisión a la obra de Norman Bryson *Vision and Painting*, en concreto a la distinción que propone entre «gaze» y «glance», y a Jonathan Crary, *Suspensions of Perception*.

39. Ver WICKY, Érika: *op. cit.*, p. 76. «Ver es saber».

40. ANON.: «Salon de 1831 – Ouverture – Les peintres de l'Académie des Beaux-Arts», *Le Constitutionnel*, 4 de mayo (1831). «Si no se ve la obra, ¿cómo se la podrá juzgar?».

41. Ver O'DOHERTY, Brian: *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia, CENDEAC, 2011, pp. 22-23.

podrían ser distinguidas entre las que las rodeaban en paredes sobrecargadas bajo una iluminación deficiente. Una sala tras otra, un mosaico irregular de cuadros se desplegaba del cimacio hasta el techo, sin desperdiciar la más mínima superficie. Desde el punto de vista de la cantidad, las exposiciones, especialmente a medida que avanzaba el siglo XIX, resultaban inabarcables tanto en el plano perceptivo como en el cognitivo: «des tableaux, toujours des tableaux» constataba Zola⁴². Un crítico ironizaba, en 1853, que el Salón ofrecía cada año el equivalente a una hectárea cuadrada de pintura producida por artistas franceses⁴³, y según Zola llegaban a ser kilómetros cuadrados⁴⁴. Lejos de ser un peregrinaje, la visita al Salón suponía «un effroyable voyage (...) long comme de Paris en Amérique»⁴⁵.

Con sus marcos vistosos, con colores chillones y composiciones llamativas, con estilos incompatibles entre sí y temas escandalosos, dramáticos, o simplemente anecdóticos, las obras (y los artistas) parecían competir por la atención del público en lo que Baudelaire calificaba de «tohu-bohu de styles et de couleurs, cacophonie des tons...»⁴⁶. La descripción que hace Zola de su primera impresión del Salón de 1868 abundaba en la sensación de desorden y falta de armonía:

La première sensation est un aveuglement, un ahurissement qui vous plante sur les jambes, les bras ballants, le nez en l'air. On regarde avec une attention scrupuleuse le premier tableau venu, sans le voir, sans savoir seulement qu'on le regarde. À droite, à gauche, partent des pétards de couleur qui vous éborgnent⁴⁷.

Muy cercana es la de Maupassant, que parece replicar, en 1880, las mismas reacciones y los mismos efectos sensoriales que Zola, como muchos otros, avanzaba a mediados de siglo:

Quand on pénètre dans le Salon, on éprouve d'abord au fond des yeux une vive douleur, un coup de couleur crue et de jour brutal, qui se transforme bientôt en migraine. Et on s'en va de salle en salle, effaré, aveuglé par le flamboiement des tons furieux, par l'incendie des cadres d'or, par la clarté crue, blanche et féroce qui tombe du plafond de verre⁴⁸.

Las imágenes de aturdimiento y deslumbramiento –ceguera, es uno de los términos empleados–, de efecto violento y doloroso son significativas en este contexto: es precisamente la profusión que envolvía al espectador, la disonancia

42. ZOLA, Émile: *op. cit.*, p. 270. «Cuadros y más cuadros».

43. BÉCHET, M.: «Le Salon pour rire», *Le Journal pour rire*, 23 de abril de 1853.

44. ZOLA, Émile: *op. cit.*, p. 317.

45. Ídem, p. 270: «un viaje espantoso (...) largo como de París a América».

46. BAUDELAIRE, Charles: «Salon de 1846», en BAUDELAIRE, Charles: *op. cit.* p. 192. «Caos de estilos y de colores, cacofonía de tonos».

47. E. Zola, «Salon de 1868», p. 191; Zola retoma esta descripción en términos muy similares en «Lettres de Paris. Une exposition de tableaux à Paris [1875]», p. 282. «La primera sensación es de deslumbramiento, una estupefacción que le deja a uno plantado sobre sus piernas, los brazos colgando, la nariz hacia arriba. Se mira con atención escrupulosa el primer cuadro a mano, sin verlo, sin saber incluso que lo está mirando. A derecha e izquierda surgen petardos de colores que le dejan a uno tuerto».

48. <http://maupassant.free.fr/chroniques/salon.html>. «Cuando uno penetra en el Salón, siente ante todo un dolor vivo en el fondo de los ojos, un golpe de color fuerte y de luz brutal, que pronto se transforma en jaqueca. Y uno va de sala en sala, pasmado, cegado por el resplandor de los tonos furiosos, por el incendio de los marcos dorados, por la luz violenta, blanca y feroz que cae desde el techo de cristal».

de colores y de temas lo que le impedía ver. La atención se dispersaba y se distraía por la plétora de obras. Tal como ambos novelistas observaban, los cuadros apelaban al espectador, sin apenas darle respiro, en una forma que recuerda al célebre grabado de Grandville *Le Louvre des marionnettes* donde las obras, extrañamente animadas, parecen asaltar al visitante del Salón⁴⁹.

La acumulación de obras y su colocación, percibida como arbitraria y caótica, impedían la atención sostenida y la concentración que requería aquello que los visitantes iban, en principio, a buscar a los Salones, a saber, elementos para un juicio crítico sobre el arte de su tiempo como base para su disfrute estético. La imposibilidad de ver entrañaría, en última instancia, una imposibilidad de entender. Daumier apuntaba a este tipo de experiencia fragmentaria, forzosamente incompleta, en una litografía de su serie sobre la exposición de 1859, en la que se mostraron casi 3900 obras; una pareja deambula por una sala boquiabiertos y sobrepasados por la cantidad que se exhibe ante sus ojos, optando por mirar cada uno por su lado, para, de vuelta a casa, recomponer ¡verbalmente! la exposición como conjunto (FIGURA 5).

Pero no sólo se daba una saturación de lienzos en las paredes, sino también una saturación de cuerpos en el espacio de las salas. En el Salón, la masa de los visitantes y el exceso de obras funcionaban de forma complementaria. Apremiar una obra confundida entre muchas otras resultaba, sin duda, todavía más difícil para un espectador inmerso entre el público que abarrotaba las galerías. En el proceso de percepción y juicio, éste actuaba como un obstáculo, una barrera que ocultaba aquello que debía ser visto: eran cuerpos que, en su variedad de posturas, ademanes y atuendos (sin ir más lejos, el conspicuo sombrero de copa), se interponían entre el contemplador y las obras. En este sentido, los Goncourt evocan «un rassemblement grossissant, trois rangées de spectateurs tassés, serrés, emboîtés l'un dans l'autre, montrant trois lignes de dos, froissant entre leurs épaules deux ou trois robes de femmes (...)».⁵⁰ Esas filas de cuerpos vistos de espaldas, comprimidos, que luchan por encontrar un resquicio desde donde echar un vistazo a las obras son objeto de varias caricaturas de Daumier, por ejemplo en su serie sobre el Salón de 1852. La masa inestable de los cuerpos empujándose unos a otros sólo permitiría una visión fragmentaria de la obra, como ya refería en 1827 el crítico de *Le Figaro*: «la position



FIGURA 5. HONORÉ DAUMIER, MA FEMME... COMME NOUS N'AURIONS PAS LE TEMPS DE TOUT VOIR EN UN JOUR, REGARDE LES TABLEAUX QUI SONT DU CÔTÉ DROIT... MOI JE REGARDERAI CEUX QUI SONT DU CÔTÉ GAUCHE, ET QUAND NOUS SERONS DE RETOUR À LA MAISON, NOUS NOUS RACONTERONS CE QUE NOUS AURONS VU CHACUN DE NOTRE CÔTÉ, *LE CHARIVARI*, 18.4.1859

49. Es una de las ilustraciones de GRANDVILLE, JJ: *Un autre monde*. Paris, Fournier [1844], p. 86 en el capítulo XIV, «Le Louvre des marionnettes – Hahbille visite le Louvre «local»».

50. GONCOURT, Edmond de & GONCOURT, et Jules de: *op. cit.*, p. 245. «una aglomeración en aumento, tres filas de espectadores embutidos, apretujados, encajonados los unos en los otros, mostrando tres líneas de espaldas, arrugando entre sus hombros dos o tres trajes de mujer (...)».

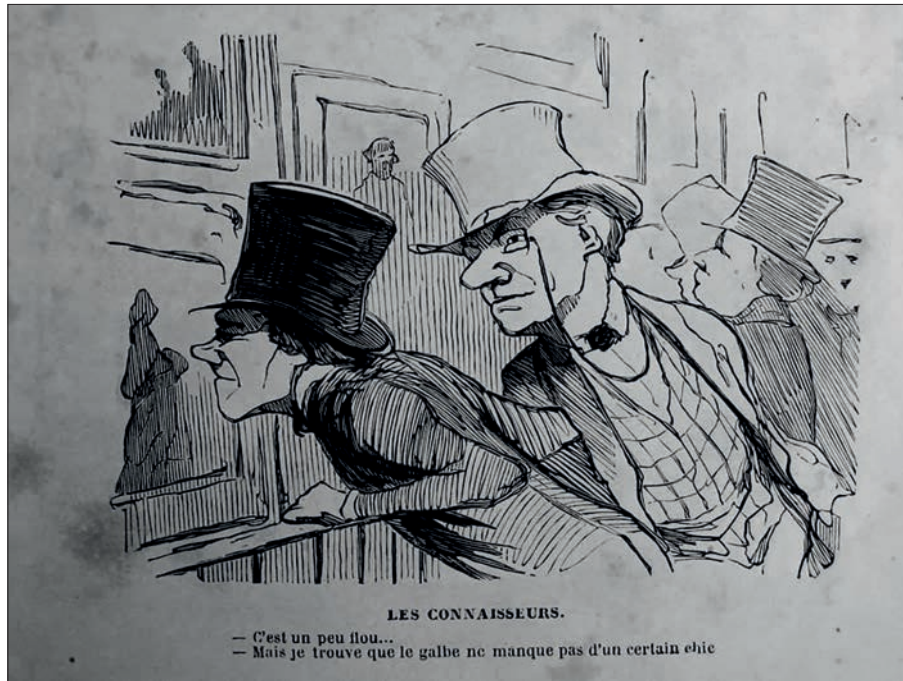


FIGURA 6. HONORÉ DAUMIER, LES CONNAISSEURS, *LE CHARIVARI*, 9.7.1853

n'est pas tenable quand il faut se hisser sur ses pieds et attraper de l'oeil, à travers mille chapeaux mouvants, un bras, une jambe, une tête: car il n'y a pas d'espoir de jouir d'une figure entière».⁵¹ En el Salón cómico de 1847 ilustrado por Cham, Louis Huart, el autor del texto, escribía que hasta los carteristas aprovechaban la ocasión que se presentaba con la aglomeración formada [precisamente ante el cuadro de Biard!]⁵²

En la visita al Salón, ver es, por tanto, un proceso complejo; el espectador debe hallar la distancia adecuada y la posición correcta para poder tener la mejor percepción visual, situar su cuerpo en el *point de vue* reclamado por el cuadro. El espectador debía poder examinar de cerca la obra y retroceder a cierta distancia para poder abarcarla como un todo, en definitiva, debía poder aprehenderla visualmente tanto en su conjunto como en sus detalles. Son numerosas las viñetas satíricas sobre el escrutinio pedante de los que se quieren *connaisseurs* con sus narices pegadas al cuadro (FIGURA 6), o las posturas torpes que revelan la escasa pericia en materia artística de algunos visitantes⁵³.

Todo ello remite a la tensión entre acercarse y separarse, entre proximidad y distancia, a una suerte de coreografía que se jugaría en los espacios para la correcta percepción visual de la obra⁵⁴. Así, contemplar los cuadros en el Salón

51. ANON.: «Figaro au Salon – Les nouvelles salles – Exposition de la rue du Gros Chenet», *Le Figaro*, 18 de diciembre (1827), citado por BOUILLO, Eve: *op. cit.*, p. 23. «La posición no es sostenible cuando debe uno alzarse sobre sus pies y acertar a vislumbrar, a través de mil sombreros en movimiento, un brazo, una pierna, una cabeza: puesto que es vana la esperanza de disfrutar de una figura entera».

52. Ver ANON.: «Le Salon de 1847 illustré par Cham», *Le Charivari*, 9 de abril (1847).

53. Ver LEAHY, Helen Rees: *op. cit.*, pp. 6-8.

54. La expresión es de WICKY, Érika: *op.cit.*, p. 76 y p. 80.

implicaba negociar posiciones de visión con otros cuerpos, con quienes se competía para situarse en el *point de vue* óptimo para el disfrute de la obra⁵⁵. Una viñeta del caricaturista Cham satiriza las consecuencias de esta práctica de oscilar entre la cercanía y el alejamiento, según la describe Louis Huart: «une autre position fort désagréable au Salon, c'est de se trouver derrière l'un de ces amateurs de peinture qui ne s'imaginent bien voir un tableau qu'en fermant les yeux à demi et en se reculant de trois ou quatre pas, sauf à voir écraser les pieds;» (FIGURA 7) al reproducirlo idéntico en su *Revue comique du Salon de 1851*, Cham cambió la leyenda por otra más evidente si cabe: «Désagrément de se trouver derrière un amateur qui recule pour chercher son point d'optique»⁵⁶. En otra viñeta para su Salón de 1869 el Cham parodia las posturas entre ridículas y acrobáticas de un visitante subido a lomos de otro para examinar de cerca los cuadros sobre el cimacio, «Monsieur, ne vous dérangez pas, je suis parfaitement comme cela pour voir ce tableau»⁵⁷ (FIGURA 8).

En una observación sobre las exposiciones del siglo XIX, Brian O'Doherty se exclama al señalar las paredes cubiertas de cuadros: «lo que esa disposición nos exige escapa a nuestra comprensión ¿Hemos de alquilar zancos para llegar hasta el techo o ponernos de cuclillas para vislumbrar algo que hay por debajo del zócalo?»⁵⁸ Más allá de los siempre presentes anteojos o lupas, otras son las prótesis corporales que algunos caricaturistas proponen con humor para resolver eficazmente la dificultad de ver que experimentaba el espectador. Así, no consiste en zancos la solución que sugiere el ilustrador Alfred Darjoy sino un ingenioso, y mucho más moderno, artilugio de hélices que eleva al visitante, armado con un catalejo, hasta las alturas para



FIGURA 7. CHAM, LE SALON DE 1847 ILLUSTRÉ PAR CHAM, LE CHARIVARI, 9.4.1847



FIGURA 8. CHAM, SALON DE 1869 CHARIVARISÉ. ALBUM DE 60 CARICATURES PARA CHAM - PARÍS, ARNAULD DE VRESSE [1869], S. P.

55. Ver LEAHY, Helen Rees: *op. cit.*, p. 47.

56. NOË, Amédée de (Cham): *Revue Comique du Salon de 1851 par Cham*. Paris, Au Bureau du Journal Le Charivari, 1851, s.p. «Otra posición harto desagradable en el Salón es encontrarse detrás de uno de esos entendidos que creen ver un cuadro adecuadamente solo si entornan los ojos y reculan tres o cuatro pasos, a costa de pisarle a usted los pies»; «inconveniente de estar detrás de un entendido que recula para encontrar su punto de óptica».

57. VRESSE, Arnauld de (ed.): *Le Salon de 1869 Charivarise. Album de 60 caricatures par Cham*. Paris, Arnauld de Vresse, 1869, s.p. «No se moleste, señor, estoy perfectamente así para ver el cuadro».

58. Ver O'DOHERTY, Brian: *op. cit.*, pp. 22-23.



FIGURA 9. ALFRED DARJOY, L'ÉLYCAPTIVE NADARD (SIC) PERMETTANT AUX VISITEURS CONSCIENCIEUX DE JUGER LES TABLEAUX HAUT PLACÉS, *LE CHARIVARI*, 20.5.1864



FIGURA 10. ANÓNIMO, VISITANTES DEL SALON DE 1880

poder juzgar las obras expuestas⁵⁹ (FIGURA 9). Y también estaba la solución más radical de la ingravidez, o casi, como en la visión casi surrealista del Salón de 1880 (que reunió casi 7300 obras) con espectadores flotando a distintas alturas, impulsándose con un abanico a modo de timón⁶⁰ (FIGURA 10).

En referencia a la muchedumbre que llenaba las salas, las imágenes insisten en presentarla como una masa indiferenciada y amorfa de visitantes –en términos de Maupassant, «une bouillie de monde qui grouillait et bruissait»⁶¹– que en ocasiones parece tener vida propia. Casi sin excepción, las alusiones a esta multitud están connotadas negativamente y remiten a la imposibilidad de circular, al ahogo, y el malestar que produce el contacto cuerpo a cuerpo. Viñetas como la de Cham sobre la exposición de 1847 ilustran el atasco en la entrada al Salon Carré, el forcejeo entre quienes quieren entrar y quienes salir, en una composición caótica cuyas diagonales cruzadas reflejan la presión ejercida sobre los cuerpos que apenas pueden respirar y las expresiones de enojo y sofoco, no sin semejanzas con el grabado de la entrada al Salón de 1808 (FIGURA 11). Igualmente, en «Un jour ou l'on entre gratis au Salon de peinture», Daumier hace visibles los empujones, los codazos, las miradas irritadas (FIGURA 12) en una lucha que se replica en la suerte de esgrima que se produce a la salida al recuperar paraguas y bastones depositados en el «Bureau à cannes»⁶², ofreciendo una imagen del cierre a las cuatro de la tarde, bien distinta a la de Biard (FIGURA 13).

La dimensión performativa, implícita en estas imágenes satíricas está muy presente en las descripciones textuales de las visitas a la exposición. Al caracterizar al público de los domingos del Salon de 1837, el cronista de la *Revue de Paris* recurría a un vocabulario de evidentes connotaciones físicas, que incluye actitudes que rozan lo violento, las peleas y los empujones para abrirse paso entre la multitud y recorrer las galerías de un extremo al otro:

59. La referencia para esta imagen puede ser el globo de Nadar para realizar fotografías aéreas.

60. En DUVE, Thierry de: «Why was modernism born in France? Thierry de Duve on the collapse of the Beaux-Arts system», *Artforum*, Enero (2014) consultada la versión online: <https://www.artforum.com/print/201401/thierry-de-duve-on-the-collapse-of-the-beaux-arts-system-44377>

61. MAUPASSANT, Guy de: *op. cit.*, p. 131. «Un amasijo de gente que se arremolinaba y susurraba».

62. Para una interpretación de la obligación de depositar bastones y paraguas antes de 1840, ver WRIGLEY, Richard: «Au seuil du Salon», en J KEARNS, James & MILLS, Alistair (eds.): *op. cit.*, pp. 15-29.



FIGURA 11. CHAM, LE SALON DE 1847 ILLUSTRÉ PAR CHAM, LE CHARIVARI, 1.4.1847



FIGURA 12. HONORÉ DAUMIER, UN JOUR OÙ L'ON ENTRE GRATIS AU SALON DE PEINTURE, LE CHARIVARI, 9.7.1853



FIGURA 13. HONORÉ DAUMIER, QUAND SONNENT QUATRE HEURES. - MOMENT SOLEMNEL OÙ COMMENCE LA LUTTE ENTRE LES VISITEURS QUI ONT DÉPOSÉ DES CANNES ET DES PARAPLUIES!, LE CHARIVARI, 27.05.1852

Le public ami de la gymnastique, qui n'a d'autre plaisir que de se jeter dans la mêlée les poings fermés, heurtant, poussant et culbutant tout se qu'il rencontre; puis le public ami de la natation qui descend ou remonte le courant, tantôt à plat ventre, faisant la coupe; tantôt sur le dos, faisant la planche; puis le public à idée fixe, qui fend la presse à force de bras, à la sueur de son front, tendant à atteindre coûte que coûte, le plus vite possible l'extrémité de la grande galerie.(...)⁶³

Ya a principios de siglo, un discípulo de David advertía de la fuerza atlética necesaria, son sus palabras, para visitar el Salón: «les gens robustes parviennent aux meilleurs places par leur propre poids, tandis que le vulgaire des citadins maudit cette aristocratie des poings et des épaules, et n'est presque occupée que du soin de sa conservation»⁶⁴.

63. ANON.: «Bulletin...» pp. 157-158. «El público amante de la gimnasia, cuyo único placer es lanzarse en la melé con los puños cerrados, empujando, derribando y chocando con todo lo que encuentra a su paso; luego está el público amante de la natación que desciende o remonta la corriente, ya sea dando brazadas sobre el vientre, o haciendo la plancha sobre la espalda; luego el público con una idea fija, que se abre camino a fuerza de brazos, con el sudor de su frente, para alcanzar lo antes posible, cueste lo que cueste, al extremo opuesto de la gran galería».

64. Citada en BOUILLO, Eve: *op. cit.*, p. 36. «Las gentes robustas que llegan a los mejores lugares por su propio peso, mientras el ciudadano de a pie maldice esta aristocracia de los puños y los hombros, y sólo se ocupa de su propia preservación».



FIGURA 14. CHAM, «LA VRAIE MANIÈRE DE REGARDER LES TABLEAUX DU HAUT SI ON VEUT ÉVITER LE TORTICOLIS.» SALON DE 1869 CHARIVARISÉ. ALBUM DE 60 CARICATURES PARA CHAM – PARÍS, ARNAULD DE VRESSE [1869], S. P.



FIGURA 15. HONORÉ DAUMIER, DANS LE SALON CARRÉ - UN INSTANT DE REPOS, LE MONDE ILLUSTRÉ, 9.5.1868

Pero con todo su ímpetu y su energía, estos cuerpos tenían sus límites. «Je sors du salon. J'ai la nuque brisée, les reins cassés, les jarrets tremblants, mais c'est d'admiration, mais c'est d'enthousiasme. Quel magnifique spectacle, mon Dieu !» ironizaba un articulista del *Journal pour rire*⁶⁵. En efecto, la colocación de las obras en las paredes, demasiado altas o demasiado bajas, obligaban a forzar posturas, inclinar el tronco adoptando actitudes a veces risibles que los caricaturistas recogían al vuelo, o bien lo contrario, a mantener la cabeza vuelta atrás y el cuello tendido: «on ne voit que des nez en l'air, des gens qui regardent avec toutes les façons ordinaires et extraordinaires de regarder l'art»⁶⁶. De ahí las migrañas y la tortícolis que también eran objeto de imágenes paródicas como la de Cham y su solución para la tortícolis (FIGURA 14). Se pasaba con ello de la dimensión performativa al registro de lo somático, en especial con la insistencia significativa en la migraña como reacción a la cacofonía y la estridencia general de los Salones⁶⁷.

Y, al final, el límite del cuerpo era el aburrimiento, el desinterés o la fatiga. Tales como Daumier los representa varias veces, superados por la promiscuidad con otros cuerpos y aturdidos por la profusión inabarcable de obras, algunos espectadores preferían la barra de bebidas y la cerveza, mientras que otros se desplomaban bostezando en los bancos de las salas (FIGURA 15) o del jardín de esculturas, o eran despertados por los guardianes al cierre del Salón, en una escena que es el exacto reverso de la de J.F. Biard en 1847 (FIGURA 16).

Acaso nada resume mejor el entorno de confusión, desorden y agobio que se daba en una visita al Salón, al menos según la percepción difundida por los discursos

crítico, literario y visual, que los tres términos del título de una litografía de Daumier: «Premières impressions. – Stupéfaction, compression et suffocation»⁶⁸.

Y es que en su discurrir por salas, este «cuerpo sensorial» reaccionaba al calor, el ruido y los olores. Esta sensorialidad multiforme, que apela al oído, al tacto y al olfato, resultado de la compleja visualidad del Salón y de la interacción no siempre fluida con los visitantes, distorsionaba, o en el mejor de los casos incidía, en la experiencia

65. BÉCHET, M.: «Le Salon pour rire», *Le Journal pour rire*, 23 de abril (1853), s.p. «Salgo del Salón. Tengo el cuello roto, la espalda destrozada, las pantorrillas que tiemblan, pero es de admiración, de entusiasmo. ¡Qué espectáculo magnífico, Dios mío!»

66. GONCOURT, Edmond de & GONCOURT, et Jules de: *op. cit.* p. 243. «Sólo se ven narices levantadas en el aire, personas que miran de todas las formas ordinarias y extraordinarias de mirar arte».

67. Para una historia cultural de la migraña, ver LARDREAU, Esther: *La migraine. Biographie d'une maladie*. Paris, Les Belles Lettres, 2014.

68. En *Le Charivari*, 24 de mayo de 1855. «Primeras impresiones – Estupefacción, compresión, ahogo».

de la visita. Con ello, no sólo es posible hablar de cacofonía en un sentido figurado, lo es también en un sentido literal. El trajín de miles de visitantes elevaba considerablemente el nivel sonoro de las salas, unido a las reacciones que suscitaban las obras expuestas a un público de distintas edades y competencias culturales. El Salón era un espacio dialógico, que promovía la manifestación en voz alta de los juicios del público, en forma de elogios, burla o gritos, acompañados de gesticulaciones grandilocuentes, que contribuían a la estridencia general, de la que la risa estremecedora que acoge la obra de Claude Lantier en el Salon de los rechazados, según la describe Zola en *L'oeuvre*, es un ejemplo conspicuo. El propio Zola señalaba el



FIGURA 16. HONORÉ DAUMIER, LE 15 JUIN À CINQ HEURES, LE JOURNAL AMUSANT, 25.6.1864

rumor que producían los cuerpos al caminar, «le piétinement de plusieurs milliers de pieds»⁶⁹, que cabía imaginar amplificado con el roce de las crinolinas. Críticos y novelistas comparaban el ruido a veces ensordecedor al bramido del mar o el rumor de olas embravecidas en una imagen tópica. En 1777, Pidansat de Mairobert hacía referencia a «un bourdonnement continuel semblable au mugissement des vagues d'une mer en courroux»⁷⁰, mientras que un siglo más tarde, Zola o Jules Claretie recurrían a los mismos términos al evocar «ces vastes salles (...) pleines, assourdissantes d'un bourdonnement fait de bruit de pas et de voix, poudreuses, asphyxiantes, impossibles».⁷¹ El ambiente sonoro de estos Salones tan concurridos se alejaba del silencio, en términos comparativos, de las *expositions particulières* o las galerías privadas, más aun de la atmósfera solemne y grave del museo «qui fait ôter leurs chapeaux aux enfants, et vous saisit l'âme, comme la poussière des caveaux et des tombes vous saisit la gorge»⁷².

En el Salón, no era únicamente la emoción lo que producía el nudo en la garganta sino el polvo levantado por la multitud, que hacía que el aire fuera irrespirable y que empañara la visión de las obras. A la imagen de las olas rompiendo en la orilla corresponde la de las nubes de polvo: «on ne pouvait voir les tableaux qu'en luttant contre les flots de la foule et à travers un nuage de poussière, conséquence nécessaire d'une pareille cohue», afirmaba un crítico en 1827⁷³. El polvo no sólo se interponía

69. ZOLA, Émile: *op. cit.*, p. 283. «El pisoteo de varios miles de pies».

70. En WRIGLEY, Richard: *op. cit.*, p. 82. «Un zumbido continuo semejante al bramido de las olas de un mar embravecido».

71. CLARETIE, Jules: *op. cit.*, p. 4. «Estas vastas salas (...) llenas de un zumbido ensordecedor hecho de ruido de pasos y de voces, polvorientas, asfixiantes, imposibles».

72. BAUDELAIRE, Charles: «Salon de 1846», en BAUDELAIRE, Charles: *op. cit.*, p. 192. «Que incita a los niños a quitarse el sombrero y que embarga el alma como el polvo de las criptas y los sepulcros toma la garganta».

73. TRÉVÉDY, J. T. M.: «Salon de 1827. – Ouverture, coup d'oeil général», *La Quotidienne*, 7 de noviembre (1827), citado en BOUILLO, Eve: *op. cit.*, p. 40. «Solo se podía ver los cuadros luchando contra la marea de la multitud y a través de una nube de polvo, consecuencia necesaria de una tal aglomeración».

en la percepción del público, era una suerte de velo que se depositaba sobre las obras como lamentaba el *salonnier* de *Le Constitutionnel* en 1831.

...la poussière qui s'élevait par nuages sous les pieds des visiteurs s'est fixée sur les toiles, en même temps que les émanations humides qui s'échappaient de la foule. Cette couche de poussière était si épaisse, vers deux heures, que le ton de plusieurs tableaux était tout-à-fait changé⁷⁴.



FIGURA 17. HONORÉ DAUMIER, UN JOUR OÙ L'ON NE PAYE PAS. — VINGT-CINQ DEGRÉS DE CHALEUR, *LE CHARIVARI*, 17-5.1852

La alusión a las emanaciones húmedas no era casual. Ese mismo año, tras estimar en un millón el número de visitantes, el articulista de *L'Artiste* advertía del riesgo al que las obras de los maestros antiguos, ocultadas tras los tabiques, estaban expuestas debido a la humedad de las «emanaciones corporales» de la multitud⁷⁵. Y éstas eran debidas al calor sofocante concentrado bajo la bóveda acristalada del Palais de l'Industrie o, antes, en las galerías del Louvre, ambos espacios mal ventilados donde la temperatura subía, el calor quedaba atrapado y el ruido reverberaba en particular los días de gran afluencia. En una litografía de 1852, con la visita un día de acceso gratuito, Daumier refleja la falta de aire y espacio a través de la masa de cuerpos comprimidos y una mujer sofocada que agita su pañuelo como si con él quisiera abanicarse y respirar. (FIGURA 17). Y en la Exposición universal de 1855 son las discusiones debidas al calor o al alivio de poder respirar a la salida de las salas las que retienen su atención⁷⁶.

Con el público socialmente heterogéneo que abarrotaba las salas, es más que probable que el ambiente de las exposiciones fuera también irrespirable debido al olor intenso. En los Salones, los olores podían ser de origen químico, en concreto los que desprendían la pintura y en especial los barnices que se aplicaban el día del *vernissage*.⁷⁷ Alphonse Karr, en la revista satírica *Les Guêpes*, confesaba que «l'odeur du vernis, – la foule, – le piétinement, – le papillotage de toutes les couleurs heurtées, la position de la tête renversée en arrière, – tout contribue à me donner, au Louvre, d'horribles

74. ANON.: «Salon de 1831 – Ouvertures – les peintres de l'Académie des Beaux-arts», *Le Constitutionnel*, 3 mayo (1831), s.p. «Las nubes de polvo que levantaban los pies de los visitantes se han fijado sobre las telas, al mismo tiempo que las emanaciones húmedas que exhalaban las bocas de la multitud. Hacia las dos, esta capa de polvo era tan espesa que el tono de varios cuadros había cambiado totalmente».

75. ANON.: «Notes sur le Salon de 1831...», p. 45.

76. Ver a modo de ejemplos: «Vue prise à l'exposition – A trois heures de l'après-midi un jour de soleil, trente-huit degrés de soleil» (Vista tomada en la exposición – A las tres de la tarde un día soleado, treinta y ocho grados de sol), *Le Charivari*, 7 de julio de 1855; «Décidément l'inventeur qui le plus mon admiration, c'est celui qui a inventé l'air» (Decididamente el inventor al que más admiro, es el que inventó el aire), *Le Charivari*, 1º de febrero de 1855.

77. Ver Wicky, Érika: *op. cit.*, pp. 79-81.

migraines»⁷⁸. Y es significativo que, en la enumeración de las causas de su malestar, el olor a barniz sea el primero, como lo era en la viñeta en la que Marcelin, un ilustrador del *Journal pour rire*, representa a un hombre casi desvanecido confortado por su mujer «– Je n'en puis plus, j'ai l'estomac qui me tire.; – Je te disais bien... Toutes ces odeurs de peintures, ça n'est pas sain»⁷⁹. En su Salon caricatural de 1853, Cham imaginaba un ingenioso dispositivo para combatir el aire tóxico, ¿por lo viciado?, de la exposición, una especie de escafandra con una botella de aire portátil que permitiría al espectador continuar la visita sin desmayarse (FIGURA 18).

Sin duda, el ambiente estaba cargado no solo por el intenso olor del barniz sino el de otros efluvios corporales, resultado de la aglomeración y las altas temperaturas en las salas. Después de referir la imposibilidad de circular por la Grande galerie en la inauguración del Salon de 1831, el cronista de *Le Constitutionnel* escribía: «on y respirait un air lourd et fétide que les gardiens auraient dû dégager en ouvrant les fenêtres (...)»⁸⁰. Y la mezcla de perfume y olor a aguardiente y pescado, tan variopinta como la confusión de clases, ya era evocada por Pidansat de Mairobert en su descripción de la concurrida exposición de 1777:

On ne respire qu'en se trouvant plongé dans un gouffre de chaleur, dans un tourbillon de poussière, dans un air infect, qui, imprégné d'atmosphères différentes d'individus d'espèce souvent très malsaine, devrait à la longue produire la foudre ou engendrer la peste⁸¹.

Es significativo que la consolidación de las exposiciones oficiales como espectáculos de masa desde finales del siglo XVIII y la progresiva intolerancia a los olores corporales sean procesos que coinciden en el tiempo, cuando estos –o mejor, su ausencia– acabaron convertidos en un marcador social⁸². La toxicidad del aire del Salón remite, metafóricamente, a la percepción de una amenaza potencial en la promiscuidad entre clases.



Appareil permettant à une personne de rester plusieurs minutes dans la salle de l'exposition sans courir le risque d'être asphyxiée.

FIGURA 18. CHAM, APPAREIL PERMETTANT À UNE PERSONNE DE RESTER PLUSIEURS MINUTES DANS LA SALLE DE L'EXPOSITION SANS COURIR LE RISQUE D'ÊTRE ASPHYXIÉE. REVUE DU SALON DE 1853 PAR CHAM, PARIS, AU BUREAU DU JOURNAL LE CHARIVARI, [1853], S,P.

78. KARR, Alphonse: «Musée du Louvre», *Les Guêpes*, vol. 3 (1846), p. 85. «El olor a barniz, – la multitud, – el pisoteo, – el deslumbramiento de todos estos colores contrastados, la postura de la cabeza hacia atrás – todo en el Louvre contribuye a producirme jaquecas horribles».

79. DESBOUTIN, Marcellin: «Le public à l'exposition – Beaux-Arts», *Journal pour rire*, 17 de noviembre (1855). «No puedo más, tengo el estómago revuelto; -Ya te lo decía ... Todo este olor a pintura, no puede ser sano»

80. ANON.: «Salon de 1831...»: «Se respiraba un aire pesado y fétido que los guardias deberían haber liberado abriendo las ventanas».

81. Citado por WRIGLEY, Richard: *op. cit.*, p. 82. «Solo se respira sumido en un abismo de calor, en un torbellino de polvo, en un aire infecto, que, impregnado de atmósferas distintas de individuos de especies en ocasiones harto malsanas, debería a la larga desencadenar rayos o engendrar la peste».

82. Ver WICKY, Érika: *op. cit.*, pp. 79-81. Sobre la historia cultural de los olores y su percepción, ver el ensayo ya clásico de CORBIN, Alain: *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social, XVIII^e-XIX^e siècles*. Paris, Aubier-Montaigne, 1982.



Sensation de vertige que l'on éprouve généralement en sortant de l'exposition de peinture.

FIGURA 19. CHAM, *REVUE DU SALON DE 1853* PAR CHAM; PARIS, AU BUREAU DU JOURNAL LE CHARIVARI, [1853], S.P.

El visitante aquejado de migraña al visitar el Salón es posiblemente el mismo que Cham esboza al abandonar el Salón de 1853, con la «Sensation de vertige que l'on éprouve généralement en sortant de l'exposition de peinture»⁸³: un hombre a quien le flaquean las piernas y se lleva las manos a la cabeza, es presa de malestar y angustia ante el amontonamiento caótico de cuadros que parecen acorralarlo o perseguirle, como si se hubieran desprendido de las paredes (FIGURA 19).

El efecto de la exposición, inscrito en el cuerpo en forma de sensación física, está también reflejado en una imagen de Daumier de su serie sobre la Exposición Universal de 1855, con su composición basada en la contraposición entre el antes y el después de la visita (FIGURA 20). Una pareja elegante según los cánones de la moda parisina que entra en la exposición sale de ella convertida en un par de figuras espectrales semejantes a víctimas de una vivencia traumática –la transformación de la crinolina en prácticamente un harapo pegado al cuerpo es una

metáfora visual de una pérdida de la compostura, que casi parece una pérdida del aura.

Lo que ha ocurrido entre ambos momentos es la experiencia de la exposición mediada por las condiciones físicas y sensoriales de un fenómeno de masas, en el que el espectador ha estado inmerso y en el que su cuerpo está atrapado. La atmósfera saturada de imágenes y de cuerpos que le envuelve, pero de la que también es parte, determina, en gran medida, la naturaleza de su percepción y su apreciación de las obras. Cabe preguntarse si las representaciones difundidas y popularizadas por la imagen y los textos contribuían a orientar la experiencia de la visita al Salón, mucho más que a reflejarla o describirla. Con ello se abre la cuestión de la dimensión ideológica de la figuración de la visita al Salón, con la que se construiría la condición de «público». En efecto, las elaboraciones literarias, críticas y visuales, representan el Salón como un espacio ocupado por un público mezclado y multitudinario, que nada tiene que ver con la idealidad desinteresada del taller de Friedrich. Pocas son las que están desiertas, de ahí la impresión de extrañeza que producen las fotografías de Gustave Le Gray o de Pierre-Ambroise Richebourg de la exposición vacía, como si la acumulación de cuadros en las paredes llamara naturalmente la multitud de «cuerpos sensoriales» en las salas. La experiencia del público es, en efecto, participativa como la visita a la exposición es un acto social: el espacio del Salón es un espacio histórico y político, en el que emerge una nueva condición de espectador que reserva al cuerpo un valor determinante –un espacio, el del Salón, en el que se despliegan las tensiones y las aporías de la modernidad.

83. «Sensación de vértigo que se siente generalmente al abandonar la exposición de pintura».



FIGURA 20. HONORÉ DAUMIER, COMMENT ON ENTRERA À L'EXPOSITION UNIVERSELLE ET COMMENT EN ON SORTIRA, L'EXPOSITION UNIVERSELLE, LE CHARIVARI, 12 DE MAYO DE 1855

REFERENCIAS

- ANON.: «Notes sur le Salon de 1831», *L'Artiste*, 1(1831), p. 145.
- ANON.: «Salon de 1831 – Ouvertures – les peintres de l'Académie des Beaux-arts», *Le Constitutionnel*, 3 mayo (1831), s.p.
- ANON.: «Salon de 1831 – Ouverture – Les peintres de l'Académie des Beaux-Arts», *Le Constitutionnel*, 4 de mayo (1831).
- ANON.: «Bulletin», *Revue de Paris*, Nouvelle série, tome XXXIX (1837).
- AUVRAY, Louis: *Exposition des beaux-arts: Salon de 1867*. Paris, Veuve J. Renouard, 1867.
- BARIDON, Laurent; DESBUISSONS, Frédérique & HARDY, Dominic (dirs.): *L'image railleuse. La satire visuelle du XVIII^e siècle à nos jours*. Paris, Publications de l'Institut National d'Histoire de l'Art, 2019.
- BARIDON, Laurent & GUÉDRON, Martial: «Caricaturer l'art: usages et fonctions de la parodie» en LE MEN, Ségolène Le: *L'art de la caricature*. Paris, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2011, pp. 87-108.
- BAUDELAIRE, Charles: *Curiosités esthétiques. L'Art romantique*. Paris, Garnier, 1962.
- BÉCHET, M.: «Le Salon pour rire», *Le Journal pour rire*, 23 de abril (1853).
- BENNETT, Tony: «The Exhibitionary Complex» en BENNETT, Tony: *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Londres y Nueva York, Routledge, 1995, pp. 59-88.
- CLARETIE, Jules: *Le million*. Paris, Fayard, 1898.
- CLASSEN, Constance: «Museum Manners: the Sensory Life of the Early Museums», *Journal of Social History*, 4:40 (2007), pp. 895-914.
- CORBIN, Alain: *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social, XVIII^e-XIX^e siècles*. Paris, Aubier-Montaigne, 1982.
- CROW, Thomas: *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*. Madrid, Nerea, 1989.
- D'ARNEM, L. R. : «Salon de 1847», *La Démocratie pacifique*, 8 (1847).
- DELÉCLUZE, Etienne-Jean: «Salon de 1847», *Journal des Débats*, 20 de marzo (1847).
- DESBOUTIN, Marcellin: «Le public à l'exposition – Beaux-Arts», *Journal pour rire*, 17 de noviembre (1855).
- DUPIN DE BEYSSAT, Claire: «Un Louvre pour les artistes vivants? Modalités d'appropriation du musée par et pour les artistes vivants du XIX^e siècle», *Les Cahiers de l'École du Louvre*, 11 (2017).
- DUVE, Thierry de: «Why was modernism born in France? Thierry de Duve on the collapse of the Beaux-Arts system», *Artforum*, Enero (2014). Consultado online en: <https://www.artforum.com/print/201401/thierry-de-duve-on-the-collapse-of-the-beaux-arts-system-44377>
- GONCOURT, Edmond de & GONCOURT, et Jules de: *Manette Salomon*. Paris, Gallimard, 1996.
- GRANDVILLE, J.J.: *Un autre monde*. Paris, Fournier, 1844.
- GRATE, Pontus: *Deux critiques d'art de l'Époque Romantique. Gustave Planche et Théophile Thoré*. Estocolmo, Almqvist & Wiskell, 1959.
- HUYSMANS, Joris-Karl: *Ecrits sur l'art, 1867-1905*, Paris, Bartillat, 2006.
- JANIN, Jules: *Un été à Paris*. Paris, Curmer, 1846.
- KARR, Alphonse: «Musée du Louvre», *Les Guêpes*, vol. 3 (1846), p. 85.
- KEARNS, James & MILLS, Alistair (eds.): *The Paris Fine Art Salon / Le Salon, 1791-1881*. Oxford, Peter Lang, 2015, pp. 241-256.
- KEARNS, James & VAISSE, Pierre (eds.): «Ce Salon à quoi tout se ramène». *Le Salon de peinture et de sculpture, 1791-1890*. Berna, Peter Lang, 2010.

- KLONK, Charlotte: *Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2009.
- KOERNER, Joseph Leo: *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*. New Haven y Londres, Yale University Press, 1990.
- LARDREAU, Esther: *La migraine. Biographie d'une maladie*. Paris, Les Belles Lettres, 2014.
- LEAHY, Helen Rees: *Museum Bodies: The Politics and Practices of Visiting and Viewing*. Farnham, Ashgate, 2021.
- MAUPASSANT, Guy de: *Fort comme la mort*. Paris, Gallimard, 1983.
- MAUPASSANT, Guy de: «Au Salon», *Le XIX^e siècle*. 30 de abril (1880). Consultado online en: <http://maupassant.free.fr/chroniques/salon.html>.
- MERCIER, Louis-Sébastien: «Salon de peinture» en MERCIER, Louis-Sébastien: *Tableau de Paris*, V. Amsterdam, [editorial no especificada], 1783.
- MITCHELL, Timothy F.: «What a Mad Pride! Tradition and Innovation in the Ramdohrstreit», *Art History*, 10, 3 (1987), pp. 315-327.
- NOÉ, Amédée de (Cham): *Revue Comique du Salon de 1851 par Cham*. Paris, Au Bureau du Journal Le Charivari, 1851.
- PICHET, Isabelle: «Le Tapissier: Autour du discours expographique au Salon (1750-1789)», *Culture & Musées*, 20 (2012), pp. 189-210.
- ROSENTHAL, Léon: *Du Romantisme au Réalisme. Essai sur l'Évolution de la Peinture en France de 1830 à 1848*. Paris, Laurens, 1914.
- THORÉ, Théophile: *Salon de 1846. Précédé d'une lettre à Georges Sand*. Paris, Alliance des Arts, 1846.
- VRESSE, Arnauld de (ed.): *Le Salon de 1869 Charivarise. Album de 60 caricatures par Cham*. Paris, Arnauld de Vresse, 1869.
- WARD, Martha: «Impressionist Installations and Private Exhibitions», *Art Bulletin*, vol.73, n° 4 (1991), pp. 599-622.
- WICKY, Érika: «La peinture à vue de nez ou la juste distance du critique d'art de Diderot à Zola», *RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 39:1 (2014), pp. 76-89.
- WRIGLEY, Richard: *The Origins of Art Criticism*. Oxford, Clarendon Press, 1993.
- ZOLA, Émile: *Ecrits sur l'art*. Paris, Gallimard, 1991.

LA CONFIGURACIÓN DEL ESPECTÁCULO AUDIOVISUAL EN EL MADRID DE COMIENZOS DEL SIGLO XIX: LA FANTASMAGORÍA COMO PRELUDIO DEL ARTE TOTAL

THE CONFIGURATION OF THE AUDIOVISUAL SHOW IN MADRID AT THE BEGINNING OF THE 19TH CENTURY: PHANTASMAGORIA AS A PRELUDE TO TOTAL ART

Rafael Gómez Alonso¹

Recibido: 05/04/2021 · Aceptado 11/06/2021
DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021.30600>

Resumen

El presente artículo trata de establecer cómo a principios del siglo XIX, dentro de la cartelera de diversiones públicas de Madrid, comienza a anunciarse la fantasmagoría como un nuevo espectáculo que despertó un gran interés en la prensa del momento. Sin embargo, las precisiones de lo que realmente envolvía esta diversión, que tenía su origen tecnológico en la linterna mágica, engloba más allá de sus propias cualidades de proyección. A partir de la conjunción de diferentes ámbitos de la historia cultural, el objetivo fundamental de este estudio pretende contribuir a la ideación y reflexión de lo que pudo suponer dicho espectáculo como elemento integrador del arte total, décadas antes de que Richard Wagner teorizara sobre dicha condición de unificación de las artes. Desde estas premisas, se pretende explorar los ámbitos en los que se desarrolló dicha exhibición pública como fenómeno estimulador de fantasías visuales que integra diversas funciones y cualidades audiovisuales, escénicas, artísticas, científicas y pseudocientíficas.

Palabras clave

Fantasmagoría; Arte Total; Precine; Espectáculo Audiovisual; Fantasía Visual

Abstract

This article tries to establish how at the beginning of the 19th century, within the Madrid public entertainment billboard, phantasmagoria began to be announced as a new show that captured much interest in the press of the time. However,

1. Universidad Rey Juan Carlos. C.e.: rafael.gomez@urjc.es; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9600-6981>

the details of what really involved this show, which had its technological origin in the magic lantern, encompasses beyond its own projection qualities. From the conjunction of different areas of cultural history, the fundamental objective of this study aims to contribute to the ideation and reflection of what said show could have supposed as an integrating element of total art, decades before Richard Wagner theorized about said condition of unification of the arts. From these premises, it is intended to explore the areas in which said public entertainment was developed as a phenomenon that stimulates visual fantasies that integrates various audiovisual, scenic, artistic, scientific and pseudoscientific functions and qualities.

Keywords

Phantasmagoria; Total Art; Pre-cinema; Audiovisual Show; Visual Phantasy

.....

INTRODUCCIÓN

La investigación referida a espectáculos de entretenimiento visual desde su perspectiva histórica posee el problema de no poderse encuadrar en un campo concreto de estudio, o bien tiende a ser tratada por múltiples disciplinas, pero siempre atendiendo desde una focalización particular, marginal o dependiente de otras áreas legitimadas culturalmente. Dicha problemática hacia una especificidad de estudio sobre los espectáculos audiovisuales obedece en cierto modo a que desde finales del siglo XVIII este tipo de divertimentos comienza a formar parte de una amplia cartelera de anuncios en la que conviven representaciones de corte tradicional (música, danza, teatro, circo, magia) junto a recreaciones científicas o pseudocientíficas divulgadas habitualmente a través de gabinetes de física experimental, pequeñas exposiciones de maquetas, presentaciones de artilugios mecánicos o de figuras de cera, exhibiciones de fenómenos biológicos (malformaciones humanas o animales), ferias populares donde aparecen todo tipo de atracciones, juegos y ventas de productos, así como exposiciones de carácter artístico que en pocos años se irán intensificando con el nacimiento de museos. A principios del siglo XIX, varias de estas representaciones y exhibiciones espectaculares, científicas y artísticas se irán acrecentando e incluso hibridando en algunos espectáculos multifuncionales² como la fantasmagoría, creando un nuevo régimen visual³ para la mirada de la cultura popular, preludiando una concepción de arte total.

Los criterios que se han utilizado para investigar dichos espectáculos indagan en la búsqueda de informaciones aparecidas en carteleras de prensa del momento o legajos descriptivos encontrados en archivos históricos⁴, en tratados científicos⁵ o pseudocientíficos sobre física experimental escritos por sus propios creadores⁶,

2. Además de los espectáculos de hibridación espectacular también surgieron edificios que albergaban diferentes tipos de espectáculos que convivían en un mismo entorno, como el caso de la Galería Topográfica de Madrid que integró diversas funciones espectaculares de índole audiovisual entre 1835 y 1856. Un estudio más detallado al respecto puede consultarse en GÓMEZ ALONSO, Rafael: «La galería topográfica», *Historia* 16, nº 306, 2001, pp. 114-123.

3. Jonathan Crary ha estudiado los cambios producidos en las formas de atención y percepción a lo largo del siglo XIX ante el advenimiento de nuevas tecnologías que suponen un cambio no solo en las formas de representación sino en los modos de recepción que atañen al régimen de la mirada. Sobre estas particularidades puede consultarse CRARY, Jonathan: *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid, Akal, 2008; y CRARY, Jonathan: *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia, Cendeac, 2008.

4. Ada M. Coe fue una de las primeras hispanistas en tratar el tema de los entretenimientos públicos que acontecen en Madrid desde mediados del siglo XVIII a inicios del siglo XIX. Posteriormente, John E. Varey continuó revisando las carteleras de las diversiones populares que acontecieron en Madrid extraídas de archivos históricos así como de la prensa del momento. Entre las publicaciones que recogen dichos datos puede consultarse: COE, Ada M.: *Entertainments in the Little Theatre of Madrid. 1759-1819*. New York, Hispanic Institute in the United States; VAREY, John E.: *Historia de los títeres en España (Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*. Madrid, Revista de Occidente, 1957; VAREY, John E.: *Títeres, marionetas y otras diversiones populares de Madrid: 1758 a 1840*. Londres, Támesis, 1972; VAREY, John E.: *Cartelera de los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1748-1840*. Londres, Támesis, 1995. Así como los artículos centrados en las exhibiciones de fantasmagoría de Robertson en Madrid: VAREY, John E.: «Robertson's Phantasmagoria in Madrid, 1821 (Part. I)», Londres, *Theatre Notebook*, Vol. IX, 1955; y VAREY, John E.: «Robertson's Phantasmagoria in Madrid, 1821 (Part. II)», Londres, *Theatre Notebook*, Vol. XI, 1957.

5. Un ejemplo concreto es el caso del ingeniero, aeronauta y creador de fantasmagorías, Étienne-Gaspard Robertson, que escribió las memorias en las que contemplaba sus ideaciones. ROBERTSON, E. G.: *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques d'un physicien-aéronaute*. Paris, Chez l'auteur et à la Librairie de Wurtz, 1831. Consulta en línea: <https://archive.org/details/mmoiresrcreatifssozrobe>

6. NOLLET, Jean Antoine: *Lecciones de physica experimental*. Madrid, Joaquín Ibarra, 1757.

así como en ensayos literarios o filosóficos de la época, que dejan constancia de este tipo de recreaciones, en los que no solo se perciben manifestaciones o críticas positivas sobre los entretenimientos sino también ataques que deslegitiman su función de diversión pública y arremeten contra sus principios de exhibición⁷. De este modo, el concepto de espectáculo es utilizado para ejemplificar estudios de historia de la ciencia, de puesta en escena, de manifestaciones parateatrales en ensayos costumbristas⁸ o de fenómenos ilusorios o cercanos a la prestidigitación⁹, de acotaciones filosóficas referidas por pensadores del momento¹⁰, o incluso también han llegado a ser estudiados como parte de los shows que englobaban fenómenos paranormales¹¹. No obstante, dichas informaciones han servido para enriquecer los estudios literarios¹², antropológicos¹³ o precinematográficos¹⁴, como antecedentes de la aparición del cine, como portadores de la historia de la prestidigitación, y como instrumentos que suponen un cambio perceptivo atendiendo a los nuevos modos de ver y a las prácticas que acontecen en el posicionamiento de los espectadores.

Además de estos estudios, es importante mencionar cómo el espectáculo fantasmagórico adquirirá una nueva dimensión conceptual del término desde una perspectiva económica y sociológica, aportada por autores como Karl Marx desde mediados del siglo XIX. En este sentido la fantasmagoría es tratada a modo de símbolo del fetichismo de la mercancía y como principio del capitalismo que metaforiza la magia de los objetos y obras que han sido expulsados del universo de producción y consumo estableciendo una relación entre mercancía y alucinación¹⁵. Desde esta

7. Es el caso de Gaspar Melchor de Jovellanos al indicar en su informe de espectáculos, redactado en 1790, que se debería acabar con las exhibiciones de títeres, linternistas y exhibidores de tutilimundis. JOVELLANOS, Gaspar Melchor de: *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España*. Madrid, Imprenta de Sancha, 1812.

8. MESONERO ROMANOS, Ramón: *Escenas Matritenses*. Madrid, Biblioteca de Gaspar y Roig, 1851.

9. MIEG, Juan: *El brujo en sociedad*. Madrid, Imprenta de los hijos de Catalina Piñuela, 1839.

10. FEIJOO, Benito Jerónimo: *Teatro Crítico Universal o Discursos varios en todo género de materias para desengaño de errores comunes*. Madrid, Imprenta de Lorenzo Francisco Mojados, 1729.

11. Uno de los estudios más enriquecedores que engloba la evolución de los shows de Londres hasta mediados del siglo XIX es el realizado por Richard D. Altick, en el que el papel de los espectáculos es tratado en diferentes épocas con una conjetura basada en la tradición, y donde la irrupción de las exhibiciones audiovisuales es un producto más de las manifestaciones, curiosidades y exposiciones que acontecen en los albores de la modernidad en donde convive un gusto por lo exótico, lo excéntrico y lo novedoso. ALTICK, Richard D.: *The shows of London*. London, Belknap Press of Harvard University Press, 1978.

12. Como el caso de CARNERO, Guillermo (coord.): *Historia de la literatura española. Siglo XIX*, Vol. 1, Madrid, Espasa, 1998.

13. Especialmente el libro de CARO BAROJA, Julio: *Teatro popular y magia*. Madrid, Biblioteca de Ciencias Históricas / Revista de Occidente, 1974.

14. La lista de libros publicados sobre precine es muy extensa y se va enriqueciendo continuamente a través de libros y artículos de investigación que han sido tratados desde perspectivas internacionales, nacionales o locales. Quizá uno de los investigadores más reconocidos en este ámbito sea el caso de Laurent Mannoni. Uno de sus libros más referenciados en este sentido es el de MANONNI, Laurent: *Le grand art de la lumière et de l'ombre: archéologie du cinéma*. Paris, Nathan, 1994. En el caso de España también han sido pioneros los trabajos realizados por Francisco Javier Frutos Esteban, en especial su libro FRUTOS ESTEBAN, Javier: *Los ecos de una lámpara maravillosa: la linterna mágica en su contexto mediático*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010.

15. En su célebre obra *El capital*, Karl Marx alude al concepto de fantasmagoría en el capítulo destinado al fetichismo del capital para expresar como la producción capitalista adquiere en las personas una ilusión fantasmagórica de relación entre cosas, es decir, de falsedad que contribuye a un idealismo político de poderes fantasmagóricos. Para una exposición más completa sobre estas cuestiones puede consultarse MARTÍNEZ MATÍAS, Paloma: «Fantasmagoría y despertar. Una aproximación al libro de Los Pasajes de Walter Benjamin», *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, nº 54, vol. 2, 2021, pp. 107-129.

nueva focalización terminológica, las fantasmagorías representan un nuevo sentido de imágenes engañosas que enmascaran las relaciones de producción y estructuras de dominio de la sociedad¹⁶. Dicha noción volverá a retomarse con otros autores como Walter Benjamin para expresar como la ciudad del siglo XIX, ejemplificada a través de los almacenes y pasajes de París, materializa las fantasmagorías que emergen del fetichismo de la mercancía¹⁷. Dicho modelo continuará ejemplificándose con otros pensadores como Georg Simmel, Thorstein Veblen o Siegfried Kracauer en la línea de la crítica al consumo, más allá de lo puramente espectacular, como metáfora del intercambio simbólico entre los bienes de uso y consumo que adquieren unas estrategias de relación entre cultura visual y ese primer capitalismo que demanda necesidad de productos, representado a través de los escaparates y nuevas tiendas o bazares que ofrecen mercancías que reactivan la cultura de ocio y consumo para las masas¹⁸. Partiendo de estas bases, Susan Buck-Morss establece una dicotomía en la dialéctica de la mirada del espectador del siglo XIX como eje de las exhibiciones entre la recepción de nuevos espectáculos visuales y la exhibición visual de mercancías en escaparates de tiendas, ferias o exposiciones universales, donde los productos se convierten en fetiches imaginarios y en los que es difícil establecer las fronteras entre realidad y apariencia¹⁹. Este concepto de fantasía visual de los productos se agudiza en la representación visual y escenificada a través de la recreación de fotografías publicitarias que contribuyen también a fortalecer la nueva designación de ilusiones fantasmagóricas de deseos hacia esos productos.

Los estudios culturales han permitido integrar y unificar diferentes perspectivas de investigación multidisciplinar para poder indagar estudios concretos posibilitando la conceptualización de relaciones entre diversas esferas de conexión sobre dichos objetos tratados. Desde este punto de vista, los espectáculos audiovisuales que comenzaron a proliferar desde finales del siglo XVIII y lograron una mayor sofisticación en las primeras décadas del siglo XIX han necesitado articularse desde una perspectiva más globalizadora que desarrolle las cualidades que ofrecen dichas exhibiciones desde sus manifestaciones artísticas (escenográficas), socioculturales (propagandísticas),

16. ZAMORA JOSÉ A.: «El concepto de fantasmagoría. Sobre una controversia entre W. Benjamin y Th.W. Adorno», *Taula: Quaderns de pensament*, nº 31-32. 1999, pp. 129-152.

17. La noción del carácter mercantil que adquiere la fantasmagoría como espejismo del engaño que producen las mercancías queda expuesto en las indagaciones realizadas por Walter Benjamin para su proyecto del *Libro de los Pasajes*, obra inacabada que realiza durante los años 20 del siglo XX y que no será editada como libro póstumo hasta 1983. En dicha obra también se alude a la fantasmagoría como metáfora de la iluminación que registra el brillo de las bellas apariencias del producto social. Una información más detallada puede consultarse en BENJAMIN, Walter: *Libro de los Pasajes*. Madrid, Akal, 2005.

Por otra parte la relación fantasmagórica entre mercancía y espectáculo será motivo de determinadas reflexiones a lo largo del siglo XX por diversos pensadores como Th. W. Adorno aludiendo a la metáfora de la aplicación de la borradora de la huella que suscita la inmediatez de las industrias culturales, así como Guy Debord a la hora de exponer el funcionamiento de las sociedades espectaculares que viven sumidas en juegos especulares mediáticos de apariencias y engaños. Sobre las atribuciones de los dispositivos ópticos focalizados como aparatos ideológicos y sociológicos puede consultarse. DÉOTTE, Jean-Louis: *La época de los aparatos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2013.

18. Para una mayor información sobre los orígenes de la sociedad de consumo, las mercancías y sus metáforas puede consultarse la obra de MARINAS, José Miguel: *La fábula del bazar. Orígenes de la cultura de consumo*. Madrid, Visor / La balsa de la Medusa, 2001.

19. BUCK-MORSS, Susan: *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid, Visor / La balsa de la Medusa, 1995.

tecnológicas (audiovisuales), performativas (puesta en escena a través de unos interlocutores) y filosóficas, bajo un criterio que permita poder entenderlas como instrumentos que contribuyen a manifestar un sentido de arte total.

Sin embargo, parece importante indicarse que la concepción real de espectacularidad que pudieron ofrecer dichas diversiones solo puede atender a la subjetividad que indican determinados autores o voces que exponían diversas particularidades en sus tratados o a través de las críticas y opiniones singulares que ejercían en la prensa. De tal forma que las mediaciones ofrecidas en esas publicaciones de la época sobre la descripción o recreación de espectáculos es muy probable que estén determinadas por una realidad sesgada o incompleta a la que realmente aconteció²⁰. La confusión entre la difusión publicitaria y propagandística de los espectáculos con las propias exhibiciones podía ser un problema a la hora de definir o construir la espectacularidad que realmente se ejecutó. De tal modo que las descripciones que aludían a la «grandiosidad», la «profesionalidad», o la «maestría en la ejecución» de una determinada función, como terminología utilizada en la prensa del momento, es posible que solo obedeciera a una retórica escrita que trataba de ensalzar determinadas hazañas para contribuir a las visitas hacia dichos espectáculos.

A partir de estos prolegómenos, es difícil poder delimitar la concreción espectacular que albergaba la magnitud de dichas exhibiciones sin poder poseer una iconografía adecuada y detallada de todos los elementos escénicos y tecnológicos que atraían la curiosidad del público, aunque sí es posible establecer un acercamiento a lo que pudo ser esa creación globalizadora a través de las fuentes escritas. Estos comentarios escritos permiten discernir que los espectadores de la época no solo asistían a ver un fenómeno audiovisual sino a concebir una nueva forma de teatralidad y puesta en escena, y a percibir un espacio de ilusión, magia y fantasía. Dichas condiciones permitían conectar a dicho público con un ideal de explorar otros mundos posibles y experimentar una nueva condición estética idealizada de fantasía, ejercida por la combinación de ilusiones ópticas y tácticas performativas que recogían dichos espectáculos.

CONTEXTUALIZACIÓN DE LA ÉPOCA

Desde finales del siglo XVIII las carteleras de actividades y diversiones públicas en las grandes ciudades comienzan a ostentar un gran desarrollo. El ocio se percibe como un instrumento de identidad y modernidad en los espacios metropolitanos. La ciudad de Madrid se convierte en un exponente cultural en el que convergen diversas exposiciones y espectáculos. El proyecto de Ilustración que se había venido construyendo a lo largo de dicho siglo comenzaría a tener su apogeo cultural a finales

20. Incluso en estudios posteriores es probable que vuelvan a repetirse datos que no sean del todo concretos o susceptibles de manipulación, basados en meras opiniones que fundamentan publicaciones divulgativas, o documentales, en los que se intensifican ciertos rasgos de ficción.

de esa centuria en la que el mundo de las ciencias y las humanidades empieza a expandirse, diversificarse y popularizarse hacia determinados públicos y sectores. Las representaciones teatrales, exhibiciones circenses o la proliferación de espacios de recreo tienden a hibridarse con nuevos espectáculos pseudocientíficos, aperturas de gabinetes científicos en los que se presentan nuevas invenciones, se celebran funciones aerostáticas, espectáculos de prestidigitación, además de continuar exhibiéndose actividades callejeras donde el papel de la cultura oral utilizado en la exposición de aleluyas se acrecienta también del acompañamiento de nuevas tácticas de representación visual a través del uso de cajas ópticas, denominados tutilimundis o mundos nuevos, así como de pequeños dioramas y cosmoramas, teatros mecánicos o linternas mágicas en los que se contempla otro modo de ver el mundo. En este sentido, el papel de las tecnologías audiovisuales será significativo a la hora de aplicarse a diferentes tipos de espectáculo de exhibición y representación visual que comienza a presentarse en determinados espacios, destinados a un amplio sector de público heterogéneo.

El concepto de diversión y ocio intensifica nuevos impulsos por conocer novedades e interés por lo desconocido o nunca visto. Los gabinetes y centros de exhibición científica comenzaban a proliferar en la ciudad de Madrid como el de la Sociedad Económica Matritense, el Gabinete de Química Económica Casera o el Real Jardín Botánico, lugares donde asistía un público determinado por una educación atraída por las curiosidades²¹. Todo ello contribuye a un cambio en la sociabilidad en el ejercicio de las prácticas de ocio y diversión del momento. La fascinación que ejerce esta amplia variedad de espectáculos propicia un mayor interés por el mundo de las imágenes y, en sentido general, por la ciencia como espectáculo. En este contexto cultural, la espectacularidad que ofrecen los espacios teatrales también empieza a incrementar sus posibilidades escénicas en donde las técnicas tramoyísticas y las tecnologías de adecuación a las escenografías desarrollan un nuevo sentido en la visualidad e iluminación en las representaciones. Comedias de magia, de santos, exhibiciones de volatines, panoramas, maquetas, gabinetes de máquinas, representaciones de figuras mecánicas o autómatas, teatros pintorescos, etc., configuran parte de un enorme grueso de diversiones públicas en los que los elementos tecnológicos y visuales quedan inmersos en las carteleras que anuncian dichos acontecimientos.

A comienzos del siglo XIX en Madrid, como en como otras capitales europeas, comienza a surgir una transformación de las ciudades donde las actividades de ocio y diversión representan un papel fundamental para ser configuradas como nuevas zonas de recreo destinadas a todas las esferas sociales desde la alta burguesía a clases más populares. La estructuración y diseño de nuevos parques, recintos y jardines permitirá la acogida y confluencia no solo de diversos sectores de público sino que facilitará redistribuciones de espacio para acoger una variada cartelera de espectáculos, exhibiciones, celebraciones festivas y comercio de productos

21. ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín: *Cultura y Ciudad. Madrid, del incendio a la maqueta (1701-1833)*. Madrid, Abada, 2017, pp. 167-168.

estableciendo la acomodación de un comportamiento consumista²² a la vez que una predisposición receptiva hacia lo novedoso, exótico y atractivo para la atención visual de los habitantes de estas ciudades. De este modo, la prensa del momento, especialmente *El Diario de Madrid* o *Gazeta de Madrid*, dan cuenta de la variedad de espectáculos que pueden visitarse junto a otros espacios de ocio y recreo en los que también tienen acogida acontecimientos de gran sofisticación: juegos mecánicos de fuentes, iluminaciones, ascensiones aerostáticas o fuegos artificiales en los que la visualidad acrecienta los nuevos modos de ver del público asistente y sus criterios de atención ante lo que observan.

Las estrategias de ilusión que configuran estos espectáculos también irán destinadas a la proliferación de nuevas escenificaciones en donde las prácticas audiovisuales entablan una mayor importancia. Las comedias de magia que inician una proliferación de exhibiciones desde finales del siglo XVIII habían ido incrementándose paulatinamente por la sofisticación tecnológica de la puesta en escena a través de la maquinaria utilizada que permitía realizar elevaciones, desapariciones o elevaciones de objetos e individuos, incluyéndose también en dichos recintos actuaciones de magia, demostraciones científicas junto a números circenses con actuaciones de volatines, acróbatas y equilibristas²³. El uso de las técnicas de aplicación destinadas a diseñar nuevos artilugios mecánicos y ópticos, junto al desarrollo en las lentes y el uso de placas de vidrio para la proyección de vistas, desarrolló un imaginario particular en las diversiones públicas donde la tecnología del momento impulsó las máquinas de ilusión²⁴ como instrumentos para generar fantasías visuales. Un ideal que entronca con la revolución industrial como proceso de transformación económico, social y tecnológico que también incide en las prácticas de ocio, sociales y culturales del momento.

Por otra parte, las exhibiciones de linterna mágica en ámbitos públicos y privados empiezan a acrecentarse. Los gabinetes científicos eran promovidos como recintos en los que residía cierta tendencia a concebir lo novedoso como exótico, una cuestión que entronca con el ideal romántico del misterio hacia lo desconocido. No obstante, quedan ocultas las posibles funciones de espectáculos que no estuvieran registradas bajo control regulado por los órganos administrativos de la ciudad, ya que para los espectáculos callejeros solo hay constancia del registro de personas²⁵ que acceden a ejercer su trabajo por las calles, es decir, funambulistas, linternistas e individuos que exhibían cosmoramas, pequeños panoramas, cajas de vistas ópticas o pequeños

22. Sobre la importancia de la cultura y el ocio en Madrid desde principios del siglo XIX puede consultarse la obra de AFINOQUÉNOVA, Eugenia: *El Prado. La cultura y el ocio (1819-1939)*. Madrid, Cátedra, 2019.

23. ANDIÓC, René: *Teatro y Sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid, Castalia, 1988, pp. 49-50 y 69.

24. VEGA, Jesusa: *Ciencia, Arte e Ilusión en la España Ilustrada*. Madrid: CSIC, 2010.

25. Las documentaciones sobre este tipo de solicitudes aparecen expuestas en legajos de archivos históricos, como el caso del Archivo de la Villa de Madrid. Sin embargo, hay expedientes que no desarrollan un contenido completo de la artificiosidad y destreza que se va a realizar y en otros casos la documentación está desaparecida. Es interesante reseñar a este respecto cómo muchos de los solicitantes destinados a ejercer sus exhibiciones públicas de aparatos ópticos y mecánicos aducían tener alguna discapacidad física y este era su único medio de vida para poder subsistir. Esta cuestión ya había sido heredada por los exhibidores de aleluyas (instrumento que también recoge el interés por mostrar imágenes a modo de viñetas secuenciales para mostrar una historia o suceso) que solían ser invidentes, y de ahí que también dichos espectáculos se denominaran romances de ciegos.

teatros mecánicos entre otras diversiones públicas, que solían presentarse de modo ambulante por las calles o en algunos recintos públicos como parques o plazuelas previa solicitud ante esos órganos de control social.

Algunos exhibidores de espectáculos callejeros también ofrecen diversiones en casas particulares y es muy probable que en determinados recintos palaciegos se realizaran demostraciones pseudocientíficas donde tuvieran lugar proyecciones de imágenes acompañadas de otros números de música, danza o magia, si bien los recintos particulares no estarían dotados de otras peculiaridades que podrían ofrecer los teatros que iban adecuando y perfeccionando su maquinaria para contribuir a un espacio escénico propicio a las mutaciones de la puesta en escena. De hecho, el profesor en física experimental Juan Mieg, que había realizado exhibiciones pseudocientíficas y tenía gran profusión por los espectáculos visuales y de prestidigitación, también había sido director del Real Estudio Físico-químico establecido en el Palacio Real de Madrid. En dicho espacio desarrolló diversas demostraciones científicas ante la corte de Fernando VII, incluso en 1821 publica un pequeño libro sobre el desarrollo de la cartelera del espectáculo de fantasmagoría que Robertson estaba realizando en Madrid durante aquel año²⁶, y algunas de esas ideas las retoma en su posterior libro titulado *El brujo en sociedad* para exponer cómo son las funciones que se ejecutan en el mundo de la prestidigitación, en donde también aparecen las recreaciones de física experimental e ilusión de fantasmagorías²⁷. Además, se tiene constancia de un inventario que había realizado hasta 1852 de las máquinas y efectos utilizados en el Real Gabinete de Física de su Majestad en los que destaca el papel que desentrañan los prodigios de la magia, las ciencias y la artes para divertir²⁸.

La profusión de representaciones con linterna mágica en recintos particulares, sin embargo, puede que no estuviera bien vista por la falta de control y moral de la época, estipulándose que estas reuniones privadas hacia la exhibición de este tipo de espectáculos fuera solo un pretexto para generar confabulaciones a través de la mediación oral mientras se proyectaban imágenes²⁹. En este caso, nos encontramos ante el precedente de un explicador, tal como ocurriría a finales del siglo XIX en los orígenes del cine, que determinaba y narraba, pero también opinaba, sobre las imágenes que aparecían en pantalla, siendo este tipo de intermediarios los que realmente focalizaban la narración audiovisual.

LA FANTASMAGORÍA COMO ESPECTÁCULO DE ARTE TOTAL

La recreación de fantasías visuales había sido objeto de estudio en el contexto del pensamiento ilustrado. Así, por ejemplo, Joseph Addison trató de estudiar, a

26. MIEG, Juan: *Noticias curiosas sobre el espectáculo de Mr. Robertson, los juegos de los indios, las máquinas parlantes, la fantasmagoría, y otras brujerías de esta naturaleza*. Madrid, Imprenta del Censor, 1821.

27. MIEG, Juan: *op. cit.* pp. 234-235.

28. REIG FERRER, Abilio: «El profesor y naturalista Don Juan Mieg (1780-1859): en el 150 aniversario de su fallecimiento (I)», *Argutorio*, año 13, nº 23, 2009, p. 12.

29. REIG FERRER, Abilio: *op. cit.*, p. 13.

través de sus críticas publicadas en *The Spectator*, las nociones del gusto hacia nuevos imaginarios visuales que fueron designadas bajo «Los placeres de la imaginación», escritos en el año 1712 a través de artículos que exploran variables como la magnitud, la curiosidad, la admiración o la espectacularidad. También, Benito Jerónimo Feijoo en su *Teatro Crítico Universal*, en el capítulo titulado «Secretos de la naturaleza» redactado en el año 1729, destaca la cualidad de representar maravillas que posee la linterna mágica y la admiración que adquiere este artificio diabólico³⁰. Sin embargo, dichas fantasías que se generaban en el pensamiento visual se materializarían con un mejor acondicionamiento tecnológico y escénico en pocas décadas con la profusión de ilusiones ópticas que se exhibían en espectáculos en los que la magia que ofrecían las proyecciones permitían adentrarse en todo tipo de mundos posibles donde se articulan entornos imaginados, es decir, en espacios articulados por escenografías visuales que simulaban nuevos escenarios que antecedían a una cierta conexión con la inmersión virtual.

En los espectáculos fantasmagóricos se asiste a la puesta en escena del prelude de lo que constituirá posteriormente el lenguaje cinematográfico. El dispositivo de la linterna mágica se iría desarrollando y mejorando paulatinamente desde mediados del siglo XVIII modificando la estaticidad inicial que poseía, permitiendo que el aparato pudiera moverse a través de ruedas y dotando de movilidad, a su vez, a la proyección originada en paredes, telas o sobre humo. Todo ello posibilitaba, además, la creación de pequeños movimientos panorámicos, creación de travellings por medio de plataformas que permitían girar los artilugios, así como el uso del zoom acercando o alejando la proyección originada por dicho aparato hacia el soporte utilizado para visualizar las imágenes. Por otra parte, las mejoras de las lentes permitieron ofrecer, con el paso del tiempo, diferentes formaciones y deformaciones de imágenes proyectadas, manejando diversas posibilidades de nitidez, enfoques y desenfoques, que dotaban de mayor sentido a las historias visuales que se deseaban mostrar. Las placas de linterna mágica también se irían desarrollando en diferentes formatos que posibilitaban crear un sentido narrativo a las historias (muy similar a lo que posteriormente constituirían las viñetas cómicas en la prensa) así como su disposición de soportes en sentidos horizontales, verticales o circulares³¹. Las cualidades que ofrecen la intercalación de diferentes placas dentro de una misma linterna permitirán también constituir una nueva tipología de efectos como sobreimpresiones, fundidos encadenados entre diferentes imágenes, fundidos a negro o a determinados colores, aperturas y cierres de objetivos. E incluso, según vaya avanzando el siglo XIX comenzarán a aparecer diferentes modelos de linternas sofisticadas con más de un foco de proyección que permitirá una mayor articulación del montaje escénico.

Toda la integración tecnológica de la puesta en escena supone la contribución hacia un modelo de creación de un espectáculo globalizador en la articulación de

30. FEIJOO, Benito Jerónimo [1729]. «Secretos de la naturaleza», *Teatro Crítico Universal*, Discurso Segundo del Tomo Tercero, Oviedo, Biblioteca Feijoniana, 1997.

31. Sobre la articulación de modelos de soporte de linterna mágica y su función narrativa puede consultarse el libro de FRUTOS ESTEBAN, Javier: *op. cit.*

las nuevas tecnologías cuyos efectos eran producidos por la conjunción de aparatos mecánicos, eléctricos, magnéticos y ópticos. Dichos instrumentos, no obstante, habían sido abordados independientemente siglos atrás desde diferentes ámbitos científicos y culturales y tenían sus orígenes en los tratados de la cámara oscura, estudios de catóptrica (juegos de espejos y posibilidades de proyección a través de ensayos referidos a la reflexión y refracción de la luz) o investigaciones en ingeniería mecánica de objetos y muñecos autómatas (posteriormente también aplicados al ámbito de la relojería). Por otra parte, todo el desarrollo de grúas, tramoyas y maquinaria teatral que contribuía a la mutación escénica había sido estudiado a través de tratados de escenografía atribuyendo la condición de metamorfosis espectacular a una disposición de papel divino o mágico que se conocía con el término de *deus ex machina*, para referirse a la atribución tecnológica de dichos espectáculos. De este modo, la conjunción de estas contribuciones formaría parte de las funciones que establecían sinergias para desarrollar los espectáculos fantasmagóricos.

Tal como indica Ramón Mayrata, la posibilidad de proliferación de este tipo de espectáculos está muy relacionada con el fin de un férreo control del imaginario que había sido impuesto en la época de la Contrarreforma sobre determinados espectáculos de ilusionismo en los que convivían exhibiciones de magia natural o científica junto a rituales de magia oculta³², y en los que la magia y la superstición creaban diversos vínculos en los que era difícil discernir entre lo científico y lo ritual dentro de una confección espectacular³³.

La sofisticación de los espectáculos de fantasmagoría suponía la recreación de mundos virtuales, donde la magia contribuía a activar la imaginación y a concebir nuevos imaginarios en los que la articulación de la puesta en escena permitía recrear narraciones fantásticas y a suscitar lo que Goya vino a denominar en varios de sus dibujos como la capacidad que poseía el sueño de la razón para generar monstruos o pesadillas³⁴. Un entorno en el que posiblemente sería también apropiado para generar un acoso de las fantasías³⁵ ante un diluvio de imágenes proyectadas a las que el espectador de la época no estaba acostumbrado y que constituía un proceso que activaba diferentes efectos multisensoriales en el receptor.

A mediados del siglo XIX Richard Wagner pone de manifiesto su teorización sobre el concepto de obra arte total³⁶ o *Gesamtkunstwerk*, para expresar el sentido de la ópera como la unificación de varias artes y la fusión de diferentes elementos en los que se conjuga la música, la poesía, la danza, la pintura, la escultura y la arquitectura, pero también es consciente del papel que podía suponer la integración de proyecciones a sus espectáculos confeccionando y amplificando la idea de arte total con proyecciones realizadas para desarrollar un espectáculo audiovisual unificado. Será en 1848, mientras escribe la versión en prosa de *La muerte de*

32. MAYRATA, Ramón: *Fantasmagoría*. Madrid, La Felguera Editores, 2017, p. 162.

33. CARO BAROJA, Julio: *Teatro popular y magia*. Madrid, Biblioteca de Ciencias Históricas / Revista de Occidente, 1974.

34. HELLMANN, Edith: *Trasmundo de Goya*. Madrid, Alianza Editorial, 1993.

35. ZIZEK, Slavoj: *El acoso de las fantasías*. Madrid, Akal, 2011.

36. WAGNER, Richard [1849]: *La obra de arte del futuro*. Valencia, Col·lecció estètica i crítica, 2000.

Sigfrido, cuando Wagner comienza a idear este concepto de unificación artística y espectacular que confabularía como lo que vendría a denominar «obra de arte del futuro», tal como expuso en su trabajo teórico *Opera y Drama*³⁷. De este modo, para su ópera *El anillo del nibelungo* incluye proyecciones de linterna mágica para articular un ideal completo de obra de arte total³⁸.

La idea de arte total que teoriza y pone en práctica Wagner, tal como expone Paloma Ortiz de Urbina, llega a España a mediados del siglo XIX a través de las correspondencias redactadas por el célebre escritor realista Juan Valera, que había asistido a la representación de la ópera *Tannhäuser* de Richard Wagner en 1856, donde indicaba la importancia de saber conjuntar musical y visualmente el drama operístico fruto de la fusión de impresiones sonoras y visuales para lo que se requería una necesaria preparación intelectual³⁹. Es en este entramado de recursos audiovisuales y escénicos⁴⁰ donde el escenario se transforma en una obra de arte viva y en el que es difícil poder precisar de algunos inconvenientes de dicha articulación por el exceso de ruido provocado por maquinistas y tramoyistas a la hora de ejecutar mutaciones en las vistas⁴¹.

Este ideal totalizador de unificación artística suponía una revolución no solo en el sentido de la propia representación espectacular sino también de renovación estética en el sentido de la recuperación de un humanismo que parecía perdido por aquella época, y en donde se magnifica una filosofía de lo absoluto como tesis idealista de una esencialidad aglutinadora que actúa de forma independiente para ejercer su máxima plenitud⁴². Por otra parte existe una asimilación de los modos de visión precinematográficos similar a los que se concibe en los espectáculos de ópera wagneriana, tal como concibe Javier Arnaldo, al apuntar cómo la disposición estructural de arquitectura escénica de representaciones operísticas de visión panorámica era muy similar a la que ofrecían edificaciones e instalaciones que albergaban dispositivos panorámicos circulares, giratorios y de movimiento que adecuaban la óptica a un sentido global de panoptismo o ilusión globalizadora de visión totalizadora de la escena con injerencias a todo tipo de iluminaciones y

37. ORTIZ DE URBINA, Paloma: «The Siegfried myth in opera and on film: from Richard Wagner to Fritz Lang» en ORTIZ DE URBINA, Paloma (ed.): *Germanic Myths in the Audiovisual Culture*. Tübingen, Narr Francke Attempto Verlag, 2020.

38. CRARY, Jonathan: *op. cit.* p. 245.

39. ORTIZ DE URBINA, Paloma: *La recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914)*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Tesis Doctoral, 2003.

40. Desde finales del siglo XIX se tiene constancia de algunos de los principales escenógrafos de ópera en Madrid como el caso de Amalio Fernández. Sobre estas cuestiones puede consultarse la citada tesis de Paloma Ortiz de Urbina. También sobre la recepción de espectáculos wagnerianos realizados en Madrid desde sus orígenes hasta comienzos del siglo XX puede consultarse otra investigación de la misma autora: ORTIZ DE URBINA, Paloma: «Primera recepción de Richard Wagner en Madrid» en SALA, Luca (ed.): *The Legacy of Richard Wagner*, Turnhout: Brepols Publishers, 2012, pp. 399-416.

41. Para una pormenorizada explicación de la espectacularidad de las recepciones operísticas en Madrid desde mediados del siglo XIX puede consultarse SUÁREZ GARCÍA, José Antonio. «El wagnerismo como transformador del espectáculo operístico en Madrid», *Revista de Musicología*, Vol. XXXII, nº 2, 2009, pp. 563-577.

42. Sobre el ideal filosófico que entraña la concepción de arte total desde su concepción musical y respecto a la renovación de la ópera puede consultarse la obra de POLO PUJADAS, Magda: *Filosofía de la música del futuro. Encuentros y desencuentros entre Nietzsche, Wagner y Hanslick*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017.

perspectivas que configuraban un acercamiento al proceso inmersivo similar al que produce la realidad virtual⁴³.

La película titulada *Merci Monsieur Robertson*, dirigida en 1986 por Pierre Levy, deja patente las cualidades que podría ofrecer una velada de fantasmagoría en el París de principios del siglo XIX que se asemejaría a espectáculos similares ofrecidos en otras ciudades como Madrid. Si bien la película se inspira en las memorias escritas por Robertson, la escenificación de la puesta en escena justifica la creación del involucramiento de la puesta en escena como espectáculo de arte total. Los asistentes al evento entran en un ámbito que ha sido preparado y acondicionado para su exhibición. Una dimensión siniestra cercana a lo diabólico donde la oscuridad permite expandir un universo de proyecciones de imágenes en diferentes telas y difuminaciones de humo. En ese entramado escénico las cualidades tecnológicas de la linterna mágica, de sus objetivos, lentes y de la combinación de placas utilizadas permiten establecer un montaje que envuelve a los espectadores en un mundo de inmersión virtual. Los juegos de iluminación, la movilidad de la linterna sin que sea percibida por esos visitantes, así como todo tipo de artilugios escenográficos va acompañada de una puesta en escena creada por unos interlocutores disfrazados con máscaras formando parte de la narrativa audiovisual adecuada y estipulando interacciones con los medios tecnológicos utilizados, sin que los espectadores puedan diferenciar lo que son intérpretes disfrazados para la función propuesta de lo que ven proyectado ante sus ojos. La escenificación y proyección se unifica, pero también existe una articulación programada de lo que se quiere contar, es decir, existe un guion establecido que permite narrar una historia de los mediadores que aparecen en escena y simular un acontecimiento para ese público casi un siglo antes de que el cine confeccionara un lenguaje audiovisual donde el espectador pudiera establecer una proyección imaginaria⁴⁴ con lo que ve. Todo ello iba acompañado de diferentes efectos especiales, como posibles chispazos (recreaciones de juegos pirotécnicos), pequeñas funciones aerostáticas de globos que el espectador no puede concebir para los objetos que presumiblemente vuelan a su alrededor, así como todo tipo de recursos acústicos promovidos por artefactos y maquinarias ideadas para el evento junto a las cualidades originadas por cambios de voces e interpretadas por ventrílocuos capaces de generar ambientes terroríficos.

La conexión de todas estas cualidades permitía a los espectadores sumergirse en otro tipo de espacio escénico al que no estaban acostumbrados. Este tipo de ámbitos conecta con los mundos virtuales. Tal como apunta Tomás Maldonado, la interacción entre la realidad y sus representaciones afecta a la escala que tenemos de nuestro sentido, unas adecuaciones que ejercieron una disposición espectacular a través de la fantasmática originada por máquinas creadoras de fantasmagorías con la cualidad de generar simulacros de acontecimiento y contribuir al imaginario de la tecnológico y a la creación de una industria de lo maravilloso⁴⁵. De este modo, las

43. ARNALDO, Javier: «Ópera, drama y cosmorama: Wagner y la cualidad panóptica del arte total», *La balsa de la Medusa*, nº 53-54, 2000, pp. 19-40.

44. METZ, Christian: *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona, Paidós, 2001.

45. MALDONADO, Tomás: *Lo real y lo virtual*. Barcelona: Gedisa, 1994.

fantasmagorías suponían la conexión con una nueva escala de valores que no solo afectaba a cuestiones de recepción estética (contemplar algo maravilloso e inaudito que no se había visto antes) sino a ejercer una nueva forma de percepción de las imágenes, un modelo de imaginario para personas que no habían acostumbrado su mirada a contemplar una disposición escenográfica que preludiaba el advenimiento de la realidad virtual.

La introducción de la fantasmagoría en España fue paulatina. La prensa del momento da cuenta de pequeñas exhibiciones de linterna mágica y de cajas ópticas desde mediados del siglo XVIII pero la primera constancia de fantasmagoría tiene su inicio a principios del siglo XIX. Si bien Robertson fue uno de los más populares fantasmagoreros en el terreno internacional que visitó Madrid a finales de 1820, hubo otros exhibidores que antecedieron a este autor en este modelo de representaciones audiovisuales que ya conocían su espectáculo, como el caso de M. Martin, quien posiblemente en 1806 fue uno de los primeros en anunciar en la prensa madrileña su función de fantasmagorías, así como el caso de otros exhibidores de este tipo de funciones como el caso de José González Mantilla, Francisco Bienvenú o Genaro Romanine, entre otros⁴⁶.

La temática de las fantasmagorías fue de diversa índole si bien predominaron las de carácter fantástico, social e histórico. No se puede reconocer, sin embargo, si se construyeron placas adecuándose a los espectáculos de Madrid con temática ligada a la ciudad o al contexto significativo del momento en que se producían las exhibiciones o por el contrario dichas imágenes eran las mismas que años atrás se habían utilizado para otras funciones en otras ciudades o países. De este modo el cambio de cartelera podría hacer alusión a la adaptación de nuevas temáticas narrativas generadas por los interlocutores que acondicionaran las historias pero ello no significa que pudiera existir algún cambio iconográfico en las mismas.

Algunos estudios sobre las disposiciones escénicas de la configuración arquitectónica teatral exploran cómo es la estructura de los espacios en los que transcurren los espectáculos, los escenarios, los puntos de vista que puede adquirir el espectador, la disposición de los vestuarios y la segregación de públicos y precios para acceder a los espectáculos, tal como apunta la investigación que desarrolla Phillip B. Thomason⁴⁷, atendiendo a algunos lugares referenciales en los que se dieron cita espectáculos parateatrales y de proyecciones audiovisuales como el Teatro de la Cruz, aunque no dan cuenta de la artificiosidad de las maquinarias utilizadas. Tan solo algunos tratados de finales del siglo XIX como el que escribe Moynet permiten describir cómo es el artificio técnico y tecnológico que ofrecen las maquinarias de los teatros del momento⁴⁸. Desde este punto de vista, los recursos de tramoya, así como los utensilios y aparatos tecnológicos que utilizaban los teatros gozaron de

46. VAREY, John E.: *Cartelera de los títeres y otras diversiones populares de Madrid 1758-1840*. Madrid: Tamesis Book, 1995.

47. THOMASON, Phillip B.: *El coliseo de la Cruz. 1736-1860: estudio y documentos*. Fuentes para la Historia del Teatro en España, XXII. London: Tamesis, 1988

48. MOYNET, M. J.: *El teatro por dentro. Maquinaria y decoraciones*. Traducción española por Cecilio Navarro, Barcelona, Biblioteca de Maravillas, 1885.

cierto secreto para los espectadores de la época que asistían a observar los efectos e ilusiones ofrecidos en las funciones.

En el entramado espectacular que ofrecían los espectáculos de fantasmagoría resulta interesante subrayar las cualidades acústicas que ofrecían las exhibiciones a la hora de crear sonidos, efectos sobrenaturales y simulacros de ruidos que confabulaban las estrategias de la narrativa audiovisual, aunque también era importante el uso de diferentes tipos de voces y el acompañamiento musical. Así, por ejemplo, en algunos espectáculos callejeros de linterna mágica se habían utilizado tambores y organillos para dotar de musicalidad al espectáculo, y también se tiene constancia de que en ambientes domésticos de sociedades aristocráticas se habían realizado funciones de linterna mágica combinadas con espectáculos musicales, exhibición de figuras autómatas, tal como lo refiere el Barón de Maldà⁴⁹ respecto a un espectáculo privado que tuvo lugar en Barcelona en 1803, exhibición que no supuso como tal una sesión de fantasmagoría sino una función de linterna a modo de espectáculo intermedial conviviendo con otro tipo de representaciones. No obstante, sí existe constancia de las utilizaciones de armónicas de cristal en funciones de fantasmagoría, que permitían dotar de una mayor efectividad acústica y musical a dichas sesiones⁵⁰.

En este sentido, en el espectáculo de fantasmagoría que había traído a Madrid Robertson aparecía otra figura de la que se hizo eco la prensa, se trataba del denominado Indio Cossoul, un personaje que era capaz de interpretar diferentes destrezas en la ejecución de juegos mecánicos así como de realizar proezas circenses, de estar habilitado para poder ejecutar piezas musicales⁵¹ o de ofrecer diferentes cualidades de voz a modo de ejercicio de ventriloquía.

LA INTEGRACIÓN DE LAS FANTASMAGORÍAS EN OTROS ESPECTÁCULOS COMO ARTICULACIÓN DE CAMPO EXPANDIDO

Cuando el ingeniero y aeronauta Ettienn-Gaspard Robertson visita Madrid para presentar su espectáculo de fantasmagorías en el Teatro del Príncipe en 1821 el profesor en física experimental Juan Mieg se encarga de crear un pequeño libreto titulado *Noticias curiosas sobre el espectáculo de Mr. Robertson, los juegos de los indios, las máquinas parlantes, la fantasmagoría, y otras brujerías de esta naturaleza* en el que deja constancia de la diversidad escenográfica que posee dicho espectáculo aludiendo a una hibridación de variedades que directamente alude a la intencionalidad de presentarse una diversión de arte total. No solo se habla de lo que supone la fantasmagoría, sino del papel de la ventriloquía, de la mecanicidad y de los muñecos autómatas así como de la integración del ilusionismo en dicho espectáculo. Un

49. ARMELL, M., & EZQUERRO, A.: «Música e imágenes hasta la llegada del cine. (Linterna mágica, armónica de cristal, fantasmagorías y teatro de sombras)», *Anuario Musical*, nº 58. Madrid, CSIC, 2003, p. 298.

50. ARMELL, M., & EZQUERRO, A.: *op. cit.* p. 310.

51. MIEG, Juan: *op. cit.*

tiempo atrás, el físico escocés John Ferriar en 1813 hacía referencia en su *Ensayo sobre una teoría de las apariciones* a la conjunción establecida entre los componentes visuales y fonéticos que permitían crear una mayor adecuación a los espectáculos de fantasmagoría y ventriloquía⁵².

Robertson, sin embargo, no solo fue un científico que contribuyó a confeccionar e integrar diferentes tipos de tecnologías y mecánicas en sus exhibiciones sino que también supo crear una narrativa audiovisual a través de la puesta en escena y escenificación de lo que acontecía en el espacio teatral, y a su vez dejó constancia escrita en sus memorias de las contribuciones que había ido confeccionando a lo largo de su vida. De este modo, su papel de ideación no solo se contempla como un proceso integrador que aglutinaba diversos espectáculos ejercitando un posible nexo de conexión sino que también desarrollaba la posibilidad de expandir la concepción fantasmagórica en otras diversiones populares del momento, ejerciendo una cualidad de comportamiento expandido hacia otras esferas de exhibiciones espectaculares.

A lo largo del siglo XIX se tiene constancia de la aplicación tecnológica de cuadros disolventes o cuadros vivos en determinados espectáculos de comedias de magia, espectáculos de ópera, gabinetes científicos, espectáculos circenses o de prestidigitación. Dichos cuadros disolventes o cuadros vivos hacen alusión no solo al desarrollo de la linterna mágica sino a la articulación del montaje de imágenes y a la integración de un puesta en escena acorde con la función ejecutada. Si la linterna mágica se aproxima a la máquina de proyectar, el ideal de generar una historia articulada y escenificada obedece a una mayor relación con el entramado fantasmagórico, es decir, con el concepto de envolvimiento y simulacro de mundo posible que puede contribuir a generar fantasías visuales. Tal como expone Sandro Machetti, los cuadros vivos presentaban situaciones de intérpretes en posición estática que interactuaban con proyecciones y recursos escenográficos en los que la pintura, la música, los elementos escénicos corpóreos, las proyecciones de disolvencia, la articulación de efectos sonoros, luminosos y pirotécnicos creaban una hibridación artística⁵³. Si bien las combinaciones que proporcionaban los cuadros vivos podría entenderse como una evolución de los espectáculos de fantasmagoría generadores de arte total, lo que se pretende en este sentido es ejercitar las exhibiciones de esta integración artística hacia otros espectáculos expandiendo su modelo como comportamiento intermedial y unificador entre diferentes espectáculos.

La integración de proyecciones de linterna mágica y recreación de fantasmagorías en espectáculos de ópera se fue acrecentando a lo largo del siglo XIX, aunque por el momento no queda constancia recogida en la prensa de la época de este tipo de funciones que se habían realizado a comienzos de ese siglo en Madrid con inclusiones de tecnología visual hasta la llegada del siglo XX⁵⁴. Por el contrario, la sofisticación

52. PRÓSPERI, Germán: *Vientres que hablan. Ventriloquía y subjetividad en la historia occidental*. La Plata, Universidad Nacional de la Plata, 2015, pp. 261-262.

53. MACHETTI, Sandro: «Monsieur Farriol, los cuadros vivos, la pintura y el cine», *D'Art*, nº 21, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1995, p. 17.

54. Sobre la inclusión de la fantasmagoría en la ópera inglesa del siglo XIX puede consultarse el libro de CRUZ, Gabriela: *Grand Illusion: Phantasmagoria in Nineteenth-century Opera*. Oxford, Oxford University Press, 2020. En

de las comedias de magia si tuvo una mayor repercusión espectacular como espectáculo integrador de fantasmagorías, cuadros disolventes y proyecciones visuales⁵⁵ que permitían ofrecer un mayor grado de simulación, involucramiento y dialogismo con el público.

En el papel que desentraña la escenografía no es posible saber qué escenógrafos estuvieron ligados a este tipo de espectáculos, sin embargo es probable que artistas como Blanchard que había construido espectáculos de dioramas así como escenografías de efectos visuales pudiese haber participado en el entramado de la confección de algún modelo escenográfico para este tipo de espectáculos⁵⁶. Tampoco se reconoce si Francisco de Goya, que manifestaba un gran interés por el mundo diabólico, la magia y la fantasía, tal como acontece en parte de su iconografía de brujas y seres voladores, pudo llegar a confeccionar placas de linterna mágica o tuvo algún tipo de relación con este tipo de espectáculos, si bien deja constancia en sus dibujos el papel que ocupan las cajas ópticas y los nuevos modos de ver en la vida cotidiana.

Los espectáculos de fantasmagoría también generaron cualidades de transmisión poética, tal como señala Marie-Laure Delmas, en el sentido de la metaforización del dispositivo experimental que determina la imagen situando al individuo en el umbral de una nueva era. En este caso, se establece un vínculo entre la experimentación científica y la lucha contra el oscurantismo mediante la aplicación de determinados juegos ópticos entre los que destacan los efectos de anamorfosis, reducciones, superposiciones, efectos de movimiento, deformaciones por disposición de espejos o aumentos bajo el microscopio, ofreciendo una experiencia de viaje iniciático que despierta la imaginación y activa diferentes reacciones de asombro, encanto y miedo traspasando los límites del conocimiento del individuo⁵⁷. Esta predisposición se encuentra ligada a la idea de viajes pintorescos que aparecían insertados como narraciones a modo de folletines en la prensa decimonónica que estimulaba la recreación de imágenes mentales en el lector de la época, un concepto también entroncado con la literatura de viajes y con el ideal romántico de contribuir a establecer una iconografía en la que convivía lo exótico, lo desconocido, lo siniestro y lo fantástico.

España solo se rastrean indagaciones de repercusión tecnológica a través de proyecciones a comienzos del siglo XX, tal como demuestran los estudios de SUÁREZ GARCÍA, José Antonio: *op. cit.*

55. GÓMEZ ALONSO, Rafael: «La comedia de magia como precedente del espectáculo fílmico», *Historia y Comunicación Social*, Vol. 7, 2002, pp. 89-197.

56. En el libro de Ana María Arias de Cossío no existe ninguna referencia a que alguno de los reputados escenógrafos trabajara en la confección de espectáculos visuales del momento. Sin embargo, el escenógrafo francés J. Blanchard afincado en España participó en las escenografías de diversas comedias de magia así como en la ejecución del diorama de Madrid en 1826, siendo posible su participación en la confección de escenografías para otros espectáculos similares en su gusto por la decoración de elementos fantásticos. ARIAS DE COSSÍO, Ana María: *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid, Mondadori, 1990, pp. 67-68 y 78.

57. DELMAS, Marie-Laure: «Diogéne au quinquet: poétique de la Fantasmagorie», *Littérature*, nº 169, vol. 1, 2013, pp. 87-101.

CONCLUSIONES

A lo largo de este pequeño estudio se ha podido observar cómo quedan patentes una serie de cualidades que permiten establecer el condicionamiento de la fantasmagoría como un espectáculo de arte total en un doble sentido: tanto de la propia adecuación a la integración espectacular de determinadas áreas artísticas, científicas y escénicas, como a las particularidades que poseen las fantasmagorías de poderse incluir dentro del sistema de otros espectáculos y contribuir a generar una condición determinante de arte total, como pudiera ser el caso de su inclusión en funciones teatrales, circenses, de prestidigitación así como integradas en espectáculos de gabinetes científicos.

Por otra parte, es muy probable que el propio concepto de fantasmagoría fuera supeditado a su base fundamental científica de linterna mágica y al de proyección audiovisual. De este modo, según avanzaba el siglo XIX los espectáculos de linterna mágica perfeccionados podrían hacer alusión a diferentes tipos de diversiones que integraban las cualidades escenográficas y performativas que había desarrollado la intermedialidad fantasmagórica, donde también aparecen nuevas determinaciones o nomenclaturas de estos artilugios que hacían alusión a lo que en un principio se había definido como fantasmagorías, caso de los espectáculos de cuadros disolventes o cuadros vivos.

La confusión entre lo que realmente se anunciaba y lo que pudo llegar a exhibirse es una condición difícil de poderse reconocer y en ocasiones se recurre a la comparativa de la representación de los mismos espectáculos en diversas ciudades o países atendiendo a determinadas iconografías que se han convertido en referentes generalistas de estos espectáculos. Sin embargo, las exhibiciones de este tipo de diversiones públicas y privadas se adecuaban a diferentes ámbitos (espacios de representación escénica) ajustadas a cualidades de sofisticación escenográficas, y a distintos sectores de públicos y culturas que determinaban el hecho escénico recreando modelos de representación de diferente índole.

Las cualidades performativas y dramatúrgicas que acompañaban los espectáculos visuales del momento convierten las imágenes de las escenas en una ampliación hacia lo audiovisual a través de los comentarios de los intérpretes, así como de los efectos sonoros generados en la confección de la puesta en escena donde lo multisensorial aludía al acceso a las fantasías visuales que se producían en el espectador generadas por las ilusiones ópticas. Realmente, nos encontramos ante un fenómeno difícil de encasillar dentro de la historia cultural ya que sus particularidades esenciales permiten estudiarlo desde diversas perspectivas parateatrales, paracientíficas, precinematográficas o antropológicas, lo que lleva a definirlo desde una posición de espectáculo intermedial articulado desde la conjunción de diversos medios escénicos, tecnológicos y performativos.

Finalmente, es importante subrayar el hecho de que muchas de estas manifestaciones de integración audiovisual acontecieron en diferentes ámbitos. En algunos casos tuvieron cierta repercusión a través del mundo de la prensa, pero en otras ocasiones pasaron desapercibidas porque estaban destinadas a ámbitos particulares o simplemente no se hicieron eco de lo que podrían suponer realmente

en un momento en el que la diversión pública de espectáculos efímeros no tenía legitimación cultural ante este tipo de fenómenos, del mismo modo que era difícil concebir en ese momento el cambio perceptivo que se estaba ocasionando con la profusión de dichos espectáculos precedentes de lo que serían los futuros espacios envolventes o de realidad virtual donde se encubre un fundamento de arte total ante la fascinación de la mirada de los espectadores. Asimismo, la popularización de las imágenes que utilizaban los espectáculos de fantasmagoría constituyó un adelanto al acceso y distribución de diferentes temáticas iconográficas que posteriormente podrían verse en museos, como el caso de determinadas pinturas fantásticas o demoniacas que ilustrarían artistas como Goya a través de la confección de seres voladores o brujas en las que se manifiesta el interés por el mundo gótico y fantástico propio de las obras de tendencia romántica del momento.

REFERENCIAS

- ADDISON, Joseph: *Los placeres de la imaginación y otros ensayos*. Madrid, Antonio Machado, 2005.
- AFINOQUÉNOVA, Eugenia: *El Prado. La cultura y el ocio (1819-1939)*. Madrid, Cátedra, 2019.
- ALBADALEJO, Tomás: *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Murcia, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1998.
- ALTICK, Richard D.: *The shows of London*, London, Belknap Press of Harvard University Press, 1978.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín: *Cultura y Ciudad. Madrid, del incendio a la maqueta (1701-1833)*. Madrid, Abada Editores, 2019.
- ANDIOC, René: *Teatro y Sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid, Castalia, 1988.
- ARIAS DE COSSÍO, Ana María: *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid, Mondadori, 1990.
- ARMELL, M., & EZQUERRO, A.: «Música e imágenes hasta la llegada del cine. (Linterna mágica, armónica de cristal, fantasmagorías y teatro de sombras)» en *Anuario Musical*, nº 58. Madrid, CSIC, 2003, pp. 279-353.
- ARNALDO, Javier: «Ópera, drama y cosmorama: Wagner y la cualidad panóptica del arte total», *La balsa de la Medusa*, nº 53-54, 2000, pp. 19-40.
- BENJAMIN, Walter: *Libro de los Pasajes*. Madrid, Akal, 2005.
- BUCK-MORSS, Susan: *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid, Visor / La balsa de la Medusa, 1995.
- CARO BAROJA, Julio: *Teatro popular y magia*. Madrid, Biblioteca de Ciencias Históricas / Revista de Occidente, 1974.
- COE, Ada M.: *Entertainments in the Little Theatre of Madrid. 1759-1819*. New York, Hispanic Institute in the United States, 1947.
- CRARY, Jonathan: *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia, Cendeac, 2008.
- CRARY, Jonathan: *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid, Akal, 2008.
- CRUZ, Gabriela: *Grand Illusion: Phantasmagoria in Nineteenth-century Opera*. Oxford, Oxford University Press, 2020.
- DELMAS, Marie-Laure: «Diogéneau quinquet: poétique de la Fantasmagorie», *Littérature*, nº 169, vol. I, 2013, pp. 87-101.
- DÉOTTE, Jean-Louis: *La época de los aparatos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2013.
- DÍAZ CUYAS, José: «Visiones aéreas: Robertson, fantasmagorero y argonauta», *Acto*, nº 4. Tenerife: Universidad de La Laguna, 2008, pp. 84-122.
- FEIJOO, Benito Jerónimo [1729]: «Secretos de la naturaleza», *Teatro Crítico Universal*, Discurso Segundo del Tomo Tercero, Oviedo, Biblioteca Feijoniana, 1997. Recurso online: <http://www.filosofia.org/bjf/bjft302.htm>
- FRUTOS ESTEBAN, Javier: *Los ecos de una lámpara maravillosa: la linterna mágica en su contexto mediático*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010.
- GÓMEZ ALONSO, Rafael: «La galería topográfica», *Historia 16*, nº 306, 2001, pp. 114-123.
- GÓMEZ ALONSO, Rafael: «La comedia de magia como precedente del espectáculo fílmico», *Historia y Comunicación Social*, Vol. 7, 2002, pp. 89-197.
- HELLMAN, Edith: *Trasmundo de Goya*. Madrid, Alianza Editorial, 1993.

- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de: *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España*. Madrid, Imprenta de Sancha, 1812.
- MACHETTI, Sandro: «Monsieur Farriol, los cuadros vivos, la pintura y el cine», *D'Art*, n° 21, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1995, pp. 17-35.
- MALDONADO, Tomás: *Lo real y lo virtual*. Barcelona: Gedisa, 1994.
- MANNONI, Laurent: *Le grand art de la lumière et de l'ombre: archéologie du cinéma*. París, Nathan, 1994.
- MARINAS, José Miguel: *La fábula del bazar. Orígenes de la cultura de consumo*. Madrid, Visor / La balsa de la Medusa, 2001.
- MARTÍNEZ MATÍAS, Paloma: «Fantasmagoría y despertar. Una aproximación al libro de Los Pasajes de Walter Benjamin», *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, n° 54, vol. 2, 2021, pp. 107-129.
- MAYRATA, Ramón: *Fantasmagoría*. Madrid, La Felguera Editores, 2017.
- MESONERO ROMANOS, Ramón: *Escenas Matritenses*. Madrid, Biblioteca de Gaspar y Roig, 1851.
- METZ, Christian: *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona, Paidós, 2001.
- MIEG, Juan: *Noticias curiosas sobre el espectáculo de Mr. Robertson, los juegos de los indios, las máquinas parlantes, la fantasmagoría, y otras brujerías de esta naturaleza*. Madrid, Imprenta del Censor, 1821.
- MIEG, Juan: *El brujo en sociedad*. Madrid, Imprenta de los hijos de Catalina Piñuela, 1839.
- MOYNET, M. J.: *El teatro por dentro. Maquinaria y decoraciones*. Traducción española por Cecilio Navarro, Barcelona, Biblioteca de Maravillas, 1885.
- NOLLET, Jean Antoine: *Lecciones de physica experimental*. Madrid, Joaquín Ibarra, 1757.
- ORTIZ DE URBINA, Paloma: *La recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914)*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Tesis Doctoral, 2003.
- ORTIZ DE URBINA, Paloma: «Primera recepción de Richard Wagner en Madrid» en SALA, Luca (ed.): *The Legacy of Richard Wagner*, Turnhout: Brepols Publishers, 2012, pp. 399-416.
- ORTIZ DE URBINA, Paloma: «The Siegfried myth in opera and on film: from Richard Wagner to Fritz Lang», Ortiz de Urbina, Paloma (ed.): *Germanic Myths in the Audiovisual Culture*. Tübingen, Narr Francke Attempto Verlag, 2020.
- POLO PUJADAS, Magda: *Filosofía de la música del futuro. Encuentros y desencuentros entre Nietzsche, Wagner y Hanslick*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017.
- PRÓSPERI, Germán: *Vientres que hablan. Ventriloquía y subjetividad en la historia occidental*. La Plata, Universidad Nacional de la Plata, 2015.
- REIG FERRER, Abilio: «El profesor y naturalista Don Juan Mieg (1780-1859): en el 150 aniversario de su fallecimiento (I)», *Argutorio: revista de la Asociación Cultural «Monte Irago»*, año 13, n° 23, 2009, pp. 9-17.
- ROBERTSON, E. G.: *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques d'un physicien-aéronaute*. Paris, Chez l'auteur et à la Librairie de Wurtz, 1831.
- SUÁREZ GARCÍA, José Antonio. «El wagnerismo como transformador del espectáculo operístico en Madrid», *Revista de Musicología*, Vol. XXXII, n° 2, 2009, pp. 563-577.
- VAREY, John E.: *Historia de los títeres en España (Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*. Madrid, Revista de Occidente, 1957.
- VAREY, John E.: *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1748-1840*. Madrid, Támesis Book, 1972.
- VAREY, John E.: *Cartelera de los títeres y otras diversiones populares de Madrid 1758-1840*. Madrid: Támesis Book, 1995.
- VAREY, John E.: *Títeres, marionetas y otras diversiones populares de Madrid: 1758 a 1840*. Londres: Támesis, 1972.

- VAREY, John E.: «Robertson's Phantasmagoria in Madrid, 1821 (Part. I)», Londres, *Theatre Notebook*, Vol. IX, 1955.
- VAREY, John E.: «Robertson's Phantasmagoria in Madrid, 1821 (Part. II)», Londres, *Theatre Notebook*, Vol. XI, 1957.
- VEGA, Jesusa: *Ciencia, Arte e Ilusión en la España Ilustrada*. Madrid: CSIC, 2010.
- Wagner, Richard [1849]: *La obra de arte del futuro*. Valencia, Col·lecció estètica i crítica, 2000.
- ZAMORA, José A.: «El concepto de fantasmagoría. Sobre una controversia entre W. Benjamin y Th.W. Adorno», *Taula: Quaderns de pensament*, n° 31-32. 1999, pp. 129-152.
- ZIZEK, Slavoj: *El acoso de las fantasías*. Madrid, Akal, 2011.

INMERSIÓN EN LA IMAGEN: DEL PANORAMA A LAS NUEVAS REALIDADES DIGITALES

IMMERSION IN THE IMAGE: FROM THE PANORAMA TO THE NEW DIGITAL REALITIES

Sergio Martínez Luna¹

Recibido: 24/03/2021 · Aceptado: 11/05/2021

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021.30379>

Resumen²

El artículo aborda las tecnologías visuales de inmersión en la imagen desde los paradigmas de la Arqueología de los Medios. Este paradigma posibilita componer una historia no lineal de los medios no dependiente del discurso de progresiva sofisticación de la representación dirigida teleológicamente a la consecución de una imagen hiperreal y perfecta. De este modo, una de las materializaciones de la imagen inmersiva, el panorama decimonónico, se reconecta con los desarrollos actuales de las realidades virtual, aumentada y mixta (así como con otros ejemplos de otros contextos y épocas) y con las fuerzas culturales y socioeconómicas que condicionan a estos dispositivos inmersivos y a su especificidad como medios autónomos. Se abordan, desde los conceptos de inmersión, presencia y participación, el alcance de una aproximación transmedial a los dispositivos, prácticas y experiencias de la cultura visual digital y el significado del cuestionamiento de los límites de la imagen establecidos por el marco.

Palabras clave

Arqueología de los medios; panorama; imagen inmersiva; participación; presencia; transmedialidad; marco

Abstract

The article approaches the visual technologies of immersion in the image from the paradigms of media archaeology. This paradigm makes it possible to compose a non-linear history of the media that is not dependent on the discourse of progressive sophistication of representation teleologically directed towards the achievement of a hyperreal and perfect image. In this way, one of the materialisations of the

1. Sergio Martínez Luna. Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Facultad de Filosofía. Departamento de Filosofía y Filosofía Moral y Política. C. e.: sermarti@fsof.uned.es

2. Este artículo es parte del proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (España) Imágenes, Acción y Poder. Agencia icónica y prácticas de la imagen contemporánea (FF12017-84944-P).

immersive image, the nineteenth-century panorama, is reconnected with current developments in virtual, augmented, and mixed realities (as well as other examples from other contexts and historical periods) and with the cultural and socio-economic forces that condition these immersive devices and their specificity as autonomous media. The article addresses, from the concepts of immersion, presence and participation, the scope of a transmedial approach to the devices, practices and experiences of digital visual culture and the significance of the questioning of the limits of the image established by the frame.

Keywords

Media Archeology; panorama, immersive image; participation; presence; transmediality; frame

.....

1. INTRODUCCIÓN

Las tecnologías digitales están modificando la historia de los medios. Su impacto proyecta nuevas genealogías que discuten la idea de un progreso lineal de sofisticación de la representación, requiriendo la conformación de otros modelos historiográficos. La elaboración de estas historias desde el marco de la arqueología de los medios ha servido para deshacer la oposición entre medios viejos y antiguos, subrayando la necesidad de una revisión de las experiencias audiovisuales desde los campos de la tecnología, lo social y lo cultural³. Esa postulada separación nítida entre lo nuevo y lo viejo, entre lo analógico y lo digital, se ve contestada por la tendencia a la convergencia mediática de la cultura digital⁴. Cada momento de la historia de los medios presenta su problematicidad y se compone como una constelación formada por flujos materiales y órdenes de sentido, pragmáticas y semánticas, que no se resuelve incluyéndola en una linealidad proyectada hacia el presente desde el que se analiza. No se trata de retornar a los modelos modernistas de defensa de la autonomía sustentada sobre la especificidad de unos u otros medios, sino de entender que cada uno de ellos presenta una complejidad y un juego de relaciones situadas con respecto a otras prácticas y materialidades mediáticas, sociales y técnicas.

Ahora bien, si la cultura digital posibilita explorar esas historias alternativas de los medios, la potencia y ubicuidad de sus dispositivos de producción y distribución de imaginarios provocan al mismo tiempo una amnesia con respecto a su historicidad. Así, estos solo serían parte de una unidad referencial mayor, etapas en la consecución de un proceso de perfeccionamiento de las tecnologías de la representación, algo que vendría a cumplirse teleológicamente en el presente. Aquí se está desplegando una cierta ideología de la representación que reconoce en las nuevas tecnologías la posibilidad, y la obligación, del logro de una imagen perfecta. La imagen 3D, la alta definición o la imagen inmersiva asumen ese requerimiento para realizar una imagen absoluta, propósito hacia el que debe proyectarse el futuro de la representación. Esto supone en realidad un empobrecimiento de las potencias de la ilusión estética⁵, es decir, un cierre hiperrealista que anula los espacios de indeterminación insinuados para invitar al espectador o espectadora a recorrerlos y concretarlos. Es desde aquí que la experiencia estética revierte en una intensificación de sus percepciones, sentidos y capacidades⁶.

3. ELSAESSER, Thomas: *Film History as Media Archeology. Tracking Digital Cinema*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2016. HUHTAMO, Erkki y PARIKKA, Jussi (Eds.): *Media Archeology: Approaches, Applications, and Implications*. Berkeley, University of California Press, 2011.

4. Sobre la cuestión de la convergencia mediática sigue siendo una referencia BOLTER, David J. y GRUSIN, David: *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, The MIT Press, 1999. También JENKINS, Henry: *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona, Paidós, 2008.

5. La ilusión estética se corresponde con la categoría estética de la *apate*. Lo estético necesita materializarse, pero de forma engañosa, construyendo una especie de trampa que, a pesar de que sabemos que es un constructo, nos atrae y atrapa. Es la categoría que permite aprender los procesos mediante lo que aquello que ha sido concebido desde la *poiesis* y construido mediante la *mimesis* busca objetivarse, concretándose en algún tipo de dispositivo que sea factible poner en común y que establezca unas leyes propias y una coherencia específica. CLARAMONTE, Jordi: *Estética modal. Libro segundo*. Madrid, Tecnos, 2021, p. 159.

6. MARTÍN PRADA, Juan: *Otro tiempo para el arte. Cuestiones y comentarios sobre el arte actual*. Valencia, Sendemá, 2012.

Una arqueología de los medios posibilita abrir márgenes para desajustar la historia de las imágenes con respecto a esa linealidad teleológica y cuestionar ese discurso que la ubica hoy en un estado de realización plena y autosuficiente. Sería un modo de investigar los nuevos medios desde las relaciones no causales que mantienen con los del pasado, con artefactos, prácticas e invenciones, a menudo sobreentendidos como pasos superados dentro de un esquema evolutivo. La aparición del cine volvió ubicua la imagen cinematográfica, desbordando su localización concreta en la pantalla de proyección, e hizo visibles aspectos de la vida y la historia humana hasta entonces imperceptibles. Pero a la vez abrió nuevos dominios de lo invisible al internalizar los elementos de la percepción cinemática como parte naturalizada de los modos de la experiencia mnemónica, cognitiva y corporal humanas. Los efectos de estas transformaciones están más presentes allí donde sus aparatos y tecnologías son menos evidentes⁷. Lo mismo vale para las mutaciones que impulsa la imagen digital. Uno de los aspectos que tales procesos tornan invisibles es la posibilidad de elaborar esa genealogía no lineal de la vida de los medios, de atender a sus bifurcaciones y anacronías. Esa historia presenta distintas temporalidades desajustándose de los paradigmas modernos de linealidad para mostrarlos como piezas de una narrativa parcial que se consolidan como paradigmas de representación del mundo y se imponen como universales.

No era otra la pretensión de la genealogía foucaultiana, que se resistía a que el ejercicio de la historia se compusiera como una búsqueda de orígenes y fines, para atender a la complejidad de las situaciones en las que nuevos elementos, discursos o prácticas irrumpen. Hay que identificar los momentos de discontinuidad y dispersión más que sostener una narrativa de evolución lineal y, de este modo, reconocer las fuerzas y acontecimientos a través de los que una técnica o práctica es absorbida por una concatenación de propósitos ajena a su propio origen⁸. La causalidad significa aquí, en todo caso, una reactualización que entrelaza pasado y futuro en un fenómeno concreto donde convergen puntualmente las multiplicidades del presente. Experimentos como los de Muybridge o Marey, ¿estaban destinados a dar paso a la imagen cinematográfica? ¿son momentos en la historia de los medios ubicados dentro de un proceso que ha de desembocar en la contemporaneidad? Si es así, el cine se sitúa como una invención que sobrepasa a la fotografía (al igual que supuestamente ésta hizo con la pintura), con la mediación de aquellas tecnologías pre-cinematográficas. En cambio, si se reconoce en esas experiencias una autonomía propia, tramada con las fuerzas del presente del que surgieron, podemos entonces preguntarnos, por ejemplo, qué hubiera pasado si del laboratorio de los Lumière hubiera salido un prototipo distinto al del cinematógrafo que hubiera germinado en los imaginarios colectivos con su misma intensidad⁹. Aquí es del todo inadecuado

7. ELSAESSER, Thomas: *op. cit.* pp. 71-72.

8. BUCKLEY, Craig, CAMPE, Rüdiger & CASETTI, Francesco: «Introduction», en Buckley, Craig, Campe, Rüdiger & Casetti, Francesco (Eds.): *Screen Genealogies. From Optical Device to Environmental Medium*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2019, p. 6.

9. CARELS, Edwin: «Nuts & Bolts: A Cinema of Contraptions», 2021. En: <https://iffir.com/en/nuts-bolts-a-cinema-of-contraptions> [28/02/2021].

el término pre-cinematografía, pues diluye la especificidad de las tecnologías que caben dentro de tal denominación ubicándolas dentro de un modelo de progresivo perfeccionamiento de la representación¹⁰. Fuera de modelos similares surgen conexiones entre formas visuales digitales como los *GIF*, la fotografía *time-lapse* o las *Live Photos* y sistemas decimonónicos de representación, entre otros muchos, el kinestocopio, el zoótropo, el fenaquistiscopio o el praxinoscopio.

En este artículo vamos a partir de una de esas tecnologías, el panorama, para relacionarla con la condición digital de la imagen contemporánea y una de sus derivas, aquella por la que se articula con dispositivos inmersivos y de realidad virtual, mixta y aumentada (diferenciaremos entre estos términos). Nuestra hipótesis inicial es que tampoco en lo que toca a la aproximación al panorama es suficiente aquella perspectiva que lo entiende como uno de los precedentes del cine y, más recientemente, de las invenciones digitales mencionadas¹¹. El panorama se caracteriza como una disyunción histórica que se resiste a ser reducida dentro de un juego de similitudes anteriores y posteriores. Este enfoque se opone a la idea de que el panorama sería la realización artística e histórica de una forma de ver libre de las constricciones del marco pictórico que coincide con una forma 'natural' y emancipada de percibir el mundo. Esto es manifiestamente falso, en la medida en que el panorama, como se demostrará, forma parte de una reconfiguración general de la atención y la percepción dentro de un impulso por la mercantilización y el control de las experiencias y las mediaciones visuales. El artículo quiere subrayar que esa independencia ganada de la visión con respecto a las limitaciones impuestas por el medio pictórico y sus políticas del enmarcado está más bien ensayando nuevas formas de sujeción en los campos perceptivos, psíquicos, y socioeconómicos. De acuerdo con ello, proponemos que la irrupción de las tecnologías visuales digitales inmersivas no son la culminación de un proceso evolutivo de perfeccionamiento de la imagen y la percepción dentro del que el panorama encarna una etapa temprana y todavía imperfecta. La continuidad residiría en todo caso en el hecho de que tampoco las nuevas tecnologías inmersivas son ajenas a aquellas estrategias de sujeción. Ahora bien, las formas actuales de dominio son diferenciales en sus modos de articular economía, producción de subjetividad y consumo visual. Es desde este contexto desde donde pueden explorarse las analogías, rupturas y diferencias entre el panorama y las tecnologías contemporáneas, una tarea que el artículo abordará atendiendo a los usos y discursos relativos a los conceptos, variables histórica y técnicamente, de inmersión, participación y presencia.

10. GRADEAULT, *Andre: Film and Attraction: from Kinematography to Cinema*. Urbana, University of Illinois Press, 2011.

11. OETTERMANN, Stephan: *The Panorama: History of a Mass Medium*. New York, Zone Books, 1997.

2. EL PANORAMA Y LA NATURALEZA DE LA VISIÓN

Con las transformaciones digitales en la producción, consumo y visualización de imágenes las pantallas se han vuelto móviles, ubicuas y transparentes. Si la pantalla puede tomarse como una forma de circunscripción, heredera de las funciones delimitadoras del marco y, por tanto, separando la imagen del espacio circundante que está más allá de ella, los dispositivos de realidad virtual, aumentada y mixta, aplicados a los campos, entre otros, de lo lúdico (el célebre *Pokémon GO* (FIGURA 1), la arquitectura y la ingeniería, la medicina o el turismo, están generando una nueva forma de visualidad híbrida, topológica y adaptativa, en la que los límites entre representación y realidad quedan intensamente contestados¹².



FIGURA 1. POKÉMON GO. [HTTPS://VALORACIONAPP.COM/POKEMON-GO-REALIDAD-AUMENTADA/](https://valoracionapp.com/pokemon-go-realidad-aumentada/)

Para explorar esas conexiones entre tecnologías visuales del pasado y del presente puede hacerse una primera distinción entre sistemas de representación según dos tendencias: una preocupada por acotar e intensificar el espacio de visión y otra comprometida con su ampliación y la integración de una heterogeneidad sinestésica de estímulos sensoriales. En la primera se pueden incluir tecnologías como el Kaiserpanorama, el zootropo, el estereoscopio, el daguerrotipo o el kinetoscopio. En las segundas caben el panorama, el diorama, el cosmorama, el ciclorama, o el propio cinematógrafo¹³. A su vez, ambas líneas pueden proyectarse hacia modelos de representación posteriores como la televisión, la realidad virtual o las cámaras *Go Pro*, por un lado; y al Cinemascope, el Cinerama, el *Movie-Drome* (ideado por Stan Vanderbreek en 1963), el *IMAX* o el cine 3D¹⁴.

En base al cuestionamiento de los modelos lineales de la historia de los medios, cabe atender más a los entrelazamientos entre esas dos líneas que a sus paralelismos. El desarrollo del panorama, a partir de su invención por parte de Robert

12. FEIERSINGER, Luisa, FRIEDRICH, Kathrin & QUEISNER, Moritz (Eds.): *Image, Action, Space. Situating the Screen in Visual Practice*. Berlin, Boston, de Gruyter, 2018, p. 7.

13. Sobre esta clasificación véase MARZO, Jorge Luis: «The Panorama», 2001. En: <https://www.soymenos.net/Panorama.pdf> [09/02/2021].

14. Es una línea que Gene Youngblood definió como 'cine expandido'. YOUNGBLOOD, Gene: *Expanded Cinema*. Londres, Nueva York, Dutton, 1970.

Barker en 1787 y presentado en público con una vista de las ciudades de Londres y Westminster en 1792 (FIGURA 2), muestra la dificultad de delimitar nítidamente ambas tendencias. El panorama (compuesto proveniente del griego παν (*pan-*, todo) y ὄραμα (*horama*, vista), es decir, «todo lo que se ve» ya está tensado entre ellas. Una centrífuga, porque conforma un espacio de percepción colectiva inmersiva que desborda el marco de la imagen y, así, los límites de la mirada. Pero también una centrípeta, señalada por la necesidad de reconcentrar la mirada sobre un área delimitada que permita una distinción entre figuras y escenas con respecto a un fuera de campo que queda difuminado o simplemente eliminado. Es significativo que una de las reformulaciones posteriores del panorama fuera el Kaiserpanorama (1881) inventado por August Fuhrmann, que reconduce la mirada dispersa del panorama ajustándola a una especie de *peepshow* o cabina de visionado estereoscópico individualizado, aunque ubicado en un lugar público (FIGURA 3)¹⁵. Jonathan Crary ha defendido que, más allá, del nombre equívoco que recibió, este artefacto tiene poco que ver con los panoramas del siglo XIX¹⁶. El Kaiserpanorama exhibía para un espectador aislado imágenes estereoscópicas impresas en cristal, anticipando el kinestocopio que Edison patentaría en la década de 1890, en su caso empleando imágenes en movimiento. Sin embargo, existe una relación entre ambas invenciones si las tomamos como estrategias complementarias de organización de la atención y de gestión de las formas de consumo visual, entendidas como nuevas vetas para la maximización del beneficio y la explotación económica en el contexto de la naciente industrialización.

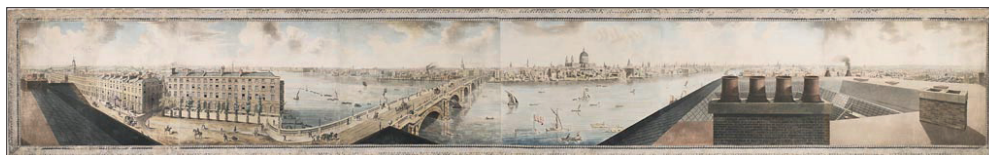


FIGURA 2. ROBERT BARKER: PANORAMA. CITIES OF LONDON AND WESTMINSTER (1792)
[HTTPS://WWW.360CITIES.NET/PT/IMAGE/ROBERT-BARKER-S-LONDON-PANORAMA](https://www.360cities.net/pt/image/robert-barker-s-london-panorama)

El panorama nació con el propósito de expandir la pintura para intensificar sus efectos imitativos e ilusionistas, sofisticando recursos como el trampantojo y la búsqueda de una sensación de circunvalación, según una lógica realista. Pero también es una invención que propone superar las limitaciones de la pintura y sus modelos de representación para alcanzar una forma de percepción aparentemente más acorde con las capacidades naturales del ojo humano (Barker dio a su patente el nombre de *La Nature à Coup d'Oeil*) El panorama recoge una serie de elementos de la cultura visual para redimirlos y devolverlos a un imaginario estado natural, previo a su sometimiento a los sistemas de representación surgidos con la consolidación de

15. En los desarrollos del panorama dirigidos al diseño de dispositivos de expectación más individualizada han de tenerse en cuenta también razones económicas e infraestructurales. El panorama implicaba una costosa instalación y un complicado transporte. Su versión a escala reducida, como en el caso del *Kleinstpanorama*, conlleva un aislamiento del espectador. La solución que a este problema da el panorama imperial de Fuhrmann significó la oportunidad para implementar el recurso de la imagen estereoscópica.

16. CRARY, Jonathan: *Suspensiones de la percepción*. Madrid, Akal, 2008, pp. 133-137.

la perspectiva geométrica. La visión en 360°, inmersa en el entorno, a la que invita esta invención, está más cercana a la forma natural que tienen los seres humanos de percibir la realidad, de desplazarse y de actuar en ella, una vez liberada de las presiones de las mediaciones teóricas y técnicas.

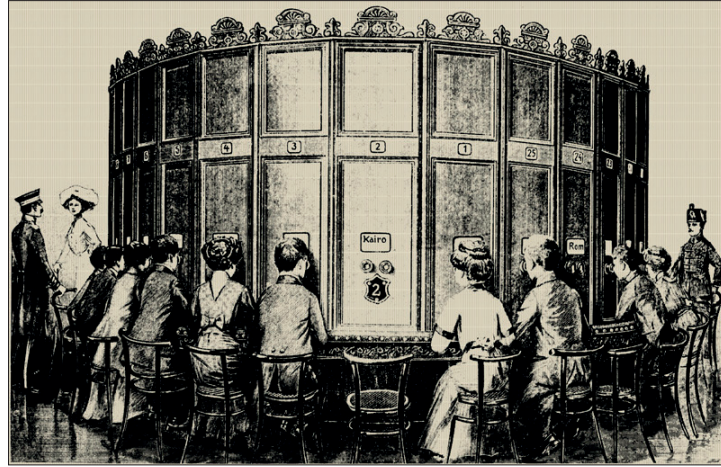


FIGURA 3. AUGUST FUHRMANN: KAISERPANORAMA. (C. 1890). [HTTPS://ES.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/KAISERPANORAMA#/MEDIA/ARCHIVO:AUGUST_FUHRMANN-KAISERPANORAMA_1880.JPG](https://es.wikipedia.org/wiki/Kaiserpanorama#/media/Archivo:August_Fuhrmann-Kaiserpanorama_1880.jpg)

Se inaugura así una forma de entretenimiento popular que se extiende a lo largo del siglo XIX con distintas actualizaciones. El panorama perfecciona los recursos del ilusionismo pictórico asumiendo que la dirección que deben tomar los sistemas de representación es la de un cada vez más afinado realismo preparado para replicar las capacidades perceptivas humanas, sumergiendo al espectador en una imagen circundante y poniéndoles en situación ya no solo de percibir los objetos representados como reales, sino de tocarlos, de estar presente entre ellos. Ya en este momento el panorama se anuncia como un redescubrimiento del horizonte, uno de esos elementos que se encuentra imperfectamente representado por la pintura, hasta el punto de quedar desnaturalizado e incluso invisibilizado. Hay un deseo en esta época por ver el mundo desde una posición elevada, aérea, que hasta ese momento había sido privilegio del soberano absolutista y que ahora debe estar dispuesta para albergar al triunfante ciudadano burgués. Fenómenos como el montañismo o los viajes en globo señalan la aspiración por ocupar esa posición de espectador por parte de unas capas de población cada vez más amplias¹⁷. La invención del burgués requiere nuevas estrategias de previsión y organización en términos masivos y estadísticos. También la percepción debe ser reconfigurada en ese sentido. Entonces es cuestionable entender el panorama como un instrumento de liberación de la mirada que la eleva a una posición preeminente y a la vez democratizada. Los cambios que promueve son más sutiles.

17. FORD, Lily: «Virtual Reality, 19th Century Style: The History of the Panorama and Balloon View», 2017. En: <https://www.open.edu/openlearn/history-the-arts/visual-art/virtual-reality-19th-century-style-the-history-the-panorama-and-balloon-view> [30/01/2021]

El punto de vista aéreo ya era habitual en las imágenes paisajísticas, incluidas las vistas de ciudades, al menos desde el siglo XVI. Estas eran representadas a vista de pájaro desafiando los condicionantes de la perspectiva lineal y fusionando distintos puntos de vista para mostrar el mayor número de partes del motivo elegido, articulando recursos paisajísticos y cartográficos. Aquel que tuviera acceso a imágenes de este tipo quedaba fuera del objeto representado, manteniendo una estable posición de espectador con respecto al paisaje al que se asomaba. Se trata todavía de una sólida política del marco que delimita el adentro y el afuera. El paisaje es lo que uno ve desde la ventana, el marco, que lo acota. Implica a un espectador asentado sobre un suelo firme, que mira desde un interior acondicionado hacia una exterioridad objetivada. La ventana como marco, la pintura como ventana, el ojo como apertura y los actos de ver como actos de delimitación de la realidad, se componen como un distanciamiento frente a lo visto, habilitando formas controladas de inclusión del observador con respecto a lo observado¹⁸. La subjetivación de la mirada y la objetivación de la realidad son procesos que se despliegan y se refuerzan mutuamente.

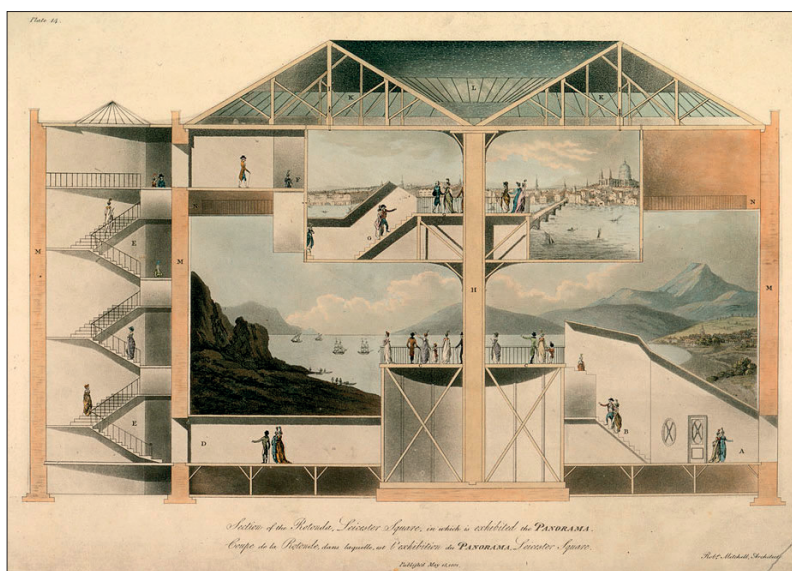


FIGURA 4. ROBERT BARKER. SECCIÓN DE LA INSTALACIÓN DE UN PANORAMA EN LEICESTER SQUARE (1801)
[HTTPS://WWW.OPEN.EDU/OPENLEARN/SITES/WWW.OPEN.EDU/OPENLEARN/FILES/OLE_IMAGES/ROTUNDA_2.JPG](https://www.open.edu/openlearn/sites/www.open.edu/openlearn/files/ole_images/rotunda_2.jpg)

Tal y como fue ideado por Barker, el panorama exhibía un paisaje pintado en un lienzo circular que rodeaba al espectador (FIGURA 4). Esta manipulación de las leyes de la perspectiva no es nueva. La novedad se halla en la relación que establece entre espectador e imagen. En contraste con la idea de que el panorama libera la mirada

18. Lily Ford acude aquí al ejemplo de la vista panorámica de Londres realizada por Wenceslas Hollar en Amberes (1648). Esta vista de pájaro no representa exactamente a Londres tal y como cualquiera lo pudiera percibir, sino un Londres, dice Robert Harbison, «expuesto de forma nítida al ojo de la mente, desde donde uno puede enumerar sus características y recordar muchas cosas distintas a la vez». HARBISON, Robert: *Reflections on Baroque*. Londres, Reaktion Books, 2000, p. 115. Hablamos de un grabado formado por seis planchas unidas, compuestas por dibujos realizados desde un único punto de vista, la torre de Saint Saviour en Southwark (actualmente la catedral de Southwark). Véase FORD, Lily: *op. cit.*

mediante una operación de desbordamiento inmersivo que saca a la imagen del marco, este aparato expande el marco para incluir en su interior a los espectadores¹⁹. Con tal fin se articulan soluciones de aislamiento con respecto a lo que se puede ver, hasta dónde se puede ver, y cómo. Estas son variadas: la iluminación cenital, una plataforma central de observación elevada hasta la mitad de la altura de la gran pintura circular, un control de la distancia máxima que debe mantenerse con respecto a aquella (para no arruinar el efecto inmersivo), ausencia de ventanas y recubrimiento de los bordes superiores de la imagen para impedir la entrada de luz exterior. El efecto de inmersión se reforzaba por la entrada a la instalación, un pasillo oscuro desde el que el visitante accedía directamente a la deslumbrante escena. Se trata de una reducción del sujeto a sujeto que no puede dejar de mirar, porque se encuentra sumergido en una representación, situación en que las distancias entre el observador y lo observado colapsan.

La imagen absorbe al espectador tensándolo entre la ilusión de estar transportado al centro de la escena representada y, a la vez, a causa de la disolución del marco, desorientado dentro de ella, desanclado de cualquier punto de vista seguro. No es extraño que esta crisis de la estabilidad propioceptiva provocara en los primeros visitantes de los panoramas vértigos y mareos. Una imagen sin marco definido, sin ninguna jerarquía fiable como referencia para recuperar un punto de vista seguro, llevaba al cuestionamiento de las certezas perceptivas y los límites corporales, pues en ella se anuda la paradoja de que uno está inmerso en la representación y, al tiempo, es incapaz de percibirla en su totalidad. El recurso de la perspectiva geométrica reservaba normativamente para el observador un lugar exterior desde el que proyectarse de manera medida al interior del paisaje, facultándole para percibirlo e interpretarlo en cuanto que representación, sin perderse en él. En el panorama este juego de distancias se encuentra no tanto suprimido como rebarajado. El espectador se sumerge en la imagen, pero debe aprender a recuperar un cierto distanciamiento, posibilitado por la distribución de espacios del panorama, que le reserva una posición elevada.

Si aquel momento señala una remodelación de los regímenes escópicos de la modernidad, de la mirada espectadora y de las máquinas de visión, entonces es necesario implementar nuevas metodologías para el adiestramiento perceptivo. El panorama es un dispositivo de aprendizaje y adaptación a esas nuevas condiciones. La imposibilidad de ver la totalidad de la imagen de un solo vistazo se articula con la insistencia de que el objetivo principal es la consecución de la verosimilitud, al precio de poner en riesgo la coherencia perceptiva individual. Esto está indicando una preocupación renovada por los límites de la visión y la necesidad de aislarlos, medirlos y gestionarlos. El panorama apunta hacia un nuevo modo

19. Estas relaciones cambiantes entre espectadores y el paisaje y el territorio delimitado por los marcos y los dispositivos de visualización son centrales también para el diseño de cartografías e instalaciones astronómicas inmersivas. De acuerdo con Brooke Belisle la visualización interactiva digital de datos (por ejemplo, *Google Earth* o *Google Sky*) tiene su precedente en espectáculos científicos decimonónicos como el georama o el globo celeste presentado en la Exposición Universal de París de 1900. Véase BELISLE, Brooke: «Nature at a glance: Immersive maps from panoramic to digital», *Early popular Visual Culture*, 13, 4, pp. 313-335.

de visión subjetivo y auto-reflexivo, por el que se demanda al espectador no tanto una descripción de lo que hay dentro de la imagen, sino de lo que alcanza a ver y reconocer dentro de ella. El panorama fue un dispositivo destinado a consolidar la concepción burguesa del mundo, sirviendo como instrumento para liberar la visión humana y, al mismo tiempo, para dominarla de maneras cada vez más naturalizadas y finalmente invisibilizadas²⁰. El panorama surge como un medio de masas que democratiza una perspectiva sobre la realidad, antes privilegio de unos pocos, y que al mismo tiempo ensaya nuevas estrategias de control y modulación de esa nueva masa de ciudadanos espectadores-consumidores. Queda por ello inscrito en una larga genealogía de la sociedad del espectáculo, como parte de los aparatos y las políticas de masas que han conformado las relaciones entre representación y subjetividad, entre consumo visual y alienación social.

El panorama no es el opuesto a otros dispositivos que irán apareciendo a lo largo del siglo XIX, como el mencionado Kaiserpanorama, y los desarrollos posteriores de la imagen estereoscópica y singularizada. El conjunto de estos dispositivos son piezas dentro de una reordenación general de los actos de ver tendente hacia la automatización y fragmentación de la percepción para configurar a un nuevo espectador. Las diferencias entre la experiencia que propone una imagen envolvente como la del panorama y la de la imagen reconcentrada que ofrece el Kaiserpanorama no son opuestas, como argumenta Jonathan Crary, sino complementarias. El panorama demanda al espectador el esfuerzo por concentrar la mirada y extraer una imagen delimitada, aunque sea transitoria y provisional, del entorno visual desbordante en que se halla inmerso para aprender a orientarse en él. El Kaiserpanorama invita a abrir el foco y dar continuidad a la imagen singular proyectándola hacia a un fuera de campo formado por otras imágenes. Debe ensayar formas de continuidad frente a una creciente fragmentación de la sensibilidad acelerada por una variedad de estímulos perceptivos espectacularizados dirigidos al consumo. Pero este es un juego con las cartas marcadas. Ambas tendencias se alían como piezas de un impulso general por reproducir las lógicas de la productividad fabril en el ámbito del ocio masivo colectivo y la industrialización del consumo visual²¹. El panorama no emancipa al espectador de esas otras tecnologías de aislamiento corporal y temporal centradas en una imagen única, sino que lo pone en la situación de hacer ese esfuerzo de concreción por sí mismo, si bien tutelado por las soluciones y mediaciones técnicas del aparato. El Kaiserpanorama confía al espectador la tarea de establecer continuidades entre representaciones de diversos tiempos y espacios que van sucediéndose a través de los estereoscopios ante sus ojos, una vez que el dispositivo le ha aleccionado para ello, exponiéndole a su encadenamiento mecánico y a la normalización de aquella heterogeneidad²². Tanto el panorama, y todas esas

20. OETTERMANN, Stephan: *op. cit.* pp. 22-23.

21. CRARY, Jonathan: *Suspensiones de la percepción*, *op. cit.*, p. 136.

22. Tales imperativos están ligados a la apropiación de estos artefactos propaganda política. La capacidad del panorama para hacer virtualmente presentes hechos y lugares lejanos en el tiempo y el espacio posibilitaba que el recuerdo de acontecimientos importantes se volviera presente y perdurable, y que, representados en base a un poderoso efecto de inmersión, convirtieran en indistinguibles el efecto ilusionista y la creencia de que las cosas sucedieron realmente así. Un ejemplo es el enorme panorama de la batalla de Sedán de Anton von Werner (1883).

máquinas de visión posteriores dirigidas a desbordar la percepción individualizada, como aquellas que tienden a recentrar la atención sobre una imagen singular, trabajan sobre una dialéctica tensada entre descomposición y reunificación, cuya resolución se confía a una automatización de la percepción que desvela su carácter construido y a la vez habilita, a partir de ese reconocimiento, su racionalización y sistematización. Cuando la naturalidad de la visión es cuestionada y se demuestra su convencionalidad puede convertirse en objeto de operaciones de estandarización y gestión que en este momento desembocan en un modelo de visión subjetiva por el que el espectador adquiere una autonomía y una productividad, situación que requiere el ensayo de nuevas estrategias de control tecno-social de la visión.

3. IMÁGENES DIGITALES: INMERSIÓN, PARTICIPACIÓN Y PRESENCIA

Entre la postulación de una continuidad sin fricciones entre medios tendentes al ilusionismo inmersivo y la idea de que el panorama fue un fenómeno circunscrito únicamente al siglo XIX, la proliferación actual de imágenes panorámicas y dispositivos de inmersión impulsada por las tecnologías digitales señalan la necesidad de abordar las condiciones de ese retorno. Las realizaciones actuales del panorama aparecen dentro de la convergencia mediática que lleva a los usuarios a transitar despreocupadamente de un medio a otro en busca de nuevas experiencias de consumo espectacular²³. Pero esta perspectiva desdibuja la especificidad de la experiencia que el panorama ofrece al espectador, a saber, cumplir con un deseo de percibir y experimentar todo al mismo tiempo dentro de un espacio inconsútil. En la imagen inmersiva se entrelazan las tendencias al desplazamiento permanente y fragmentario desde unas imágenes a otras atravesando una variedad de medios y a la experiencia de fluidez y involucimiento total en la representación. El panorama busca una coherencia perfecta entre el objeto y su imagen. Genera una simulación de la realidad que parece indistinta del mundo real. Pero más que anularlo, la ilusión que el panorama provoca en el espectador remodela sus relaciones con aquel hasta el punto de que se vuelve difícil diferenciar la representación de su objeto. Si por un lado parece aumentar las capacidades perceptivas humanas, por otro hace dudar

Véase MARTÍN PRADA, Juan: *El ver y las imágenes en tiempo de Internet*. Madrid, Akal, 2018, p. 136. El Kaiserpanorama puede relacionarse con el colonialismo decimonónico e incluso con una forma temprana de turismo de masas. Sobre esto último véase FRIEDBERG, Anne: *Window Shopping: Film and the Postmodern Condition*. Berkeley, University of California Press, 1994. La proyección secuencial de imágenes de lugares exóticos y la necesidad de componer a partir de ellas una síntesis perceptiva, es el equivalente visual del modelo de imperialismo político del siglo XIX. En OETTERMANN, Stephan: *op. cit.* pp. 229-234. La fragmentación de la percepción inherente al aparato se presenta como un continuo producido mecánicamente que naturaliza esas disyunciones, al igual que la lógica imperialista iguala tiempos y espacios bajo una forma de dominio naturalizada y legitimada en cuanto que misión civilizatoria a escala planetaria. Véase CRARY, Jonathan: *Suspensiones de la percepción*, *op. cit.*, pp. 135-136. Allan Sekula interpretó las imágenes estereoscópicas, subrayando el aspecto circulatorio de la producción visual desde una perspectiva neo-marxista, haciéndolas análogas a los procesos de intercambio capitalista, por los que los valores de cambio son enajenados de los valores de uso de las mercancías. SEKULA, Allan: «The Traffic in Photographs», *Art Journal*, 41, 1, (1981), pp. 15-21.

23. JENKINS, Henry: *Convergence Culture*, *op. cit.* p. 27 *et passim*.

de estas, pues cuanto más se mira a esas imágenes panorámicas más se olvida el espectador de que percibe una representación. En este sentido el panorama requiere una implicación completa del sensorio, pues no se trata de aprehender una imagen desde un punto de vista fijo, sino de hacerlo a través del movimiento corporal, de un conjunto háptico de gestos dinámicos²⁴.

La temporalidad del panorama no tiene que ver con los paradigmas de la narrativa secuencial y de la sucesión causal de imágenes. El tipo de imagen característica del panorama no es la imagen secuencial, que entrelaza linealmente imágenes fijas, sino lo que Victor Burgin llamó una secuencia-imagen, una mezcla compleja de imágenes fijas y en movimiento, una hibridación entre pasado y presente, entre lógicas espaciales y temporales, entre imaginación, corporalidad y realidad²⁵. Es un concepto proveniente de la definición bergsoniana de la percepción como originada en el encuentro entre la presencia de los objetos, las imágenes y la memoria. Este espacio psicológico está siendo externalizado por Internet y los medios digitales en un entorno en el que la proliferación y la circulación masiva de imágenes impide elaborar una narración continua, en el que la distinción entre imagen, descripción y ficción queda erosionada, y que fomenta un modo de percepción descentrado y fragmentado, siempre enfrascado en reconstruir provisionalmente enlaces y vínculos entre imágenes heterogéneas que coexisten en sincronía y que habitan en la continuidad reticular del espacio virtual. Los ensayos de orientación dentro de esta marea visual tienen menos que ver con recomponer una narrativa y más con una variedad de ejercicios de bricolaje, deambulación e inmersión. La imagen digital actualiza los recursos expresivos ligados a la multiplicación de los puntos de vista, de los ángulos de cámara y las escalas de plano en una misma pantalla, lo que se traduce en un margen ampliado de acción para un espectador impelido a construir sus propias conexiones, como productor, editor, exhibidor y consumidor de su propia película, transformado en un «espectador fractal»²⁶.

El panorama, como tecnología de expansión de la imagen más allá del marco y de ampliación de los límites perceptivos del espectador, se encontraba en una relación mutuamente constitutiva con otras tecnologías visuales de recentramiento de la imagen y de la mirada. Del mismo modo la cultura visual digital se tensa entre la consecución apenas provisional de una imagen singular y delimitada y su inclusión dentro de un flujo global de estímulos con los que aquella se revincula

24. Este objetivo sigue persiguiéndose en versiones posteriores del panorama. En especial el Mareorama, creado por Hugo d'Alesi para la Exposición de París de 1900, explícitamente volcada con la producción de experiencias multisensoriales a través del uso combinado de pinturas panorámicas y plataformas móviles. Esta atracción reproducía la experiencia de un viaje en barco desplegando distintas ilusiones escénicas dirigidas a estimular simultáneamente a los cinco sentidos. Sonsoles Hernández Barbosa ha estudiado esta invención para analizar el papel de la gestión del sensorio en el surgimiento de la cultura de masas y en la conformación de la experiencia de la modernidad. HERNÁNDEZ BARBOSA, Sonsoles: «The 1900 World's Fair or The Attraction of the Senses», *The Senses and Society*, 10, 1, pp. 39-51.

25. BURGIN, Victor: «The Time of the Panorama», en Streitberger, Alexander: *Situational Aesthetics: Selected Writings by Victor Burgin*. Leuven, Leuven University Press, 2009, pp. 293-312. Una explicación de este concepto está en STREITBERGER, Alexander: «The Return of the Panorama», en Pirenne, Raphaël & Streitberger, Alexander (Eds.): *Heterogeneous Objects. Intermedia and Photography after Modernism*. Leuven, Leuven University Press, 2013, pp. 59-88.

26. SÁNCHEZ, Sergi: *Hacia una imagen no-tiempo. Deleuze y el cine contemporáneo*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 2013, p. 261.

incesantemente²⁷. Los límites de estas formas en circulación ya no sirven para marcar un afuera y contener a las sustancias culturales, sino para decidir su movilidad y conectar, como interfaces, los artefactos culturales con los seres humanos, con otros dispositivos, imágenes y textos. El modelo de la imagen digital como autocontenida contrasta contra el hecho de que estas imágenes están potencialmente interconectadas a través de las redes digitales que las gestionan, las ponen en circulación y las relacionan con otras imágenes, máquinas y datos. La imagen se ve arrastrada por un acelerado flujo de datos interconectados desde el que aquella solo emerge transitoriamente como una entidad discreta y autónoma.

Esta tensión late en el interior de las propias tecnologías digitales inmersivas, como es patente en los desarrollos de la realidades virtual, aumentada y mixta, que no se explican tanto como soluciones técnicas alternativas para cumplir con la lógica de disolución del marco en el quedaba acotaba la imagen unitaria, sino como muestras de que aquella permanece irresuelta²⁸. Si en la realidad virtual el espectador entra dentro de la representación para participar en ella, en las realidades aumentadas y mixtas la representación entra en el mundo para actuar en él. La interconectividad digital se trama con la presencia y la participación. La imagen digital se reconoce menos en la remisión al pasado que en la generación de una experiencia de estar ahí, en el señalamiento de un aquí y un ahora que abre un presente virtual de simultaneidades y conectividades en tiempo real. La imagen inmersiva es un ejemplo saliente de estas operaciones de presentificación que señalan a la vez una crisis de los paradigmas de la representación. Teniendo en mente que una teoría transmedial puede acabar por diluir la especificidad de los medios inmersivos digitales su concreción se puede articular a partir de la idea de que estar inmerso es experimentar un entorno virtual a través de alguna forma de mediación. Esta definición apunta a que es en esa mediación donde reside la posibilidad de especificar las características distintivas de las experiencias digitales inmersivas. Pero también plantea la cuestión de si la presencia y la inmersión es algo que ya experimentamos inmediatamente en el mundo real. Estar inmerso es percibir e interactuar con un entorno, entidad o relato virtual, a través de alguna forma de mediación. Por otro lado, estar presente (o sentir la presencia) significa percibir y habitar ese entorno, entidad o narrativa de manera no mediada, como la experiencia de estar ahí, en el mundo, que uno tendría habitualmente. Tal noción de presencia podría denominarse inmersión mimética, no porque requiera la imitación o simulación del mundo real (aunque esta sea una vía hacia la presencia), sino

27. HENNING, Michelle: «Image Flow: Photography on Tap», *Photographies*, 11, 2-3, (2018), pp. 133-148.

28. La realidad virtual implica la inmersión completa dentro de un ambiente virtual separado del exterior. Para ello es necesario el uso de cascos, auriculares, gafas de realidad virtual. La realidad aumentada combina capas de información superpuestas con la visión real que capta un dispositivo tecnológico, la cámara de un *smartphone*, por ejemplo. La realidad mixta genera una realidad híbrida que combina en tiempo real realidad virtual, realidad aumentada y realidad física. Si la realidad virtual permite sumergirse en mundos digitales sin referencias externas y la aumentada permite ubicar objetos digitales en entornos reales, la realidad mixta une ambos conceptos para posibilitar tanto la interacción con objetos reales dentro de un entorno virtual como la reproducción de elementos virtuales en entornos reales.

porque se basa en la reproducción de algún aspecto de nuestro ser en, o de nuestras relaciones con, el mundo real²⁹.

La presencia en el mundo puede tomarse como parte de la cotidianidad, y no como una condición perceptiva y psicológica especial proporcionada por algún dispositivo. Si es lo primero la presencia en el mundo es el modelo con el que ha de medirse la producción de entornos que pretenden replicar artificialmente ese hábitat natural. Pero entonces cabe preguntarse si esto es porque hay distintos grados de presencia, es decir, si esa presencia natural es incompleta, y por tanto puede ser intensificada y mejorada. Entonces sería la presencia mediada la que permite calibrar las características propias de la presencia en el mundo. La presencia se compone como una forma de percepción modelada por una tecnología cuya mediación no es reconocida o es solo reconocida parcialmente por los sujetos. Esto remite a una invisibilización del medio que impide entender las condiciones específicas de los efectos de presencia generados por las nuevas tecnologías. El efecto de inmediatez de los entornos mediáticos inmersivos es el resultado de la puesta en funcionamiento de sofisticadas mediaciones tecnológicas. En el mediado desvanecimiento del medio se estrecha también el margen para preguntar qué es la presencia, o cómo está relacionada con la ausencia, pues la experiencia de la primera puede depender de que uno esté solo de manera imperfecta inmerso en un mundo. Solo si esa presencia es parcial, no totalmente conseguida, es posible extrañarnos de ella, sentirnos en alguna medida ausentes de ella, y preguntarnos por su especificidad.

Los medios inmersivos digitales despliegan operaciones de fusión entre imagen, acción y espacio que modifican la condición del espectador redefiniéndolo como usuario participativo. Con ello los actos de ver se conforman como formas de acción y la imagen se convierte en una entidad reactiva, capaz de interactuar con aquel. Las imágenes no tienen ya solo una función representativa y descriptiva, sino que funcionan sobre todo como dispositivos para la gestión de la mirada y las formas de visualización, configuradas ahora como formas prescriptivas de relación con las cosas del mundo. Es ese llamamiento a la participación y la interactividad el que vehicula la inmersión en la imagen. No estamos dentro de una economía de la atención que exige una percepción concentrada en una imagen singularizada sino de una economía de la expresión que demanda de sus usuarios producir discurso y relaciones, multiplicar y compaginar puntos de vista para sostener la circulación interconectada y competitiva de datos, palabras e imágenes. Estas acciones son instrumentalizadas como materia prima para la maximización del beneficio económico, operación que se valida acudiendo a una falsa promesa de democracia cumplida.

29. MCGINITY, Mathew: *Presence, Immersion, and the Panorama*, (Tesis doctoral), Sydney, University of New South Wales, 2014, p. 32. <http://unsworks.unsw.edu.au/fapi/datastream/unsworks:12630/SOURCE02?view=true> [23/02/2021]. Esta acepción de mimesis se relaciona no con la copia, sino con el vértigo mimético, el grado cero de la similitud por el que se despliega una continuidad plástica con las cosas del mundo y de la vida. Michael Taussig, siguiendo las meditaciones de Roger Caillois sobre el mimetismo excesivo, entiende la mimesis no solo como una cuestión de convertirse en otro ser, sino como una relación tensa y fluida entre formas y espacios. La presencia es un espacio inventado cuya posesión convulsiva es el mimo, por lo que aquella se liga al fenómeno de perderse en un espacio plástico y teatral. TAUSSIG, Michael: *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. Nueva York, Londres, Routledge, 1993, pp. 34-35.

Por eso la cultura de la participación no es simplemente sinónimo de una cultura más democrática. Sucede más bien que esta queda empobrecida, una vez incluida dentro de los mandatos de la interactividad y del consumo productivo. No existe interacción si no existe un margen para que los espectadores se apropien y cumplieren el proceso de recepción, como acto creativo polifónico. En consecuencia, advierte José Luis Brea, no hay interacción verdadera cuando el interfaz articula solo una interacción sujeto-máquina (o sujeto-obra), sino solo cuando el interfaz abre una interacción recíproca sujeto-sujeto (sujeto-máquina-sujeto). Es decir, cuando al otro lado de nuestra acción expresiva, significativa (y más allá de la superficie del interfaz entendido como pantalla total y autosuficiente) encontramos a un sujeto capaz de interpretación³⁰.

En la imagen digital se diluye la diferencia entre ella y el soporte en el que aparece, que a su vez queda integrado en la realidad cotidiana. Las imágenes se niegan a sí mismas como representaciones, como 'imágenes de' otra cosa que no es una imagen. Se convierten en imágenes a-icónicas que desafían la lógica de la imagen singular separada por un dispositivo de enmarcado de la realidad –el lienzo, la pantalla– instituyendo así un espacio-tiempo distinto pero coherente con el de la realidad³¹. Estas imágenes a-icónicas se convierten en entornos que despliegan dinámicas performativas, agencias y *affordances* materiales modelando activamente la acción, la cognición y la sensibilidad de los espectadores-usuarios. El problema girará menos alrededor de lo que la imagen vuelve visible, y a aquello que relega a la invisibilidad, que en referencia a cómo la interacción y la participación que ella demanda configuran percepciones y acciones.

En vez de incluir las invenciones visuales decimonónicas dentro de una línea que las simplifica como precedentes todavía imperfectos de posteriores tecnologías pueden establecerse conexiones entre los sistemas visuales contemporáneos y los del pasado. Una tecnología y el conjunto de medios relacionados con ella son parte de un paradigma sociocultural y de una forma de pensar, representar y habitar el mundo. Con ello no estoy diciendo que, por ejemplo, la aparición de la fotografía y el cine, los dos medios visuales dominantes de la modernidad, no tengan un lugar en estos desarrollos históricos, sino que estos no tienen por qué reconocerse dentro de una narrativa lineal dirigida hacia la consecución de una imagen más real y perfecta. Otras genealogías pueden ubicar a esos y a otros medios dentro de procesos de gestión de las posibilidades de participación, interactividad y relación entre interior y exterior de la imagen, entre inmersión y distanciamiento. En efecto, las transformaciones digitales pueden tomarse no como un punto de llegada sino como un momento de cuestionamiento de las distancias entre espectadores, imágenes

30. BREA, José L.: «Presencia y participación. Dos cualidades del arte en la web», en Brea, José Luis, *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca, CASA, 2002, p. 102.

31. PINOTTI, Andrea: «Self-Negating Images: Towards An-Iconology», *Proceedings*, 1 (2017), pp. 1-9. En: <https://www.mdpi.com/2504-3900/1/9/856> [29/01/2021]. En una línea similar Josep M. Català Domènech propone entender los ambientes virtuales como visuales, pero con características más parecidas a las del sonido, en cuanto que se reparten por todo el espacio. Las imágenes en 360°, a las que este teórico denomina imágenes esféricas, poseen la peculiaridad atmosférica del sonido. CATALÀ DOMENECH, Josep M.: *Viaje al centro de las imágenes. Una introducción al pensamiento esférico*. Santander, Shangrila, 2017, pp. 248-249.

y mundo cuyos desarrollos futuros no están todavía escritos. Otros momentos similares en la historia de las imágenes toman un relieve distinto, una vez que quedan desacoplados con respecto a aquella causalidad. Esta acepta como modelo originario la invención de la perspectiva lineal, que, acudiendo a la metáfora de la ventana, establece una distancia normativa ente el observador y lo observado e identifica los ejercicios del ver con el ejercicio del control monocular sobre lo visto. Al ejercer un control sobre la imagen se ejerce un control sobre el mundo representado en ella, anulándose cualquier margen de reciprocidad con lo que se ofrece pasivamente, como representación reificada, a la mirada del espectador.

Los ejemplos de contestación a la lógica a la representación pueden llevarnos muy lejos. El anhelo, recurrente desde los pájaros pintados de Zeuxis a los entornos digitales inmersivos, de producir imágenes indistinguibles de la realidad revierte en una dislocación del orden de la representación. Existen fenómenos previos a la naturalización de la visión perspectivista que, a pesar de la preeminencia que esta alcanzó, reemergen en determinados momentos como análogos a los desarrollos de la imagen digital inmersiva. Es el caso de la experiencia de deambulación entre los frescos pompeyanos³². También de las convenciones gráficas a las que acude la pintura china y japonesa para envolver al espectador sin que se destaque para él ninguna posición privilegiada (podemos además remitirnos a aquella leyenda del pintor Wu Tao-tzu que desapareció asombrosamente dentro del paisaje que él mismo había pintado). O de la búsqueda de la presencia icónica material, como articulación entre efectos de profundidad y tactilidad, en la cultura visual bizantina³³. Y tampoco faltan ejemplos una vez que la perspectiva geométrica se consolidó como sistema de representación dominante cuando el propio arte Renacentista explora los límites de este sistema, como los experimentos con el trampantojo (el ábside fingido de Donato Bramante en la iglesia de Santa Maria presso San Satiro), el ambiente inmersivo del *Studiolo* de Federico de Montefeltro en el Palacio Ducal de Urbino o las grandes pinturas envolventes de Tintoretto para la Scuola Grande di San Rocco, así como en las soluciones del arte barroco para plegar fondo y figura y producir continuidades, rompiendo con las obligaciones de la ventana renacentista, entre espacios de representación y de espectadoriedad. Son estrategias que cuestionan la estabilidad de los límites de la representación. En la historia del cine nos encontramos con la ensoñación que sumerge a Buster Keaton en el interior de la película proyectada (*Sherlock Jr.*, 1924), idea que fue retomada por Woody Allen en *La rosa púrpura del Cairo* (1985), y que es reconocible también en la inquietante fantasía de David Cronenberg *Videodrome* (1983)³⁴.

Ejemplos más recientes son los del vídeo esférico o el del *I-Doc* (*Interactive Documentary*). Estas formas de hacer se están apropiando, especialmente en el ámbito del documental, de las posibilidades de las tecnologías visuales inmersivas

32. GRAU, Oliver: *Virtual Art. From Illusion to Immersion*. Cambridge, The MIT Press, 2003.

33. FAVERO, Paolo: «Rediscovering «Wonder» through I-Docs: Reflection on «Immersive» Viewing in the Context of Contemporary Digital/Visual Practices», *Alphaville. Journal of Film and Screen Media*, 15 (2018), p. 56. En: <http://www.alphavillejournal.com/Issue15/HTML/ArticleFavero.html> [02/02/2021]

34. PINOTTI, Andrea: *op. cit.*, p. 5.

(FIGURA 5). Al grabar con diversas cámaras simultáneamente desde distintos ángulos de visión se genera un conjunto de imágenes que, fusionadas, producen un entorno habilitado para ser recorrido por el espectador que puede explorar el escenario del acontecimiento representado. Se trata de nuevo de una intensificación de la recepción individualizada, y a la vez de la posibilidad de su dispersión porque pierde peso en la composición y en la narrativa tanto el encuadre (el marco se vuelve móvil y ya no delimita definitivamente el dentro y el fuera de campo de la escena) como la narración secuencial (el montaje se corresponderá con las decisiones y trayectorias que adopte el espectador). También aquí se están dinamizando constantemente las distintas relaciones y gradaciones entre el interior y el exterior de las imágenes, entre actividad, participación e inmersión³⁵.



FIGURA 5. LINDSAY BRANHAM Y JONATHAN OLINGER: *BEHIND THE FENCE* (2016). DOCUMENTAL 360° DE 9 MINUTOS SOBRE LA CATÁSTROFE HUMANITARIA DE LOS MUSULMANES ROHINYÁS EN BIRMANIA. [HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=KOEFFYMEBQ](https://www.youtube.com/watch?v=koeffymebmq)

4. DENTRO Y FUERA DEL MARCO

Podemos ubicar al panorama y otros dispositivos de aquella época dentro de esos momentos de contestación y crisis. Pero al igual que el panorama no significa una liberación de la visión, sino que se incluye dentro de una estrategia de desterritorialización acorde con las exigencias del capitalismo decimonónico, las tecnologías inmersivas contemporáneas también están entrelazadas con las demandas del capitalismo digital. Este es el punto, y no tanto la retórica de una progresiva sofisticación de la imagen impulsada por su expansión más allá del marco hacia un realismo cumplido, en el que pueden establecerse analogías entre la cultura visual digital y, en este caso, los sistemas visuales del XIX. Hay, en efecto, un largo repertorio de maniobras de desterritorialización y descodificación capitalista en el campo de los sistemas de representación, desde el que se entiende que, al igual que en lo que toca a las cosas, las personas, las prácticas o los códigos que presentan un patrón estable o tradicional, la percepción debe ser deslocalizada para ser comprendida dentro de redes de intercambio, equivalencia y circulación.

35. Una aproximación a las prácticas en torno al *I-Doc* es ofrecido por FAVERO, Paolo: *op. cit.* pp. 52-55. Véase SCOTT-STEVENSON, Julia: «Virtual Futures: A Manifesto for Immersive Experiences», 2019. En: <http://i-docs.org/virtual-futures-a-manifesto-for-immersive-experiences/> [03/03/2021]. También MARTÍN PRADA, Juan: *op. cit.*, pp. 138-139.

En las versiones digitales de la imagen inmersiva está lógica se mantiene y se intensifica impulsada por la acelerada abstracción del capital. Ahora bien, si estos aparatos digitales producen nuevos efectos de sujeción también perfilan un aumento de nuestras capacidades, en cuanto que habilitan la apropiación de nuevos territorios perceptivos a partir de la implementación masiva de esos mismos aparatos. No me estoy refiriendo a una expansión de capacidades humanas desde un punto de vista humano-céntrico, que sostendría todavía los dualismos entre visión humana y artificial o entre lo humano o lo técnico (tampoco a la superación o sustitución de lo primero por lo segundo), sino a lo que sucede cuando se ubica a lo humano como parte de ensamblajes complejos de la percepción en los que agentes orgánicos y maquínicos convergen, se separan o friccionan en base a razones funcionales, económicas, políticas y estéticas³⁶.

Las imágenes digitales sirven a un nuevo modo de producción volcado sobre la presencia, la participación y la interconectividad que ellas contribuyen a conformar y legitimar. Es la articulación entre estos aspectos con la expansión de la representación y el desbordamiento del marco de la imagen donde se reconoce la especificidad de la imagen inmersiva digital. Esta concreción indica los límites de una teoría transmedial de la inmersión³⁷. Ciertamente el panorama, lejos de la gran popularidad de la que disfrutó en el siglo XIX, es habitualmente tratado como una curiosidad histórica dentro de la historia de los media. Sin embargo, la cultura visual contemporánea se encuentra recorrida por un intenso deseo de experiencias inmersivas que sitúa a estas como un objetivo concreto al que aspiran una variedad de medios del pasado y el presente. El enfoque transmedial a la inmersión se reconoce en la aplicación de conceptos derivados de la aparición de la realidad virtual a medios no digitales, y ni siquiera audiovisuales, por ejemplo, a la literatura, de la que puede decirse que invita también una experiencia inmersiva. De hecho, las narrativas realistas y naturalistas del siglo XIX compartirían con el panorama ese propósito de multiplicar los puntos vista y de envolver al lector en la realidad descrita. Al explicar cómo un espectador se ve inmerso dentro de la representación por la mediación de los nuevos dispositivos digitales podemos reconocer la dimensión inmersiva de otros medios previos impulsados por la voluntad de una convergencia mediática omniabarcadora o la consecución de la utopía de la obra de arte total. ¿Hasta dónde llegan estas analogías? La experiencia de estar presente en la narrativa desplegada por una novela no es la misma que la que proporcionan las simulaciones virtuales. Una definición genérica de la inmersión extendida a todos los medios no avanza mucho en la clarificación del concepto. Y oscurece el hecho de que un medio es una práctica social material en la que intervienen materiales, tecnologías, hábitos, habilidades, espacios sociales, instituciones y mercados³⁸.

Para hacer productiva esa aproximación transmedial debería cuestionarse una definición ontológica del medio, fundamentada en el postulado de que sus

36. ZYLINSKA, Joanna: *Nonhuman Photography*. Cambridge, The MIT Press, 2017, p. 14.

37. MCGINITY, Mathew: *op. cit.* pp. 22-25.

38. MITCHELL, WJT: «No existen medios visuales», en Brea, José Luis (Ed.): *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, Akal, 2005, p. 20.

elementos característicos mantienen su identidad aun formando parte de las nuevas materializaciones surgidas de una cierta mezcla. La idea de que las particularidades previas de un medio superviven en las nuevas mezclas a las que se ven arrastradas da paso a las relaciones concretas entre órdenes de sentido y de significación generadas en sus hibridaciones. El marco, la ventana o la pantalla han garantizado la separación de las imágenes con respecto a las cosas del mundo de las que son representaciones. José Ortega y Gasset observó que un cuadro sin marco derramaría su contenido por los costados del lienzo deshaciéndose en la atmósfera. Así, la relación entre imagen y marco no es accidental sino esencial, garantizando el ingreso en el recinto de la ilusión estética³⁹. ¿Qué sucede cuando las imágenes desafían ese aislamiento que lanza la atención hacia lo que Ortega llamaba la dimensión legendaria de la isla estética? Las transformaciones digitales no se reconocen tanto en la desaparición de la funcionalidad de esos dispositivos, ni en su pervivencia como recurso para delimitar a la imagen y refocalizar la atención, sino en una nueva realización de las dinámicas entre el afuera y el adentro de la imagen, en un movimiento de dos direcciones por el que elementos del mundo real penetran en los espacios ficcionales delimitados por los marcos y las pantallas, y los elementos que escapan de estos dispositivos para ocupar los espacios reales. Es un asunto de gradaciones, variaciones y proporciones, que sus antecedentes en la historia de la imagen, como los ya mencionados, solo iluminan parcialmente.

La relación entre cuadro y marco es dinámica y variable, modelada por las nuevas exigencias de unas imágenes que ya no cuentan entre sus prioridades representar las cosas del mundo sino interactuar con ellas, generar entornos en los que los límites entre interior y exterior son permeables y no fijados de antemano. No se trata de descartar el marco como objeto de reflexión sino de pensarlo bajo esas nuevas condiciones. Si fuera lo primero estaríamos sobreentendiendo el problema del marco como un complemento decorativo, tal y como advirtió Jacques Derrida en su deconstrucción del *parergon* kantiano⁴⁰. El marco sigue siendo, acudiendo al vocabulario deconstructivo, un indecible. Aun en su supuesta desaparición digital el marco afecta activamente a la obra en el interior y al espacio en el exterior, y, como estructura móvil, regula sus relaciones porosas. El marco se nos muestra, por su propia naturaleza limítrofe, como una oportunidad para poner en el centro de una teoría de la imagen los contornos y los umbrales, los límites entre contemplación y participación, entre las experiencias vividas y sus representaciones, entre lo real y lo virtual. Y también para cuestionar a aquellas imágenes que se nos presentan como acabadas, autosuficientes e hiperreales, que proclaman que no necesitan un *passe-partout* porque ya son capaces de estar en todas partes.

39. ORTEGA Y GASSET, José: «Meditación del marco», en *El espectador* (Vol. 3). Madrid, Espasa, pp. 113-115, 1996 [1921]. Tal es el desafío que observó Walter Benjamin a propósito de la crisis del aura. La obra aurática está claramente demarcada e invita a una contemplación distanciada que no la modifica. Pero cuando los bordes de la obra se vuelven permeables esta cambia con relación a los usos de los que es objeto. Esta crisis está impulsada por la fotografía, que, por su carácter reproducible, abandona el marco e interpela al receptor, satisfaciendo el deseo de las masas por acercarse a las cosas y triturar su aura.

40. DERRIDA, Jacques: *La verdad en pintura*. Buenos Aires, Paidós, 2010.

Cuando el ver se transforma en usar y experimentar, porque la imagen juega un papel activo guiando percepciones, movimientos y decisiones, las condiciones de la participación, la interactividad y la inmersión se reescriben. La imagen digital se encuentra subordinada al cumplimiento de un conjunto de reglas racionales diseñadas para producir el mayor y más eficiente de los parecidos, en cuanto que imagen hiperreal que estrecha los márgenes para las capacidades de acción, comunicación e interpretación del sujeto. Pero también es una imagen que, en cuanto que se encuentra tramada dentro de procesos de computación, nunca está finalizada, operando siempre en un estado constante de diferimiento y refractario a las reglas de aquella racionalización perceptiva⁴¹. Las imágenes nos sujetan a un orden en el que ellas están también atrapadas. Por eso no es pretendiendo ir más allá de ellas, para alcanzar la realidad que supuestamente nos ocultan, como podemos emanciparnos de esas sujeciones. Se trata más bien de entender las historias de las imágenes y los media como un entretejido tensionado entre sus realizaciones concretas y sus posibilidades no cumplidas, entre las imágenes y medios de los que disponemos y los potenciales que laten en ellos para elaborar de manera inmanente otros sentidos, prácticas y formas de habitar el mundo. Las imágenes digitales, agitadas por los imperativos de presencia, inmersión y participación, oscilantes entre las tendencias hacia el aislamiento perceptivo, la circulación y la navegación interconectadas y la disolución del marco y la pantalla, excitan nuestro deseo de experimentar con lo inesperado y lo sorprendente en la vida cotidiana⁴². Nos sitúan en la pregunta acerca de qué pueden hacer las imágenes, qué podemos hacer con ellas, y que nos hacen hacer. En las imágenes, a pesar de todo, permanecen abiertos, porque les son constitutivos, intersticios, intervalos y márgenes que nos permiten entrar a formar parte de los procesos de construcción del mundo que aquellas prueban retratar. Este, fluido y cambiante, no pide ser explicado de una vez por todas en una representación perfecta, sino ser redescubierto en su complejidad, también a través de las imágenes, tan transitorias, inciertas y frágiles como las realidades de las que son parte.

41. BERRY, David M.: *The Philosophy of Software: Code and Mediation in the Digital Age*. Basingstoke, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2011, p. 6.

42. FAVERO, Paolo: *op. cit.* pp. 57-58.

REFERENCIAS

- BELISLE, Brooke: «Nature at a glance: Immersive maps from panoramic to digital», *Early popular Visual Culture*, 13, 4, pp. 313-335.
- BERRY, David M.: *The Philosophy of Software: Code and Mediation in the Digital Age*. Basingstoke, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2011.
- BOLTER, David J. & GRUSIN, David: *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, The MIT Press, 1999.
- BREA, José L.: «Presencia y participación. Dos cualidades del arte en la web», en Brea, José Luis, *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, Salamanca, CASA, 2002, pp. 101-104.
- BUCKLEY, Craig, CAMPE, Rüdiger & CASSETTI, Francesco: «Introduction», en Buckley, Craig, Campe, Rüdiger y Casetti, Francesco (Eds.): *Screen Genealogies. From Optical Device to Environmental Medium*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2019, pp. 27-50.
- BURGIN, Victor: «The Time of the Panorama», en Streitberger, Alexander: *Situational Aesthetics: Selected Writings by Victor Burgin*. Leuven, Leuven University Press, 2009, pp. 293-312.
- CARELS, Edwin: «Nuts & Bolts: A Cinema of Contraptions», 2021. En: <https://ijfr.com/en/nuts-bolts-a-cinema-of-contraptions>
- CATALÀ DOMENECH, Josep M.: *Viaje al centro de las imágenes. Una introducción al pensamiento esférico*. Santander, Shangrila, 2017.
- CLARAMONTE, Jordi: *Estética modal. Libro segundo*. Madrid, Tecnos, 2021.
- CRARY, Jonathan: *Las técnicas del observador*. Murcia, Cendeac, 2008.
- CRARY, Jonathan: *Suspensiones de la percepción*. Madrid, Akal, 2008.
- DERRIDA, Jacques: *La verdad en pintura*. Buenos Aires, Paidós, 2010.
- ELSAESSER, Thomas: *Film History as Media Archeology. Tracking Digital Cinema*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2016.
- FAVERO, Paolo: «Rediscovering 'Wonder' through I-Docs: Reflection on «Immersive» Viewing in the Context of Contemporary Digital/Visual Practices», *Alphaville. Journal of Film and Screen Media*, 15 (2018), pp. 49-62. En: <http://www.alphavillejournal.com/Issue15/HTML/ArticleFavero.html>
- FEIERSINGER, Luisa, FRIEDRICH, Kathrin & QUEISNER, Moritz (Eds.): *Image, Action, Space. Situating the Screen in Visual Practice*. Berlin, Boston, de Gruyter, 2018.
- FORD, Lily: «Virtual Reality, 19th Century Style: The History of the Panorama and Balloon View», 2017. En: <https://www.open.edu/openlearn/history-the-arts/visual-art/virtual-reality-19th-century-style-the-history-the-panorama-and-balloon-view>
- FRIEDBERG, Anne: *Window Shopping: Film and the Postmodern Condition*. Berkeley, University of California Press, 1994.
- GRADEAULT, Andre: *Film and Atraction: from Kinematography to Cinema*. Urbana, University of Illinois Press, 2011.
- GRAU, Oliver: *Virtual Art. From Illusion to Immersion*. Cambridge, The MIT Press, 2003.
- HARBISON, Robert: *Reflections on Baroque*. Londres, Reaktion Books, 2000.
- HENNING, Michelle: «Image Flow: Photography on Tap», *Photographies*, 11, 2-3, (2018), pp. 133-148.
- HERNÁNDEZ BARBOSA, Sonsoles: «The 1900 World 's Fair or The Attraction of the Senses», *The Senses and Society*, 10, 1, pp. 39-51.

- HUHTAMO, Erkki & PARIKKA, Jussi (Eds.): *Media Archeology: Approaches, Applications, and Implications*. Berkeley, University of California Press, 2011.
- JENKINS, Henry: *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona, Paidós, 2008.
- MARTÍN PRADA, Juan: *Otro tiempo para el arte. Cuestiones y comentarios sobre el arte actual*. Valencia, Sendemá, 2012.
- MARTÍN PRADA, Juan: *El ver y las imágenes en tiempo de Internet*. Madrid, Akal, 2018.
- MARZO, Jorge Luis: «The Panorama», 2001. En: <https://www.soymenos.net/Panorama.pdf>
- MCGINITY, Mathew: *Presence, Immersion, and the Panorama*, (Tesis doctoral), Sydney, University of New South Wales, 2014. En: <http://unsworks.unsw.edu.au/fapi/datastream/unsworks:12630/SOURCE02?view=true>
- MITCHELL, WJT: «No existen medios visuales», en Brea, José Luis (Ed.): *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, Akal, 2005, pp. 19-25.
- OETTERMANN, Stephan: *The Panorama: History of a Mass Medium*. New York, Zone Books, 1997.
- ORTEGA Y GASSET, José: «Meditación del marco», en *El espectador (Vol. 3)*. Madrid, Espasa-Calpe, 1996 [1921], pp. 113-115
- PINOTTI, Andrea: «Self-Negating Images: Towards An-Iconology», *Proceedings*, 1 (2017), pp. 1-9. En: <https://www.mdpi.com/2504-3900/1/9/856>
- SÁNCHEZ, Sergi: *Hacia una imagen no-tiempo. Deleuze y el cine contemporáneo*. Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2013.
- SCOTT-STEVENSON, Julia: «Virtual Futures: A Manifesto for Immersive Experiences», 2019. En: <http://i-docs.org/virtual-futures-a-manifesto-for-immersive-experiences/>
- SEKULA, Allan: «The Traffic in Photographs», *Art Journal*, 41, 1, (1981), pp. 15-21.
- STREITBERGER, Alexander: «The Return of the Panorama», en Pirenne, Raphaël y Streiberger, Alexander (Eds.): *Heterogeneous Objects. Intermedia and Photography after Modernism*. Leuven, Leuven University Press, 2013, pp. 59-88.
- TAUSSIG, Michael: *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. Nueva York, Londres, Routledge, 1993.
- YOUNGBLOOD, Gene: *Expanded Cinema*. Londres, Nueva York, Dutton, 1970.
- ZYLINSKA, Joanna: *Nonhuman Photography*. Cambridge, The MIT Press, 2017.

EXPERIENCIAS INMERSIVAS Y NACIÓN: LA FOTOGRAFÍA ESTEREOSCÓPICA AMATEUR EN CATALUÑA 1900-1936

IMMERSIVE EXPERIENCES AND NATION: AMATEUR STEREOSCOPIC PHOTOGRAPHY IN CATALONIA 1900-1936

Núria F. Rius¹

Recibido: 15/05/2021 · Aceptado: 07/09/2021

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021.30842>

Resumen²

Entre 1900 y 1930, la fotografía amateur se extendió de forma notoria en Cataluña. Esta extensión tuvo particular arraigo entre las clases acomodadas que encontraron en la fotografía y el excursionismo una forma de compromiso con la nación. En la articulación entre fotografía y nación jugó un papel capital el formato estereoscópico, muy popular entonces. Este permitía la toma de fotografías dobles que gracias al uso de un visor ofrecían una profunda experiencia de inmersión, transparencia y tránsito físico. El artículo interroga los procesos de construcción de la cultura visual nacional no solo en términos de la instancia productiva de la fotografía amateur sino, también, en su instancia observacional y experiencial, que pone el cuerpo en el centro de los procesos de construcción de las identidades nacionales y subraya el papel relevante que tuvo el amateurismo fotográfico en el catalanismo cultural.

Palabras clave

Fotografía Amateur; Estereoscopia; Experiencia Inmersiva; Identidades Nacionales; Catalanismo Político y Cultural; Imagen y Cuerpo

Abstract

Between 1900 and 1930, amateur photography spread notoriously in Catalonia. This extension had particular roots among the wealthy classes who found a form of commitment to the nation in photography and hiking. In this articulation, between photography and nation, the stereoscopic format, which was very popular at the

1. Universitat Pompeu Fabra. C. e.: nuria.rius@upf.edu; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4331-5323>

2. Este artículo se ha desarrollado en el marco del proyecto de investigación *Prehistorias de la instalación: del interior eclesiástico barroco al interior moderno*, Tomas Mcsotay (Investigador Principal), [AEI/FEDER, UE-PGC2018-098348-A-I00Z]. Queremos transmitir nuestro agradecimiento a Berenguer Vidal (Arxiu Fotogràfic del Centre Excursionista de Catalunya), a Pep Parer Farell (investigador y conservador independiente), a Núria Gil y Clara Beltrán (investigadoras académicas), así como a los descendientes de Felicià Solsona y Matz.

time, played a capital role. Stereoscopic allowed the taking of double photographs that, thanks to a viewfinder, offered a profound experience of immersion, transparency and physical transit. The article interrogates the processes of construction of national visual culture not only in terms of the productive instance of amateur photography but also in its observational and experiential instance, which places the body at the centre of the processes of construction of national identities and underlines the relevant role that photographic amateurism played in cultural Catalanism.

Keywords

Amateur Photography; Stereoscopic Photography; Immersive Experience; National Identities; Political and Cultural Catalanism; Image and Body

.....

1. INTRODUCCIÓN

El estudio de la relación entre fotografía estereoscópica, turismo y construcción de imaginarios estéticos y nacionales ha gozado de numerosas aportaciones académicas. La mayoría de ellas se han elaborado desde tres perspectivas principales: 1) prestando atención a la dimensión comercial y económica de esta industria; 2) analizando las diferentes retóricas visuales y discursos de poder que en ella se inscriben y 3) analizándola desde una comprensión genealógica y cultural del dispositivo tecnológico y sus modos de ver que parecen guardar estrechas relaciones con otros medios visuales como el cine. De forma transversal, existen una serie de problemáticas que son analizadas de forma recurrente: por un lado, la experiencia visual inmersiva a la que invita el formato estereoscópico y sus efectos en el cuerpo del observador/a, y, por el otro, la comprensión del paisaje, en tanto que objeto habitual de este tipo de fotografía, como un dispositivo construido e ideológico.

En el presente artículo planteamos un análisis de la fotografía estereoscópica que, integrando conceptos y argumentos de las perspectivas teóricas mencionadas, no obstante, centra su atención en el ámbito de la fotografía amateur. Es decir, que más allá de la estereoscopia entendida como un bien de consumo de gran éxito comercial desde mediados del siglo XIX, afronte este formato como el más usado y recurrente en el amateurismo fotográfico burgués desde 1900 y hasta 1930³. En ella, operan las ya citadas dimensiones comerciales, discursivas y tecnológicas, pero esta plantea también nuevas problemáticas como son: los juegos de identificación del amateur con la fotografía y el grupo sociocultural al que pertenece, así como los vínculos sensitivos y afectivos con los que desarrolla su afición y que encarnan un conjunto de valores asociados a la clase, al género y a la identidad nacional y para los cuales el cuerpo juega un papel central. Es decir, el ámbito amateur permite abordar la estereoscopia no desde una instancia meramente receptiva sino desde una posición activa, compleja y plural del sujeto que es a la vez, productor y consumidor de la imagen.

El desarrollo de una práctica fotográfica amateur estrechamente vinculada a la estereoscopia fue común en diferentes países, del mismo modo que podemos afirmar que en ella se enmarcan procesos de identificación práctica y afectiva muy parecidos. El desarrollo del amateurismo fotográfico y del régimen visual propio de la estereoscopia son productos de la modernidad industrial y del desarrollo de un sujeto cívico, eminentemente urbano, que se identifica tanto con los discursos nacionales de su propio país como con el espíritu cosmopolita y *globe trotter* propio del espíritu expansionista, de origen occidental, sobre el resto del mundo. De este modo, nos planteamos dirigir la investigación preguntándonos por los usos y efectos

3. De forma común, se ha afirmado que alrededor de 1930 se produce una muerte súbita del formato, después de décadas de éxito comercial. Véase, por ejemplo, CRARY, Jonathan: *Las técnicas del observador*. Murcia, Cendeac, [1990] 2007; y FOWLE, Jib: «Stereograph and the standardization of Vision», *Journal of American Culture*, 17:2 (1994), pp. 89-93. Sin embargo, en los últimos años se ha reconsiderado esta 'muerte' del formato gracias a una comprensión genealógica de la estereoscopia con la realidad virtual y las experiencias inmersivas 3D digitales de la contemporaneidad. Véase GUREVITCH, Leon & ROSS, Miriam, «Stereoscopic media: Scholarship beyond booms and busts», *Public*, 24:47 (2013), pp. 83-93.

de la fotografía estereoscópica amateur en el contexto del desarrollo de las identidades nacionales europeas y, en concreto, en el contexto del estado nación de España.

Nos centraremos en el ejemplo del amateurismo fotográfico en Cataluña, sobretudo vinculado a la práctica del viaje recreativo, en forma de excursionismo regional y turismo cosmopolita y, por lo tanto, encarado a la experiencia y visualidad del paisaje. Lejos de entender que existe una distinción política con el resto de las regiones españolas, abordaremos el caso catalán como un exponente destacado de una lógica fotográfica vinculada a la construcción de identidades políticas y sociales, producto de los nacionalismos europeos originarios del siglo XIX y de los regionalismos con los que se construye la idea del estado nación español en el seno de este mismo marco europeo. También, de la propia significación adquirida por la tecnología fotográfica, cargada alrededor de 1900 de fuertes valores sociales, políticos, culturales, estéticos y epistemológicos. Abordaremos una lectura conjunta de la práctica amateur que, además de fotografías, trabaja con prácticas, emociones, discursos e imaginarios identitarios que son parte estructural y estructurante de la propia afición.

A pesar de que el amateurismo de inicios del siglo XX usaba también otros formatos como las placas 13 × 18 cm, comunes en las cámaras llamadas «de campo» o *detectives*, o las 9 × 12 cm, prestaremos especial atención a la estereoscopía por ser el formato más recurrente y común entre los amateurs gracias a su capacidad precisamente por crear experiencias inmersivas de la realidad e implicar el cuerpo de forma radical. En definitiva, nos centraremos en el estudio del vínculo entre fotografía, estereoscopía, territorio y cuerpo, entendiendo este último como un lugar preeminente en la producción y encarnación de la nación.

Argumentaremos que:

1. La práctica fotográfica amateur no se reduce a la toma de la fotografía, sino que abraza un conjunto de prácticas, ejercicios y experiencias que van desde la preparación del viaje o excursión y la manipulación del material fotográfico en distintas fases hasta el visionado propiamente del material y el cuidado del archivo personal.

2. El ejercicio fotográfico está imbuido de un fuerte componente corporal y emocional, en una red en la que se activan instancias heterogéneas. Así, la fotografía no es el resultado de esta red de instancias sino una tecnología activa y partícipe de su provocación y conducción. Dentro del vasto campo de la fotografía, en concreto, el formato estereoscópico conlleva una serie de vínculos con el cuerpo y la emoción que le son específicos y que tienen que ver con la experiencia inmersiva de la realidad.

3. La práctica fotográfica amateur participa de diferentes juegos identitarios y de pertenencia: por un lado, la pertenencia a la nación de la fotografía, por el otro, la pertenencia a la nación catalana, ambas productos transnacionales y dependientes de los procesos definitorios de la modernidad. Fruto de estos mismos procesos, comprendemos la fotografía como una práctica cultural que es constituyente del campo formativo del cuerpo social y, en estos juegos identitarios, la fotografía estereoscópica no es en vano el formato más recurrente, ubicuo y pertinente para

la experiencia ideal del espacio y el tiempo de la nación imaginada. Es decir, fuera precisamente del espacio y del tiempo real y concreto de la contemporaneidad (por ejemplo, de los cambios acarreados por la industrialización o por los fuertes conflictos sociales existentes entonces en Barcelona).

4. El amateur, habiendo naturalizado unos discursos históricos y culturales sobre la nación, reforzada por una economía visual que circula a su alrededor de forma reiterativa, orienta su ejercicio fotográfico a la recreación de lugares, arquitecturas, tipos populares y puntos de vista que ya conoce y que le son familiares. Detrás de este ejercicio opera la imaginación histórica, que le empuja a reconocer en aquello que fotografía el vínculo con su pasado colectivo; a la par del sentimiento de pertenencia local, que le empuja a sentirse parte de esta misma colectividad en el presente; finalmente, opera el compromiso de ser parte de una nación, la amateur, que con su ejercicio fotográfico está construyendo la nación cultural gracias a la entonces creencia en un proyecto fotográfico destinado a registrar y archivar todo tipo de bellezas de Cataluña (naturales, artísticas y signos populares y folclóricos). Por lo tanto, el sentido de la práctica fotográfica está en la recreación y la acción física, sobretodo, centrada en la observación tipo *pinhole*, basada en poner el cuerpo dentro de la imagen a través del acercamiento del ojo al agujero del visor.

Los casos de estudio de los que partimos proceden del archivo fotográfico del Centre Excursionista de Catalunya (CEC), cuyos fondos están digitalizados en el portal Memòria Digital de Catalunya. También, del estudio monográfico del empresario agrícola y fotógrafo amateur, Felicià Solsona y Matz (1879-1955), de cuyo domicilio en Cervera tuvimos acceso en 2018 y 2019⁴.

2. EXPERIENCIAS INMERSIVAS, IDENTIDADES NACIONALES Y TECNOLOGÍAS DE LA IMAGEN Y DEL AFECTO

Nuestra investigación se sustenta en un marco teórico formado, principalmente, por tres sub-áreas de estudio histórico y teórico: por un lado, la articulación entre tecnología, viaje y experiencias inmersivas en el siglo XIX; por el otro, la relación entre visualidad y construcción de identidades nacionales y, finalmente, la dimensión material y afectiva de la fotografía.

El ámbito de los estudios literarios dedicados a la época victoriana inglesa del siglo XIX ha sido muy fructífero en el análisis sobre la articulación entre cultura occidental, tecnología, visualidad y viaje. A pesar de la amplitud de este ámbito, es posible detectar una serie de conceptos y problemas que suelen señalarse de forma recurrente y transversal, a pesar de abordar objetos específicos de estudio que son

4. Él y su familia solían pasar largas estancias en Barcelona, pero su actividad amateur se concentra, sobretodo, en su localidad natal, Cervera, donde se encontraba Can Solsona, la casa familiar. Su caso es el de un amateur de provincias que, no obstante, mantiene un fuerte vínculo con la capital catalana.

diferentes entre sí. El primero es la relación estricta entre la concepción y el desarrollo científico del siglo XIX y las lógicas culturales coetáneas, aparentemente en polos equidistantes. No obstante, se ha puesto de manifiesto la codependencia mutua de los dos ámbitos, ciencia y cultura, que se manifiesta en conceptos y metáforas interdependientes. Según Richard Menke, al hablar de la comunicación en red en la era victoriana, las nuevas tecnologías de la revolución industrial no solo son en sí mismas parte de la cultura que las ha generado y usado, sino que estas actúan sobre la propia cultura y la remodelan⁵. Así, de alguna forma, el medio tecnológico no puede distinguirse de su mensaje ya que está construido en base a la definición, valores y usos con que le ha otorgado el mismo contexto cultural que luego comunicará y transmitirá. No es solo la definición de la información, sino el modo de transmitirla. Un modo que, a su vez, resignifica el contenido. En nuestro caso, veremos como es indisociable el modo con el que se concibe el uso y la práctica de la fotografía, la estereoscopia y su tridimensionalidad, con el tipo de imágenes que se producen, paisajes y arquitecturas de la nación.

Otro término recurrente precisamente es el de redes de comunicación. De nuevo según Menke, las redes de comunicación «*encouraged a wider impression of new contiguities and expanding relations, a sense that the stream of communication itself both produced and embodied human interconnection*»⁶. En nuestro estudio, veremos como la noción de red (a nivel espacial, visual y social) es fundamental para la diseminación de ideas, imágenes y cuerpos de la nación y su articulación mediante la práctica fotográfica amateur, sobre bases grupales como los centros excursionistas y su aparato logístico: secciones de fotografía, boletines, exposiciones, conferencias, etc. Finalmente, nos ha sido de mucha utilidad el trabajo de Alison Byerly sobre la relación entre literatura y viaje con una serie de tecnologías complejas que buscan provocar intensas experiencias estéticas y vivificantes. Especialmente el desarrollo de su marco teórico ha sido la base para establecer las relaciones entre estereoscopia y realidad virtual entendiéndola como un proceso y tránsito continuo, basado en la interacción y manipulación del dispositivo por parte del observador, que opera de forma constante entre la realidad de la casa y aquello plausible y real de la imagen inmersiva⁷.

En lo que se refiere a las relaciones entre visualidad e identidades nacionales, el trabajo de Lucila Mallart entorno al papel desarrollado por *La Ilustración catalana* y su imagen sobre la nación catalana es fundamental para nuestra investigación⁸. Mallart parte de la existencia de un inconsciente urbano que se construye mediante las transformaciones materiales, las identidades políticas y la visualidad. De esta triple articulación emerge un imaginario basado tanto en historicismos como en la modernidad, que se despliega, por ejemplo, en revistas ilustradas y otros soportes

5. MENKE, Richard: «The Victorian Novel and Communication Networks», en RODENSKY, Lisa: *The Oxford Handbook of the Victorian Novel*. Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 276.

6. MENKE, Richard: *op. cit.* p. 280.

7. BYERLY, Alison: *Are We There Yet?. Virtual travel and Victorian realism*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2016.

8. MALLART, Lucila: «Illustrated Media, the Built Environment and Identity Politics in fin-de-siècle Catalonia. Printing Images, Making the Nation», *Cultural History*, 4:2 (2015), pp. 113–135.

de imagen mecánica, de amplia difusión. Apoyándose en la teoría de la comunidad imaginada de Benedict Anderson, para Mallart estas imágenes, que parten de referentes concretos, constituirían el tránsito necesario para pasar de la nación imaginada a la nación real: una nación que se sustenta sobre la base de imágenes compuestas, aisladas, autonomizadas y que al distribuirse de forma continua contribuyen a la adquisición inconsciente de la pertenencia nacional del ciudadano. Las tesis de Mallart participan de una perspectiva teórica que adjudica a la visión un rol central en los procesos de construcción del civismo liberal y moderno que tuvo lugar en varias ciudades europeas. A nuestro modo de ver, la práctica fotográfica amateur constituye un ejercicio más en este engranaje: el amateur, ciudadano liberal y autoconsciente de su modernidad e identidad nacional, transita una vez tras otra entre la nación imaginada y la nación real, gracias a su propia producción fotográfica, sistemática y comprometida, y a una profunda experiencia encarnada que convierte el cuerpo en el lugar en el que arraiga la nación a través de la imagen. No será una casualidad que precisamente *La Ilustración Catalana* se convierta en 1903 en uno de los primeros periódicos locales en promover concursos fotográficos sobre la nación así como en publicar las imágenes producidas por autores amateurs⁹.

Un último aspecto por considerar en nuestro marco teórico es precisamente el conjunto de valores con que es definida y distribuida la tecnología de la fotografía y, en concreto, su dimensión relacional y afectiva que excede la simple instancia visual. Sin lugar a duda, los trabajos de Elizabeth Edwards son en este sentido el referente ineludible y, en especial, su libro *The camera as historian: amateur photographers and historical imagination, 1885-1918*¹⁰. Para Edwards, la fotografía no es el resultado de interacciones sociales sino un agente activo que las impulsa y modela, gracias a un acercamiento muy influenciado por la teoría del actante-red de Bruno Latour. Según este acercamiento, todo –las cosas humanas y no humanas– existe gracias a las relaciones que las conectan permanentemente. Así, cuando el aficionado toma una fotografía, lo hace con valores y emociones sociales y culturales integradas. También, con conocimientos e ideas particulares sobre la fotografía. Al mismo tiempo, la fotografía en sí misma es una tecnología activada por todos los discursos sociales sobre para qué sirve y cuándo y cómo debe ser usada. Los sujetos que participan del impulso fotográfico también actúan con valores y emociones sociales y culturales integradas. También con conocimientos e ideas particulares sobre la fotografía. Esta red se amplía si prestamos atención al lugar: sus normas y discursos asociados, así como a las ideas y emociones particulares que tanto el fotógrafo como sus acompañantes tienen en ese lugar y en ese momento. En nuestro caso, entendemos que toda esta red de ideas, discursos y prácticas forman parte del proceso de imaginar, sentir y recrear la nación a través de la práctica fotográfica

9. *La Il·lustració Catalana* inaugura así una genealogía de concursos fotográficos, promovidos por parte de la prensa local, que se extenderá con éxito hasta los años treinta como lo demuestra el fastuoso concurso «Catalunya 1934» impulsado por *El Día Gráfico*. Véase BALDOMÀ Soto, Montserrat: *Entre el noucentisme i la modernitat: el fons del concurs fotogràfic «Catalunya 1934» del diari El Dia Gráfico a l'Arxiu del Servei de Patrimoni Arquitectònic Local de la Diputació de Barcelona*. Barcelona, Diputació de Barcelona, Servei de Patrimoni Arquitectònic Local, 2017.

10. EDWARDS, Elizabeth: *The camera as historian: amateur photographers and historical imagination, 1885-1918*. Durham, Duke University Press, 2012.

y que nos deben ayudar a comprender que la toma de la fotografía y el visionado están fuertemente atravesados por emociones y afectos entorno a su identidad y juegos de reconocimiento. Esta perspectiva ayuda a ver la interdependencia que hallamos entre el grupo que practica la fotografía (amateurs burgueses o profesionales liberales), el tipo de fotografía que produce (la costosa estereoscopia), sus referentes visuales (prensa ilustrada y álbumes gráficos del territorio) y los lugares a los que acude (Montserrat, Poblet, Ripoll y otros enclaves patrimoniales, a menudo de origen medieval). Una mirada holística sobre todos estos factores, y otros que detallaremos en el texto, se impone cuando se accede a materiales más allá de un fondo fotográfico concreto. En el caso de esta investigación, la preservación casi intacta del domicilio del amateur cervariense Felicià Solsona, un importante empresario agrícola y político, nos ha servido como laboratorio de estudio con el que comprender la malla que articula objetos, prácticas y discursos.

3. POR AMOR A LA FOTOGRAFÍA Y A LA NACIÓN

En ocasiones anteriores, hemos analizado el desarrollo de una cultura fotográfica personal, doméstica y amateur en Cataluña en el primer tercio del siglo XX, de forma inter-clasista, pero bajo distinciones claras de intencionalidad y adscripción política y de clase¹¹. En el presente estudio, nos centramos en el amateurismo extendido sobretudo entre la burguesía industrial y los profesionales liberales. A diferencia de la afición fotográfica, el término «amateur» lo usamos para referirnos a sujetos que se dedican y se comprometen con la práctica fotográfica de forma sostenida en el tiempo, invirtiendo esfuerzos y recursos económicos y exigiéndose un progreso en su dominio técnico y estético. Motivo por el cual, normalmente, el amateur no actúa aislado sino en el seno de grupos y clubes culturales e, incluso, específicamente fotográficos, como fue el caso del CEC y su sección de fotografía, creada en 1904 (FIGURA 1).

A pesar de que algunos de estos amateurs más significados han sido objeto de estudios monográficos, como son el caso de Josep Salvany, Antoni Amatller, Carles Fargas i Bonell o Juli Soler¹², en ellos opera un esquema compartido tanto a lo que

11. F. RIUS, Núria: «Del minuterio al aficionado. Prácticas anónimas en la primera expansión de la fotografía en España (1914-1939)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (UAM), 28 (2016), pp. 29-54; F. RIUS, Núria: «La fotografía de aficionado en la Barcelona de preguerra. Identidades, prácticas y negociaciones culturales», *eHumanista. Journal of Iberian Studies*. Dossier: ORAZI, Veronica (ed.), *Representar la identidad: intersemiotividad y transmedialidad en la cultura española contemporánea*, 13 (2018), pp. 34-58; SIMÓN, Juan Antonio: «Mirar, sentir y experimentar la metrópolis a través de la fotografía amateur: el caso de la Exposición Internacional de 1929 en Barcelona», en HERNÁNDEZ, Sonsoles (ed.), *La sensibilidad de la metrópolis moderna*, Barcelona, Publicacions i Edicions UB, (en prensa).

12. ARMENGOL, Assumpta & MARCO, Ricard: *Josep Salvany i Blanch: fotografies 1910-1926*. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1998 (seguido años después de otras exposiciones y publicaciones sobre el mismo autor); NARANJO, Juan: *El museu domèstic. Un recorregut per les fotografies d'Antoni Amatller*. Barcelona, Fundació 'la Caixa', 2002; MARCO, Ricard & RIERA, Mercè: *La mirada del viatger. Balears 1900-1935*. Barcelona, Espai Mallorca, 2009; los monográficos editados en 2011 por Prames y en CEC dedicados a Carles Fargas y Juli Soler Santaló; véase también BARNADAS, Ramon: *Fotògrafs viatgers (1876-1936). L'àlbum d'Ulisses*. Barcelona: Museu d'Història de Catalunya, 2012; GOÑI, Xavier (coord.): *El Pirineu estereoscòpic de Josep Forn i Olivella. Fotografies dels anys 20 i 30 del segle XX*. Lleida, Garsineu Edicions, 2019; BADA, Albert: «El acceso de la clase media a la fotografía a través de la estereoscopia. El



FIGURA 1. CARLES FARGAS, EXCURSIONISTAS DE LA SECCIÓN DE FOTOGRAFÍA DEL CENTRE EXCURSIONISTA DE CATALUNYA EN MOIÀ, C. 1920. AFCEC

se refiere a condiciones de posibilidad como a identidades con las que se reconocen y de las que participan. Desde una perspectiva socioeconómica, cultural y de género, los amateurs del CEC y Felicià Solsona son hombres de posición acomodada, a pesar de que tenemos constancia de la participación de mujeres –normalmente esposas e hijos de dichos socios– en las actividades fotográficas de las entidades excursionistas y fotográficas¹³. Este perfil coincide con la definición de Brenton J. Malin al referirse a la cultura estereoscópica norteamericana de 1900 como blanca y de clase media, centrada en un sujeto altamente tecnificado, que asocia la estereoscopia al desarrollo también intelectual, cultural y moral de este mismo sujeto¹⁴. La adscripción de los amateurs a un espacio social determinado no es baladí, puesto que su práctica fotográfica responde a una identidad de clase que se distingue de la clase obrera y que, además, a nivel político, se inscribe en el catalanismo de la Lliga Regionalista, del orden y el civismo, que le permite distanciarse de la ciudadanía de origen migrante¹⁵. Según Pierre Bourdieu y Alain Darbel, esta ‘amor’ por la cultura, que nosotros focalizamos en el amateurismo fotográfico, lejos de tratarse de un ‘descubrimiento’ o encuentro azaroso, se sustenta en el reconocimiento previsible

caso de Josep Majó Payés», en *III Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, (en prensa). Actualmente, el Museu Comarcal de Cervera, bajo la coordinación de Núria Gil y Clara Beltrán, está preparando un estudio monográfico sobre Felicià Solsona en: *La Casa Solsona. Una joia modernista a Cervera* (en prensa).

13. Tenemos constancia de la implicación de fotógrafas amateurs en entidades como el CEC gracias a testimonios gráficos o de su participación en exposiciones, como la «Exposición femenina» celebrada en mayo de 1920 en la sede del mismo CEC. No obstante, sus fondos no han llegado a la institución o cabe la posibilidad de que hayan quedado diluidos en los fondos de titulación masculina.

14. MALIN, Brenton J.: «Looking White and Middle-Class: Stereoscopic Imagery and Technology in the Early Twentieth-Century United States», *Quarterly Journal of Speech*, 93:4 (2007), pp. 403-404.

15. Los juegos identitarios y de diferenciación articulados a través de la fotografía los encontramos en otros contextos. Retomando el caso norteamericano estudiado por Malin, es la noción racial de «blanco», en la sociedad norteamericana industrial de 1900, fruto de fuertes olas migratorias, el eje articulador de estos juegos de distinción. Véase MALIN, *op. cit.*, pp. 407-408.

entre un grupo social determinado y unas prácticas culturales cuyos códigos prácticos y simbólicos les pertenecen, porque han sido creadas justamente para él. Hablamos de una complejidad y refinamiento técnico y estético, cuya adquisición se produce tanto en espacios institucionalizados como fuera de ellos, pero que, en todos los casos, su capacidad de distinción con unos sujetos y reconocimiento con otros es claramente comprensible para los que serán sus usuarios¹⁶. Esta distinción y reconocimiento opera en un doble plano: en el del amateurismo fotográfico y en el de la identificación nacional.

La fotografía, desde sus inicios, contó con practicantes amateurs, pero no fue hasta finales del siglo XIX que tuvo lugar su extensión y popularización, gracias a una serie de mejoras en los procesos fotoquímicos, que permitieron la consecución de la instantaneidad fotográfica, y a la proliferación de cámaras portátiles de diversa complejidad técnica. Fruto de estos avances, se desarrollará un mercado destinado al simple aficionado ocasional, para quien se comercializan cámaras y materiales fotoquímicos ya preparados de forma simplificada, rápida y a menudo más económica. Por oposición y distinción, se desarrollará en paralelo un mercado destinado al aficionado amateur, más sofisticado y exigente con la propia práctica y, en consecuencia, con los recursos y materiales. En Barcelona a principios de 1900 es notable el crecimiento de establecimientos comerciales especializados en fotografía, entre los que destacan Cosmos Fotográfico, la casa Cuyàs y la Baltà i Riba. El ejercicio de los amateurs del CEC y de Felicià Solsona sobrepasa la simple producción de imágenes y abraza las tareas de laboratorio, de estudio técnico y estético del arte, así como el visionado doméstico de su propia obra. A él van destinados manuales, revistas y folletos especializados, diversidad de marcas y alternativas materiales, a las que el amateur responde con esmero y dedicación¹⁷. Lo demuestran, por ejemplo, sus propias libretas de apuntes que dan prueba de la posición proactiva del amateur en su aprendizaje, desarrollo y mejora de la afición gracias a una mejor comprensión de las relaciones entre lugares específicos (paisajes, patios interiores, iglesias, etc.), estaciones y meses del año, condiciones meteorológicas y su consiguiente relación entre datos de tiempo de exposición y funcionamiento de la cámara fotográfica.

En el caso de Solsona, pudimos estudiar un cuaderno elaborado por él bajo el título de «Fotografía (Per Cervera)» en la que detalla informaciones específicas para la toma de fotografías en su tierra natal y alrededores. Un objeto que ilustra el metodismo y la exhaustividad característica de este tipo de fotógrafo¹⁸. Las anotaciones ponen en relación el tipo de material fotográfico usado, una cámara estereoscópica francesa Cornu Ontoscope de principios de 1920, objetivos de la casa alemana Zeiss, placas Wellington extrarápidas para hacer los negativos y placas Ilford para los

16. BOURDIEU, Pierre & DARBEL, Alain: *El amor al arte. Los museos europeos y su público*. Barcelona, Paidós, [1969] 2003.

17. Sobre el desarrollo del mercado fotográfico en España y, en especial, de las publicaciones para amateurs véase INSENER, Elisabet: *La fotografía en España en el periodo de entreguerras: notas y documentos para una historia de la fotografía en España*. Girona, CRDI, 2000.

18. Características muy similares pueden observarse en libretas, cuadernos y documentos manuscritos de amateurs del CEC como sucede con el médico Josep Salvany, cuya documentación se preserva en la Biblioteca de Catalunya. Véase una reproducción en MARCO, Ricard & RIERA, Mercè: *op. cit.*, p. 23.

positivos; la relación entre apertura del diafragma y velocidad del obturador de acuerdo con las condiciones lumínicas; e información técnica sobre revelado y positivado. Al final, el mismo amateur anota diferentes espacios y composiciones para fotografiar Cervera:

«pati interior fosc / Carrer vell molt estret fosc / Monument conjunt (fosc, clar, sol i ombra, ple sol) / Detall arquitectònic (fosc, clar) / Gran plaça / Panorama gran ciutat (amb arbrada) / Interior molt fosc / Retrat a l'aire lliure / Vista de riu / Escenes platja / Marina endins».

Los amateurs del CEC y el propio Solsona encontrarán en el formato estereoscópico la respuesta a sus expectativas técnicas, estéticas y políticas. La estereoscopia se había popularizado en la segunda mitad del siglo XIX gracias al desarrollo de un potente mercado comercial europeo y americano en el que destacaban casas como Léon & Lévy, la London Stereoscopic and Photographic Company o Underwood & Underwood, además de numerosos productores locales. El mercado de la estereoscopia se basaba en la producción profesional de extensas colecciones fotográficas más o menos recurrentes, tanto de Occidente como de las África y Asia colonial¹⁹. Era un negocio que se desarrollaba sobre un negocio anterior: el de las vistas ópticas que desde el siglo XVIII habían ofrecido la imagen de distintas ciudades europeas con representaciones del espacio fuertemente fugadas y cuyo visionado debía realizarse con el uso de una lente y un espejo que al mirar a través producían la sensación de profundidad e inmersión²⁰. Por lo tanto, existe una genealogía de tecnologías inmersivas que acercan al observador a su fusión con la realidad imagénica, es decir, con la creencia de la realidad en si misma. Para Gurevitch, la emergencia del negocio de la fotografía estereoscópica se debe a la triangulación entre industria, consumo y espectáculo²¹. Este último elemento distinguiría de manera clara la estereoscopia de la fotografía bidimensional del mismo período.

Procedente de Francia, la fotografía estereoscópica para uso amateur gozó de mucha popularidad en Cataluña desde principios de 1900. Las motivaciones precisamente entorno a la percepción y representación del espacio de la nación que, como veremos, subyacían en la cultura excursionista local encontraron en el régimen visual de la estereoscopia la forma de articular realidad e imagen del modo más verosímil posible.

19. Según Leon Gurevitch, se pueden clasificar en los siguientes grupos temáticos: grandes empresas y maquinaria industrial; representaciones magnificentes de la naturaleza; grandes ciudades y sitios arqueológicos; los nuevos descubrimientos botánicos y del mundo animal; la explotación de recursos naturales del capitalismo industrial y del imperialismo y, finalmente, lo que el autor denomina los 'sujetos del capitalismo industrial'. GUREVITCH, Leon: «The stereoscopic attraction: Three-dimensional imaging and the spectacular paradigm 1850–2013», *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 19:4 (2013), pp. 396-405.

20. Nos referimos a dispositivos como el Zograscopio o la Caja óptica, el Tutillimundi o el Cosmorama. Sobre la introducción de estas tecnologías en España véase, por ejemplo, VEGA, Jesusa: *Ciencia, arte e ilusión en la España ilustrada*. Madrid: Editorial CSIC, 2010; o CUENCA, Celia: «La linterna mágica en Barcelona: las fantasmagorías del óptico Francisco Dalmau (1844-1848)», *Fonseca, Journal of Communication*, 16 (2018), pp. 101-114; CUENCA CÓRCOLES, Celia; «El Viaje Óptico por España de Onofre Alsamora. Vistas ópticas y espectáculos visuales de la Barcelona del siglo XIX», en PONS BUSQUET, Jordi & QUINTANA MORRAJA, Angel (coord.), *Presències i representacions de la dona en les primers anys del cinema, 1895-1920*. Girona, Fundació Museu del Cinema - Col·lecció Tomàs Mallol, 2018, pp. 369-380.

21. GUREVITCH, Leon: «The stereoscopic attraction...», p. 401.

El amateurismo fotográfico podemos considerarlo como una nación dentro de la nación. De acuerdo con Robert Stebbins, son practicantes de un ocio serio que conllevaba el mismo grado de esfuerzo y exigencia que los profesionales, pero con una búsqueda más social y personal relacionada con la organización, la comunidad, el estilo de vida y la cultura²². Si los amateurs catalanes suelen operar de forma adscrita a entidades culturales y excursionistas, esto supone que a menudo sus aprendizajes y debates entorno a lo fotográfico y entorno a lo nacional se desarrollan en estos espacios sociales compartidos, de forma pareja. El mismo CEC, cuyas bases fueron creadas en 1876²³, marca el modelo de organización práctica de este catalanismo vinculado al excursionismo científico y recreativo, que aglutinará a su alrededor agentes sociales y culturales de primer orden local. Su ejemplo fue seguido a lo largo del territorio, mediante la creación de instituciones similares o de intereses compartidos: centros excursionistas, ateneos, centros de lectura u orfeones, entre otros. Según Joan Prat, en un inicio la práctica del excursionismo arrancó en el ámbito urbano para, luego, extenderse rápidamente a lo largo de todo el territorio catalán. De este modo, a inicios del siglo XX se multiplicaron agrupaciones y entidades excursionistas, bajo un marcado interés investigador alrededor de la nación. Este fenómeno fue posible, sostiene Prat, gracias al proceso de sacralización tanto del espacio como del tiempo mediante el cual los sujetos de la *Renaixença* pudieron obtener la conciencia histórica de pertenecer a una idea de pasado, de orígenes e historia del grupo al que pertenecían²⁴.

Desde la creación del CEC, la fotografía amateur tuvo un papel central en el estudio y registro de las bellezas naturales y restos arquitectónicos medievales. Sucedió lo mismo paralelamente en la Escola Provincial d'Arquitectura de Barcelona, donde de forma afín al CEC, arquitectos como Elies Rogent, Lluís Domènech i Montaner o, más tarde, Josep Puig i Cadafalch invirtieron esfuerzos en estudiar la arquitectura románica catalana apoyados en la práctica fotográfica amateur²⁵. Según Ramon Barnadas, la actividad de entidades como el CEC se desarrolla de forma liminal entre el conocimiento científico y el ocio del excursionismo y el viaje, manteniendo el CEC importantes relaciones con otras entidades políticas, culturales y empresariales como el Ayuntamiento de Barcelona, el Institut d'Estudis Catalans o la Sociedad de Atracción de Forasteros de Barcelona.

La creación de su propia sección de fotografía tenía como propósito fundacional el hecho de impulsar un vasto archivo que recopilara fotografías de las bellezas

22. STEBBINS, Robert A.: *Amateurs, professionals and serious leisure*. Montreal & Londres, McGill-Queen's University, 1992.

23. El CEC es el resultado de la fusión, en 1891, por un lado, de la Associació Catalanista d'Excursions Científiques (1876) y de la Associació d'Excursions Catalana (1878). BARNADAS, Ramon: *op. cit.* 2012, p. 10-11.

24. PRAT, Joan: «La construcció dels referents catalans». En CARBONELL I CURELL, Anna, ABAD I CARILLA, Montserrat & DE RIQUER, Borja: *Política, Societat i Cultura dels Països Catalans. La consolidació del món burgès 1860-1900*. Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1996, p. 311.

25. Sobre los primeros usos de la fotografía en la Associació Catalanista d'Excursions Científiques (1876) y de la Associació d'Excursions Catalana (1878), puede consultarse F. RIUS, Núria: *Pau Audouard. Fotografia en temps de Modernisme*. Barcelona: Publicacions i Edicions UB, 2013; GRANELL, Enric & ANTONI, Ramon: *Lluís Domènech i Montaner: Viatges per l'arquitectura romànica*. Barcelona: COAC Publicacions, 2006; MALLART, Lucila (coord.): *Josep Puig i Cadafalch. Visió, identitats, cosmopolitisme*. Mataró, Ajuntament de Mataró, Direcció de Cultura, 2018.

naturales y arquitectónicas del país. La mayoría de las fotografías iban a ser producidas por sus socios aficionados. El resultado fue un dispositivo archivístico autónomo que replicaba otros proyectos culturales y políticos de la época como el Arxiu Mas, dirigido por el fotógrafo Adolf Mas²⁶. La sección de fotografía reunió a decenas de aficionados proactivos con este envite, entre los que se contaban empresarios y comerciantes, arquitectos, médicos, botánicos, ingenieros, así como algún trabajador de «cuello blanco», y el fondo fotográfico amateur del CEC actualmente reúne más de 100.000 fotografías²⁷. Los amateurs se percibían a ellos mismos y a sus compañeros de sección como sujetos activos en el estudio y construcción de la nación catalana moderna, desde un profundo sentimiento de compromiso e identificación con el proyecto. Solían participar en las actividades de la asociación, como cursos, conferencias y salidas al campo o a la ciudad de Barcelona²⁸. Iban juntos de excursión, experimentaban colectivamente este imaginario histórico de un pasado catalán compartido, se identificaban a la par con este patrimonio y, sobretodo, en grupo lo retrataban con sus cámaras. Lo que significa que todo aquello que visitaban bajo el marco político y cultural del CEC era, también, aquello que fotografiaban.

La idea del archivo nacional, generado gracias a la fuerza amateur, reverbera en diferentes ocasiones y da prueba de esta confianza en una cierta idea de práctica programática. Un ejemplo es la conferencia que en 1908 pronunció Jeroni Martorell, responsable de la sección de arquitectura del CEC y futuro responsable del Servei de Catalogació i Conservació de Monuments de Catalunya, quien animaría a sus consocios fotógrafos a elaborar cooperativamente un «Inventari gràfic de Catalunya», bajo la proclama: «haureu fet [...] obra científica y obra patriòtica»²⁹. Así pues, la dimensión comunitaria y grupal activa y es mediadora tanto de la experiencia fotográfica como la experiencia de la nación, siendo ambas concomitantes.

Esta autonomización e institucionalización estrictamente fotográfica se concatena, por lo tanto, con la organización cultural que se estructura alrededor de lo que Jo Labanyi ha descrito como el debate y discusión pública de la nación en el siglo XIX. En España, el proceso interno de formación de la nación en el siglo XIX fue paralelo a otros procesos similares en diferentes estados europeos, tanto en el plano político como cultural. De acuerdo con Labanyi, la formación de la nación no solo pasa por el espacio legislativo del estado sino también por la esfera cultural pública, en su debate y discusión, puesto que la propia idea de nación es correlativa al debate entorno a ella³⁰.

26. PERROTTA, Carmen: «L'Arxiu Mas de Barcelona. L'ull, la càmera i l'art espanyol», *Locus Amoenus*, 16:1 (2018), pp. 251-72; PERROTTA, Carmen: *De la toga a la càmera fotogràfica. Adolf Mas Ginestà (1860-1936)*. *Innovació arxivística al servei del arte romànic*. (Tesis doctoral inédita), UB, 2018.

27. Sobre la configuración del archivo fotográfico del CEC y su estructura social, en particular de la sección de fotografía véase MURIEL, Susanna: «Arxiu Fotogràfic del CEC», en MURIEL, Susanna & TÉLLEZ, Núria: *Guia dels Arxius històrics de Catalunya*, vol. 9. Barcelona, Generalitat de Catalunya - Departament de Cultura, 2011, pp. 23-264.

28. Ejemplo del carácter programático del proyecto del CEC es la cuenta exhaustiva de todas sus actividades, incluidas las de la sección de fotografía, en su boletín oficial. Pueden consultarse todos los números en el depósito digital de documentos de la Universitat Autònoma de Barcelona en <https://ddd.uab.cat/>.

29. Citado en BOADAS, Joan: *Fotografia en temps de Noucentisme*. Girona, Ajuntament de Girona, 2018, pp. 32-33.

30. LABANYI, Jo: «Relocating Difference: cultural history and modernity in late nineteenth-century Spain», en EPPS, Brad & FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis (ed.), *Spain beyond Spain. Modernity, Literary History, and National Identity*. Lewisburg, Bucknell UP, 2005, pp. 168-176.

En este proceso de formación de la(s) nación(es), la imagenia fotográfica y la propia práctica amateur participan de una malla cultural formada por otros objetos como la literatura realista, la prensa y las revistas ilustradas, los trabajos en historia y geografía nacional, además de la pintura del período (de paisaje e historia, sobretudo). Una entidad como el CEC emerge en una red de sociedades culturales y científicas que se propagaron alrededor de la segunda mitad del siglo XIX en España como agentes activos en este debate de la nación. El objetivo de la institución era, de forma vinculada al movimiento cultural de la *Renaixença*, estudiar y promover la historia y la cultura catalanas. A pesar de inscribirse en el nacionalismo catalán y de operar en un espacio de debate al margen, este nacionalismo, como el vasco o el gallego, es parte integrante de una definición plural y diversa de la misma nación española.

4. PINTORESQUISMO, TRÁNSITO INMERSIVO Y CUERPO

El fotógrafo amateur es productor y consumidor al mismo tiempo, opera desde el espacio de la generación de imágenes sin dejar de ser un ávido consumidor de estas mismas, hecho que conduce su elaboración fotográfica no tanto hacia una representación de lo que ve sino a la recreación de lo que ya ha visto, por lo tanto, que espera ver y, finalmente, reconocerse en ello. De acuerdo con Danielle R. Raad, hablamos de una «visión colectiva» cuyo poder puede, entre otras acciones, nacionalizar³¹.

El desarrollo de una esfera fotográfica amateur va de la mano de una educación de la mirada y del gusto estético hacia la detección, lectura y emoción con ideas entorno a la naturaleza y el paisaje de la nación. Esta educación se adquiere gracias a diferentes objetos culturales que eran consumidos por los mismos amateurs de forma que contribuyeron a estructurar su doble disposición fotográfica y nacional. Nos referimos, sobretudo, a prensa gráfica, a revistas especializadas en fotografía, a libros de geografía e historia de Cataluña, así como a guías turísticas del territorio. En el caso de Felicià Solsona, en su despacho cohabitaban los utensilios y colecciones fotográficas con su biblioteca. En ella todavía hoy se encuentran ejemplares de la colección *Àlbum meravella. Llibre de prodigis d'art i natura*. Esta era una colección publicada en los años treinta y que agrupaba imágenes y descripciones sobre diferentes zonas de Cataluña, entre ellas las leridanas, que son las que más interesaban a Solsona. No por casualidad, la colección contaba con el patrocinio del Centre Excursionista Barcelonès, entidad creada en 1909 a imagen y semejanza del CEC. Entre los libros y otros documentos, se encontraba también el catálogo comercial de la casa Baltà i Riba, *Secció d'estereoscopia i projeccions clixés «Arxiu Mas»*, con una lista de 5.000 imágenes de diferentes ciudades, vilas y monumentos del país.

Todo este conjunto de fuentes de información transmite una representación y descripción del paisaje que se articula a través de una red de categorías estéticas que, a su vez, son producto de la invención del pintoresquismo del ochocientos

31. RAAD, Danielle R.: «The power of collective vision: landscape, visual media, and the production of American mountains», *Journal of Cultural Geography*, 38:1 (2020), pp. 102-122.

en el excursionismo de élite inglés. La práctica de un excursionismo local en Inglaterra, con el pretexto de salir de la ciudad y descubrir el paisaje rural todavía ajeno a las transformaciones de la revolución industrial, se acompañó del uso, entonces muy popular, de artilugios llamados *Claude glasses* o *Lorrain mirror*. Se trataba de artilugios formados por vidrios tintados o lentes ahumadas, de pequeñas dimensiones, similares a las de un cuaderno. El uso de estos dispositivos permitía observar un fragmento de la naturaleza de tal modo que, gracias a los vidrios tintados intercambiables, podía modificarse su percepción con tonos más cálidos o fríos. También, el espejo ahumado facilitaba la copia del paisaje por parte de dibujantes amateurs. Según Bertelsen, podemos ver estos artilugios como objetos que transitan de un modelo de visión cartesiano, que separa netamente sujeto y objeto, con un modelo de visión moderno que se basa en una cadena de disrupciones entre el acto de ver y la visualidad, entre el referente y su representación³². En esta relación entre percepción y creación, opera lo que Ann Bermingham ha descrito como una paradoja, esta es la experiencia de individualidad y unicidad en la percepción-creación del paisaje que coexiste con la experiencia de la convencionalidad y la conformidad³³. En todos los casos, es la acción de generar la imagen la que vehicula percepción, imaginación, emoción e identificación (FIGURA 2).



FIGURA 2. ROSSEND FLAQUER, RETRATO DE LLUÍS CARRERAS, AMIGO DE LA FAMILIA FLAQUER I GIL, 1914. AFCEC

En este sentido, podemos comprender la práctica fotográfica amateur, aplicada al excursionismo, como una actualización tecnológica de una práctica cultural previa, ahora normalizada y asumida como parte del entretenimiento y desarrollo

32. BERTELSEN, Lars Kiel: «The Claude glass: A modern metaphor between word and image», *Word&Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 20:3 (2004), p. 189.

33. BERMINGHAM, Ann: *Landscape and Ideology. The English Rustic Tradition, 1740-1860*. Berkeley, University of California Press, 1986. En esta genealogía de artilugios se halla también la cámara lúcida, usada por William Henry Fox Talbot antes de la invención del procedimiento fotográfico del talbotipo.

cívico de la población urbana acomodada. La descripción de Joan Santamaria, en su célebre serie de artículos «Visions de Catalunya» para el periódico de La Lliga Regionalista *La Veu de Catalunya* es ilustrativo de esta correlación entre naturaleza, paisaje y dibujo:

[...] es perfila amb una nitidesa tan transparent i amb un relleu tan precís que us fa el mateix efecte que si el miréssim a través dels vidres d'un verascop. Altrament, l'aire és sempre tan pur, quiet i esbandit en aquestes clofetes de muntanya, d'aquestes muntanyes petites, suaus i gracioses, totes annarades d'aigua i toves de sauló, que els més mínims accidents resalten de ben lluny amb un dibuix perfecte [...]³⁴.

Desde los espejos de Claude, se produce una relación cada vez más estrecha entre percepción (cuerpo) y representación (imagen). La fotografía estereoscópica es quizás un buen ejemplo de la relación contigua entre ojo, máquina e imagen, desde su toma gracias a un aparato binocular *verascope* hasta su visionado mediante el también binocular visor estereoscópico.

La mayoría de los fondos fotográficos del CEC y el de Felicià Solsona siguen un patrón territorial común. Por un lado, hallamos las fotografías que hablan del territorio del fotógrafo, sobretodo aquellos que son profesionales liberales o industriales agrícolas, que proceden de pequeñas localidades, como sucede con Cervera y las tierras de Lleida en Solsona³⁵. Por el otro, hallamos la cartografía catalana común en el seno de la burguesía: áreas rurales, montañosas y costaneras como son los Pirineos, la zona del Garraf y la Costa Brava. Si atendemos la instancia productiva vemos como las descripciones que hemos podido encontrar en relatos y prensa del periodo, presentan la relación entre el amateur, el *verascope* y el paisaje como insistente, programática y casi compulsiva:

«No donem moment de repòs als nostres verascops, recorrent en tots sentits la reduïda placeta que constitueix el cim de la montanya»; «Separat un xic de la comitiva, amb el verascop anava completant el meu arxiu de records tarragonins, fins a esgotar l'stock de plaques»; «¡Bon parell de companys tinc per a pujar muntanyes a peu! L'un senyor metge, no pensa més que en treure vistes ab son verascop y en aixó n'és talment mestre; l'altre, el senyor Ciervo, de Barcelona, està molt enfeinat sempre en escriure targetes postals»; «Altrament la verascop no para d'anar en doina. Si un reconet es bell, l'altre de més enllà encara el supera, si un detall us emociona, el següent us deixa embadalit. Jo no he vist enlloc un poble tan net i plàcid com aquest d'Artà»³⁶.

34. SANTAMARIA, Joan: «Visions de Catalunya», *La Veu de Catalunya*, 10274, 9 de mayo de 1929 (edición mañana), p. 5.

35. Gracias a trabajos de investigación de enfoque local, poco a poco se van conociendo más fondos fotográficos de amateurs del territorio catalán. Véase, por ejemplo, GOÑI, Xavier (coord.): *Fotografia en relleu. La fotografia estereoscópica de Lleida (1895-1960)*. Lleida, Garniseu Edicions, Xarxa de Museus de les Terres de Lleida i Aran, 2015; DURO, Conxi: «El Mataró de fa cent anys. El fons fotogràfic Pineu del Museu Arxiu»: *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, 128 (2020), pp. 7-25.

36. *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, 175, agosto de 1909, p. 233; SAGARRA, Aguilar de: «El millor és callar», *La Academia Calasancia*, 798, 1 de enero de 1926, p. 32; SANTAMARIA, Joan: «Visions de Catalunya», *La Veu de Catalunya*, 10203, 14 de febrero de 1929 (edición mañana), p. 5; SANTAMARIA, Joan: «Visions de Catalunya», *La Veu de Catalunya*, 10607, 5 de junio de 1930 (edición mañana), p. 5.

También, como un ejercicio de concentración y dedicación obstinada, que va al encuentro de la imagen ya conocida y esperada:

«Un parell de vailets havien anat seguint tot el meu treball, i més d'un cop havia hagut de fer-los un signe amb la mà per tal que fugissin del camp d'abast de l'aparell. [...] –Fugiu nois d'aquí! Que no veieu que feu nosa? –vaig fer jo mig molestat»; «[...] m'he aturat a seure'm un piló de pedra de la plaça, he desenfundat el verascop, he esperat bella estona la presència d'alguna ànima vivent que vingues a infondre una mica de calor i de dolcesa a aquest lloc balb i desert, il·luminat per un sol de color de caoba i m'ha calgut tornar a desar la màquina: anar-me'n. si es moix. si és decebut»³⁷.

Ariella Azoulay argumenta que la desvinculación de la mano con la producción de la imagen implica que el fotógrafo ve el mundo *a través* del visor de la cámara y que dicha mediación supone una pérdida del lugar y, que, de forma correlativa, la fotografía resultante, y su circulación y diseminación, supone la pérdida del original³⁸. Para Azoulay en este *ver sin tocar*, la cámara no opera como un visor sino como una vitrina autónoma, como lo es también el museo. Es decir, un espacio vacío en el que se encuentra un objeto convertido ahora en imagen de mercancía. A pesar de que las ideas de Azoulay proceden de un contexto de estudio muy diferente al del presente artículo, su comprensión sobre la autonomización de la imagen según la mediación tecnológica opera de igual modo en el caso amateur. Aquí, la imagen del territorio se produce en el encuentro entre el ojo y el visor del *verascope*, en ese espacio autónomo llamado fotografía y en el que, bajo una organización formal más o menos unitaria, se desprende el referente para transformarse en un fragmento de la nación, en su imagen.

Si bien la podemos encontrar en formato bidimensional en su uso para publicaciones de la época, la fotografía estereoscópica estaba pensada para ser visionada con el auxilio de un aparato especial, bien con un visor portátil bien con un aparato de gran formato, destinado a ocupar una habitación de la casa, como sucede en Can Solsona donde el antiguo despacho del amateur está presidido por un *Taxiphote* y diversos archivadores de persianas, repletos de bandejas clasificadoras con placas estereoscópicas³⁹. El *Taxiphote* del francés Jules Richard se convertiría desde 1890 en uno de los visores más famosos. En el mercado existían varios modelos, los que contaban con un mecanismo más sencillo y los más sofisticados. Disponía de una base que servía para situar el depósito de fotografías que se querían visionar, mediante unos cajones internos y bandejas clasificadoras, con una capacidad máxima

37. SAGARRA, Aguilar de: *op. cit.*; SANTAMARIA, Joan: «Visions de Catalunya», *La Veu de Catalunya*, 10203, 14 de febrero de 1929 (edición mañana), p. 5.

38. AZOULAY, Ariella: *Death's showcase. The power of image in contemporary democracy*. Cambridge, Massachusetts, London, MIT, 2001.

39. En el despacho de Solsona se hallan unas sesenta bandejas clasificadoras con capacidad cada una de ellas para custodiar 25 placas. A este material, cabe sumar las cuantiosas cajas de cartón con más placas almacenadas. En total, se calcula que en esta estancia se preservan unas 2.000 fotografías. De hecho, este despliegue material formaba parte de la propia afición, como lo prueba que la misma casa *Taxiphote* contaba en su catálogo con un amplio abanico de objetos y complementos para el universo estereoscópico que sobrepasan la imagen para dirigirla hacia una concepción global de archivo doméstico mediante bandejas clasificatorias o armarios especiales, entre otros objetos.

para 300 fotografías. El aparato tenía un sistema mecánico interno que permitía el paso de una imagen a la otra, en secuencias de acuerdo con la agrupación hecha por las mismas cajas clasificadoras. También disponía de varios mecanismos de ajuste, como el interocular del visor o el enfoque de las lentes. El *Taxiphote*, del mismo modo que hacían todos los visores estereoscópicos comunes, permitía una experiencia óptica de gran verosimilitud con el mundo físico, y propiciaba la visualización de las imágenes con sensaciones de relevo y profundidad, es decir, en tres dimensiones. La persona que miraba a través de este aparato se sumergía, con una profunda sensación física de inmersión espacial, en el seno de las imágenes, que provocaban una experiencia intensa de realismo y de presencialidad, también de inmediatez y transparencia.

El visionado de las fotografías estereoscópicas se equivalía a un viaje virtual cuya forma común es la repetición y aquello predecible, bajo la estructura de itinerario en el que se inserta el cuerpo. Según Alison Byerly, el movimiento es fundamental para crear la sensación de inmersión⁴⁰ y, en la experiencia estereoscópica, como en la literatura, el hecho de poder estar en dos sitios a la vez –en la realidad y en aquello *real*– refuerza la sensación de absorción. Para Byerly, «*the Virtual is trying to get somewhere*», de un modo similar a la idea de la nación imaginada de Anderson: que la realidad virtual involucra la transformación de una experiencia imaginada a una percepción de experiencia física⁴¹. El mecanismo del visor estereoscópico es crucial para la experiencia inmersiva puesto que permite pasar de una fotografía a otra, de progresar en el espacio y navegar de forma fluida y continua en la nación gracias a la manipulación del objeto, de su interacción que permite al observador tomar una posición activa en esta experiencia. Si bien la preponderancia de la experiencia visual es incuestionable, esta se encuentra íntimamente vinculada a la experiencia aptica, al movimiento del cuerpo que acciona la palanca de cambio y al sonido de la mecánica del aparato. Nos sitúa entonces en una experiencia visual donde interactúan imagen, tacto y sonido y que es fruto de un proceso de sofisticación tecnológica propia de la cultura visual e inmersiva del siglo XIX⁴² (FIGURA 3).

La cohabitación común en una misma casa o estancia del *Taxiphote* con visores estereoscópicos portátiles, tal y como sucede en Can Solsona, evidencia la ubicuidad de la afición, así como también su carácter colectivo, puesto que era común que se visionaran diferentes fotografías al mismo tiempo: unas, con el *Taxiphote*; las otras, con los visores portátiles. El visionado de las fotografías en tiempo de ocio doméstico familiar y social solía producirse acompañada de la conversación, la

40. BYERLY, Alison: *op. cit.*, p. 13.

41. BYERLY, Alison: *op. cit.*, p. 16.

42. Sobre esta sofisticación tecnológica que sobrepasa la centralidad visual de origen cartesiano para apelar una dimensión corporal más compleja y espectacular véanse, por ejemplo, los estudios de HUHTAMO, Erkki: *Illusions in Motion. Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*. Cambridge, The MIT Press, 2013; HERNÁNDEZ BARBOSA, Sonsoles: «The 1900 World's Fair or the attraction of the senses», *The Senses and Society*, 10:1 (2015), pp. 39-51; «Beyond the visual: panoramatic attractions in the 1900 World's Fair», *Visual Studies*, 32:4 (2017), pp. 359-370; También algunos estudios procedentes del ámbito de la literatura como: LINLEY, Margaret & COLLIGAN, Colette: *Media, Technology, and Literature in the Nineteenth Century. Image, Sound, Touch*. London: Routledge, [2011] 2016.

rememoración, y el comentario estético con los demás⁴³. Del mismo modo como había sucedido con anterioridad con la experiencia del visionado de las vistas ópticas en ferias populares: acompañado de la narración del feriante que contribuía a crear significado complementario al de la imagen –e, incluso más que la imagen en si. No se trataba de ver una imagen, sino de volver a estar allí, de experimentar de nuevo la comunidad, tanto fotográfica como nacional. En definitiva, las imágenes que nos han llegado de personas visionando estereoscopia suelen representar escenas grupales en las que a pesar de que el visor es de uso individual, se deduce que a su alrededor se intercambian impresiones, recuerdos y otro tipo de comentario. También lo argumenta de este modo Leon Gurevitch quien, en su caso, toma como ejemplo la pintura de Jacob Spoel, *Looking Through the Stereoscope* (c. 1860)⁴⁴.



FIGURA 3. CARLES FARGAS, JURADO DEL CUARTO CONCURSO DE ARTE FOTOGRAFICO EN LA TORRE DE PINS D'OR, c. 1936. AFCEC

5. DE CASA A LA NACIÓN

Una dimensión crucial para comprender el grado de implicaciones que podemos hallar entre la práctica fotográfica amateur y la construcción de identidades nacionales es la material. Es decir, más allá de las imágenes, debemos preguntarnos por el conjunto de aparatos, accesorios, utensilios, objetos de almacenaje, así como uso de las fotografías y prácticas comunicativas, escritas y orales, que se activan en relación con la afición. Si la fotografía amateur estereoscópica no es una simple afición, sino que requiere un alto compromiso económico, técnico y logístico, la casa del amateur se convierte de este modo en un dispositivo complejo que hace posible este engranaje: en ella se idea, se produce, se difunde y se preserva la nación.

43. Los descendientes de Felicià Solsona todavía hoy recuerdan como, siendo niños, las placas estereoscópicas eran motivo de juego familiar y pasatiempo, junto al cine doméstico Pathé-Baby.

44. GUREVITCH, Leon: «The stereoscopic attraction...», p. 399.

La dimensión de la fotografía amateur es procesual y el acto de documentarse, preparar el material antes de la excursión, el revelado posterior, archivado y visionado es parte de este proceso que adquiere su sentido en el hacer, en la materialidad, en la gratitud y placer de lo conseguido por uno mismo mediante su destreza y manualidad. Así lo prueba el hecho de que, a pesar de encontrarse en el mercado numerosas fotografías profesionales de los escenarios de la nación, es el amateur quien toma su propia fotografía, aunque esta sea siempre la misma y desde el mismo punto de vista que el cualquier otro amateur (FIGURA 4)⁴⁵. Puesto que es el acto, en su despliegue performativo y encarnado, donde se imagina y se vive la nación. En definitiva, la fotografía estereoscópica amateur abarca diferentes procesos de preparación, producción, revelado, almacenaje y visionado del material visual y es el proceso en si en el que se despliega el conjunto de afectos identitarios como amateur y como ciudadano. De nuevo, Can Solsona es un buen laboratorio de análisis, que ofrece ejemplos de artilugios y métodos de trabajo.



FIGURA 4.1. FERRAN DAMIANS, CLAUSTRO DEL MONASTERIO DE POBLET, VISTA DES DEL LAVATORIO, 1919. AFCEC



FIGURA 4.2. JOSEP DOMENECH SÀBAT, CLAUSTRO DEL MONASTERIO DE SANTA MARIA DE POBLE, C. 1922-1934. AFCEC

45. Un hecho similar sucede con la fotografía de turismo que responde, también, a la otra cara de la identidad nacional: el cosmopolitismo internacional. En el caso de Felicià Solsona son reseñables las colecciones de imágenes tomadas en Francia, Italia y Suiza con atención tanto hacia el paisaje, el urbanismo como al arte. Responden a los emplazamientos marcados por la agenda del turismo recreativo de cada zona.

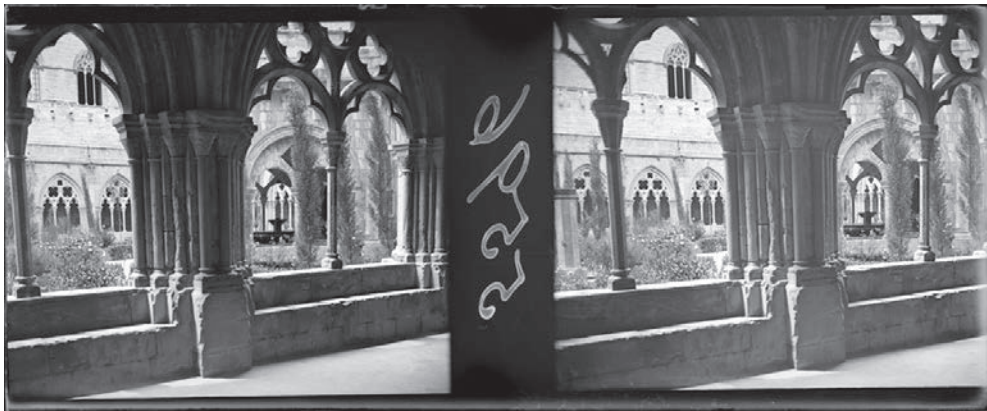


FIGURA 4.3. CARLES FARGAS, ARCO DEL CLAUSTRO DEL MONASTERIO DE SANTA MARIA DE POBLET, 1935. AFCEC



FIGURA 4.4. MANUEL GENOVART, CLAUSTRO DEL MONASTERIO DE SANTA MARIA DE POBLE, 1928. AFCEC

Si prestamos atención a la elaboración del material fotográfico en sí mismo, las placas estereoscópicas de vidrio se dividían entre placas para tomar los negativos y placas para hacer los positivos, se vendían en cajas que rondaban aproximadamente las 4 pesetas. Las placas se insertaban en aparatos fotográficos especiales para este tipo de fotografía. Estaban equipados con un doble objetivo: uno tomaba la fotografía equivalente al ángulo de visión del ojo derecho mientras que el otro hacía lo propio de forma equivalente al ojo izquierdo. El cliché final era un negativo de vidrio que contenía dos imágenes prácticamente iguales, con la única diferencia del ángulo de visión. El negativo, una vez revelado, se copiaba mediante contacto con otra placa de vidrio de las mismas dimensiones con el fin de obtener la copia positiva. Esta última sería la utilizada para visionar la imagen gracias al uso de los visores especiales que permitirían ver una sola fotografía final con efecto de profundidad gracias a la fusión visual de las dos imágenes de la placa.

Así pues, el amateur interactúa con distintos artilugios como son cubetas y pinzas para el revelado, farolillos de papel y capuchas de vidrio de color inactínico (rojo) para iluminar el laboratorio, escurridores de madera para el secado de las placas o los chasis para la elaboración de las copias mediante contacto, tal y como hallamos

en el fondo Solsona. En otras ocasiones, el amateur relega este proceso a servicios profesionales de fotografía que, no en vano, funcionan también como espacios de discusión e intercambio fotográfico. Es decir, que su rol tampoco es meramente pasivo, sino que constituye otro agente participativo de la nación fotográfica. Al proceso de elaboración material, se acompaña un ejercicio de notación detallada y profusa de cuestiones técnicas, materiales, temáticas y estéticas. Las cajas y las placas se numeran, se marca el nombre del fabricante del material, se toma nota de las referencias técnicas y documentales que ya hemos explicado con anterioridad.

No solo son las operaciones de laboratorio las que constituyen la dimensión procesual de la fotografía, sino también todo tipo de operaciones destinadas a construir un auténtico archivo de la nación, autoconstruido y autosuficiente, en el espacio de la casa. En el caso de Felicià Solsona, su domicilio en Cervera contaba con diferentes estancias dedicadas a la labor fotográfica del amateur. Por un lado, en las golfas se almacenaban los materiales del laboratorio, mientras que en el sótano se hallaban los archivadores de madera, en forma de caja, diseñados para el almacenaje y clasificación de las placas estereoscópicas negativas con su respectivo espacio de papel para anotar cada una de las referencias según el número de placa. Los positivos de estos negativos solían guardarse en el despacho del amateur o en la sala de estar, en la zona visible y visionable, junto a la biblioteca de libros con la que dialoga la autoproducción (FIGURA 5).



FIGURA 5. EMILI ULLÉS I DAURA, RETRATO DE UN HOMBRE Y UNA MUJER AL LADO DE UN VISOR ESTEREOSCÓPICO, C. 1900-1920. AFCEC

Sucede a menudo que, entre las fotografías de un fondo amateur específico, encontramos placas de origen comercial cuya presencia parece responder a algún vacío visual de la nación en la producción personal del fotógrafo. Casas como el Arxiu Mas, antes citada, contaban con amplios catálogos de vistas de monumentos, objetos artísticos, bellezas naturales y poblaciones que se podían adquirir con el fin de completar el propio archivo, de dotarlo de unidad y consumir la representación de la nación.

Es importante atender también a la circulación de las imágenes, puesto que los modos y contextos de recepción son parte significativa de la imagen y su vínculo con los imaginarios identitarios. El amateurismo serio permite al fotógrafo jugar con diferentes modos de visibilidad y significación: desde el salón o estancia doméstica destinada a biblioteca y fotografías hasta la exhibición en las salas de exposición del CEC, pasando por la publicación de las imágenes en el boletín de la entidad y en libros⁴⁶, la participación en los concursos ya mencionados, e incluso el intercambio de imágenes con otros colegas. Estos espacios están interconectados y son constitutivos de la nación, como lo están también las imágenes que produce con aquellas que ya ha visto con anterioridad en prensa, libros y álbumes gráficos; así como con las que producen el resto de socios amateurs. En definitiva, la casa del amateur evidencia la materialidad en red y la concatenación de discursos, imágenes y prácticas que circulan de forma transversal por diferentes espacios, objetos y sujetos.

6. CONCLUSIÓN

El estudio de fondos fotográficos elaborados por autores amateurs, así como el acceso a sus colecciones materiales y espacios de trabajo, revela la dimensión compleja y relacional de la práctica fotográfica. Lejos de tratarse de una simple afición propia del progreso tecnológico de la modernidad, esta se define y se extiende de forma estrechamente vinculada a discursos sobre la nación, la condición social y la idea de la fotografía de excursionismo, en la que operan las nociones de registro y archivo. Su desarrollo está sujeto a una red social y cultural en la que los participantes se identifican a través de instituciones cívicas y culturales, prensa y proyectos editoriales, imaginarios visuales y territoriales, así como el propio mundo naciente del amateurismo fotográfico: una nación dentro de la nación.

En esta construcción y vivencia de la nación, mediada por el ejercicio de la fotografía amateur, juega un papel relevante el formato estereoscópico y su capacidad para producir experiencias inmersivas. La simulación de profundidad, así como el despliegue de las imágenes en secuencias y colecciones, gracias al soporte tecnológico de los visores y sus complementos de almacenaje, propician viajes virtuales que centran el cuerpo de forma radical en ese ver, casi tocar, la nación imaginada y recreada en fotografías. También, el espacio de la casa del amateur

46. Es el caso de amateurs destacados como el industrial Francesc Blasi o el chocolatero Carles Fargas i Bonell. Véase MURIEL, Susanna: *op. cit.*, p. 77, 116.

deviene un auténtico engranaje de diseño, producción e inmersión del territorio y los afectos vinculados a este, del amateur al resto de familiares.

Finalmente, a pesar de la experiencia única y personal de la nación a través de la fotografía que vivieron cada uno de estos amateurs, dicha experiencia es comuna y reiterativa. Las fotografías resultantes no dejan de ser, la mayoría de las veces, una imagen de una imagen, fruto de la sedimentación visual que pasa de la cultura impresa a la producción de fuerza vernácula en la esfera personal y doméstica y pone de manifiesto el importante rol jugado por la imagen y la visualidad en la construcción de marcos de pensar y sentir. Esto quiere decir que todavía hoy cuando se recurre a estas imágenes entendidas como documentos históricos, geográficos o etnográficos objetivos seguimos operando desde esta sedimentación visual, sancionando un régimen visual que no deja de estar situado en términos de clase, de cultura y de género.

REFERENCIAS

- ARMENGOL, Assumpta & MARCO, Ricard: *Josep Salvany i Blanch: fotografies 1910-1926*. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1998.
- AZOULAY, Ariella: *Death's showcase. The power of image in contemporary democracy*. Cambridge, London, MIT, 2001.
- BADA, Albert: «El acceso de la clase media a la fotografía a través de la estereoscopia. El caso de Josep Majó Payés», en *III Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, (en prensa).
- BALDOMÀ SOTO, Montserrat. *Entre el noucentisme i la modernitat: el fons del concurs fotogràfic «Catalunya 1934» del diari El Día Gráfico a l'Arxiu del Servei de Patrimoni Arquitectònic Local de la Diputació de Barcelona*. Barcelona: Diputació de Barcelona, Servei de Patrimoni Arquitectònic Local (SPAL), 2017.
- BARNADAS, Ramon: *Fotògrafs viatgers (1876-1936). L'àlbum d'Ulisses*. Barcelona, Museu d'Història de Catalunya, 2012.
- BARNADAS, Ramon; ROMA I CASANOVAS, Francesc: *Seduït per valls i cims. Fotografies de Juli Soler i Santaló (1865-1914)*. Zaragoza: Prames, CEC, 2011.
- BERMINGHAM, Ann: *Landscape and Ideology. The English Rustic Tradition, 1740-1860*. Berkeley, University of California Press, 1986.
- BERTELSEN, Lars Kiel: «The Claude glass: A modern metaphor between word and image», *Word&Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 20:3 (2004), pp. 182-190.
- BOADAS, Joan: *Fotografia en temps de Noucentisme*. Girona, Ajuntament de Girona, 2018.
- BOURDIEU, Pierre & DARBEL, Alain: *El amor al arte. Los museos europeos y su público*. Barcelona, Paidós, [1969] 2003.
- BYERLY, Alison: *Are We There Yet?. Virtual travel and Victorian realism*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2016.
- CRARY, Jonathan: *Las técnicas del observador*. Murcia, Cendeac, [1990] 2007.
- CUENCA CÓRCOLES, Celia: «La linterna mágica en Barcelona: las fantasmagorías del óptico Francisco Dalmau (1844-1848)», *Fonseca, Journal of Communication*, 16 (2018), pp. 101-114.
- CUENCA CÓRCOLES, Celia: «El Viaje Óptico por España de Onofre Alsamora Vistas ópticas y espectáculos visuales de la Barcelona del siglo XIX», en PONS BUSQUET, Jordi & QUINTANA MORRAJA, Angel (coord.), *Presències i representacions de la dona en els primers anys del cinema, 1895-1920*. Girona: Fundació Museu del Cinema - Col·lecció Tomàs Mallol, 2018, pp. 369-380.
- DURO, Conxi: «El Mataró de fa cent anys. El fons fotogràfic Pineu del Museu Arxiu»: *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, 128 (2020), pp. 7-25.
- EDWARDS, Elizabeth: *The camera as historian: amateur photographers and historical imagination, 1885-1918*. Durham, Duke University Press, 2012.
- F. RIUS, Núria: *Pau Audouard. Fotografia en temps de Modernisme*. Barcelona, Publicacions i Edicions UB, 2013.
- F. RIUS, Núria: «Del minuterero al aficionado. Prácticas anónimas en la primera expansión de la fotografía en España (1914-1939)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (UAM), 28 (2016), pp. 29-5.
- F. RIUS, Núria: «La fotografía de aficionado en la Barcelona de preguerra. Identidades, prácticas y negociaciones culturales», *eHumanista. Journal of Iberian Studies*. Dossier: ORAZI, Veronica (ed.), *Representar la identidad: intersemiotividad y transmedialidad en la cultura española contemporánea*, 13 (2018), pp. 34-58.

- F. RIUS, Núria: «Mirar, sentir y experimentar la metrópolis a través de la fotografía amateur: el caso de la Exposición Internacional de 1929 en Barcelona», en HERNÁNDEZ, Sonssoles (ed.), *La sensibilidad de la metrópolis moderna*, Barcelona, Publicacions i Edicions UB, (en prensa).
- FOWLE, Jib: «Stereograph and the standardization of Vision», *Journal of American Culture*, 17:2 (1994), pp. 89-93.
- GARCÍA FELGUERA, María de los Santos; F. RIUS, Núria: *Xocolata, ciutat i 'pantorrillas': Fotografies de Carles Fargas i Bonell (1912-1938)*. Zaragoza: Prames, CEC, 2011.
- GOÑI, Xavier (coord.): *Fotografia en relleu. La fotografia estereoscòpica de Lleida (1895-1960)*. Lleida, Garniseu Edicions, Xarxa de Museus de les Terres de Lleida i Aran, 2015.
- GOÑI, Xavier (coord.): *El Pirineu estereoscòpic de Josep Forn i Olivella. Fotografies dels anys 20 i 30 del segle XX*. Lleida, Garsineu Edicions, 2019.
- GRANELL, Enric & ANTONI, Ramon: *Lluís Domènech i Montaner: Viatges per l'arquitectura romànica*. Barcelona: COAC Publicacions, 2006; MALLART, Lucila (coord.): *Josep Puig i Cadafalch. Visió, identitats, cosmopolitisme*. Mataró, Ajuntament de Mataró, Direcció de Cultura, 2018.
- GUREVITCH, Leon & ROSS, Miriam, «Stereoscopic media: Scholarship beyond booms and busts», *Public*, 24:47 (2013), pp. 83-93.
- GUREVITCH, LEON: «The stereoscopic attraction: Three-dimensional imaging and the spectacular paradigm 1850–2013», *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 19:4 (2013), pp. 396-405.
- HERNÁNDEZ BARBOSA, Sonssoles: «The 1900 World's Fair or the attraction of the senses», *The Senses and Society*, 10:1 (2015), pp. 39-51.
- HERNÁNDEZ BARBOSA, Sonssoles: «Beyond the visual: panoramatic attractions in the 1900 World's Fair», *Visual Studies*, 32:4 (2017), pp. 359-370.
- HUHTAMO, Erkki: *Illusions in Motion. Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*. Cambridge, The MIT Press, 2013.
- INSENER, Elisabet: *La fotografía en España en el periodo de entreguerras: notas y documentos para una historia de la fotografía en España*. Girona, CRDI, 2000.
- LABANYI, Jo: «Relocating Difference: cultural history and modernity in late nineteenth-century Spain», en EPPS, Brad & FERNÁNDEZ, Luis Cifuentes (ed.), *Spain beyond Spain. Modernity, Literary History, and National Identity*. Lewisburg, Bucknell UP, 2005, pp. 168-176.
- LINLEY, Margaret & COLLIGAN, Colette: *Media, Technology, and Literature in the Nineteenth Century. Image, Sound, Touch*. London: Routledge, [2011] 2016.
- MALIN, Brenton J.: Looking White and Middle-Class: Stereoscopic Imagery and Technology in the Early Twentieth-Century United States, *Quarterly Journal of Speech*, 93:4 (2007), pp. 403-424.
- MALLART, Lucila: «Illustrated Media, the Built Environment and Identity Politics in fin-de-siècle Catalonia. Printing Images, Making the Nation», *Cultural History*, 4:2 (2015), pp. 113-135.
- MALLART, Lucila (coord.): *Josep Puig i Cadafalch. Visió, identitats, cosmopolitisme*. Mataró: Ajuntament de Mataró, Direcció de Cultura, 2018.
- MARCO, Ricard & RIERA, Mercè: *La mirada del viatger. Balears 1900-1935*. Barcelona: Espai Mallorca, 2009
- MENKE, Richard: «The Victorian Novel and Communication Networks», en RODENSKY, Lisa: *The Oxford Handbook of the Victorian Novel*. Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 276.
- MURIEL, Susanna: «Arxiu Fotogràfic del CEC», en MURIEL, Susanna & TÉLLEZ, Núria: *Guia dels Arxius històrics de Catalunya, vol. 9*. Barcelona: Generalitat de Catalunya - Departament de Cultura, 2011, pp. 23-264.

- NARANJO, Juan: *El museu domèstic. Un recorregut per les fotografies d'Antoni Amatller*. Barcelona, Fundació 'la Caixa', 2002
- ORAZI, Veronica (ed.), *Representar la identidad: intersemiotividad y transmedialidad en la cultura española contemporánea*, 13 (2018), pp. 34-58
- PRAT, Joan: «La construcció dels referents catalans». En CARBONELL I CURELL, Anna, ABAD I CARILLA, Montserrat & DE RIQUER, Borja: *Política, Societat i Cultura dels Països Catalans. La consolidació del món burgès 1860-1900*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1996, pp. 289-311.
- PERROTTA, Carmen: «L'Arxiu Mas de Barcelona. L'ull, la càmera i l'art espanyol», *Locus Amoenus*, 16:1 (2018), pp. 251-72.
- PERROTTA, Carmen: *De la toga a la càmera fotogràfica. Adolf Mas Ginestà (1860-1936). Innovación archivística al servicio del arte románico*. (Tesis doctoral inédita), UB, 2018.
- RAAD, Danielle R.: «The power of collective vision: landscape, visual media, and the production of American mountains», *Journal of Cultural Geography*, 38:1 (2020), pp. 102-122.
- SAGARRA, Aguilar de: «El millor és callar», *La Academia Calasancia*, 798, 1 de enero de 1926, p. 32.
- SANTAMARIA, Joan: «Visions de Catalunya», *La Veu de Catalunya*, 10203, 14 de febrero de 1929 (edición mañana), p. 5.
- SANTAMARIA, Joan: «Visions de Catalunya», *La Veu de Catalunya*, 10274, 9 de mayo de 1929 (edición mañana), p. 5.
- SANTAMARIA, Joan: «Visions de Catalunya», *La Veu de Catalunya*, 10607, 5 de junio de 1930 (edición mañana), p. 5.
- SIMÓN, Juan Antonio: «Mirar, sentir y experimentar la metrópolis a través de la fotografía amateur: el caso de la Exposición Internacional de 1929 en Barcelona», en HERNÁNDEZ, Sonsoles (ed.), *La sensibilidad de la metrópolis moderna*, Barcelona, Publicacions i Edicions UB, (en prensa).
- STEBBINS, Robert A.: *Amateurs, professionals and serious leisure*. Montreal & Londres, McGill-Queen's University, 1992.
- VEGA, Jesusa: *Ciencia, arte e ilusión en la España ilustrada*. Madrid, Editorial CSIC, 2010.
- VV.AA.: *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, 175, agosto de 1909.

TEATRO DE MASAS EN LA RUSIA POSREVOLUCIONARIA: LA PROTO-PERFORMANCE EN LOS CONTEXTOS URBANOS Y SU INFLUENCIA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LAS IDENTIDADES COLECTIVAS

MASS THEATER IN POST-REVOLUTIONARY RUSSIA: THE PROTO-PERFORMANCE IN URBAN CONTEXTS AND ITS INFLUENCE IN THE CONSTRUCTION OF THE COLLECTIVE IDENTITIES

Anna Borisova Fedotova¹ e Isabel Tejada Martín²

Recibido: 29/03/2021 • Aceptado: 29/06/2021

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021.30491>

Resumen³

Tras la Revolución de Octubre la sociedad rusa se enfrentó al enorme desafío de construir una cultura socialista en un país con arraigadas tradiciones religiosas y monárquicas y con la economía devastada. Para alcanzar este nuevo horizonte cultural y así cimentar las transformaciones políticas era necesario incidir en la construcción de las identidades colectivas -portadoras de una renovada conciencia ciudadana. En el presente artículo profundizaremos en el modo en que el teatro de masas contribuyó a cumplir este objetivo a través de nuevas fórmulas de habitar e interactuar con el espacio público. Se incidía tanto en la transformación del sentido conferido al lugar, como en el establecimiento de un renovado vínculo del público con el espacio por medio de la identificación simbólica y la acción-transformación colectiva.

Palabras clave

Teatro de masas; Rusia posrevolucionaria; proto-performance; identidad colectiva

1. Universidad de Murcia. C. e.: anna.borisova@um.es, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3740-9622>

2. Universidad de Murcia C. e.: istejada@um.es; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5355-5355>

3. Agradecimientos: Este estudio fue realizado en el marco del proyecto I+D+i *El barrio como escenario de pedagogías críticas y arte colaborativo* (referencia PGC2018-094351-B-C42) financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

Abstract

After the October Revolution, Russian society faced the enormous challenge of building a socialist culture in a country with deep-rooted religious and monarchical traditions and a devastated economy. To reach this new cultural horizon and thus cement the political transformations, it was necessary to influence the construction of collective identities - bearers of renewed citizen awareness. In this article we will delve into the way in which mass theatre contributed to achieving this objective not only due to its nature as a rite linked to the heritage of the Orthodox Church, but also through new formulas of inhabiting and interacting with public space. Both the transformation of the meaning conferred on the place and the establishment of a renewed bond between the public and the space was emphasized through symbolic identification and collective action-transformation.

Keywords

Mass theatre; post-revolutionary Russia; proto-performance; collective identity

.....

INTRODUCCIÓN

Tras la Revolución de Octubre de 1917 Rusia se sumió en una guerra civil. El Ejército Rojo defendía las conquistas del proletariado y el poder de los bolcheviques, mientras que el Ejército Blanco pretendía restaurar el anterior régimen autocrático o buscar un camino hacia reformas más moderadas⁴. La economía, debilitada por la participación del país en la I Guerra Mundial y por varios meses de incertidumbre política, se encontraba al borde del colapso. Por ejemplo, en Petrogrado, la capital de Rusia en aquel momento, más de la mitad de los obreros estaban sin trabajo, mientras que los salarios de los pocos que conservaron sus empleos eran muy bajos, obligando a dos tercios de los habitantes de la ciudad a huir hacia las zonas rurales con la esperanza de encontrar un sustento⁵.

A pesar de esta situación desastrosa, en estos años se llevaron a cabo grandiosos espectáculos que se celebraban al aire libre, solían contar con la participación popular y estaban dedicados a acontecimientos vinculados a la Revolución. Estos eventos recibieron distintas denominaciones: teatro para todos, teatro de historia, teatro del heroísmo popular, o teatro propagandístico⁶. En el presente artículo utilizaremos el término «teatro de masas»⁷ propuesto por Sergei Vladimirovich Mosienko, ya que refleja la característica principal de estas actuaciones: su gran envergadura y alcance en cuanto a la implicación popular.

De los miles de personas que participaban en ellas sólo una pequeña parte eran actores profesionales, el resto no tenían ningún vínculo con la profesión. Eran obreros, soldados, estudiantes, etc.; entre ellos se encontraban los testigos y protagonistas reales de los recientes acontecimientos que se representaban. Su indumentaria apenas se diferenciaba de la vestimenta del público presente de pie, lo que visualmente desdibujaba la llamada cuarta pared. El guion, bastante esquemático, parecido a una partitura, reinterpretaba los hechos revolucionarios situando al pueblo como el verdadero protagonista de la revolución. Casi siempre el evento culminaba con alguna acción conjunta, como, por ejemplo, el canto de la Internacional. Buscar una actitud proactiva en las audiencias generaba impacto emocional, una experiencia compartida, un sentimiento de colectividad. Eran representaciones, que al estar dirigidas por artistas vanguardistas, aspiraban a fusionar la vida y el arte; de esta manera, y al priorizar la expresión a través del gesto, le confería protagonismo a la corporeidad y cómo esta se situaba en el espacio.

Recordemos que en paralelo los artistas dadá europeos defendían valores similares, si bien lo hacían a través de actuaciones mucho menos dirigidas. Hay

4. En realidad no hubo una resistencia contrarrevolucionaria unida, sino que, por un lado, estaban las fuerzas pro-zaristas y, por otro, aquellos que se oponían a las ideas políticas de los bolcheviques.

5. MURRAY, Natalia: «Street theatre as propaganda: Mass performances and spectacles in Petrograd in 1920», *Studies in Theatre and Performance*, vol. 36, num. 3 (2016), pp. 230-241.

6. АНИКОНОВА, Tatiana: «Театрализованное представление в контексте культуры», *Наука. Искусство. Культура*, vol. 2, num. 14 (2017).

7. MOSIENKO, Sergei Vladimirovich: «Понятие 'театр масс' (к вопросу терминологии и типологии)», *Вестник Кемеровского Государственного Университета Культуры и Искусств*, vol. 48 (2019), pp.172-177.

consenso respecto a que la performance⁸ nace con dadá, pero consideramos que también se puede trazar paralelos entre el teatro de masas y la performance, que no toma forma, denominación y conciencia hasta bastantes décadas después de la Revolución de Octubre.

Así, Melquiades Herrera⁹ reconoce la matriz ritual conjunta del teatro y la performance, e Iñigo Sarriugarte Gómez¹⁰ señala «la confraternización de los medios bajo el marco de un entrelazamiento». En este sentido, el último autor, centrándose en las modalidades más modernas de la teatralidad, distingue como características conjuntas entre los dos formatos la ausencia del «espacio diferenciador y excluyente respecto al público» y «la presencia del espectador, como un agente que ha sobrepasado su papel pasivo y redentor de las acciones encontradas para resultar un ser móvil que complementa y posibilita el recuerdo optimizador en la condición de progreso y finalización»¹¹. Sin embargo, es Marta Julia Toriz Proenza¹² la que vincula la performance con las modalidades experimentales del teatro de principios del siglo XX. Alude a la tendencia a la gestualidad y a la poética del espacio, propuestas de Antonin Artaud para repensar la actuación teatral. También menciona a Adolphe Appia como practicante de estas ideas en el camino hacia un arte creado para ser vivido y no solo contemplado. Ambos planteamientos aparecen como centrales tanto en las performances de la segunda mitad del siglo XX, como en las actuaciones del teatro de masas en la Rusia posrevolucionaria. Siguiendo los argumentos de Toriz Proenza podemos concluir que en los dos casos se trata de:

Arte que emplea los gestos, la música, el canto, el movimiento, los objetos y que, al conjugarlos, crea un espacio y un tiempo representacionales, con los cuales no solo se logra transmitir ideas, sino también emociones, sentimientos y realidades que escapan de la cotidianeidad¹³.

Por esta razón, a lo largo del presente ensayo nos referimos a las actuaciones de teatro de masas como proto-performance.

Volviendo al contexto devastador de la Rusia posrevolucionaria, ¿por qué dedicar tantos recursos, que eran cada vez más escasos, a esta fórmula de celebración tan particular? Parece un gasto inaceptable en una época de profunda crisis económica. En este sentido, hay que tener en cuenta que los bolcheviques se marcaron unos objetivos muy ambiciosos: querían transformar la estructura social, política y

8. El término «performance» entró en uso a finales de los años 60 del siglo pasado para referirse al «arte acción, y tiene como características principales ser un arte vivo, un arte ligado a la vida cotidiana donde el cuerpo del autor, su presencia física, es fundamental; y donde la experiencia real, corporal, es fuente de comprensión» (ALCÁZAR, Josefina: *Performance: un arte del yo: autobiografía, cuerpo e identidad*, México, Siglo XXI, 2014). Bajo su paraguas entraron prácticas artísticas como el *body-art*, *happenings*, intervenciones de arte feminista y algunas obras de Fluxus. También a menudo se hacen referencias a sus vínculos con el Bauhaus y el arte conceptual.

9. TORIZ PROENZA, Martha Julia: «Discursos del arte: el teatro y el performance», en ELGUEA VÉJAR, Silvia (Coord.): *La Otredad. Los discursos de la cultura hoy: 1995*. México, 1997, pp. 153-162.

10. SARRIUGARTE GÓMEZ, Iñigo: «Reflexiones en torno a los procesos actuales del happening, performance, teatro y la danza contemporánea», *Bidebarrieta: Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, num. 2 (1997) (Ejemplar dedicado a: Hiria, artea eta ondarea. Arte, patrimonio monumental y Ciudad), p. 186.

11. *Idem*, pp. 182-183.

12. TORIZ PROENZA, Martha Julia: *op. cit.*

13. *Idem*, p. 162.

económica de Rusia, la conciencia social de sus ciudadanos, eliminar cualquier rastro del antiguo régimen e instaurar nuevos valores colectivos. Las nuevas manifestaciones culturales pretendían sustituir otras secularmente arraigadas entre la población: la religión ortodoxa; no obstante, sin reconocerlo, tomaban prestadas algunas de las estructuras de sus ritos para hacer llegar su mensaje al pueblo¹⁴.

Partiendo de este argumento, Malte Rolf ha concluido que el teatro de masas se convirtió en el instrumento pedagógico y retórico idóneo para construir una nueva identidad colectiva¹⁵: convertir los recientes acontecimientos históricos en un mito de lucha colectiva, un sacrificio que iba a cambiar el mundo; unir a las personas alrededor de una idea de la vida mejor que estaba por llegar y, en definitiva, generar autoconciencia de clase, como perseguía el Manifiesto Comunista¹⁶. No obstante, haciendo hincapié en las estructuras narrativas de los espectáculos y su componente participativo, este autor apenas ha prestado atención a un aspecto, a nuestro parecer fundamental, del proceso de identificación social presente en el teatro de masas: la construcción de significados colectivos cambiando los modos de habitar e interactuar en el espacio público.

En este sentido, es importante destacar que entendemos el concepto de espacio público no solo como un emplazamiento urbano accesible a los ciudadanos, sino también como un lugar connotado simbólicamente y políticamente, «atravesado por una experiencia social al mismo tiempo que organiza esa experiencia y le da formas»¹⁷. Por consiguiente, sus significados no son fijos, sino cambiantes en función de las prácticas sociales que en él se desarrollen. Al hilo de ello, Mansur Garda¹⁸ emplea el concepto «habitar» haciendo alusión al modo de construir ciudadanía, de encarnar nuestras relaciones socio-políticas y económicas y reflejarlas en las formas arquitectónicas y urbanas de las ciudades. En definitiva, en contraste con el espacio privado, cuyas experiencias pertenecen al ámbito de la intimidad, aquí hablamos de lo compartido, de lo colectivo, del lugar de encuentro con el otro. Recordemos que Engels señalaba la planificación urbana como una de las manifestaciones más flamantes de las desigualdades sociales, con las clases obreras confinadas en barrios de arquitectura angosta y condiciones de vida deplorables, separadas completamente de los distritos burgueses con sus parques, plazas y paseos con buenas vistas¹⁹.

El proletariado no podía hacer uso libre de los espacios públicos accesibles para las clases altas, reunirse en ellos y menos transformarlos a su voluntad. Los barrios pobres estaban claramente apartados del resto de la ciudad, invisibilizando los problemas de sus habitantes para mayor comodidad de la burguesía. Así, por

14. ROLF, Malte: *Soviet Mass Festivals, 1917-1991*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2013; VON GELDERN, James: *Bolshevik Festivals, 1917-1920*. Berkeley, University of California Press, 1993.

15. *Idem*.

16. MARX, Carl, & ENGELS, Friedrich: *El manifiesto comunista* (1.ª ed., 5.ª reimp.). Madrid, Akal, 2010.

17. CAPASSO, Verónica: «Producir la y en la ciudad. Espacio urbano, política y prácticas artísticas», *Letra. Imagen. Sonido L.I.S. Ciudad mediatizada*, vol. 4, num. 10 (2013), p. 47.

18. MANSUR GARDA, Juan Carlos: «Habitar la ciudad», *Trans-Pasando Fronteras*, num. 15 (2020), p. 174.

19. ENGELS, Friedrich: *La situación de la clase obrera en Inglaterra*. Madrid, Akal, 1976.

ejemplo, Richard Sennett²⁰ menciona que la reestructuración urbana de París realizada por Haussmann en 1853 separó los barrios pudientes y los pobres con bulevares con intenso tráfico, además de limitar la anchura de calles para prevenir la libre circulación de masas sublevadas. De esta manera, no solo se creaba un abismo entre el modo de planificación de las zonas acaudaladas y pobres, sino también dos culturas distintas en cuanto al modelo de habitar el espacio público, reprimiendo manifestaciones ciudadanas entre los habitantes de clases populares. Por tanto, para que la conciencia de clase del proletariado pudiese cobrar fuerza era imperante transformar la relación entre este y la urbe. En este sentido, en Rusia posrevolucionaria se optó por las acciones colectivas en lugares clave, resignificando los espacios en la memoria colectiva al dejar en ellos la impronta de la revolución. Era una manera de tomar la posesión de las zonas antes inaccesibles debido a las leyes restrictivas sobre las reuniones y a una distribución urbana injusta, reescribir su historia incluyendo en ella a los obreros, transformarlas dejando huella en el paisaje urbano y adaptarlas a las necesidades de la nueva sociedad.

En el presente artículo profundizaremos en el modo en que el teatro de masas contribuyó a crear y fortalecer la conciencia de clase en la Rusia posrevolucionaria, no solo debido a su naturaleza de rito vinculado a la herencia de la iglesia ortodoxa, sino también a través de las nuevas fórmulas de habitar la ciudad. Nos apoyaremos en este sentido en el modelo doble de apropiación del espacio público de Vidal Moranta y Pol Urrútia que postula la identificación simbólica y la acción-transformación participativa del paisaje urbano como componentes fundamentales de la construcción de las identidades colectivas:

Mediante la acción, la persona incorpora el entorno en sus procesos cognitivos y afectivos de manera activa y actualizada. Las acciones dotan al espacio de significado individual y social, a través de los procesos de interacción (Pol, 1996, 2002a). Mientras que por medio de la identificación simbólica, la persona y el grupo se reconocen en el entorno, y mediante procesos de categorización del yo –en el sentido de Turner (1990)–, las personas y los grupos se autoatribuyen las cualidades del entorno como definitorias de su identidad (Valera, 1997; Valera y Pol, 1994)²¹.

Así, como veremos a lo largo del presente estudio, por un lado, los espectáculos y otros eventos multitudinarios celebrados tras la Revolución en Rusia pretendían cambiar el sentido conferido a determinados lugares y, por otro, establecer un renovado vínculo entre los ciudadanos y estos espacios interviniendo en ellos de manera colectiva o incluyendo los elementos que respondieran a las exigencias de nueva sociedad socialista (por ejemplo, en el caso de los *subbotnik*).

20. SENNETT, Richard: *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid, Alianza, 2002, p. 351.

21. VIDAL MORANTA, Tomeu, & POL URRÚTIA, Enric: «La apropiación del espacio: Una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares», *Anuario de Psicología/The UB Journal of psychology*, vol. 36, num. 3 (2005), p. 283.

ARTE POSREVOLUCIONARIO RUSO: ABOGANDO POR LA TRANSFORMACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO

Se podría afirmar que la Revolución Rusa inspiró a los artistas a replantear sus concepciones sobre el arte para convertirlo en el catalizador del cambio social²². Por consiguiente, muchos de ellos dirigieron su producción por los caminos inexplorados en la búsqueda de interpelar y participar con el pueblo. Por ejemplo, el constructivismo ruso promovía, entre otros proyectos, las intervenciones arquitectónicas que debían preparar las ciudades para los desafíos de la nueva época socialista. No hay más que recordar el famoso *Monumento al III Internacional* (1919-1920) de Tatlin, las construcciones multifunción como *quiosco-tribuna-pantalla* de Klutskis o *el Proyecto para una tribuna en una plaza* de El Lissitzky (1920)²³. Así, el primero fue concebido como un espacio de reunión e intercambio y los otros tenían funciones vinculadas a la comunicación y visibilización.

Se evidencia que los artistas definieron como uno de sus objetivos prioritarios la reivindicación del uso de espacio público como un derecho fundamental de la ciudadanía y un elemento importante de la nueva cultura. Mientras tanto, los bolcheviques querían ir incluso más allá y eliminar en la medida de lo posible la esfera privada, cuyos valores se consideraban capitalistas. Así, como afirma Susan Buck-Morss, llegaron a cuestionar la necesidad de la institución de la familia:

El servicio de guardería infantil, las cantinas públicas y las comidas calientes en el lugar de trabajo, las lavanderías industriales y la comida preparada habrían de liberar a las mujeres del 'atraso' que suponía el trabajo doméstico privatizado. El tiempo de ocio también sería socializado fuera del hogar en clubes, baños públicos, cines, salas de lecturas, salas destinadas al entrenamiento físico, parques y 'palacios' de ocio y cultura²⁴.

La autora indica que el lugar del trabajo debía convertirse en la identidad social del individuo y la vida pública en su «cumplimiento personal»²⁵. Incluso las propuestas de soluciones habitacionales de los años 20 contribuían a tal propósito. Las propiedades expropiadas a la clase pudiente fueron convertidas en «apartamentos comunales» (*kommunalka*). Cada trabajador o trabajadora y su familia recibían una habitación o, a veces, una fracción de la misma, para su uso personal mientras que el resto del piso (el pasillo, la cocina, el cuarto de baño y el aseo) eran zonas comunes. Pero si la fuente de la felicidad y la autorrealización era la vida pública, ¿quién necesitaba refugiarse en lo doméstico? Precisamente, una de las fórmulas para transmitir los valores colectivos e invitar a la gente a unirse en la celebración de la victoria del proletariado fueron las fiestas conmemorativas.

22. ZIEGLER DELGADO, María Magdalena: «La revolución artística en Rusia ante la revolución soviética», *Revista de Comunicación de la SEECI*, vol. 42 (2017), pp. 26-44.

23. TUPITSYN, Victor, BURENINA-PETROVA, Olga, KURCHANOVA, Natasha, & TUPITSYN, Margarita: *Dadá ruso 1914-1924* (Margarita TUPITSYN, Ed.). Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2018.

24. BUCK-MORSS, Susan: *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Madrid, La balsa de la Medusa, 2004, p. 213.

25. *Idem*, p. 223.

Los festejos de los eventos clave de la Revolución se aprovechaban para hacer uso de los lugares antes velados para la clase obrera. Solían ser espacios connotados por su función anterior o su legado histórico y, a través de la intervención pictórica, gráfica, escultórica o arquitectónica in situ se dotaban de significados nuevos. De esta manera, durante estas actividades participativas se producía la identificación simbólica con estos lugares, profundizando en el sentido de pertenencia de los espectadores. Resulta significativo que la organización de las fiestas mencionadas tenía muchas similitudes con el concepto de *happening*: se diseñaba un escenario y se esperaba que este entorno modificado contagiase a las masas de espíritu revolucionario.

El primer aniversario de la Revolución de Octubre fue celebrado por todo lo alto con eventos multitudinarios que tuvieron lugar en varias ciudades del país. Para lograr el ambiente festivo, las urbes fueron decoradas por artistas que trataban de romper con la estética de antaño y crear un entorno público renovado y moderno que fuera acorde al nuevo orden político. En la ciudad bielorrusa de Vitebsk las fachadas fueron pintadas siguiendo los diseños de Marc Chagall. En Moscú, la plaza frente al Teatro Bolshoi (*Teatralnaya ploschad*) fue literalmente inundada de color. Los elementos naturales del paisaje como los arbustos, los árboles y el césped fueron *retocados* con colores vibrantes para lograr el efecto deseado: los primeros cubiertos con una tela de color lila y los demás espolvoreados con pintura²⁶. Los antiestéticos puestos del mercado situados en la plaza fueron cubiertos con paneles de colores.

La Plaza del Palacio (*Dvortsovaya ploschad*) de Petrogrado (actual San Petersburgo), el símbolo de autocracia por excelencia, fue transformada por el pintor cubista Nathan Altman con elementos carnalescos para eliminar sus connotaciones pasadas²⁷. Entre los edificios circundantes se colgaban banderolas rojas, azules y verdes con formas geométricas. La base de la Columna de Alejandro (*Aleksandrovsкая Kolonna*) se cubrió con paneles de color rojo y amarillo, cuyo conjunto representaba fuego que se comía a este monumento-símbolo de la autocracia. Los árboles se vistieron con una tela verde que portaba letras grandes componiendo el lema ¡*Proletarios del mundo, uníos!* De esta manera, las formas abstractas se antepusieron a la arquitectura neoclásica de la plaza, inundando el centro simbólico de la Rusia zarista y aniquilando sus connotaciones de antaño. El público presenciaba el conflicto entre lo nuevo y lo viejo expresado a través del paisaje urbano modificado. Eran los comienzos de los grandes festivales populares, si bien en esta ocasión no hubo ninguna representación teatral en la plaza, sólo eventos participativos puntuales de enfoque propagandístico.

Este mismo año, con el fin de asegurar el poder de los bolcheviques, Lenin sugirió un plan para renombrar las calles y las plazas con alusiones a los acontecimientos revolucionarios y sus figuras más representativas, y eliminar algunos monumentos de la época zarista reemplazándolos con otros dedicados a los héroes de socialismo²⁸. No se trataba solo de remover viejos símbolos de poder autocrático, sino también de resignificar los lugares más emblemáticos poniéndolos en un nuevo contexto que

26. VON GELDERN, James: *op. cit.*

27. *Idem.*

28. *Idem*, p. 82.

proporcionara a los ciudadanos y ciudadanas inéditos espacios de reunión capaces de reavivar el fervor del sentimiento revolucionario y de despertar el orgullo colectivo.

Cabe añadir que en este desempeño Lenin se apoyaba en la experiencia de la Revolución Francesa, cuando en París se erigieron monumentos que simbolizaban la lucha por los valores cívicos, como, por ejemplo, *La Fuente de la Regeneración*, inaugurada en la fiesta de la unidad e indivisibilidad de la República en 1793, o *La estatua a la Libertad*, situada cerca de la Bastilla durante la fiesta de Châteauevieux (1792); la plaza de Luis XV recibió el nombre de Plaza de la Revolución y la escultura del rey colocada en su centro fue derribada.

En general, la planificación urbana y los festejos bolcheviques se inspiraron en gran medida en el París posrevolucionario. Se organizaban fiestas multitudinarias similares a las de Châteauevieux o Simonneau (ambas del 1792): con los desfiles (en ruso, *demonstrazia*) por los lugares revolucionarios más connotados, cantos y bailes colectivos, escenificaciones, etc. En Francia se habían creado espacios abiertos, sin elementos que obstaculizaran el movimiento o la vista: se eliminaron árboles, pavimentaron jardines, etc., uno de cuyos ejemplos es la plaza Luis XV. Si seguimos a Richard Sennett en su *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, este «espacio de la libertad apaciguaba el cuerpo revolucionario»²⁹. Durante la fiesta de Châteauevieux, las miles de personas diseminadas por las grandes explanadas de Champ de Mars, última parada del desfile y donde se celebraba el acto de clausura, se sentían confusas sin saber lo que debían hacer. Solo aquellos que estaban cerca del centro de cada actividad oyeron las instrucciones. Muchos se fueron decepcionados a la cantina más cercana. En este sentido, Sennett concluye que «la libertad que estimula el cuerpo lo hace aceptando la impureza, la dificultad y la obstrucción como parte de la propia experiencia de la libertad (...). El cuerpo vive cuando se enfrenta a la dificultad»³⁰.

Parece que los bolcheviques habían aprendido de los errores de sus antecesores: evitaron los espacios vacíos y se esmeraron en la parte organizativa y comunicativa para dirigir las acciones de masas de forma exitosa. No obstante, ¿qué lugares eran los más adecuados para llevar a cabo estas manifestaciones participativas? En este sentido, al principio se abogaba por renovar las ciudades creando espacios públicos nuevos. Así, el constructivista Aleksei Gan estaba convencido de que la urbe debía ser el elemento central para los festivales populares, pasando de considerarse sólo el espacio adaptado para acoger actuaciones multitudinarias a ser un lugar capaz de magnificar su efecto a nivel social. Gan estaba decidido a transformar Moscú para la celebración de 1 de Mayo en 1920 creando un contexto idóneo y permanente para las performances de teatro de masas que moldearían la sociedad según los valores de nuevo orden³¹. El objetivo era construir un entorno óptimo para incidir en la visión del mundo de sus habitantes y en sus interacciones.

29. SENNETT, Richard: *op. cit.*, p. 317.

30. *Idem*, p. 331.

31. VON GELDERN, James: *op. cit.*



FIGURA 1: LENIN EN EL KREMLIN PARTICIPA EN EL PRIMER SUBBOTNIK, ALEKSEY SAVELYEV, 1 DE MAYO DE 1920, WIKIMEDIA COMMONS, [HTTPS://COMMONS.WIKIMEDIA.ORG/WIKI/FILE:19200501-Lenin_Subbotnik_Kremlin.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:19200501-Lenin_Subbotnik_Kremlin.jpg)

Von Geldern describe su plan de la siguiente manera: las calles y las plazas donde se situaba la acción debían llevar nombres vinculados a las artes y ciencias; por ejemplo, la plaza de la Geografía tendría un enorme globo terráqueo que marcaría de rojo la expansión del socialismo³². El día de celebración la urbe se despertaría con el sonido de una sirena sumada a los silbidos de las fábricas de Moscú. En las plazas, los *agitadores* ayudarían a los vecinos a tomar parte activa en la actuación sobre la I Internacional. Tras ella, los ciudadanos se desplazarían al centro de la urbe donde tendría lugar la festividad por la II Internacional. Finalmente, todos se trasladarían a las afueras de la ciudad donde se celebraría la transición hacia la sociedad socialista con la Internacional Comunista. El papel de los *agitadores* era fundamental para dirigir a las masas y evitar su dispersión, como había ocurrido en el caso de los festejos franceses.

Por desgracia el ambicioso plan de Gan no tuvo en cuenta ni las carencias presupuestarias debidas a la crisis económica que atravesaba el país, ni que el desplazamiento masivo de los moscovitas precisaba de unas infraestructuras en el transporte público de las que la capital carecía. Moscú ya era por entonces una metrópolis imposible de atravesar a pie. Por estas razones, esta ciudad teatral se quedó en el papel.

En su lugar, se decidió organizar un *subbotnik* –el día del trabajo comunitario voluntario (FIGURA 1). Era una ocasión para cuidar de la ciudad; permitía la participación directa del ciudadano, incitándolo a transformar y mejorar el espacio público con

32. VON GELDERN, James: *op. cit.*, pp. 151-152.

labor propia. Se limpiaban las calles, se acondicionaban los parques, se plantaban los árboles, etc., todo acompañado por la música de las orquestas locales. Esta proto-performance en la que tomaron parte miles de personas por toda Rusia inculcaba el valor del trabajo como el pilar principal del socialismo; el arte y el trabajo se convertían en uno, según Piotrovsky³³. Por esta razón, los *subbotnik* se convirtieron en una tradición a lo largo y ancho del país durante todo el periodo soviético. Recordando el modelo dual de la apropiación de Vidal Moranta y Pol Urrútia³⁴, aquí se producía una acción-transformación del paisaje urbano gracias al esfuerzo de los ciudadanos, forjando sus identidades colectivas.

LA CIUDAD COMO PROTAGONISTA EN LA CREACIÓN DE UNA NUEVA CONCIENCIA COLECTIVA

Durante los años siguientes hubo varios experimentos, tanto en interiores como en exteriores, que iban moldeando una fórmula exitosa para el teatro de masas. Los métodos barajados no eran del todo novedosos: se basaron en experiencias similares que tuvieron lugar durante la Revolución Francesa, que ya mencionamos, y en otras luchas obreras occidentales, como, por ejemplo, *The Paterson Strike Pageant* (1913), una actuación en el Madison Square Garden en la que participaron más de 1 000 obreros que recrearon los acontecimientos de la huelga de los empleados de la industria de la seda en Paterson (New Jersey, EEUU)³⁵. Además, guardaba sus raíces en las ferias populares de la época zarista y en los ritos religiosos de la Iglesia Ortodoxa, aunque los bolcheviques jamás se reconocieron en estas influencias³⁶.

Uno de los ejemplos en este sentido es *Misterio de Trabajo Liberado* (1920), un drama sobre «la lucha por la libertad contra los explotadores de todos los tiempos y naciones»³⁷. Tuvo lugar ante 35 000 espectadores en la plaza frente al edificio de la Bolsa de Petrogrado, cuya fachada miraba al río Neva y a la Fortaleza de San Pedro y San Pablo³⁸. Según distintos autores, entre 2 000³⁹ y 4 000 personas⁴⁰ participaron en la actuación: actores profesionales, *amateurs*, estudiantes y, sobre todo, soldados. Fue dirigido por Annenkov, Kugel y Maslovskaja. El guión, bastante esquemático, fue escrito de manera colectiva.

Cabe remarcar que el edificio de la Bolsa en sí no tenía connotaciones revolucionarias. Su arquitectura, con unas escaleras que conducían a su pórtico clásico y las columnas blancas que enmarcaban su fachada, no encajaba muy

33. VON GELDERN, James: *op. cit.*, p. 156.

34. VIDAL MORANTA, Tomeu, & POL URRÚTIA, Enric: *op. cit.*

35. MCNAMARA, Brooks, ASHLEY, Jessie, BOYD, F. Sumner, DODGE, Mabel, HAYWOOD, William D., REED, John, & SANGER, Margaret H.: «Paterson Strike Pageant», *The Drama Review: TDR*, vol.15, num. 3 (1971), pp. 61-71.

36. VON GELDERN, James: *op. cit.*

37. MURRAY, Natalia: *op. cit.*

38. *Petropavlovskaya krepost*, ahora convertida en una catedral ortodoxa.

39. VON GELDERN, James: *op. cit.*

40. ANIKONOVA, Tatiana: «Театрализованное представление как зрелищная составляющая праздника», *Наука. Искусство. Культура*, vol. 4, num. 8 (2015); MURRAY, Natalia: *op.cit.*

bien en el paisaje urbano ni tenía un lugar especial en la memoria colectiva de los ciudadanos. Pero era el centro de operaciones del mercado capitalista y el hecho de ocuparlo, darle un uso alternativo para conmemorar la Revolución de Octubre, lo revestía con inéditos significados colectivos. Esta vez los directores decidieron convertirlo en un escenario teatral convencional empleando un fondo plano con elementos pintados y usando el pórtico y las escaleras como elementos escénicos que marcaban los espacios del conflicto⁴¹.

El escenario incluía una enorme puerta dorada detrás de la cual estaba la tierra de la fraternidad y la igualdad, custodiada por las clases poderosas, e inalcanzable para las multitudes reunidas ante ella. Entre aquellos que anhelaban entrar a ese paraíso estaban los esclavos romanos lidiados por Spartacus y los campesinos guiados por Stenka Razin, en representación de las clases oprimidas provenientes de dos épocas distintas. De repente una estrella roja aparecía en el cielo, una analogía con la estrella de Belén que anunciaba la liberación de la humanidad y la entrada en el reino del Socialismo. Tras la lucha, cuyo impacto en el espectador fue magnificado por la iluminación dinámica y por disparos desde la fortaleza cercana, los victoriosos soldados rojos dejaban sus armas para abrazar una vida pacífica y feliz. Al final, bajo fuegos artificiales, cuatro orquestas interpretaban *La Internacional* mientras la audiencia se unía en un enorme coro a los actores en la celebración de la victoria de revolución.

Konovich⁴² afirma que este último recurso, cantar una canción o recitar un poema de forma colectiva, se utilizó posteriormente con asiduidad en el teatro de masas ruso como estrategia que aumentara el entusiasmo del público y propiciara un vínculo de grupo, sobre todo en las actuaciones desarrolladas en espacios públicos de gran tamaño como plazas, estadios, etc. De hecho, las audiencias experimentaban una reacción emocional en cadena, contagiadas de la energía colectiva que se intensificaba hasta llegar al clímax del júbilo compartido. Era una manera muy efectiva de crear una comunidad temporal que compartiera los valores emanados en la obra.

En la narrativa creada en el *Misterio de Trabajo Liberado* se pueden distinguir claros paralelos con la historia bíblica del camino hacia el Reino de Dios, solo que los salvadores en este caso eran las clases oprimidas que de repente tomaron conciencia de su poder inmenso y lucharon por su liberación. De este modo, el público con creencias ortodoxas arraigadas podía conectar fácilmente con el mensaje representado. En este sentido, ya se empezaba a apuntar la tendencia de concebir la actuación proto-performativa del teatro de masas como un rito, una manifestación social que conectara con la memoria colectiva mediante la repetición y una actuación simbólica codificada y estereotipada⁴³. En este caso se trataba de asentar memoria reciente⁴⁴. La actuación estaba basada en un ritual que el público conocía y que, revestido de nueva doctrina, aludía al subconsciente de sus participantes o de las

41. VON GELDERN, James: *op. cit.*

42. KONOVIЧ, Askold Arkadievich: *Театрализованные праздники и обряды в СССР*. Moscú, Высшая школа, 1990.

43. GÓMEZ GARCÍA, Pedro: «El ritual como forma de adoctrinamiento», *Gaceta de Antropología - Revista de Antropología Cultural*, vol. 18 (2002), pp. 1-2.

44. Por esta razón estas actuaciones no pertenecen al género de *reenactments*, ya que los hechos representados no eran realmente veraces sino idealizados y reinterpretados según le convenía a los promotores.

audiencias gracias a estructuras de representación similares a las teatrales, es decir, basadas en sus jerarquías, formas, gestos, ritmos, reiteraciones, etc. Al hilo de ello, Gómez García afirma que:

El rito actúa con el cuerpo y sobre el cuerpo y sus sentidos; produce una representación espacial, que es interiorizada sin necesidad de pensar. Opera en el espacio, constituyendo en su actuación una condensación codificada del tiempo (la misma del tiempo mítico), que procede de los tiempos pasados y pretende intervenir como paradigma del tiempo futuro⁴⁵.

Siguiendo esta argumentación, en el *Misterio de Trabajo Liberado* las alusiones al pasado clásico, como las referencias a la antigua Roma, legitimaban los acontecimientos recientes conectándolos con la historia global. Así, se «reactiva el sentimiento de lo común compartido, sea el origen o un mismo destino, sea una identificación actual o imaginaria»⁴⁶; la disrupción en el modo de vivir que trajo una lucha revolucionaria todavía en activo de repente cobraba sentido y el rito representado invitaba a formar parte de este proceso, a comulgar con sus valores y entregar la vida a sus fines.

Otro esfuerzo especialmente destacable en este sentido fue realizado durante la celebración del tercer aniversario de la Revolución en 1920 con el espectáculo titulado *El asalto al Palacio de Invierno*. Se trataba de la escenificación de un acontecimiento real en su emplazamiento original, lo cual permitió no sólo desplegar todas las posibilidades discursivas que ofrecía la Plaza del Palacio como lugar connotado, sino que también le confería un significado renovado como centro de la Revolución. Esto último no se desprendía de los hechos históricos, sino que respondía a la necesidad de los bolcheviques de crear un mito alrededor de los eventos que les llevaron al poder y, de este modo, afianzar su posición como héroes de la liberación del pueblo.

En esta actuación intervinieron, según distintos datos, entre 6 000 y 8 000 personas, muchas de las cuales no eran actores profesionales, sino los verdaderos testigos y participantes de la Revolución de Octubre. El objetivo que se perseguía al involucrarlos era, en primer lugar, dejarles revivir sus experiencias y así resucitar la emoción real que nació aquel día y, en segundo lugar, *reescribir* estas memorias para adaptarlas a las exigencias propagandísticas del nuevo Estado. Aquí, la ya citada concepción del teatro de masas entendida como un rito era fundamental. De nuevo se echaba mano del conocido mito de la salvación y la vuelta al paraíso, la base de la doctrina ortodoxa, pero en este caso era el pueblo y, sobre todo, los bolcheviques, los que conducían el país hacia una vida libre y feliz. Como afirma Pedro Gómez García, «el ritual comunica, transmite un sentido compartido y valorado, del que se derivarán normas de acción. [...] Ritualizar es siempre sacralizar de alguna manera, dotar de significado, consagrar unos valores y renovar la confianza en su eficacia social»⁴⁷. Este proceso no se desarrolla a nivel cognitivo, sino como una comunión

45. GÓMEZ GARCÍA, Pedro: *op. cit.*, p. 9.

46. *Idem*, p. 8.

47. *Idem*, p. 3.

a través de la participación en el rito. De esta manera, el contenido es asimilado sin ser cuestionado. Para el nuevo poder fáctico resultaba fundamental crear un modelo de colectividad, de identidad social, de ciudadanía unida ante las adversidades, para lograr un objetivo común y, para ello, necesitaba superar los antagonismos y las contradicciones que atenazaban a una sociedad rota por la Guerra Civil.

Es importante recalcar que un evento de esta envergadura siempre deja cosas al azar. La reacción de la multitud es imposible de prever y mucho menos de controlar, aunque se opera a través de la potencia ritual. En la obra performativa se entrelazan distintas expresiones artísticas que propician la expansión sensorial⁴⁸ y generan una respuesta en el público dependiendo de muchos factores, entre los cuales nosotras destacaríamos las connotaciones de cada espacio de la representación, la relación que se establece entre dicho lugar y los cuerpos de actantes y su audiencia en la construcción de un nuevo imaginario colectivo. Es aquí donde se supera la función del teatro de masas como herramienta de adoctrinamiento, consiguiendo el empoderamiento de los implicados directos y de los espectadores como ciudadanos de pleno derecho, vencedores de una larga lucha por la libertad y, como tal, dueños de la ciudad y de sus espacios públicos recordando la ocupación de calles y plazas de la Revolución de Octubre. La identificación simbólica es un mecanismo que culmina el proceso de apropiación del espacio público. El efecto se potencia, debido a que, como afirma Le Bon, las personas que forman una multitud se sienten más grandes y relevantes⁴⁹, a lo que nosotras añadiríamos que dicha grandeza se intensifica si están unidas bajo el mismo propósito.

Un número impresionante de 100 000 espectadores asistieron a la actuación *El asalto al Palacio de Invierno* y fueron situados en medio de la proto-performance, lo cual los hacía sentirse plenamente implicados. Tal fue la potencia del rito representado que estas personas quedaron convencidas de que lo que vieron era el reflejo fiel del curso de la Revolución e, incluso, hay constancia de que algunos testigos presenciales años después contaban la historia no según lo vivido en 1917, sino apoyándose en la representación teatral de 1920⁵⁰. Es más, Sergei Eisenstein basó su famosa película *Octubre. Diez días que transformaron el mundo* (1928) en el espectáculo, quizás porque la verdadera batalla por el Palacio fue mucho menos vistosa o impactante (FIGURA 2).

En efecto, el día de la Revolución la prioridad fue hacerse con las infraestructuras más importantes de Petrogrado, como eran las estaciones de ferrocarriles o la oficina de correos, puntos neurálgicos y estratégicos en los que hubo más altercados. Por lo contrario, los rebeldes decidieron esperar la rendición de los defensores del Palacio de Invierno (a veces llamado Smolny), donde se refugió el Gobierno Provisional⁵¹. Como consecuencia, apenas hubo disparos o pérdidas humanas. De hecho, hubo más heridos durante el evento multitudinario del 1920.

48. CÁCERES DELGADILLO, Carolina: «Lo ritual y lo sagrado en el teatro», *Plurentes. Artes y Letras*, num. 10 (2019). <https://revistas.unlp.edu.ar/PLR/article/download/8884/7769?inline=1>

49. SENNETT, Richard: *op. cit.*, p. 304

50. ROLF, Malte: *op. cit.*

51. VON GELDERN, James: *op. cit.*



FIGURA 2: FOTOGRAMA DE LA PELÍCULA *OCTUBRE*, SERGUÉI EISENSTEIN Y GRIGORI ALEKSANDROV, SOVKINO MOSFILM, 1928

Para la actuación en la plaza se construyeron dos plataformas –una *Roja* y otra *Blanca*– con una pasarela en medio. La primera recreaba una ciudad con fábricas y viviendas obreras. La segunda era más plana, con unas cuantas edificaciones que no hacían alusión a ningún emplazamiento en concreto. La pasarela entre ellas replicaba el estilo del arco que se veía al fondo. Los miembros del equipo de mando enviaban señales lumínicas desde la plataforma construida alrededor de la Columna de Alejandro controlando así todo el proceso. En este sentido, cada plataforma tuvo a su propio coordinador (roja - Petrov, blanca - Kugel y Derzhavin), aunque también hubo un director general de toda la actuación - Nikolai Evreinov.

Cabe añadir que Evreinov concebía el teatro ligado al juego, un acto en el que los participantes asumen nuevas identidades y se rigen por una serie de nuevas reglas. En definitiva, para él el espectáculo era una oportunidad de transformación tanto personal como colectiva⁵². Sin duda este planteamiento tuvo impacto en la proto-performance que dirigió, ya que se convirtió en la más famosa y recordada en la historia del teatro de masas.

La acción se dividía en escenas, cuyos marcos temporales eran definidos gracias a la iluminación. Para lograr este efecto se decidió realizar el evento por la noche. A las 10 sonó el disparo de un cañón, la orquesta arrancó con *La Marsellesa* y 150 focos se dirigieron a la plataforma blanca. Una vez terminado el episodio, esta parte del escenario se hundió en la penumbra y la ciudad roja quedó inundada de luz trasladando la atención del espectador al otro lado de la plaza, y así sucesivamente. Se trataba de un recurso casi fílmico que logró solucionar los problemas temporales de los espectáculos anteriores⁵³.

52. VON GELDERN, James: *op. cit.*

53. *Ibidem.*

El vestuario de los participantes y el *attrezzo* fueron fundamentales. En la plataforma blanca aparecieron los actores con trajes y vestidos elegantes mientras se veía una reunión de ministros que escuchaban el discurso de Kerensky, el líder del Gobierno Provisional. De este modo, en esta parte del escenario se presentaron algunas figuras reconocibles con un papel individual importante. En la ciudad roja, sin embargo, se encontraba una multitud con vestimentas sencillas y sin maquillaje (lo que asimilaba actantes y espectadores), poco iluminada y distribuida de manera caótica, aunque, más adelante se organizaría en el Ejército Rojo preparándose para el ataque. Cabe remarcar que la lucha tuvo lugar en la pasarela, rompiendo las barreras entre las dos «ciudades» y convirtiéndola en una sola, unida bajo el dominio de los «rojos». El Gobierno cayó y huyó al Palacio, traspasando la frontera entre el espacio teatral convencional y el lugar real. A partir de este momento la obra se volvió *site specific*⁵⁴.

Mientras la batalla en la plaza seguía su curso (con armas reales, pero disparando balas de fogueo), empezaba el ataque al palacio. El crucero Aurora, aquel que hizo el famoso disparo en 1917 anunciando el comienzo del asalto, dirigió sus luces hacia el edificio convirtiéndolo en un escenario casi transparente para el público de la plaza, que lo veía a contraluz. Las ventanas del palacio se iluminaban una tras otra dejando ver la acción en su interior y reflejando el avance de la batalla que se desarrollaba dentro. Finalmente, tras la victoria de los bolcheviques, los focos de Aurora subieron para iluminar la bandera roja erguida sobre Smolny y los fuegos artificiales anunciaron que la Revolución se completó.

Los espectadores no sólo se vieron en el medio de la actuación, sino que se unieron a la celebración de la victoria tras la misma. Al final era difícil discernir dónde estaban los actores y dónde el público, todo se fusionó en un ambiente de júbilo generalizado, catártico. Los recursos del teatro de masas utilizados eran suficientemente efectivos como para hacer al público sentirse profundamente involucrado en la acción: el realismo y la envergadura de la representación, la presencia de sus testigos reales, el emplazamiento original, la iluminación dramática, etc. El espectáculo y la enorme energía colectiva generada en la plaza causaron una impresión muy potente en la mente de los presentes contribuyendo a transformar el significado del lugar tras la actuación que desde entonces quedó como el epicentro de la Revolución en la memoria de los ciudadanos. Es lo que quería lograr el nuevo Estado revolucionario, que invirtió en un evento de esta envergadura a pesar de la situación económica. Era una fuerte apuesta que requería medidas extraordinarias. La audiencia de cualquier nivel de estudios podía conectar con el mensaje transmitido. Además, cada uno de los presentes se podía sentir unido con el resto creando entre todos una comunidad temporal movida por los valores socialistas. Sus miembros se sintieron por unas horas protagonistas de uno de los acontecimientos decisivos en el destino de su país, convirtiendo esta actuación en un instrumento de empoderamiento, de

54. Una obra que sólo podría llevarse a cabo en este espacio en concreto; trasladarla a otro contexto suponía perder parte o la totalidad de su sentido.

cambio de conciencias ciudadanas y, en definitiva, de construcción de identidades colectivas a través de la identificación simbólica.

Los eventos de esta envergadura dejaban huella tanto en los actantes como en el público, si bien estaban limitados respecto al alcance de su impacto. En este sentido, Kerzhentsev, uno de los ideólogos de *Proletkult*⁵⁵, incidía en que el teatro de masas no debía entenderse como un teatro para el pueblo sino como un teatro del pueblo, un modo de canalizar colectivamente su creatividad⁵⁶. Como consecuencia, en cada localidad rusa, por más pequeña que fuera, se abrieron clubs de *samodeiatel'nost'* (autogobierno) dedicados a generar discursos performativos similares a los propuestos en la capital, pero adaptados a cada contexto particular. Servían a los mismos propósitos que los espectáculos de Petrogrado, siempre teniendo en cuenta su escala menor y un nivel de organización más *amateur*. Sin embargo, el hecho de que las mayores masas de ciudadanos pudieran unirse a estas iniciativas aumentaba enormemente la influencia de estas actuaciones en la construcción de nuevos imaginarios e identidades sociales.

CONCLUSIONES

En los años posteriores a la Revolución la sociedad rusa se enfrentó al enorme desafío de construir una cultura socialista en un país con arraigadas tradiciones religiosas y monárquicas, cuyo pueblo era mayoritariamente analfabeto y cuya economía estaba devastada por la 1ª Guerra Mundial y la Guerra Civil. La ventaja con la que contaban los bolcheviques es que la población campesina y obrera anhelaba los cambios mientras que los acontecimientos recientes habían permitido vislumbrar el poder que tenía unir fuerzas en búsqueda de la justicia social, dando lugar a una incipiente conciencia de clase. No obstante, quedaba mucho camino por recorrer en este sentido; para alcanzar este nuevo horizonte cultural y así cimentar las transformaciones políticas era necesario incidir en la construcción de las identidades colectivas acordes a la ideología socialista, portadoras de una renovada conciencia ciudadana. En este sentido, el espacio público cobraba especial interés, no solo porque su disfrute anteriormente fue velado para el pueblo raso, sino también como un componente fundamental en la tarea de conformar un tejido social políticamente activo y comprometido con los objetivos marcados por el partido bolchevique.

Así, en todas las proto-performances analizadas en el presente artículo los espacios públicos se convertían en un escenario de la actuación para miles de personas, sus participantes directos e indirectos que durante unas horas se apropiaban de este lugar, transformando en algunos casos el paisaje urbano y en otros sus connotaciones históricas. Por ejemplo, la celebración de *subbotnik* permitía por todo el país que

55. *Proletkult* (una contracción de las palabras rusas *Proletarskaya kultura* o cultura del proletariado) fue una organización artística creada en 1917 por los creadores de vanguardia que aspiraba a generar nuevos lenguajes artísticos acordes a las necesidades culturales del proletariado. Fue disuelta en 1932 por considerarse una amenaza al régimen bolchevique debido a su negativa a depender del Estado.

56. VON GELDERN, James: *op. cit.*, p. 28.

miles de personas se unieran en una acción-transformación conjunta para mejorar su entorno, un acto simbólico de declaración de derecho y responsabilidad sobre el contexto urbano por parte de sus habitantes. En cuanto a las actuaciones de teatro de masas como *Misterio de Trabajo Liberado* o *El asalto al Palacio de Invierno*, entre otros muchos que se celebraron durante estos años, se creaba un intercambio recíproco: por un lado, la actuación a través de los recursos pertenecientes a la retórica y al rito escribía un nuevo capítulo en la historia del espacio y, por otro, encarnaba un modo distinto de habitar la ciudad e identificarse con ella, en ambos casos incidiendo en la construcción de la identidad social de los participantes tanto directos como indirectos⁵⁷. De este modo, se incidía tanto en la transformación de las connotaciones del contexto urbano, como en el establecimiento de un renovado vínculo del público con él por medio de la identificación simbólica y la acción-transformación colectiva⁵⁸.

Finalmente, un acto común generaba una comunidad temporal que actuaba como un todo unido para alcanzar un objetivo y fortalecía entre sus miembros el sentido de colectividad y de pertenencia. La emoción de la actuación conjunta, la interacción que causa el impacto visual y sensorial y el carácter subversivo del mensaje son características típicas de la performance como formato artístico contemporáneo que podemos proyectar sobre estos eventos multitudinarios. Consideramos importante recalcar esta relación y la naturaleza proto-performática del teatro de masas para superar su percepción limitada como instrumento de adoctrinamiento.

Cabe añadir que en un espectáculo de masas la propia envergadura del evento junto con los elementos de participación ciudadana desdibujaba los valores individualistas en favor de un nuevo espíritu de lo colectivo. Era una comunidad unida por el júbilo, por el orgullo de haber vencido en una lucha desigual. Por unos años, los héroes en la narrativa histórica eran proletarios, ya que de su fortaleza como clase dependía el resultado de la Guerra Civil. Sin embargo, ya en *El asalto al Palacio de Invierno* se empezó a perfilar una nueva tendencia: resaltar el papel de Lenin (como guía del pueblo), y con él del partido Bolchevique, como los salvadores del pueblo. Así, para el décimo aniversario de la Revolución en la ya entonces Leningrado⁵⁹, se organizó un espectáculo de gran envergadura que sacaba provecho del paisaje urbano alrededor de la Fortaleza de San Pedro y San Pablo, incluyendo en el escenario tanto el cielo como el río Neva. Ante el público situado en el paseo fluvial y en los tres puentes cercanos se revelaban las etapas de la lucha del proletariado por sus derechos⁶⁰.

La fortaleza representaba el reducto de la autocracia, protegida por un barco acorazado. Por el río pasaban pequeñas embarcaciones con las horcas preparadas para las ejecuciones de los rebeldes y se oía el sonido de las cadenas. El ejército

57. VALERA, Sergi; POL, Enric: «El concepto de identidad social urbana: Una aproximación entre la psicología social y la psicología ambiental», *Anuario de Psicología*, vol. 62, num. 3 (1994), pp. 5-24.

58. *Idem*.

59. Petrogrado fue renombrado en 1924 en honor a Lenin.

60. АНИКОНОВА, Tatiana: «Театрализованное представление как зрелищная составляющая праздника», *Наука. Искусство. Культура*, vol. 4, num. 8 (2015).

rojo atacaba desde tierra, agua y aire. Se escuchaban disparos desde todas partes y su efecto se magnificaba por la iluminación dramática de focos rojos y blancos. La imagen monumental de Lenin parecía dirigir la lucha, mientras enormes figuras de enemigos caían bajo el fuego. Finalmente, encima de la catedral de San Pedro y San Pablo se alzaba la bandera roja, al tiempo que se podía ver una estrella roja sobre la fortaleza y un enorme retrato de Lenin proyectado sobre ella. Por el río pasaban los barcos con representaciones simbólicas de la «Fuerza de URSS», «Industria de URSS», etc. El espectáculo finalizaba con los habituales fuegos artificiales mientras en las calles sonaba *La Internacional*.

Como podemos ver, esta vez se emplearon muchos elementos monumentales y de propaganda, además de hacer un claro hincapié en la fuerza militar e industrial del país. Los actores reales fueron reemplazados por las representaciones de figuras humanas gigantes, aunque también participaron algunas tropas del ejército. A diferencia de *El asalto al Palacio de Invierno*, este espectáculo fue pensado para ser contemplado desde una distancia considerable evitando involucrar a la audiencia. El objetivo era impresionar y el mensaje transmitido fue que ningún enemigo, ni interno ni externo, podría oponerse al nuevo poder establecido. Se trataba de un tipo de festival de masas muy distinto al analizado en este artículo, pero cada vez más frecuente conforme el país se acercaba a la etapa estalinista.

REFERENCIAS

- ALCÁZAR, Josefina: *Performance: un arte del yo: autobiografía, cuerpo e identidad*. México, Siglo XXI, 2014.
- АНИКОНОВА, Tatiana: «Театрализованное представление как зрелищная составляющая праздника», *Наука. Искусство. Культура*, vol. 4, num. 8 (2015).
<https://cyberleninka.ru/article/n/teatralizovannoe-predstavlenie-kak-zrelischnaya-sostavlyayuschaya-prazdnika>
- АНИКОНОВА, Tatiana: «Театрализованное представление в контексте культуры», *Наука. Искусство. Культура*, vol. 2, num. 14 (2017).
<https://cyberleninka.ru/article/n/teatralizovannoe-predstavlenie-v-kontekste-kultury>
- BUCK-MORSS, Susan: *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Madrid, La balsa de la Medusa, 2004.
- CÁCERES DELGADILLO, Carolina: «Lo ritual y lo sagrado en el teatro», *Plurentes. Artes y Letras*, num. 10 (2019).
<https://revistas.unlp.edu.ar/PLR/article/download/8884/7769?inline=1>
- CAPASSO, Verónica: «Producir la y en la ciudad. Espacio urbano, politicidad y prácticas artísticas», *Letra. Imagen. Sonido L.I.S. Ciudad mediatizada*, vol. 4, num. 10 (2013), pp. 45-54.
- ENGELS, Friedrich: *La situación de la clase obrera en Inglaterra*. Madrid, Akal, 1976.
- GÓMEZ GARCÍA, Pedro: «El ritual como forma de adoctrinamiento», *Gaceta de Antropología - Revista de Antropología Cultural*, vol. 18 (2002), pp. 1-13.
- KONOVICH, Askold Arkadievich: *Театрализованные праздники и обряды в СССР*. Moscú: Высшая школа, 1990.
- MANSUR GARDA, Juan Carlos: «Habitar la ciudad», *Trans-Pasando Fronteras*, num. 15 (2020), pp. 173-191.
<https://doi.org/10.18046/retf.i15.3999>
- MARX, Carl; ENGELS, Friedrich: *El manifiesto comunista* (1.ª ed., 5.ª reimp.). Madrid, Akal, 2010.
- MCMANARA, Brooks; ASHLEY, Jessie; BOYD, F. Sumner; DODGE, Mabel; HAYWOOD, William D.; REED, John; SANGER, Margaret H.: «Paterson Strike Pageant», *The Drama Review: TDR*, vol. 15, num. 3 (1971), pp. 61-71.
<https://doi.org/10.2307/1144681>
- MOSIENKO, Sergei Vladimirovich: «Понятие «театр масс» (к вопросу терминологии и типологии)», *Вестник Кемеровского Государственного Университета Культуры и Искусств*, vol. 48 (2019), pp. 172-177.
<https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-teatr-mass-k-voprosu-terminologii-i-tipologii>
- MURRAY, Natalia: «Street theatre as propaganda: Mass performances and spectacles in Petrograd in 1920», *Studies in Theatre and Performance*, vol. 36, num. 3 (2016), pp. 230-241.
<https://doi.org/10.1080/14682761.2016.1188262>
- ROLF, Malte: *Soviet Mass Festivals, 1917-1991*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2013.
- SARRIUGARTE GÓMEZ, Iñigo: «Reflexiones en torno a los procesos actuales del happening, performance, teatro y la danza contemporánea», *Bidebarrieta: Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, num. 2 (1997) (Ejemplar dedicado a: Hiria, artea eta ondarea. Arte, patrimonio monumental y Ciudad), pp. 179-186.
- SENNETT, Richard: *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid, Alianza, 2002.

- TORIZ PROENZA, Martha Julia: «Discursos del arte: el teatro y el performance», en ELGUEA VÉJAR, Silvia (Coord.): *La Otredad. Los discursos de la cultura hoy: 1995*. México, 1997, pp. 153-162.
- TUPITSYN, Victor; BURENINA-PETROVA, Olga; KURCHANOVA, Natasha; TUPITSYN, Margarita: *Dadá ruso 1914-1924* (Margarita TUPITSYN, Ed.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2018.
- VALERA, Sergi; POL, Enric: «El concepto de identidad social urbana: Una aproximación entre la psicología social y la psicología ambiental», *Anuario de Psicología*, vol. 62, num. 3 (1994), pp. 5-24.
- VIDAL MORANTA, Tomeu; POL URRÚTIA, Enric: «La apropiación del espacio: Una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares». *Anuario de Psicología/The UB Journal of psychology*, vol. 36, num. 3 (2005), pp. 281-298.
- VON GELDERN, James: *Bolshevik Festivals, 1917-1920*. Berkley, University of California Press, 1993.
- ZIEGLER DELGADO, María Magdalena: «La revolución artística en Rusia ante la revolución soviética», *Revista de Comunicación de la SEECI*, vol. 42 (2017), pp. 26-44.

INTERFERENCE PATTERNS. OPTICAL VS TACTILE EXPERIMENTS IN SPATIAL IMMERSION, FROM PSYCHOGEOGRAPHY TO HOLOGRAMS

PATRONES DE INTERFERENCIA. EXPERIMENTOS ÓPTICOS Y TÁCTILES DE INMERSIÓN ESPACIAL, DE LA PSICOGEOGRAFÍA A LOS HOLOGRAMAS

Javier Antón¹, Max Lauter² y Teresa Reina³

Recibido: 29/03/2021 Aceptado: 29/06/2021

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021.30488>

Abstract

The impetus of this project is to gain a historical perspective on some conflicting philosophical theories on perception and representation of space, and to trace a *démodé* method of representation, that has remained in use in some contexts. The research focuses on the tension between two sensory experiences: tactility and opticality. It is an interweaving of critical narratives to examine ways of perceiving space in the context of artistic and architectural practices.

Departing from the optical understanding of space and materialized in some examples such as El Lissitzky's «Proun Room», Yves Klein's «The Void» and Lebbeus Woods' tectonic visuality; this article focuses on the tactile spatial perception theories of the 'Situationists' and 'Surrealists', with their *dérivé* mapping techniques, their mediated history/memory of urban space and their approach to capitalism and systems of control. All of this is finally interpreted through the lens of the optical practice of holography, and its success (and failure) as a representational tool.

Keywords

Perception; Space; Opticality; Tactility; Lissitzky; Architecture; Nieuwenhuys; Hologram

Resumen

El ímpetu de este proyecto es obtener una perspectiva histórica de algunas teorías filosóficas conflictivas sobre la percepción y representación del espacio, y rastrear

-
1. Universidad de Navarra. C. e.: jantonsa@unav.es; ORCID: <<https://orcid.org/0000-0003-1101-294X>>
 2. Columbia University. C. e.: maxlauter@gmail.com
 3. Universidad de Navarra. C. e.: treina@unav.es; ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-1322-616X>>

un método *démodé* de representación, que ha permanecido en uso en algunos contextos. La investigación se centra en la tensión entre dos experiencias sensoriales: la táctil y la óptica. Es un entretreído de narrativas críticas para examinar los modos de percibir el espacio en el contexto de unas prácticas artísticas y arquitectónicas.

Partiendo del entendimiento más óptico del espacio y materializado en algunos ejemplos como el «Proun Room» de El Lissitzky, «The Void» de Yves Klein y la visualidad tectónica de Lebbeus Woods como punto de partida; este artículo se centra en las teorías de percepción espacial más táctil de los ‘Situacionistas’ y ‘Surrealistas’, con sus técnicas de mapeo *dérivé*, su historia/memoria mediada del espacio urbano y su enfoque del capitalismo y los sistemas de control. Todo ello se interpreta por último a través de la lente de la práctica óptica de la holografía, y su éxito (y fracaso) como herramienta y formato de representación.

Palabras clave

Percepción; Espacio; Opticalidad; Tactilidad; Lissitzky; Arquitectura; Nieuwenhuys; Holograma

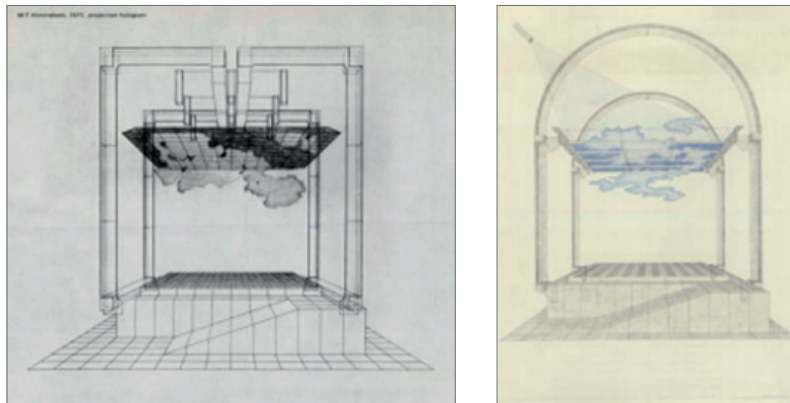
.....

PREFACE

The impetus of this project is to gain a historical perspective on the conflicting philosophies of perception that have informed space representation, and to trace aspects of outmoded methods that have remained in the midst of progressing science. We have chosen to focus on a tension between two commingling sensory experiences—tactility and opticality. The paper is thus an interweaving of narratives, employing a history of theoretical and critical discourses to examine modes of perceiving space in the context of art and architecture practices. Both accounts will have intersecting—interfering—research and will together enunciate a set of phenomenological statements. In order to frame the «optical» and the «tactile», a set of definitions and approaches will be traced through the writings of Adolf Hildebrand, Alois Riegl, Heinrich Wölfflin, Walter Benjamin, and Kenneth Frampton, who supply an opportunity to interpret the relationship between those two antagonistic terms.

By focusing on key figures and their modes of representation and production, starting with Lissitzky's Proun room, and going through Klein's *The Void* and Wood's visual tectonics, we are hoping to gain insights of this tension of understanding space on the architectural connections between Situationist and Surrealist practices, such as *dérivé* mapping techniques, their mediated history/memory of urban space, and their approach to capitalism and systems of control. These will be read through the lens of our prime *démodé*, the optical science of holography, and its success (and failure) as a tool and format for representation. The instrument to which this science is reliant upon is the interferometer, which measures through patterns of interference the distance between two wavelengths, a standing reference laser-beam and those slightly offset.

This bending of the real into the virtual is what we find to be a common thread between the creation of optical and tactile experiences of architecture. As a brief historical and theoretical survey, we aim to focus our criticality at the effects these various modes have on our understanding of urban space, kitsch consumption, and economic security as we strive for freedom, play, and protection.



FIGURES 1 AND 2. FREDRICH ST.FLORIAN, HIMMELBETT, 1974. «VISIONARY ARCHITECTURAL DRAWINGS» 2002, AND «ON SITE», 1973, 10-12

ON TACTILITY AND OPTICALITY

How a place manifests itself is dependent on the scope through which it is viewed. This understanding is a phenomenological one, that an interpretation of experience is based on how we understand the subjective and objective stimuli of our environment. Of many of the discussions in architecture, the notion of tactility has been closely associated with the intimacy of everyday experience, and opticality as an analytical remote perception. This opposition between the near and the distant, however, is nothing new. In the late 19th century, this rivalry occupied a central place in aesthetic discourse⁴. Particularly, German aesthetic discourse at the turn of the 19th century provides us with various sets of different perceptual categories, such as the near view vs. the distant view, the tactile vs. the optical, and distraction vs. attention. This diversity of perceptual categories was forged, defined and redefined, reversed and overturn by different thinkers, such as Hildebrand, Wölfflin, Riegl, and Benjamin. These theorists analyzed the modalities of artistic perception.

For Wölfflin, it was not the eye that interpreted a building's form and character but a principle of corporeal empathy. Because we possess bodies, we therefore project a similar corporeal state in other physical forms: «So here, too, we must say: Physical forms possess a character only because we ourselves possess a body. If we were purely visual beings, we would always be denied an aesthetic judgment of the physical world»⁵. He was defining the perception mainly as a tactile empathy with our surroundings, although he did not use that term, but he stated that as human beings, our body teaches us the nature of gravity, contraction, and strength. We gather an experience that enables us to identify other forms.

On the other hand, Hildebrand, centers the perceptual category on the optical realm. His articulation of the notions of the near view and the distant view provides a basic conceptual notion that shall be further developed by Riegl and Benjamin. In the introduction to his book⁶, he states that there is a relation between three-dimensional objective form and its appearance psychologically as a visual perception. The same object may produce many different visual appearances according to how it is viewed from different positions and or circumstances: our relation to the world of vision consists chiefly in our perception of its spatial attributes. Without this, orientation in the outer world is absolutely impossible. We must, therefore, consider our general spatial ideas and the perception of spatial form as the most important facts in our conception of the reality of things.

For Hildebrand, the idea of a three-dimensional object, which the observer continues to hold from a distant point (D), was partially produced by stereoscopic

4. VISCHERT, Robert: «On the optical sense of form: a contribution to aesthetics», in FISCHER, Robert; MALLGRAVE, Harry Francis, & IKONOMOU, Eleftherios (eds.): *Empathy, form and space. Problems in German aesthetics. 1873-1893*. Chicago, Chicago University Press, 1994, p. 91.

5. WÖLFLIN, Heinrich: «Prolegomena to a Psychology of Architecture», in *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics 1873-1893*. (Harry Francis Mallgrave and Eleftherios Ikononou, trans.) New York, Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1994, p. 151.

6. HILDEBRAND, Adolf: *The Problem of Form in Painting and Sculpture*. New York, G.E. Stechert & CO, 1907, p. 16.

vision, «an idea, namely, that certain parts are nearer than others»⁷, but once reached the near point (N), the perception is produced by factors which have only two dimensions, such as differences in color, light and shade and size. So, when one approaches the object, at a certain point one becomes unable to appreciate the object as a whole without continuously moving the eyes scanning the object's surface. Hildebrand is aware that there is no intrinsic relationship between

the two-dimensional images that we perceive and the three-dimensional objects that we reconstruct or imagine. He gives, therefore, a superior status of perception to the «distant view» over the «near view». To reconcile this gap between what we see and what we build in our minds, he states that the artist operates between these two points, and therefore not only creates artistic objects, but also teaches us how to see the world itself. This binary contrast between the near and the distant will appear in both Riegl and Benjamin's theories of tactility. Both of them associated tactile perception with the near-view and visual perception with the distant-view.

Alois Riegl, redefining Hildebrand's notions of view, invoked and employed the ideas of opticality and tactility⁸. He formulated the opposition of these terms in 1901 as a description of the will to move away from classical canons of form, a process from which the modern spatial concept emerged. His perceptual theory associates «objectivity» with palpability, and «subjectivity» with opticality⁹. The description of perception is thus inverted from the one of Hildebrand. He writes:

The particular sense organ, which we use the most for the perception of the external objects, is the eye. Yet this organ shows us the objects only as colored planes and by no means as impenetrable material individuals; this optical perception especially makes the objects of the external world appear to us in a chaotic mixture. [...] Definite knowledge about the enclosed individual unity of single objects we obtain only with our sense of touch. It alone procures us knowledge about the impenetrability of the borders, which enclose the material individual. These borders are the tactile surfaces of the objects¹⁰.

In one of his writings, Walter Benjamin articulates a unique view of the relationship between tactility and architecture¹¹. Technological developments affect the order of perception, rearranging production and reception. If Riegl conceives of Hildebrand's notions of the near and the distant views as changing the meaning of these categories, Benjamin accepts Hildebrand's division but inverts the implications to offer an important alternative to Riegl's notion of tactility as materiality. According to him, new arts such as Dadaism «hit the spectator like a

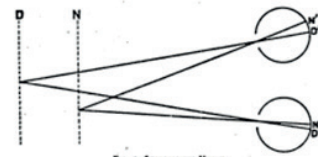


FIG. 3. STEREOSCOPIC VISION.
HOW LIGHT COMING FROM A DISTANT AND A NEAR POINT IS PROJECTED UPON THE RETINA. D' AND N' ARE FARTHER APART THAN D AND N. THE FOLLOWING FIGURE SHOWS HOW THIS RELATIVE DISPLACEMENT APPEARS TO OUR CONSCIOUSNESS AS A VISUAL IMPRESSION.

FIGURE 3. NEAR AND DISTANT VIEW.
HILDEBRAND, 22

7. RIEGL, Alois: *Late Roman Art Industry*, trans. Rolf Winkes. Rome, Giorgio Bretschneider, 1985, p.22.

8. *Ibidem*.

9. *Ibidem*.

10. *Ibidem*.

11. BENJAMIN, Walter: «The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility», in JENINGS, Michael W., FILAR, Howard, & SMITH, Gary (eds.): *Walter Benjamin: Selected Writings, vol.4*. Cambridge, Harvard University Press, 2005, p. 238.

bullet» confronting the observer with a tactile quality, which «promoted a demand for the film, the distracting element of which is also primarily tactile, [to be] based on changes of place and focus which periodically assail the spectator»¹². He offers a dynamic version of tactility that has to do with distraction and movement. He gives a positive connotation to the near view, denigrated by Hildebrand. For Benjamin it is the opposite of contemplation, he links tactility to use and opticality to perception:

Buildings are received in a twofold manner: by use and by perception. Or better: tactily and optically. Such reception cannot be understood in terms of the concentrated attention of a traveler before a famous building. On the tactile side, there is no counterpart to what contemplation is on the optical side. Tactile reception comes about not so much by way of attention as by way of habit. The latter largely determines even the optical reception of architecture, which spontaneously takes the form of casual noticing, rather than attentive observation¹³.

With this, he overturns the negative implication of the «near view» of Hildebrand and transforms Riegl's static notion of tactility as materiality to a more dynamic version of tactility as movement. In a certain way he is not talking about a close phenomenological perception of materials, he is talking, instead, about a kind of unconscious intimacy that we can assume as a distracting, dynamic perception of the environment.

This debate is examined by several American theorists of architecture in the early 1980's. The tactile/optical duality as described by Kenneth Frampton plays an integral role, in which tactility is related with the concept of nearness, while the optical is matched with the physical and emotional disconnection of the subject from the object. He asserts that the form of space is inaccessible to the visual in the same way that simulacrum excludes the tactile capacity of the body. For him, the crisis of Western culture is the loss of a certain intimacy, or what Heidegger called 'nearness'. The notion of nearness is closely associated with tactility, while visuality is related with the distance. He states that tactile architecture would restore the intimacy we lost through Western visual culture.

The tactile returns us literally to detail, to handrails and other anthropomorphic elements with which we have intimate contact; to the hypersensitivity of Alvar Aalto, to the coldness of metal and the warmth of wood; to a comparable sensibility in the work of Carlo Scarpa, who was capable of articulating a building in such a way that its surface implied a range of sensuous experience.

As Jean Baudrillard has argued [...] the practice of culture today is frequently reduced to simulacra, to the signs of signs. In this connection it is relevant to note that the creation of a poetic architectural image does not depend upon visual considerations alone. In fact, it could be claimed that the dominance of the visual is detrimental to architecture¹⁴.

12. *Ibidem*.

13. BENJAMIN, Walter: *op. cit.*, p.268.

14. FRAMPTON, Kenneth: «Intimations of Tactility: Excerpts from a Fragmentary Polemics», *Artforum*, XIX/7 (1981), p. 54.

Seven years later, he describes as an aspect of architectural regionalism as the tension between the visual and the tactile¹⁵. He notes that architecture is experienced through a layered sensorium. Particularly, he suggests that air movement, acoustics, and other ambient qualities of space are tantamount to the visual experience, critiquing the strangling effect of «rationalized sight»¹⁶ on western modes of representation. The polar understanding of architecture through the visual or the optical is incomplete at either extreme, with greater intake of variable information we resist the temptation to make a one-to-one connection of visual stimuli to information.

ARCHITECTURE-AS-IMAGE

If we are to understand part of the postmodern reflection in architecture to be a productive mode of creating architecture-as-image¹⁷, incorporating certain aesthetic populism as stated by Reinhold Martin, what are we to make of the persistence of a sci-fi realism that attempts to fill the void left by the earlier utopian intention of modernism? The evolution of holography through science and art provides a critical perspective of the relationship between modes of representation and their socio-economic implications. As an advanced technology of optics, it operates in several registers of contemporary culture. Evolving over several decades between mass consumption and military-grade security, its presence and function in late-capitalism is characterized by a persistent dream of the not-yet-realized; an outmoded marvel of the past-future. The postmodern utopia is a yearning for a naturalized environment of technological signs wherein we function without confusion in the midst of contradicting signifiers, an acceptance of entropy in modulations between real and virtual. This highlights rather than discounts the sort of dangerous magic inherent in these modes. As Johnston writes in *Holographic Visions: A History of New Science*, a «1987 commercial survey reported expanding markets in the toy and security industries, and growing demand for holographic novelty items, all intended either to promote, decorate, sell, or protect»¹⁸. Beyond an initial adverse public reaction to holographic lasers as death rays¹⁹, the mechanisms at play are much more subtle. Described succinctly by Hui and Müller, a hologram is constructed by the measurement of the phase distance between a reference laser beam and its reflections from any chosen object onto the same holographic plate. The interferometric process of recording by way of interference the distance of a wavelength, often referred to

15. FRAMPTON, Kenneth: «Ten Points on an Architecture of Regionalism: A Provisional Polemic» in CANIZARO, Vincent B. (ed.): *Architectural Regionalism: Collected Writings on Place, Identity, Modernity, and Tradition*. Princeton, Princeton Architectural Press, 2007, 384.

16. *Ibidem*.

17. MARTIN, Reinhold: «Architecture's Image Problem: Have We Ever Been Postmodern? », *Grey Room*, 22 (2005), p.24.

18. : JOHNSTON, Sean: *Holographic Visions: A History of New Science*. Oxford, Oxford UP, 2006, p.376.

19. JOHNSTON, Sean: *op. cit.*, p.350.

as *wavefront reconstruction*²⁰, offers both analog and digital metaphors for tracing the tensions between optical and tactile experiences of architecture.

THE ROOM AS THE TEST OF PERCEPTION. LISSITZKY & KLEIN

Tension between opticality and tactility has had a diachronic development throughout art history. Therefore, many artists have worked to offer different solutions and reflections on this dichotomy. During the avant-garde period, El Lissitzky tried to represent perception of the ideal conceptual space through his artwork *Proun Room* (1923). Later, in the 1950s, Yves Klein also exhibited a room, *The Void* (1958), to show how sensitivity operates and empowers the visitor, placing him or her as the owner of the space.

Both were trying to approach a different definition of space. Renaissance established the linear perspective as 'the' way of representing space and reality in a scientific way. This paradigm was more clearly expressed in artistic production, but it affected many more fields. One of the first who tried to escape the spell was El Lissitzky, who found an alternative in the study of mathematics. In the decade of 1920, Lissitzky tried to achieve, through his *Proun* theories, new paradigms of art. He did so by offering alternatives to the rationality of classical perspective, which for him was a small piece inside a bigger system he called 'pangeometry'.

Lissitzky, in partnership with Malevich, had then been working on the project of a Suprematist universe. In the Suprematist manifesto²¹, both defended the sovereignty of pure sensibility in the figurative arts. This meant a commitment to free the art of its confinement in the object. They understood this confinement was perpetrated by realistic representation. Malevich said: «The mask of life hides the true countenance of art. For us art is not what it could be»²².

Lissitzky's experiments both in conceptual and artistic practices had a main goal: to use mathematics in order to clarify the artistic image, considered as dynamic and irrational. This is shown in his work *Art and Pangeometry*. In it, Lissitzky went beyond Euclidean geometry, plunging into the newest scientific theories, to reach a new meaning of space. The author considered new ways to represent the space, questioning Euclid's theory, focusing on different realities as the non-3-dimensional, the infinite and the irrational. He would write down in a letter to Oud in 1924: «You know I am a rationalist, but there are moments when I get scared of the 'ratio'. It has a grip on me just like electric power as long as it needs me, but then it just lets go of me»²³. Here is where the artist tries to solve the big

20. HUI, Sam C. M.; MÜLLER, Helmut F. O.: «Holography: Art and Science of light in Architecture», *Architectural Science Review*, 44 (2001), p.222.

21. CIRLOT, Lourdes: *Primeras vanguardias artísticas: textos y documentos*. Barcelona, Labor, 1993, p. 202. This text is an extension of the 1915 manifesto. It was published by Malevich in 1920 with the title «Suprematism, the world of non-objectivity».

22. CIRLOT, Lourdes: *op. cit.*, p.207. Translation by the authors of the paper.

23. FORGÁCS, Eva: «Definitive Space: The Many Utopias of El Lissitzky's Proun Room», in PERLOFF, Nancy & REED, Brian: *Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2003, p.70. El

question about how the irrational can be represented by perceivable measures. This is the core of *Art and Pangeometry*.

In these terms Lissitzky highlighted the idea of movement, that can be perceived as he constantly represented diagonal lines; also squares that moved to form other shapes, like circles, lines, crosses, etc. At this point, he offered a different solution. The other suprematist artists were much more optical. Lissitzky thought about this: what is the point of art if people cannot reach it, if space cannot be perceived? That is why he created a system with its own rules. It was his attempt to understand space from its core, which included not only the visual but also tactility, and the movement of the subject through the venue. In that sense, Lissitzky understood the artwork as a whole, in which time and space operated simultaneously. This is what happened in the *Proun Room* he created for the Great Berlin Art Exhibition in 1923²⁴. This place aims to involve the visitor in order to emotionally and intellectually stimulate an experience. This experience wants to modify the established aesthetic parameters to achieve the integration of the spectator with his or her surroundings.

In addition, the *Proun Room* had a further development: *The Abstract Cabinet*, commissioned in 1927 by Alexander Dorner for the Hannover Provincial Museum. Lissitzky embodied the non-Euclidean, conceptual and pure objectual approach to the spatial experience, where the space is the room itself, and the user knows he or she is seeing it. Yves Klein did step forward, and he defended the role of the user as the owner of the space.

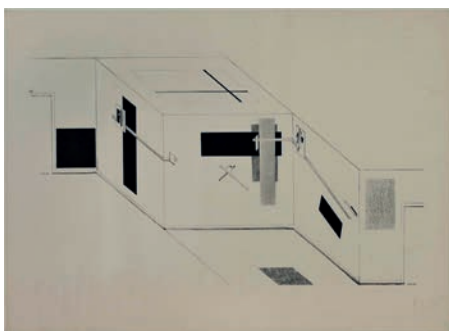


FIGURE 4. KESTNERMAPPE PROUN, ROB. LEVNIS Y CHAPMAN GMBH, 1923. HANNOVER #6. LITOGRAPHY. 61X352 CM

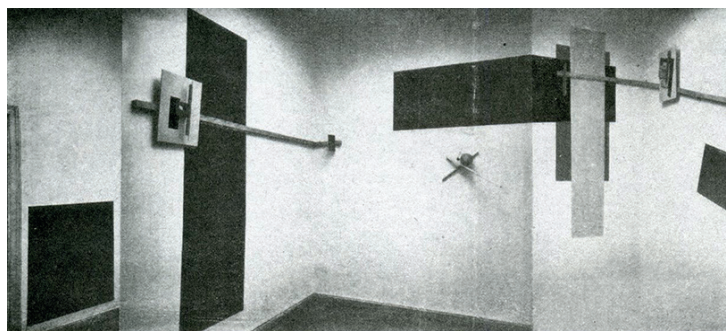


FIGURE 5. PROUNENRAUM [PROUN ROOM], GREAT BERLIN ART EXHIBITION, 1923 (AS DOCUMENTED IN THE AVANT-GARDE JOURNAL: MATERIAL ZUR ELEMENTAREN GESTALTUNG)

Klein raised his camera and took a picture of the sky of Nice. Then, he stated he was the owner of the firmament. He was not crazy but obsessed with the sky, as he considered it an interface to talk about space. Firstly, he wanted to discuss blue, his colour²⁵, which he believed was the most abstract one²⁶. He also believed

Lissitzky, letter to J.J.P. Oud, Orselina by Locarno, 26 March 1924, «Proun und Wolkenbügel» in FORGÁCS, Eva: *op. cit.*, p.123 (Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1977), 123. Translation by Éva Fórgacs.

24. The original artwork was not preserved. Several reconstructions were made in 1965 and 1970 following instructions by Jean Leering for the Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, Netherlands (Berndes, 2007). Published in «Zero» magazine in July 1961.

25. It is worldwide known his discovering of International Klein Blue (IKB), which he used in many of his creations.

26. In opposition to suprematists, who believed white was the most abstract colour.

blue was the most primitive dye, as it evoked the sky and the sea, which had always accompanied the human being, and had been depicted since the inception of artistic representation. This infinitely deep blue was opposite to paint's superficiality. Perhaps Klein was thinking about Giotto's fresco paintings, which is widely known that exerted an important influence on his thinking, as he mentioned in his famous lecture²⁷ in Sorbonne²⁸. In *The Doomsday*²⁹, an angel takes the sky away as if it were a broad piece of cloth³⁰. Klein sows the seed of doubt: is the sky endless or finite? In which of these two categories can we include space?

Also, this choice for the monochrome has a lot to do with Klein's radical abandonment of the work of art mentioned above. For him, the materiality of the work of art was not interesting at all; for him it was just the debris of an object that was actually immaterial. As he said in Sorbonne: «(...) my paintings are just the ashes of my art»³¹. The value of the work of art was elsewhere, and it had to do more with the artist himself and the viewer than with the material result of his own work. Klein called this «pictorial sensitivity».

Yves Klein was, like Malevich, Lissitzky and all Suprematists, obsessed with the conquest of the 'immaterial', what he called 'void'. By the decade of 1950, Klein had already reached a point of no return, and thus started to work on the process of dematerialization. In this process, the most important issue for the artist was what he called 'sensitivity', meaning the consciousness about something that cannot be seen, but is. This is the reason why he would be obsessed with void. The clearest expression of this thought is seen in three works of art. In them we can see the evolution in time of the independence of art, which is related to the main subject in this research: infinite space.

The *Aerostatic Sculpture* (1957) was exhibited in the inauguration ceremony of the Iris Clert gallery in Paris. They crowd attending the event first walked through the streets of the city. They carried a thousand and one blue helium balloons. In Saint-Germain-des-Prés square they all freed the balloons, in an attempt directed by the artist to create an aerial sculpture, the weightless monochrome.

But probably his most important creation towards space was the ideation of a room, like Lissitzky did. Known as *The Void* (1958), its complete name was *The Specialization of Sensibility in the State of Raw Materials in Stabilized Pictorial Sensitivity, the Void*. It was at the Iris Clert Gallery, where Klein opted to show nothing. He removed every object and piece of furniture from the gallery space, except for a large cabinet, painted all in white. He also organized an elaborate entrance procedure

27. From «The Evolution of Ert towards the Immaterial», conference given by Klein at the Université Paris-Sorbonne in June 3, 1959. Translation by the authors of the paper. In the lecture he talks about the shock he experienced when he first saw Giotto's fresco paintings in the Basilica of Saint Francis in Assisi.

28. KLEIN, Yves: «La evolución del arte hacia lo inmaterial» in FRANCO, Daniela; KLEIN, Yves; OTTMANN, Klaus; SALDAÑA PARÍS, Daniel, & VOLPI, Jorge: *Yves Klein* (published on the occasion of the Yves Klein exhibition 08/26/2017-01/14/2018). México City, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM, 2017, p.44.

29. Scovregni Chapel, Padua, 1306.

30. ORTIZ-ECHAGÜE, Javier: *Yuri Gagarin y el conde de Orgaz: mística y estética de la era espacial (Jorge Oteiza, Yves Klein y José Val del Omar)*. Alzuza, Fundación Museo Jorge Oteiza, 2014, pp. 86-87.

31. KLEIN, Yves: *op. cit.*

for the opening night. The gallery windows were painted in blue, a blue curtain hung in the entrance hall and the guests drank blue cocktails. The visitors had to face the pure immateriality of the work, and they should be able to perceive the atmosphere created in the room by the artist. Klein meditated on whether to go one step further: he would have wanted to eliminate the architectural framework itself, that is, the painting exhibition room, in order to achieve the sensitivity, he was looking for.

Klein did climb a last step with *Leap into the Void* (1960), a photograph in which the artist looks like he was flying or floating. He was depicted jumping off a window in the decisive moment, by Harry Shunk and John Kender, who then edited the image to activate the illusion. By taking the leap Klein pretended to have arrived at a new era in which the human being was finally free from its ordinary bonds (being gravity the strongest one), and in which art itself was no longer a problem, but, instead, it represented the solution. He did share with Lissitzky the suprematist dream, but also, as it has been shown with *The Void*, a new concept of the space in terms of human perception. Both Lissitzky and Klein experiment with the space as a concept, which operates as an appeal to the visual and the intellectual. In this space spectator is the main character of a setting that has been meticulously designed and executed. The spectator's role is vital insofar as the new stage is perceived and owned through the eyes of sensitivity.

AFTER FORMS: ANALYTICS OF TECTONIC VISUALITY AND OPTICS IN ARCHITECTURAL PRODUCTION

Lebbeus Woods' understanding of lines and construction as actively forming space through light can be traced to the effects on visual perception offered by iron structures of the early 20th century. Reflections of these early affected visions were captured by Laszlo Moholy-Nagy in films such as *Impressionen vom alten Marseiller Hafen* (1929), exemplified in a montage of daily life seen in the penumbra of skeletal iron structures. Pont Transbordeur offered, as an 'iron balcony'³² a new sort of panoramic, birds-eye-view of the city. Mertins describes Benjamin's notion that the emergence of psychoanalysis for understanding the psyche was equivalent to the analytics of this new visual experience³³. By examining Gideon's photographs that functioned by offering a «technological mediated vision», a skeletal city on which lay bare revelations of working-class life, Benjamin sought to re-situate originality in the pre-history of representation « whose visibility in the present was ... contingent on technology's most powerful instruments of optical analysis»³⁴. While this pre-figuration of architecture's modes of production mingling in turn with the optical experiences offered by the new construction might be in part a tautological

32. MERTINS, Detlef: «Walter Benjamin and the Tectonic Unconscious: Using Architecture as an Optical Instrument» in MERTINS, Detlef (ed.): *Modernity Unbound*. London, Architectural Association, 1999, p.211.

33. MERTINS, Detlef: *op. cit.*, p.206.

34. MERTINS, Detlef: *op. cit.*, p.212.

treatment of history, his aim was to express that such 'dialectical optics' expands our comprehension and provides an 'immense and unexpected space of play'. This notion is echoed in Constant's models for a global environment of nomadic freedom.

Though Gideon had focused on the photographic modulation of these new cityscapes, Benjamin focused on the structures as viewing instruments³⁵, proclaiming the most advanced tool in optics the new iron structures themselves, offering a teleidoscoping effect through the architectonics of metal patterns. Perhaps even a precursor to post-modernism, in that a second-order observation is required to observe architecture as image versus architecture as instrument. An 'authenticity' of a mediated gaze, however, is obtained within Lebbeus Woods's conception of light and form. He describes his physical lines and contours becoming an « active fabric of space ... energy captured and crystallized in aluminum rods, steel cables, lines drawn on walls»³⁶. Woods states that he identifies with and is moved more deeply by visual experience, rather than the tactile³⁷. The presence of light seems to wash away any mediating effects a photograph has on its content as an expression of underlying ideas, and he admits to not caring if an image lies. Claiming that they have their own significance in the midst of various distortions, they should be perceived with an understanding of the visual expectations inherent in the format.



FIGURE 6. MOHOLY-NAGY, PONT TRANSBORDEUR, MARSEILLE, 1929

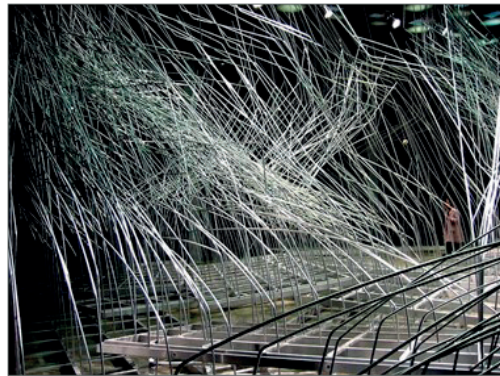


FIGURE 7. LEBBEUS WOODS. AFTER FORMS

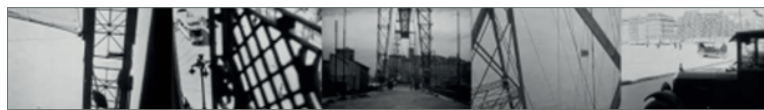


FIGURE 8. MAHOLY-NAGY, FILM STILL, IMPRESSIONEN VOM ALTEN MARSEILLER HAFEN (1929)

A preference for the tactile is a preference for objects and their material forms over space and its unquestionably non-tactile, incorporeal reality. Our present

35. *Ibidem*.

36. Woods, Lebbeus: «After Forms», *Perspecta*, Vol. 38 (2006), pp.125-132, p.128.

37. Woods, Lebbeus: *op. cit.*, p.127.

perception of space is entirely conceptual in nature. To experience space, we must think it into existence³⁸.

Touch is thus an evidentiary sense, confirming that form beyond our immediate visual experience is consistent with the properties our vision expects. Giving preference to optical perception, Woods states that he loves the 'forms of things'³⁹ because the forms allow for the transmission of light, a 'sublime' substance. Material gives offers us light, and in an interesting reversal, becomes the conduit of experience, articulating fabric of the cosmos to our minds. He proposes a future wherein we would obtain a state of being without the necessity of inferential objects, a freedom balanced on the equal influence of form and space⁴⁰. Evidence should be used to increase our capacity for differentiation in an inferential first of experience, and indeed, this was the intention of Constant's project.

ARCHITECTURE-AS-DRIFT

If, on the contrary to Architecture-as-image, we understand that the visual orientation of western civilization is an 'object of demonization'⁴¹, and the invention of perspective in the Renaissance as the 'original sin' of the western visual culture, as stated by Frampton, Can we infer that from then on architecture is haunted by the 'hallucinatory' or 'illusory'? Is the development of techniques of reproduction an even further withdrawal from the architectural object? Frampton argues that due to «high speed photographic and reproductive processes, our tactile environment tends to lose its concrete responsiveness». How are we to understand the embodiment of time and space through this polemic? How are we to approach architectural representation in the midst of an urban ambience?

The tactile perception of the urban environment and its mapping was the fascination of the Situationist International (SI). This revolutionary organization formed by avantgarde artists and intellectuals —influenced by Dadaism and Surrealism—was active from its formation in 1957 to its dissolution in 1972. As a collective, they explored the urban landscape through the notion of *psychogeography*, engaging new experiences or situations through the *dérivé* (translated as drift). They developed the idea of *unitary urbanism*⁴², as a subversion of conventional urban planning. Set in motion by the drift, it disabled the official structure of the city by locating temporary atmospheres outside the control of any centralized authority or economic force. They were particularly invested in the representation of situations within the city, often using cartographic methods of drawing. Constant Nieuwenhuys had a conflicting understanding of the trajectory of the Situationist project and,

38. WOODS, Lebbeus: *op. cit.*, p.128.

39. WOODS, Lebbeus: *op. cit.*, p.127.

40. WOODS, Lebbeus: *op. cit.*, p.131.

41. FRAMPTON, Kenneth: *op. cit.*, p.54.

42. DEBORD, Guy: «Introduction to a Critique of Urban Geography» in BAUDER, Harald & ENGEL-DI MAURO, Salvatore (eds.): *Critical Geographies: A Collection of Readings*, British Columbia, Praxis (e)Press, 2008, p.23.

though he was a founding member, left the group in 1960. His set of ideals were seemingly incompatible with the methods representation that cartography provided, and he made use of countless models for his particular conceptualization of the drift—a nomadic, playful experience of his visionary city of the future.

PSYCHOGEOGRAPHY AND FREEDOM TO PLAY

Dérivé (literally translated into English as drift) «a mode of experimental behavior linked to the conditions of urban society: a technique of rapid passage through varied ambiances»⁴³. The visible (optical) order of the city interferes with a psychological order that can be analyzed and traced. Situationists developed the notion of psychogeography (unitary urbanism) to map the evanescent delineation of ambiances or milieus. Guy Debord, a founding member, defined this science as «the study of the precise laws and specific effects of the geographical environment, consciously organized or not, on the emotions and behavior of individuals»⁴⁴. The SI attempted to manifest a vision of the future city by altering their perception within an urban fabric that was already constructed, moving from the tactile to an optical representation. These maps were not to impose a logic on the city, but rather to provide an alternative mode of mobility and interaction closely tied to emotion⁴⁵.

Constant Nieuwenhuys' New Babylon was beyond this initial step. Proposing a harmony between the built environment and the full body sensorium, it was an expansive architecture that allowed both freedom *from* and a freedom *to*, placing labor beneath the ground and play in a state of airborne suspension. He suffers a contradiction, though, attempting to represent a utopia of pure perception through models that are ultimately flattened into images of the future. The models, though tactile, were for the complete, 360° transmission of his city into the mind, aiming to access a mode of pure intellect rather than the full sensorium. There is no such immersive environment for Constant, while the Situationists held onto tactile experience by requiring a corporeal movement. The models of Constant were for the creation of a new global understanding, or a technique for experiencing new urbanism. The SI project fails in its application, as it is unlikely that every person in a city will simultaneously be engaged in the time shift of the *dérivé*, always of *before* or *after*. Benjamin, however, related tactility to movement and distraction, and these notions can be traced through the development of psychogeographic practices in art and the experience architecture.

Constant was one of the founders of the experimental art Group Reflex, which later became part of the international CoBrA movement. He abandoned the Group in 1953 to focus on a more promising exploration of metal and architectural techniques. In 1956, he started a visionary architectural project, consecrating most

43. SADLER, Simon: *The Situationist City*. Cambridge, MIT Press, 1999, p.82.

44. DEBORD, Guy: *op. cit.*, p.23.

45. *Ibidem*.

of his life to his utopian city of the future. He devoted more than twenty years to an endless series of scale models, photographs, sketches, manifestos, lectures, essays, exhibitions, and films of New Babylon. The project was a provocation, a metaphor for the creative city:

For to live means to be creative. New Babylon is the product of the creativity of the masses, based on the activation of the enormous creative potential which at the moment lies dormant and unexploited in the people. New Babylon assumes that as a result of automation noncreative work will disappear, that there will be a metamorphosis in morals and thinking, that a new form of society will emerge⁴⁶.

New Babylon was designed for what he understood as the 'creative man'. This idea was based on the concept of *homo ludens* (playful man) as stated by the Dutch writer Johan Huizinga in 1938⁴⁷. He described the importance of the element of play in culture and society and defined the conceptual space in which it should happen. He defends that psychology deals with the observation, description, and explanation of play, and tries «...to determine the nature and significance of play and to assign it its place in the scheme of life»⁴⁸. The high importance of this environment and the necessity for, or at least the utility of play as a function of generating culture is the main idea that influenced Constant. Yona Friedman, a Hungarian architect renowned for his megastructure designs like *Ville Spatiale* (The Spatial City), a utopian proposal that most significantly reflected his theories, was a source of inspiration for Constant. It was a three-dimensional metal grid structure of tetrahedral elements superimposed over the city which operated as a matrix, freely allocating volumes and interchanging occupancies. The light was spread and filtered throughout the whole *Spatial City*. Friedman's megastructures appear very similar to the ones proposed later by Constant, although they were translated in a more artistic rather than an architectural way. Friedman published his first manifesto 'Mobile Architecture' in 1958, in which he described a new kind of mobility, not of the buildings but rather for inhabitants who are given a new freedom; whereas Constant proposed a more complex concept of freedom based on the avoidance of labor and the fullness of creativity.

His models were conceived as a type of drawing in three dimensions, and reoriented traditional perspectives of sketches and maquettes —the models were meant to be drawings when seen from above, only becoming three-dimensional when viewed from a non-zenithal angle (Wigley, blur, 28). This merging was amplified by their display, interchanged between the vertical wall mount and the horizontal plane. He created his own geography by collaging 'aerial photographs'⁴⁹ of his models to form new maps. The transition from tactility to opticality was for

46. NIEUWENHUY, Constant: «New Babylon», *Forum*, 6 (1959), p.10.

47. HUIZINGA, Johan: *Homo Ludens*. London, Routledge & Kegan Paul, 1949, p.1.

48. *Ibidem*.

49. WIGLEY, Mark: «Paper, Scissors, Blur», in ZEGHER, Catherine & WIGLEY, Mark (eds.): *The Activist Drawing. Retracing Situationist Architectures from Constant's New Babylon to Beyond*. New York, The Drawing Center, 1999, p.28

the enunciation of the inscriptions made by the materials themselves⁵⁰. Wigley suggests that Constant's models prescribe, through multiple stories of transparency, a mode of living that is drawing itself in 3D.

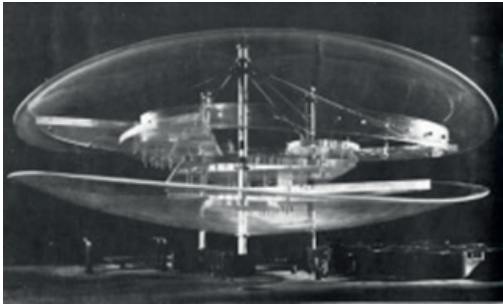


FIGURE 9. SPATIOVORE, 1960. METAL AND PLEXIGLASS, GRONDPLAAT 65X65CM., 90X65 CM

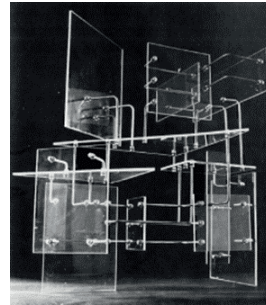


FIGURE 10. CONSTRUETIE MET DOORZIEHTIGE VLAKKEN, 1954. ALUMINUM AND PLEXIGLASS, 76X76X50 CM

Models of New Babylon were made with various materials: iron wire (which he already had explored), plexiglass and wood. He started superimposing these models on the whole Netherlands, which he did not see as a city, but rather as a design for a new culture characterized by a nomadic and creative lifestyle within gigantic labyrinths. The format of this utopian megastructure was a horizontal skeleton constructed mostly of steel and concrete, creating a network over the globe in which there were no boundaries, no centrality, restrictions, or imposition of any kind. This new space was on a raised foundation twenty meters over the ground and had a width between thirty and sixty meters. To reinforce the notion of mobility, he proposed a mode of being that was «embodied [by] buildings having to do 'with departures and arrivals', buildings such as train stations, harbors, and, above all else, airports»⁵¹. The general grid was divided by sectors, which were the smallest components, the basic units of this Babylonian network.

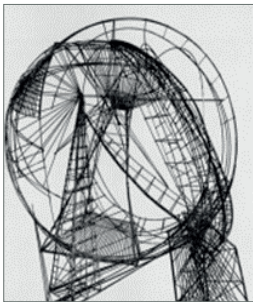


FIGURE 11. RUIMTECIRCUS, 1956. IJZERDRAAD, GRONDPLAAT 110X90 CM., 69X59X59 CM

Inside these units there were allocated hotels with individual rooms, sanitary, and teaching facilities, libraries, research centers, etc. The interiors were to be as malleable as possible. The different parts of the building were to be movable and adjustable systems, easy to mount or dismount walls, floors, and even supplies. The inhabitants should be able to adjust light, sound, and temperature at any moment—anyone could alter the atmosphere and differentiate zones of attraction. The primary mode of perception inside this ludic life is sensuous, that «presupposes frequent transformations of the interior sectors», and allows Constant's ideal, «the true builders of New Babylon will be the New Babylonians

50. WIGLEY, Mark: *op. cit.*, p.30.

51. McDONOUGH, Tom: «Delirious Paris: Mapping as a Paranoiac Critical Activity», *Grey Room*, 19 (2005), p.93.

themselves»⁵². So, the main features of this utopia were mainly: the centrality of creativity, a nomadic way of life, free traveling without borders, a principle of disorientation reinforced by the labyrinthian structures, and the direct control of the surroundings and climate. Numerous exhibitions were prepared early in his career, and models were primarily the only objects on display. Only later did the photographs of the models begin to gain prominence. In this way «each model became less a singular three-dimensional image of the future than a stage set for multiple fantasies»⁵³. Eventually, he came chose photographs of the models as the primary form of representation, rather than the 'original' objects. This same process was highlighted in the films that were produced of New Babylon. In 1959 Hy Hirsh produced the first films of Constant's early constructions, in 1964 Constant planned a definitive film, and numerous broadcastings were produced over the years (1962, 1965, 1966, 1971, 1974). Ultimately, his son Victor Nieuwenhuys with Maartje Seyferth, shot the 'definitive' film in 2005, shortly after his father's passing. A mixture of dramatically lit close and wide shots, the video does not seem to purport a representation of a real space. Rather, it offers a wandering perspective which blurs together the structures into a single image. The film, with its smooth, panoramic shots of dramatically lit models, reinforces the movement inherent in its intended use through sequential medium. As technologies evolve, so do the inhabitants.

They dispose of a whole arsenal of technical implements for doing this, thanks to which they can make the desired changes without delay. Just like the painter, who with a mere handful of colors creates an infinite variety of forms, contrasts and styles, the New Babylonians can endlessly vary their environment, renew and vary it by using their technical implements.

Far from remaining passive toward a world in which he is content to adapt himself, for better or worse, to external circumstances, he would aspire to creating another one in which his liberty is realized. In order that he may create his life, it is incumbent on him to create that world. And that creation, like the other, entails the same uninterrupted succession of recreations. New Babylon is the work of the New Babylonians alone, the product of their culture. For us, it is only a model of reflection and play.

Babylonians thus utilize their evolving techno-space to draw a map of free actions, unhindered by capital or labor. But, to return to the cartographic practice of the SI movement, Wigley notes that the documentation of the drunken meanders evolved into calculated interventions in the urban fabric⁵⁴. Full-scale street protests were an integral part of the political actions of 1968, and thus, *atmosphere*, becomes the basis of political action, and «the seemingly ephemeral is mobilized as the agent of concrete struggle»⁵⁵. Phenomenon of hyper-perception, developing through an intimate relation between ephemeral datum such as light and sound, and the

52. NIEUWENHUYS, Constant: *op. cit.*, p.27.

53. WIGLEY, Mark: *Constant's New Babylon: The Hyperarchitecture of Desire*. Rotterdam, Witte de With Center for Contemporary Art, 010 Publishers, 1998, p.52.

54. WIGLEY, Mark: *op. cit.*, p.13.

55. *Ibidem*.

hardware or medium of capture, is situated on the precipice between corporate and governmental influences. Spaces of play are attempting to evade the slipping into conflict that is caused by oppressive socio-economic systems, and it is key to note that expanded modes of perception can offer the world of Constant and Woods while simultaneously offering a world of hyper security or control.

OUTMODED

Hal Foster describes the outmoded in terms of Walter Benjamin's formation of history through a commingling of past and present. *Démodé* plays an integral role in Surrealist activism, initially to be understood as objects of pre-capitalist production or of modes just-out-of-fashion—objects made for abstract exchange⁵⁶. The 1930's Surrealist fascination with a campy mode of retro-risqué⁵⁷ offered ant-modernist gestures in the manipulation of the capitalist effects of cultural detritus. This retrospective is not one of nostalgic mystique, the Surrealists do not yearn for these objects as such. They are recovered for «resistance through reenchantment»⁵⁸, and by the effect of «little disruptions of the capitalist order of things» aims for the re-fabrication of representation⁵⁹. Cross-historical resonances of the outmoded have the capacity for what Foster refers to as 'protorevolutionary'⁶⁰ effects. While a cultural image may be 'grasped as dialectical only at the moment of its eclipse'⁶¹, it might be possible to tap into utopian energies that are latent in historical forms for a multitude of political functions⁶². Relevant to our tracing of holography and its relation to architectural representation is Foster's understanding of cultural forms that are sustained past their contemporary context. «In the uneven development of productive modes and social formations» the former supplies what the latter requires: the 'subjective dimension'⁶³. The undeniable 'magic' of holography's various products revives the outmoded in a moment of uncanny, in which an overwhelmed subject responds retroactively in overlapping Surrealist modes: repetitive cycles of consumption that result in comedic modifications⁶⁴.

HOLOGRAPHIC ARCHITECTURE

The development of holography has been fraught with an intense bureaucracy, from within the circles of the inventors, their labs, and affiliate universities, to

56. FOSTER, Hal: *Compulsive Beauty*, (...) p.160.

57. FOSTER, Hal: *op. cit.*, p.159.

58. FOSTER, Hal: *op. cit.*, p.166.

59. FOSTER, Hal: *op. cit.*, p.162.

60. FOSTER, Hal: *op. cit.*, p.169.

61. FOSTER, Hal: *op. cit.*, p.165.

62. FOSTER, Hal: *op. cit.*, p.162.

63. FOSTER, Hal: *op. cit.*, p.163.

64. FOSTER, Hal: *op. cit.*, p.187.

government and corporate exchanges. After many decades, holography has been sublimated into specific services and products of varying industries, but this has not been a direct route. Rather than attempt to summarize Johnston's brilliant and tome-like chronicling of the evolution of the science, it is more applicable to focus on the specificities of its application, psychological reception, and socio-economic implications. Tracing the parallel trajectories of the relationships between proposed and theoretical architectural applications to artistic practices, holography's high level of technical advancement consistently confronts a mediocre breadth of production. Early images produced were of no great use, beyond being proof-of-concepts they functioned marginally better than a traditional camera at capturing still-life compositions⁶⁵. The angle of viewing was extremely narrow (an aspect of its perception that we will return to), and due to a lack of bandwidth capabilities, the displaying of moving images was out of reach. The technology was often overstated in its advertisement, though there were certain successes like the images of Lowell Rosen at NASA's Electronics Research Center.

Described by Johnston as being 'part real and part virtual', they were a form of «image plane hologram»⁶⁶ that was declared a new type of lensless photography. Additional developments such as white-light holograms required less external illumination. This marked the first-time holograms could exit the space of the lab and enter into other consumer spaces. While holographic cinema, and more importantly broad cast television, was expected to become a standard, by the mid-1970's it was deemed unfeasible⁶⁷. But perhaps one of the most important evolutions was the construction a 360° image that offered a different, less restrictive parallax. The hologram was perceivable within a cylindrical volume in which «all the sides of an object could be seen»⁶⁸. In the words of Johnston, such a space was «paradoxically intangible: the viewer could reach into the cylinder but found nothing to touch». Holoscope literally means 'whole' vision⁶⁹, and this four-dimensionality opens up the uses of the tool for representation.

Specific to architectural production, an article by Lesler Fader and Carl Leonard in the 1974 issue of *Progressive Architecture*, titled «Holography: a design process aid», outlines the basic functionality of pre-digital holography. Another article, titled «Holography: Art and Science of Light in Architecture» by Sam C. M. Hui and Helmut F. O. Müller⁷⁰, offer applications for the manipulation of light and structure. In the former, noting that architectural models are difficult to accept

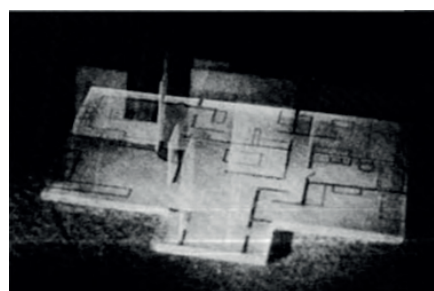


FIGURE 12. FADER, L., & LEONARD, C. (1971). «HOLOGRAPHY: A DESIGN PROCESS AID». *PROGRESSIVE ARCHITECTURE*, 52, 92-94

65. JOHNSTON, Sean: *op. cit.*, p.190.

66. JOHNSTON, Sean: *op. cit.*, p.204.

67. JOHNSTON, Sean: *op. cit.*, p.354.

68. JOHNSTON, Sean: *op. cit.*, p.205.

69. JOHNSTON, Sean: *op. cit.*, quoting Dennis Gabor, p.29.

70. HUI, Sam C. M.; MÜLLER, Helmut F. O.: *op. cit.*, pp.221-226.

as ‘authentic simulations’⁷¹, a reflexive notion in itself, they propose that a method of representation that can describe both space and sequence is more desirable. Highlighting the portability (briefcase-compliant), «the organization of a building can be shown completely in stereo, 360 degrees in the round and on a single photographic plate»⁷². Multiple exposures can be viewed with just a few degrees of separation, and this was utilized to make a sort of stop-motion sequence through a proposal for a housing development. At this time, however, the most problematic aspect of the process was the necessity of mass and stability. Models that were designed for holographic photography were required to be absolutely static to avoid blurring (or more of ten, dark spots that occurred even from an objects minute movement, a realization that allowed for the development and application of holography for motion detection). This was quite contrary to the pervasive drive for lightweight material in both models and final construction. There are, though, many practical applications for holographic elements in the infrastructure of building, because they have no moving parts, they are durable and low maintenance. They can be used to control lighting through photovoltaic elements, as well manage thermal conditions. Additionally, they can be used as a completely zero energy display system, utilizing sun light and glass to is used at the Academy Mont-Cenis in Heme, Germany⁷³.

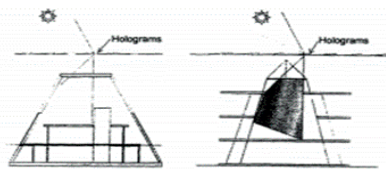


FIGURE 13. APPLICATION OF HOLOGRAPHY AT ACADEMY MONT-CENIS IN HEME, GERMANY. SAM C. M. HUI & HELMUT

They note that holography had (as of their writing in 2001), not yet reached the architectural scale⁷⁴. In Frederick St. Florian’s *Himmelbett* drawing in 1974, however, he intends to create a suspension of gravity through holographic projection. A glossed, green marble floor was to reflect the projection, creating a bed between «heaven and earth»⁷⁵.

As Georgy Kepes writes, holography provides a 3-dimensional, normal parallax to the «moving beholder»⁷⁶. St. Florian’s monumental projections encapsulate the dream of holography to manifest the intangibility of light, which bathes our world in visuality and offers itself for the free modulation and reconstitution of objects in any spatial—and thus cosmic—con figuration:

The imaginary spaces he projects with holograms reassert a desire that is as old as history, a desire to wander with a freedom beyond that given in the physical here and now. This desire is deeply woven into our myths, folktales and utopias; this is the root cause of all space travel, fantastic or real, from the magic carpet of the fairy tales to the real tales of our astronauts⁷⁷.

71. FADER, Lester & LEONARD; Carl: «Holography: A design process aid», *Progressive Architecture*, 52 (1971), p.92.

72. FADER, Lester & LEONARD; Carl: *op. cit.*, p.93.

73. HUI, Sam C. M.; MÜLLER, Helmut F. O.: *op. cit.*, p.224.

74. HUI, Sam C. M.; MÜLLER, Helmut F. O.: *op. cit.*, p.225.

75. GILMAN, Howard & RILEY, Terence: *The Changing of the Avant-garde: Visionary Architectural Drawings from the Howard Gilman Collection*. New York, Museum of Modern Art, 2002, p.127.

76. GILMAN, Howard & RILEY, Terence: *op. cit.*, p.11.

77. *Ibidem*.

TO PLAY AND PROTECT

In the mid-1940's, the Department of Defense was pouring money into reputable research universities in hopes to remain at the forefront of science. In response, professors from the University of Michigan planned to develop an antiballistic missile system. Willow Run, a Ford automobile factory built in the 1930's, was converted to build B-52 Bombers, and later became an important site for the science of optics. The plant ultimately was leased to the university for primarily Air Force contracts and later renamed Willow Run Laboratories in the 1950's⁷⁸. The isolated facility focused on classified research, including «radar, infrared, acoustics, optics, guidance, and data processing»⁷⁹. In 1951, Synthetic Aperture Radar (SAR) was developed, an interferometric method of measuring both slight-line distance of an aircraft as well the distance of other nearby objects (useful for detecting rockets).

In such a system, the radar waves would be emitted sideways from the aircraft, rather than straight ahead or downwards as in conventional radar systems developed during the war. The signal would be pulsed, as in conventional radar, but both the time of arrival and the frequency of the return echoes would be measured. The time of arrival, as with the earlier wartime radar systems, would determine the range, or straight-line distance, of the reflecting object from the aircraft. The frequency of the returned echo, however, would provide information about the distance of the object behind and ahead of the aircraft⁸⁰.

Utilizing the Doppler shift, a two-dimensional map could be produced by drawing the arrival time of the radar echoes versus the frequency shift. These advancements over the course of a decade led to a creation of a successful radar surveillance system. SAR was also utilized to create massive aerial images from meticulously reconstructed data recorded to analog tape. These images, advantageously, could be captured regardless of weather conditions and, because they were emitted from the side of an aircraft, were useful for gathering imagery across national borders.

By the mid 1980's the production of holograms was funded primarily by the defense industry⁸¹, supporting the creation of Heads-Up-Display (HUD's) and Holographic Optical Elements (HOE's). HUD's are found in cockpits, providing a view of instruments in direct view of the window, and HOE's are found on credit cards and supermarket scanners (353). Zebra Imaging⁸², a holographic manufacturer founded in 1996, primarily produced until 2017 images for military, architectural, and retail/entertainment applications. Taking CAD drawings or other digital formats, they created 4-dimensional projections of axonometric renderings. Founded by a team of MIT researchers with corporate and government entrepreneurs, they had been praised as developing an 'emerging technology and saving lives. Zebra

78. JOHNSTON, Sean: *op. cit.*, p.79.

79. JOHNSTON, Sean: *op. cit.*, p.80.

80. JOHNSTON, Sean: *op. cit.*, p.81.

81. JOHNSTON, Sean: *op. cit.*, p.353.

82. In 2017, Zebra Imaging announced the sale of its 3D Holographic Print Assets to HoloTech Switzerland AG.

constructed portable holograms that are illuminated with a simple single light source. Plates (made of plastic) can be rotated to display multichannel images, offering up to four different 3D images from various angles. Johnston notes the progression from holograms that required an immaculately staged scene for imaging and complex emulsions to an easier digital process.

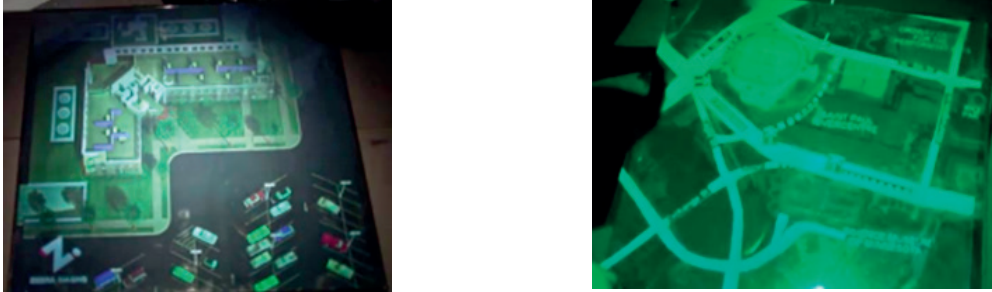


FIGURE 14. ZEBRA IMAGING, YOUTUBE VIDEO STILL. ACCESSED APRIL 2013. [HTTP://WWW.ZEBRAIMAGING.COM/MARKETS/AEC/](http://www.zebraimaging.com/markets/aec/)

Computer-generated holograms were thus digital in at least three senses: digitally computed, digitally quantized in terms of intensity, and digitally positioned as cells on the xy plane of the hologram. While computing power and imaging quality were severely restricted, the team envisaged using these synthetic binary holograms as computer-generated optical elements such as altering the intensity profile of laser beams for making holographic optical elements or for image processing⁸³.

Key here is the fact that a majority of contemporary holograms are used for military operations. The thousands of images delivered to defense intelligence agencies highlights the ability of the holographic experience of architecture and urban environments to effectively communicate its tactility regardless of scale. Mentioned in unreferenced quotes on Zebra Imaging's website is the notion of 'virtual déjà vu', and as Eyal Weizman notes, «war ... is a matter of reading, and (conceptually) deconstructing the existing urban environment, even before the operation begins»⁸⁴. This simultaneous encoding and decoding of geography through such a particular spatial representation has deep implications for modern philosophies of perception, and thus continues to influence our modes of representation.

It is important to note that many of the patents that were developed at Willow Run Optics and Radar Laboratory were absorbed by entities such as Citibank and ultimately US Bank Note in 1989. The development of holographic security elements proved extremely successful. In 1981, Ed Weitzen acquired the security rights from Citibank and proposed to MasterCard⁸⁵ a method that employed embossed holograms for anti-counterfeiting on credit cards. These images were complex and unable to be reproduced or simulated, and defacement would reveal

83. JOHNSTON, Sean: *op. cit.*, p.218.

84. WEIZMAN, Eyal: *Hollow Land: Israel's Architecture of Occupation*. London, Verso, 2007, p.200.

85. JOHNSTON, Sean: *op. cit.*, p.374.

tampering. Following this, Weitzen approached Visa, which adopted the holograms in their entire production process, and counterfeit losses for the beginning of 1986 showed a 52% decrease from the same period one-year earlier⁸⁶. Echoing the systems of surveillance that developments like SAR provided through a reconstruction of interferometric patterns, these systems utilized the density of holographic images that resisted reproduction through shifting perspectives.

ADVERTISING AND MASS CULTURE

A striking use in retail display was the Cartier New York Fifth Avenue window. Illuminated by a mercury arc lamp, the image appeared 14 inches outside the windowpane suspended in the street. It attracted pedestrian gatherings but was more effective in demonstrating and calling attention to a new capability of advertisement. An image directly in the path of a passerby has important implications for the multi-layered way we perceive urban space, especially if we are now able to perceive an image while passing through it. A finely manicured hand, delicately grasping the top of an elaborate jewelry is an apt composition for articulating the complex tension between embodied space and the asynchronous, illusory sequence of urban experience.

Holograms entered popular culture in several bouts of mass production for magazine distribution. In 1967, *Science Year* intended to include small white-light holograms made by Conductron, which sparked the design of an optimized production process utilized to successfully manufacture 500,000 copies of a master hologram. This was a precursor to many productions of similar scale, leading to the sale of 11 million copies of the November 1985 issue of *National Geographic*, which included a holographic eagle on the cover (in November 1985 they again printed a holographic image, producing a slightly larger image of a skull). For the 1982 film *E.T. the Extra-Terrestrial*, a marketing campaign was the first time an embossed 2D-3D hologram was made, wherein two black-and-white images are colorized and placed visually several millimeters apart⁸⁷. Even the formidable rock group The Who, via their special effects manager John Wolff who was co-founder of Holoco, supported the young company by supplying lasers used in their light shows. The Summer 1985 cover of *Art Forum* included a collage of two works, *Draw* by Lucas Samaras and *A* by Dan Schweitzer, solidifying the breadth of the holographic aesthetic from classified military operations to high art.

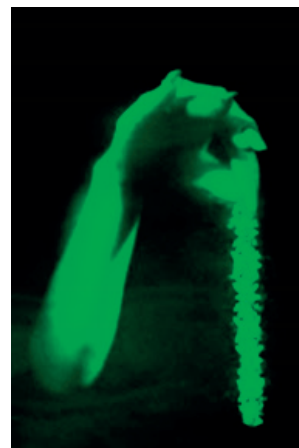


FIGURE 15. AN 18 24IN. PULSED RUBY LASER HOLOGRAM FOR THE CARTIER NEW YORK SHOP WINDOW BY MCDONNELL DOUGLAS MISSOURI, 1972 (BOEING INC; MIT MUSEUM MOH COLLECTION)

86. *Ibidem*.

87. PIZZANELLI, David: «The Development of Direct-Write Holography», *Holographer* April 29, 2004. Accessed April 10, 2013, p.8.

CONCLUSION

Lissitzky and Klein shared the dream in which art would be freed of its physical bonds. Through their work, they took a chance on a new concept of the space in terms of perception. Both artists transformed the space into a piece of art itself, thus offering it as a concept operating in the visual-intellectual level of perception. However, the visitor is not a mere spectator, but the protagonist of an artwork that is everywhere, overflowing the limits of the frame.

Constant offers a schema for an existence freed from traditional structure and economic apparatuses. In a way similar to SuperStudio's endless, mirrored, reflecting surfaces, we are offered an environment not far from what Lebbeus Woods desires for the future: one of perception without ties to inferential objects. If we are no longer required to rely on aspects of perception that function to affirm the world beyond our touch—if we are freed from needing to confirm our tactile world by an infinite city that prescribes a programmatic of endless play—how does this open our minds for a new type of experience, now almost a synonym for urbanity? If we no longer require the consistent confirmation of our spatial relationships, would we enter deeper in a purely visual experience, one of truth and light, where we respond to an immediacy present in our environment? Wigley is clear that these spaces are mere hints, the «future cannot be pictured»⁸⁸. What is to be gleaned from the modes of representation interrogated in this narrative is a glimpse of what «an image of the future may require»⁸⁹, and the inextricable, alchemical relationship of material and information.

Constant did share with Lissitzky the suprematist dream, but also, as it has been shown with *The Void*, a new concept of the space in terms of human perception. Both Lissitzky and Klein experiment with the space as a concept, which operates as an appeal to the visual and the intellectual. In this space spectator is the main character of a setting that has been meticulously designed and executed. The spectator's role is vital insofar as the new stage is perceived and owned through the eyes of sensitivity.

88. WIGLEY, Mark: *op. cit.*, p.13.

89. *Ibidem*.

REFERENCES

- BENJAMIN, Walter: «On the Mimetic Faculty», in BULLOCK, Marchus & JENINGS, Michael W. (eds.): *Walter Benjamin: Selected Writings, vol.2*. Cambridge, Harvard University Press, 1996, pp. 160-163.
- BENJAMIN, Walter: «The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility», in JENINGS, Michael W.; FILAR, Howard; SMITH, Gary (eds.): *Walter Benjamin: Selected Writings, vol.4*. Cambridge, Harvard University Press, 2005.
- BERNDES, Christiane: «Replicas and Reconstructions in Twentieth-Century Art», *Tate Papers*, 8 (2007). Retrieved 3/24/2021 from <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/replicas-and-reconstructions-in-twentieth-century-art>
- CIRLOT, Lourdes: *Primeras vanguardias artísticas: textos y documentos*. Barcelona, Labor, 1993.
- DEBORD, Guy: «Introduction to a Critique of Urban Geography» in BAUDER, Harald & ENGEL-DI MAURO, Salvatore (eds.): *Critical Geographies: A Collection of Readings*, British Columbia, Praxis (e)Press, 2008.
- DUKHAN, Igor; LODDER, Christina: «Visual geometry: El Lissitzky and the establishment of conceptions of space-time in avant-garde art», *Art in Translation*, 8 (2016), pp. 194-220.
- FADER, Lester & LEONARD; Carl: «Holography: A design process aid», *Progressive Architecture*, 52 (1971), pp. 92-94.
- FOSTER, Hal: *Compulsive Beauty*. Cambridge: MIT Press, 1995.
- FRAMPTON, Kenneth: «Intimations of Tactility: Excerpts from a Fragmentary Polemics», *Artforum*, XIX/7 (1981), pp. 52-58.
- FRAMPTON, Kenneth: «Ten Points on an Architecture of Regionalism: A Provisional Polemic» in CANIZARO, Vincent B. (ed.): *Architectural Regionalism: Collected Writings on Place, Identity, Modernity, and Tradition*. Princeton, Princeton Architectural Press, 2007, pp. 374-385.
- FORGÁCS, Eva: «Definitive Space: The Many Utopias of El Lissitzky's Proun Room», in PERLOFF, Nancy; REED, Brian: *Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2003, pp. 47-77.
- GILMAN, Howard; RILEY, Terence: *The Changing of the Avant-garde: Visionary Architectural Drawings from the Howard Gilman Collection*. New York, Museum of Modern Art, 2002.
- HILDEBRAND, Adolf: *The Problem of Form in Painting and Sculpture*. New York, G.E. Stechert & CO, 1907.
- HUI, Sam C. M.; MÜLLER, Helmut F. O.: «Holography: Art and Science of light in Architecture», *Architectural Science Review*, 44 (2001), pp. 221-226.
- HUIZINGA, Johan: *Homo Ludens*. London, Routledge & Kegan Paul, 1949.
- JOHNSTON, Sean: *Holographic Visions: A History of New Science*. Oxford, Oxford UP, 2006.
- KLEIN, Yves: «La evolución del arte hacia lo inmaterial» in FRANCO, Daniela; KLEIN, Yves; OTTMANN, Klaus; SALDAÑA PARÍS, Daniel; VOLPI, Jorge: *Yves Klein* (published on the occasion of the Yves Klein exhibition 08/26/2017-01/14/2018). México City, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM, 2017, pp. 28-62.
- LATHAM, Alan: «The power of distraction: distraction, tactility, and habit in the work of Walter Benjamin», *Environment and Planning D: Society and Space*, 17 (1999), pp. 451-473.
- MACARTHUR, John: «Movement and tactility: Benjamin and Wölfflin on imitation in architecture», *The Journal of Architecture*, 12 (2007), pp. 477-487.
- MARTIN, Reinhold: «Architecture's Image Problem: Have We Ever Been Postmodern?», *Grey Room*, 22 (2005), pp. 6-29.

- MCDONOUGH, Tom: «Delirious Paris: Mapping as a Paranoid Critical Activity», *Grey Room*, 19 (2005), pp. 6-21.
- MERTINS, Detlef: «Walter Benjamin and the Tectonic Unconscious: Using Architecture as an Optical Instrument» in MERTINS, Detlef (ed.): *Modernity Unbound*. London, Architectural Association, 1999, pp.114-139.
- MOHOLY-NAGY, László: *Impressionen vom alten Marseiller Hafen*. 1929.
- NIEUWENHUIJS, Constant: «New Babylon», *Forum*, 6 (1955), p. 207.
- NIEUWENHUIJS, Constant: «New Babylon: Outline of a Culture», in LOCHER, J.L. (ed.): *New Babylon*. The Hague, Haags Gemeentemuseum, 1974, p. 27.
- OLIN, Margaret: «Forms of Respect: Alois Riegl's Concept of Attentiveness», *The art Bulletin*, LXXI (1989), pp. 285-299.
- ORTIZ-ECHAGÜE, Javier: *Yuri Gagarin y el conde de Orgaz: mística y estética de la era espacial (Jorge Oteiza, Yves Klein y José Val del Omar)*. Alzuza, Fundación Museo Jorge Oteiza, 2014.
- PIZZANELLI, David: «The Development of Direct-Write Holography», *Holographer* April 29, 2004. Accessed April 10, 2013.
<http://holographer.org/the-development-of-direct-write-digital-holography/> (link working until 2017).
- RIEGL, Alois: *Late Roman Art Industry*, trans. Rolf Winkes. Rome, Giorgio Bretschneider, 1985 [1901].
- SADLER, Simon: *The Situationist City*. Cambridge, MIT Press, 1999.
- SMITH, Jillian: «The politics of tactility: Walter Benjamin materialized by way of Frederick Wiseman's Titicut Follies», *Studies in Documentary Film*, 2 (2008), pp. 103-122.
- VISCHERT, Robert: «On the optical sense of form: a contribution to aesthetics», in FISCHER, Robert; MALLGRAVE, Harry Francis; IKONOMOU, Eleftherios (eds.): *Empathy, form and space. Problems in German aesthetics. 1873-1893*. Chicago, Chicago University Press, 1994, pp. 91-123.
- WEIZMAN, Eyal: *Hollow Land: Israel's Architecture of Occupation*. London, Verso, 2007.
- WIGLEY, Mark: *Constant's New Babylon: The Hyperarchitecture of Desire*. Rotterdam, Witte de With Center for Contemporary Art, 010 Publishers, 1998.
- WIGLEY, Mark: «Paper, Scissors, Blur», in ZEGHER, Catherine & WIGLEY, Mark (eds.): *The Activist Drawing. Retracing Situationist Architectures from Constant's New Babylon to Beyond*. New York, The Drawing Center, 1999.
- WOODS, Lebbeus: «After Forms», *Perspecta*, Vol. 38 (2006), pp.125-132.
- WÖLFLIN, Heinrich: «Prolegomena to a Psychology of Architecture», in *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics 1873-1893*. (Harry Francis Mallgrave and Eleftherios Ikonomou, trans.) New York, Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1994, p. 151.

CALLE 67, NÚMERO 33 OESTE. EL TALLER DE DUCHAMP: OBRA DE ARTE TOTAL E INSTALACIÓN

33 WEST, 67 STREET. DUCHAMP'S ATELIER: TOTAL WORK OF ART AND INSTALLATION

Eduard Cairol¹

Recibido: 21/07/2021 · Aceptado: 21/07/2021

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021.31202>

Resumen

Este trabajo explora la presencia del ideal de obra de arte total en la trayectoria de Marcel Duchamp, desde sus creaciones más ambiciosas pasando por la concepción del conjunto de dicha trayectoria como una unidad, para acabar presentando el taller del artista en Nueva York, durante los años 1916-1918, como un verdadero ejemplo de arte de instalación.

Palabras clave

Duchamp; instalación; obra de arte total; autonomía del arte; ocularcentrismo

Abstract

This paper explores the presence of the idea of total work of art along Marcel Duchamp's career, starting with its most ambitious creations, following with the conception of the whole of his works as a unity, to finish presenting the artist's studio in New York during the 1916-1918 years as a true case of installation art.

Keywords

Duchamp; installation art; total work of art; autonomy of art; ocularcentrism

1. Universidad Pompeu Fabra. C. e.: eduard.cairol@upf.edu; <<https://orcid.org/0000-0001-7595-6478>>

ESPECIES DE ESPACIOS

Marcel Duchamp –el hombre más inteligente de la primera mitad del siglo, según la conocida sentencia de Breton– es acaso la personalidad más fascinante de su tiempo y, tal vez, el artista más original de su época. Orgulloso, ante todo, de su empleo del tiempo, y más interesado en respirar que en crear, su voluntad artística –como el Dios de los teólogos medievales– se manifiesta en todas partes y en ninguna. Duchamp, que abandona definitivamente la pintura en el año 1918, y declara haber dejado atrás para siempre la profesión de artista en 1923, no deja en ningún momento de crear; mientras, las obras de auténtico genio parecen surgir simplemente a su paso sin cesar. Tal un rey Midas contemporáneo, todo lo que Duchamp toca –ya se trate de un urinario, un botellero, un peine, pero también de una papelería o un título bancario– se convierte milagrosamente en arte. Para él no parece posible *hacer obras que no sean de arte*.

Los lugares por donde este espíritu sutil –como el *pneuma* de los antiguos– circula no son tampoco una excepción. Puertas, ventanas, cuartos trasteros, cámaras secretas reservadas a *voyeurs*, espacios de comunicación o de tránsito: todos quedan impregnados del aire que a su paso levanta este Mercurio de pies ligeros y alados del siglo XX, siempre escurridizo en sus declaraciones, en todo momento inalcanzable por lo que a sus intenciones últimas respecta². Dicho espíritu, como veremos, ha tomado posesión de galerías de arte y espacios expositivos, sometiéndolos a su toque personal. Y, en nuestra opinión, habría convertido asimismo al estudio, al *atelier*, al lugar de trabajo –espacio sagrado del quehacer artístico, situado a mitad de camino entre el laboratorio del alquimista y la célula del monje...–, no únicamente en matriz de la creación, sino también en espacio donde desarrollar una rica, singular reflexión sobre el dispositivo de exposición y dar cumplida satisfacción a su ambición por llevar a término una obra de arte integral.

Duchamp ocupó diversos estudios (en algunos casos utilizados como vivienda al mismo tiempo), en París y sobre todo en Nueva York, a lo largo de su vida. En dichos estudios fueron concebidas y normalmente llevadas a cabo algunas de las obras de arte más influyentes de su siglo. Pero, al mismo tiempo, algunos de dichos estudios se convirtieron –por voluntad propia o por necesidad– en verdaderos espacios de exposición donde esas obras, ya sea durante su proceso de elaboración o bien *definitivamente inacabadas*, eran desplegadas no al mero azar, antes bien de acuerdo con intenciones programáticas. Tan sólo así, el artista conseguía dar satisfacción a una ambición y una amplitud de miras que lo llevaba a ir más allá del concepto tradicional de la obra y, a la vez, a dar rienda suelta a su afán experimentador, de explorar regiones desconocidas, al alcance solamente de dispositivos complejos, y de experiencias más enriquecidas o potenciadas de percepción. Y es que resulta posible rastrear a lo largo de la trayectoria de Duchamp una voluntad de desbordar los límites

2. Respecto a la cuestión de los umbrales y espacios de tránsito en la obra de Duchamp, v. el excelente artículo de NAEGELE, Daniel: «Las puertas y ventanas de Duchamp. Fresh widow, Bagarre d'Austerlitz, Puerta: 11, rue Larrey, la Puerta Gradiva, Etant donnés», *RA. Revista de Arquitectura*, v. 9 (2007), p. 43-60.

de una noción convencional de obra de arte y poner a prueba las posibilidades de una concepción totalizadora de dicha categoría, integrando así una pluralidad de elementos en una unidad más amplia o compleja: una verdadera *obra de arte total*, cuyas diversas tentativas o proyecciones pueden seguirse aquí y allá en varias de las muchas direcciones hacia las que se orientó dicha carrera artística, desde algunos de sus hitos más ambiciosos hasta intervenciones o colaboraciones aparentemente circunstanciales, pero que Duchamp supo casi siempre poner al servicio de sus propios intereses y que dan testimonio de una avanzada concepción que se anticipa en varias décadas al así denominado arte de instalación.

Sería muy difícil no estar de acuerdo en que la obra y la figura de Marcel Duchamp (1887-1968) encarnan de una manera ejemplar lo que pudiéramos dar en llamar el espíritu de la modernidad o de la vanguardia artística del siglo XX. Bastaría para probarlo con aludir al reconocimiento por parte del nutrido grupo de expertos convocados por la más prestigiosa institución museística británica en su sección de arte contemporáneo, la Tate Modern, con ocasión del cambio de milenio, para elegir la obra más influyente del siglo XX, cuyo veredicto se pronunció –por un amplio margen– en favor de *Fountain*, el célebre urinario de porcelana blanca presentado en 1917 por Marcel Duchamp a la primera exposición de la Asociación de Artistas Independientes, con sede en la ciudad de Nueva York.

Y, sin embargo, también sería muy difícil negar la profunda verdad que encierra el aserto según el cual son bien poco contemporáneos los que tan sólo pertenecen a su estricto presente... Duchamp, incluso en este segundo caso, lo sería también, y mucho. Por cuanto resulta problemático abordar su controvertida, polifacética y, quizá, ante todo esquiva, huidiza figura, si la situáramos únicamente con relación a su tiempo. Tal y como han demostrado de forma elocuente las investigaciones, entre otros, de Jean Clair, es necesario asimismo indagar en las conexiones entre el creador de *Fountain* o *Rueda de bicicleta* (1913) y el siglo anterior, en el que al fin y al cabo vio la luz el artista³. En el caso que nos ocupa, además, nos hallamos frente a lo que casi unánimemente los historiadores del período han denominado *un siglo largo*, que, por lo tanto, no finalizaría con el cambio de cifras, sino algo después. Si aceptamos que son el Tratado de Versalles y los artículos sobre relatividad general y especial los que, junto a los *calligrammes* de Apollinaire o los *collages* de Picasso, los *Ballets Rusos* o la música de Igor Stravinsky, determinan el cambio de centuria, deberíamos concluir, pues, con la opinión más difundida y autorizada, que el siglo XX sólo empieza realmente alrededor del año 1915, es decir, cuando Duchamp ya ha completado gran parte de su formación. El artista será testigo de los inicios y el desarrollo de la aviación. Pero ha crecido y se ha formado todavía en el mundo de las sesiones de espiritismo y las asociaciones wagnerianas repartidas por las principales capitales europeas; el mundo de las barracas de feria y de las compañías de circo itinerantes; el de los muñecos autómatas y el de los dioramas, panoramas, ciclorama y cosmoramas ubicados en los pasajes de París. Las *mesas parlantes* de Víctor Hugo y la linterna mágica de Proust forman parte de su horizonte de

3. CLAIR, Jean V.: *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, París, Gallimard, 2000.

referencias tanto como el vuelo de Louis Blériot sobre el Canal de la Mancha y el *infierno* de Verdún. Y estaría pues justificado afirmar que ambas influencias están presentes y perviven en su obra, del modo como corresponde a todo gran creador: fertilizándose y enriqueciéndose mutuamente.

EL TEMA DE NUESTRO TIEMPO

Se ha afirmado repetidamente, incluso hasta la saciedad, que el artista más importante de finales del siglo XIX no es un escritor, ni un pintor o arquitecto, sino un músico: Richard Wagner. Ninguna otra obra ni personaje del período han generado un parecido número de reacciones, ya sean favorables o adversas, ni sobre todo pueden contar con la retahíla de sociedades consagradas a mantener bien viva la obra del Maestro como Wagner. De su legado e influencia se han ocupado de Oscar Wilde a Baudelaire, de Whistler a Mallarmé, y, por supuesto, de Nietzsche al pintor Wassily Kandinsky. Y las citadas Asociaciones wagnerianas repartidas a lo largo del continente garantizan la permanente actualidad de un legado que, gracias a la atención de poetas y pensadores, no se limita al estricto campo de la música, sino que se dilata por territorios tan variados como pueden ser la teoría del arte o la filosofía. A cualquier campo donde dirija su mirada el estudioso de la época, allí tropieza inevitablemente con el nombre de Richard Wagner.

¿A qué se debe una tal omnipresencia? La respuesta tal vez se halle de algún modo implícita en la pregunta misma; o al menos en el hecho de que dicha pregunta se pueda formular desde especialidades o disciplinas tan distintas como la poesía, la pintura, la música o la filosofía... En efecto, la figura de Wagner está asociada, entre otras cosas, al concepto de una obra que proyecta su influencia sobre todas aquellas disciplinas, por cuanto es concebida como *obra de arte total* (*Gesamtkunstwerk*) o integral, es decir, que integra en una unidad superior elementos que proceden o que forman parte de diversas artes. No es este artículo el lugar indicado para presentar *in extenso* la categoría de la obra de arte total wagneriana, que ya ha sido objeto de abundantes estudios y monografías especializadas. Elaborada tempranamente por el compositor durante la época de su exilio en Suiza tras participar en los levantamientos de 1848 en Dresde, baste con señalar aquí que dicha categoría es la heredera de un rico desarrollo teórico que se remonta, en la tradición alemana, al primer Romanticismo y a su aspiración a la fusión de las artes⁴. Conceptos como la *poesía universal* de Schlegel o el mismo programa de *romantización* del mundo de los miembros del denominado círculo de Jena constituyen el precedente de la *Gesamtkunstwerk* wagneriana. Siendo así, no es extraño que durante el Romanticismo se hayan alumbrado los primeros intentos de crear una obra de arte total, como los planes elaborados por el pintor Philipp Otto Runge para presentar su ciclo de pinturas sobre *Las horas del día* (*Die Tageszeiten*) con un acompañamiento musical

4. MARCHÁN FIZ, Simón: «La obra de arte total: génesis de una categoría estético-artística y sus transformaciones» en VVAA: *Arte moderno. Ideas y conceptos*, Madrid, Instituto de Cultura FUNDACIÓN MAPFRE, 2008, pp. 127-165.

adecuado y en un marco arquitectónico apropiado. El interés por el catolicismo y su rica liturgia, donde se integran diversas artes, a partir de Wackenroeder y sus *Efusiones de un monje enamorado del arte* (1794) constituye, así, otra de las manifestaciones románticas de dicha aspiración a la obra de arte total, junto a la doctrina esotérica de las *correspondencias*, de larga elaboración entre el místico sueco Emmanuel Swedenborg y Baudelaire (a través de Balzac y su novela *Serafita*)⁵.

Dicha aspiración se prolongaría a lo largo de todo el siglo romántico, dando lugar a las más variadas manifestaciones, desde dispositivos cada vez más perfeccionados que combinan efectos de luz y color como el cosmorama, el ciclorama, el diorama, el panorama, etc., hasta los espacios públicos con espectáculos a base de luz y sonido, como *fuentes mágicas*, o jardines y cuevas ambientados especialmente (la cueva de *Lohengrin* en el palacio del rey Luís de Baviera); siendo algunas de dichas manifestaciones tan peculiares como los intentos (en un caso típico de hibridación entre el refinamiento simbolista y la ingeniería popular) de construir un *piano cromático* cuyo teclado daría testimonio de la correspondencia entre sonidos y colores⁶. Puesto que, por un lado, la aspiración a la obra integral experimenta a la vez un nuevo empuje y una transformación –o por lo menos una nueva inflexión– con su integración en la lógica del capitalismo avanzado, que se caracteriza por su escala industrial, la planificación racional y –como Benjamin ya supo ver⁷– el gusto por la espectacularidad, o lo que en un libro notable el escritor italiano Alessandro Baricco denominó la *barnumización* (por el casi legendario empresario norteamericano y pionero del *entertainment* Phineas T. Barnum (1810-1891)⁸. Y, por otra parte, la citada aspiración se impregna por así decirlo de una coloración estratégico-política con su instrumentalización al servicio del interés del sistema en paliar o compensar el creciente impacto de la vida moderna sobre el aparato sensorial de los individuos mediante una paralela y sofisticada narcotización (véanse los progresos simultáneos en el desarrollo de las técnicas de anestesia y la industria del espectáculo, según lo ha mostrado en una investigación fascinante la ensayista Susan B. Morss)⁹. En conjunto, asistimos a un progreso y un perfeccionamiento sin precedentes de lo que –en expresión que ha hecho muy justamente fortuna– Thomas Crary ha denominado las *técnicas del espectador* en la dirección de una estimulación integral de los sentidos¹⁰.

En definitiva, el XIX es, así, el siglo de la Totalidad. De un planeta que probablemente se hace ahora por vez primera *global* (de lo que dan testimonio tanto los viajes de exploración a las regiones más remotas del globo a la escalada del colonialismo, al

5. Sobre la doctrina simbolista de las *correspondencias*, y en particular su declinación finisecular como *sinestésia*, v. HERNÁNDEZ BARBOSA, Sonsoles: *Sinestésias. Arte, literatura y música en el París de fin de siglo (1880-1900)*, Madrid, Abada, 2013.

6. ROUSSEAU, Pascal: «Música coloreada. Luces y sonidos en los inicios de la abstracción» en AAVV: *El arte abstracto. Los dominios de lo invisible*, Madrid, Fundación Cultural MAPFRE VIDA, 2005, pp. 53-78.

7. BENJAMIN, W., *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, Buenos Aires, Amorrortu, 2013, p. 95-98.

8. BARICCO, Alessandro: *Barnum. Cronache dal Grande Show*, Milán, Feltrinelli, 1995.

9. BUCK-MORSS, Susan: *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Buenos Aires, Interzona, 2005, p. 169-221.

10. CRARY, Jonathan: *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, Cendeac, 2008. Crary se refiere sobre todo al sujeto como agregado de sistemas sensoriales objeto de estudio en las p. 97-132.

margen del aumento de un incipiente turismo)¹¹, a la difusión y popularización de las enciclopedias, todo parece dar testimonio de una misma voluntad totalizadora. Una modalidad peculiar de voluntad de poder que, en el campo particular de la cultura, se expresa tanto en la concepción que se hace Proust de su saga novelística como una catedral medieval (donde concurren autobiografía, ficción, filosofía, crítica de arte y de literatura, estética, política, sociología, antropología, etc.) como en el triunfo del así llamado *espíritu de sistema* en las filosofías de los grandes pensadores de la época: Fichte, Schelling y sobre todo Hegel. Dicha voluntad de unificación es especialmente patente en el ámbito de las bellas artes, donde se erige en uno de los principales motores de progreso e innovación¹².

MEMORIAS DE UN HIJO DEL SIGLO

Y entonces, ¿acaso es posible que perdure todavía en Duchamp algo de la *vocación de totalidad* que impregna el siglo en que nació y se formó en gran parte? Es cierto, tal como ya hemos admitido hasta cierto punto más arriba, que en principio pocos artistas parecen identificarse más claramente con el nuevo siglo y rechazar de una manera más expresa y con mayor energía todo cuanto recuerde o constituya una supervivencia del siglo anterior. Así sucedería con uno de los principales artículos de la profesión de fe estética de Duchamp, su categórica repulsa hacia la pintura que denomina *retiniana* (o que busca representar un placer para la vista, y poco o nada más), con su subsiguiente rechazo de la obra de Gustave Courbet (convertido poco menos que en su bestia negra)¹³. Parece muy difícil, asimismo, imaginar un compositor cuya música pudiera resultar más extraña y alejada de los gustos de Duchamp que Wagner. Y, sin embargo, es notorio que numerosos elementos, referencias y categorías procedentes del siglo XIX son heredadas y permanecen en Duchamp, tal como –según ya dijimos– han demostrado en ensayos que hacen gala de una gran erudición estudiosos de Duchamp de la talla de Jean Clair.

¿Se encuentra acaso entre dichos aspectos heredados la referida voluntad de crear una *obra de arte total* o integral? Contra todo lo dicho hasta aquí, existen indicios suficientes para afirmar que sí. Incluso estaríamos tentados de afirmar que una rara, por intempestiva, aspiración totalizadora domina el conjunto del catálogo del artista; y que dicha voluntad se infiltra hasta alcanzar incluso los últimos rincones de su obra.

Siempre situado –pues no es otra la grandeza de los genios– más allá de la contradicción (como Baudelaire, su ancestro, se diría que él también reclama para sí el derecho a contradecirse) y los términos que se excluyen entre sí, Duchamp es responsable de una obra que, en cuanto a su producción, va de la más absoluta

11. Para el curso seguido por el proceso que culminará finalmente en la así denominada globalización, v. SLOTERDIJK, Peter: *Esferas. vol. II Globos. Macroesferología*, Madrid, Siruela, 2004.

12. FAXEDA, M. Lluïsa: *Del simbolismo a la abstracción. La unidad de las artes en los orígenes del arte moderno*, Gijón, Trea, 2018.

13. DUCHAMP, Marcel: *Duchamp du signe*, París, Ed. Flammarion, 1994, p. 171-172.

inmediatez (el caso de los *ready-mades*, cuyo proceso de gestación se reduce a su pura y simple elección) hasta casos de una elaboración exageradamente dilatada que se prolonga a lo largo de décadas. Esto último sucede particularmente con dos obras que representan sin duda la cumbre de los esfuerzos creativos del artista y la culminación de toda su trayectoria: *La novia desnudada por sus solteros, incluso...*, elaborada por Duchamp entre por lo menos 1915 y 1923, casi una década (aunque son muchos los especialistas que remontan su génesis a 1913), y *Datos: 1. El salto de agua; 2. El gas de iluminado*, a cuya creación consagraría nada menos que... ¡dos décadas exactas (1944-1964)!

Particularmente en la primera de estas obras el dilatado proceso de su gestación parece obedecer a un proyecto plenamente consciente para llevar a cabo una obra de arte total. Por un lado, no es posible negar la complejidad de *La novia...* (conocida también como *El gran vidrio*). En efecto, cada una de las partes que la componen constituye virtualmente una obra en sí misma. De hecho, algunos de dichos componentes habrían de ser objeto de un tratamiento particular por parte de Duchamp, siendo actualmente (además de formar parte de la matriz) obras autónomas en el catálogo del autor (es el caso de *Molino de chocolate*, por ejemplo). La integración de estas partes en la unidad de una obra total se realiza mediante la participación de las mismas en un proceso mecánico con el que Duchamp parece querer ofrecernos la versión paródica de una situación erótica en la que intervienen la novia (la diosa, el objeto del deseo masculino) y los solteros o célibes (auténticos *voyeurs*): la primera exhibiendo sus encantos sin pudor, y los segundos experimentando pasivamente el nacimiento y progreso de su deseo hasta que estalla en las así llamadas por Duchamp *salpicaduras* (por cierto ya en el territorio de la novia, ejecutadas mediante disparos por el artista). Un proceso, pues, que como supo ver ejemplarmente Octavio Paz, reproduce irónicamente el contenido de mitos ancestrales (la diosa hindú Kali), de filosofías antiguas (se trata de un amor hasta cierto punto *platónico*) y modernas (puesto que es una fantasía erótica digna de Freud) y de diversos tópicos de la tradición iconográfica universal (el del *voyeur* que, identificado con el mismo pintor, contempla a una joven desnuda mientras duerme). Todo ello en el mismo tono de parodia dadaísta de las máquinas inútiles de Picabia o del propio Marcel Duchamp (¿qué es si no la *rueda de bicicleta*?).

El preciso diseño de dicho mecanismo integrador, con todas y cada una de sus partes perfectamente acopladas, mantuvo a Duchamp absorbido durante varios años siendo documentado mediante las abundantes notas que, reproducidas en facsímil, a partir del 1936, constituyen el contenido de la *Caja verde*. En palabras del artista, se trataría no tanto de ofrecer un cuerpo documental a los investigadores como de proporcionar al *usuario* (léase: espectador) del mecanismo el equivalente a un manual de instrucciones, ello entendido nuevamente en un idéntico tono paródico¹⁴. De manera que *La novia...* sería la parte plástica o visual de una obra superior o más amplia cuyo elemento escrito o textual estaría así representado por la *Caja verde*. Pero aún hay algo más. Determinados autores defienden asimismo que

14. CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A.: *Duchamp y la literatura. Laforque, Jarry, Roussel*, Murcia, Micromegas, 2018, p. 57.

Duchamp habría pensado ni más ni menos que en un tercer elemento para integrar en el complejo que es el Gran Vidrio. Se trataría en este caso de la correspondiente parte sonora de dicho conjunto, a saber: una partitura cuya rareza debería resultar tan desconcertante como el resto de los elementos integrantes del conjunto... Lo cierto es que dicha partitura no ha sido hallada jamás, y en caso de haber sido efectivamente concebida por Duchamp, no pasó del estado de proyecto. Pero, por otro lado, tampoco parece tan imprescindible contar con una plasmación material de la dimensión sonora de *La novia...*, por cuanto las anotaciones de Duchamp incluidas en la caja nos permiten imaginar perfectamente la auténtica sinfonía de ruidos y chirridos diversos producida por el funcionamiento de la así denominada también *máquina célibe*.

Tradicción y modernidad, ingeniería y erotismo, filosofía y mito, metafísica y ciencia, música y literatura...: no parece tan siquiera posible imaginar un mayor número de antagonismos y contradicciones contenidos en una única obra en busca de su resolución armónica. Elaborada durante un período de tiempo excepcionalmente dilatado, el *Gran vidrio* es tal vez –si dejamos a un lado, en el ámbito de la erudición literaria, proyectos como el *Libro rojo* de C. G. Jung, la *Obra de los pasajes* de Benjamin o el Atlas *Mnemosyne* de Warburg– la obra de mayor ambición enciclopédica o de totalidad del siglo. Y también, por consiguiente, y a causa de su misma desmesura, una de sus más hermosas *ruinas*.

TOTALIDAD E INFINITO

Hasta aquí Duchamp se nos ha aparecido como un artista obsesionado por dotar a su obra más ambiciosa de un alto grado de unidad (o integración de las partes en el todo), pero también con una singular aspiración a la totalidad, a *no dejar nada fuera* o sin cubrir, ya sea de su tema (véase el trabajo sistemático de reflexión tal como se documenta en las notas de la *Caja verde*), ya sea casi en un sentido ontológico: parecería, en efecto, como si el artista quisiera *abarcarlo todo* (todo el campo del ser).

Aunque esta apasionante cuestión no sea ahora el objeto de nuestra investigación, podría aventurarse la hipótesis de si esta aspiración a la totalidad de Duchamp no guarda relación con sus propias (y notables, por cantidad y cualidad) especulaciones sobre la *cuarta dimensión*. Se trata de un tema complejo. De un lado, por su naturaleza técnica, es decir, por exigir un grado de conocimientos y de preparación sólo al alcance de los neófitos; esto pese a que el tema de la cuarta dimensión gozó de una popularidad insólita durante este período. Sin embargo, no por ello deja de tratarse de un campo específico de la así denominada *matemática teórica*, por cierto, con destacados representantes en la Francia de entonces (como el conocido H. Poincaré). En segundo lugar, porque habiéndose popularizado como hemos dicho ya en aquel momento¹⁵, resulta difícil saber el grado de rigor de la noción, en particular entre los

15. Popularidad en parte debida a la publicación de novelas como *Planilandia* (*Flatland. A Romance of many Dimensions*, 1884), de Edwin Abbott, o *Viaje al país de la cuarta dimensión* (*Voyage au pays de la quatrième dimension*,

medios artísticos. Y este aspecto se complica particularmente en el caso de Duchamp puesto que si bien sabemos de su vivo interés por la literatura (incluso por delante de la actualidad específicamente artística), desconocemos exactamente el alcance de sus lecturas, así como su profundidad. Parece haber indicios fundados de que Duchamp manejó diversos textos de una cierta dificultad sobre temas como teoría de la perspectiva durante el tiempo (apenas un año) en que trabajó como bibliotecario en París. Pero ignoramos cuál es el rigor con el que lleva a cabo sus lecturas en el campo de matemática teórica, en concreto de las relativas a la cuarta dimensión. El resultado de todo lo anterior es que las respectivas declaraciones sobre el tema atribuidas a cuantos, más allá del círculo restringido de los especialistas, toman parte en las discusiones contemporáneas sobre este tema, en particular entre los artistas, resultan enormemente discrepantes: la cuarta dimensión parece representar una cosa distinta para cada uno de ellos (Picasso, Malévich... o Duchamp).

Este último produce, a veces, la sensación de estar en posesión de conocimientos algo más avanzados que la mayoría. En cualquier caso, *La novia...* es, en parte, fruto de estas abstrusas especulaciones. Duchamp la presenta repetidamente como la proyección de una realidad de cuatro dimensiones; esta circunstancia está directamente ligada también a la denominación de *retardo* (en lugar de cuadro) que recibe por parte del mismo Duchamp. ¿Acaso dicha condición de traducción de una realidad de cuatro dimensiones impone al *Gran vidrio* esta necesidad de declinarse utilizando lenguajes diferentes (y complementarios)? ¿Sería así, pues, la aspiración a la totalidad consecuencia del deseo de Duchamp de representar una realidad situada más allá de las tres dimensiones? No en vano para otros pintores como Kandinsky o Malévich la susodicha cuarta dimensión vendría a ser sinónimo de lo *infinito*, de una magnitud inabarcable por los medios pictóricos habituales y que en todo caso trascendería la objetividad (u *objetualidad*) de la tradición figurativa.

Sin embargo, hay todavía otra cosa que declara en favor de esta voluntad de Duchamp de crear una *obra de arte total*. Y es que la otra gran producción de su catálogo, es decir, *Datos: 1. El salto de agua...* (que mantuvo a Duchamp ocupado durante dos décadas, tal como sabemos ya) parece ser en realidad nada menos que el cierre o la conclusión (acaso una versión alternativa) del suceso acaecido como hemos visto en la cuarta dimensión y del que *La novia...* constituye la proyección o el *retardo* para nuestra realidad tridimensional. No vamos a entrar aquí, tampoco, en el análisis de esta compleja instalación, sólo conocida tras la muerte de Duchamp (excepto por la mujer del artista), que desde el mismo instante de exponerse públicamente generó una encendida polémica (entre los que consideraban que dicha obra contradecía toda la anterior trayectoria del autor y los que entendieron, pocos, que más bien se trataba de *otra vuelta de tuerca* respecto de dicha trayectoria)¹⁶. En efecto, ya sea que se piense que *Datos...* hace referencia a la escena que sucede al desnudamiento de la novia por sus solteros (o sea, su violación, de la que se presentan los indicios, tal si se tratara de una escena del crimen), o incluso si se considera como la repetición del

1912), de Gaston de Pawlowsky, que Duchamp leyó.

16. CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A.: *Marcel Duchamp. La sombra y lo femenino*, Barcelona, Bellaterra, 2016, p. 149-152.

Gran vidrio ahora mediante un lenguaje realista, en cualquier caso, lo cierto es que con dicha obra un círculo *se cierra*. Y toda la trayectoria de Duchamp se repliega, así, sobre sí misma para formar una figura de una esfericidad, de una redondez perfecta.

Se trata, al fin, de un movimiento de repleción que parece dar cumplimiento a un poderoso deseo de unidad (o de totalidad cerrada) sobre la realidad del cual ya parece a estas alturas muy difícil dudar, y que tiene asimismo su expresión en otras dos manifestaciones relativas a Duchamp. Por un lado, su original *Caja-maleta* o *en maleta* (*Boîte-en-valise*), consistente como es bien sabido, en una caja con forma de pequeña maleta de mano conteniendo una selección de reproducciones en miniatura del catálogo de Duchamp, todas ellas elaboradas minuciosamente, a distinta escala, en un alarde de destreza, por no decir de sofisticación entre técnica y artesanal. Sin que haya provocado tanto revuelo como *Fountain* o como el resto de sus *ready-mades*, creo que se puede sostener justificadamente que nos hallamos ante una de las obras más revolucionarias y sin precedentes de Duchamp, además muy íntimamente relacionada con nuestro tema de la obra de arte total. ¿Pues qué es, al fin y al cabo, la *Boîte-en-valise* sino un auténtico *museo en miniatura*? Se eleva así hasta la exacerbación el impulso hacia la totalidad. Como ya lo ha demostrado (en sus estudios sobre la imaginación material) el psicoanalista Gaston Bachelard, la miniatura es la realización de un deseo: el deseo de posesión del mundo. Ella nos abre a una *universalidad*¹⁷.

Efectivamente, dejando por ahora a un lado la profunda reflexión que esta segunda caja supone con respecto a la naturaleza de la institución museística (aquí reducida por el artista de su imponente autoridad a la condición de casi-juguete, etc.), no cabe olvidar en ningún caso que nos encontramos a la postre frente a la anticipación o prefiguración del museo real (creado en la ciudad de Filadelfia a partir de la colección de obras donada por los esposos Arensberg, viejos amigos y mecenas del autor del Gran vidrio) donde este pudo por fin ver realizada su –por lo visto hasta aquí– mayor obsesión: reunir la práctica totalidad de su obra en un espacio exclusivo, cual una única *obra de arte integral*. En un artículo de referencia, consagrado a la reflexión de Duchamp sobre el museo, la investigadora Elena Filipovic ha explorado todos los matices de dicha crítica no tan solo mediante obras como la *Caja-en-maleta*, sino también a través de otra faceta de la producción duchampiana sin duda muy olvidada hoy: su trabajo curatorial y concretamente como responsable del montaje de exposiciones de arte¹⁸. En todos estos trabajos (los correspondientes a las exposiciones de arte surrealista celebradas en París en 1938 y 1947 y en Nueva York en 1942), Duchamp hizo gala de un verdadero sentido de la obra de arte total, al afrontar el espacio expositivo *como un todo*, ya sea para enmarañarlo con cientos de metros de cordel o para crear un ambiente de penumbra con sacos llenos de carbón colgando del techo (en un desafío a la percepción al que volveremos más tarde) [FIGURA 1].

17. BACHELARD, Gaston: *La poétique de l'espace*, París, PUF, 2004, p. 146 y 148.

18. FILIPOVIC, Elena: «A Museum that is not», en *e-flux Journal* #04, (2009). Recuperado de: <https://www.e-flux.com/journal/04/68554/a-museum-that-is-not/> [fecha de consulta: 21 de julio de 2021]

EL ARTE Y EL ESPACIO

En cualquier caso, sea en su versión en miniatura o bien a tamaño real, Duchamp estuvo muy interesado durante toda su vida en hacer manifiesta y en preservar la unidad de su obra más allá de las diferencias de género y las particularidades de cada digamos número de *opus* de que se compone el catálogo general del artista. Así lo expresó él mismo, con especial intensidad hacia el final de su vida, a propósito de la posibilidad de ver reunidas la mayor parte de sus obras en un único museo (un interés que como es bien sabido le llevó al extremo de recomprar varias de sus propias obras, a veces a unos precios elevados)¹⁹. Y sin embargo dicha voluntad

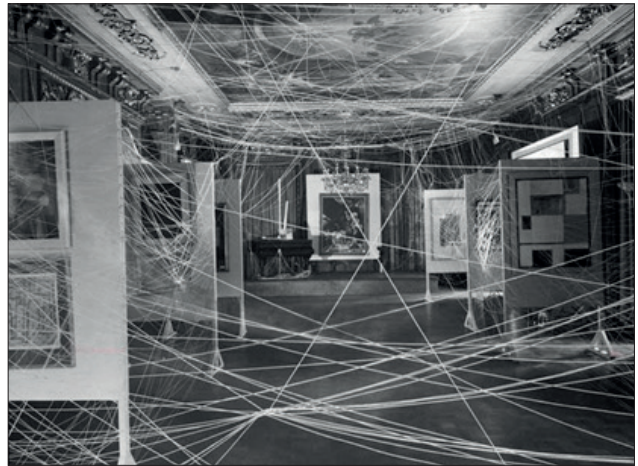


FIGURA 1. JOHN D. SCHIFF, INSTALACIÓN DE MARCEL DUCHAMP PARA LA EXPOSICIÓN PRIMEROS PAPELES DEL SURREALISMO, 1942. Museo de Arte de Filadelfia

no tuvo que esperar para materializarse a un momento tan tardío. Pues nuestra última hipótesis es que, muy al contrario, se expresa ya de modo harto original en un período muy temprano de la carrera artística de Duchamp, mediante un recurso originalísimo y al que se ha prestado hasta ahora escasa atención: el estudio del artista entendido como obra de arte total, espacio inmersivo que deja atrás el concepto de obra convencional para alcanzar casi el rango de instalación.

No es preciso recordar aquí la importancia del estudio del pintor como categoría fundamental de la historia de la Estética²⁰. Espacio saturado de virtualidades, dotado de un fuerte valor simbólico que se remonta, como ya hemos afirmado, a la célula del monje o del eremita y al laboratorio del alquimista y más tarde del científico, da fe de todo ello el que el taller del artista se haya convertido con frecuencia en objeto de representación y de autorrepresentación por parte de los pintores²¹. Equiparable en su importancia a la no menos fundamental *cabaña del filósofo*²², el estudio del pintor es útero y matriz, seno en el que se engendra la vida. Aún hoy son legendarios –pese a sus evidentes diferencias– los talleres del británico Francis Bacon (literalmente hundido en un maremágnum de papeles utilizados para limpiar los pinceles y recortes de periódico con imágenes inspiradoras) y del norteamericano Andy Warhol (impolutamente vestido de negro, contrastando con las paredes forradas de papel de aluminio, rodeado por pintorescos personajes del *underground* neoyorquino), inmortalizados por abundantes fotografías. La originalidad reside en

19. CABANNE, Pierre: *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Madrid, This Side Up, 2014, p. 96-97.

20. Entre las aproximaciones más recientes al tema, ver ALAMINOS LÓPEZ, Eduardo: *Los talleres del arte*, Almería, Confluencias, 2021.

21. MARTIN-FUGIER, Anne: *La vie d'artiste au XIX siècle*, París, Hachette, 2007, p. 87-119.

22. VVAA: *Cabañas para pensar*, Madrid, Maia, 2015.

que para Duchamp el taller no será solo lugar de creación, sino a la vez espacio de exposición y a través del cual desplegar una reflexión crítica sobre el dispositivo museístico. Así, pues, del estudio-vivienda del francés podría concluirse, tal y como ya ha sido dicho del de Picasso, que es el verdadero *espacio del arte*. Y no sólo esto, sino que dicho espacio del taller incluso «es, a veces puede serlo, la verdadera obra de arte»²³ (en sugerente variación sobre el tema esteticista de su propia biografía como la obra maestra de un artista).

Marcel Duchamp tuvo plenamente operativos seis estudios durante sus años de estancia en Nueva York. En ellos fueron *creadas* (si resulta posible expresarse en estos términos, especialmente para los *ready-mades*, indisolublemente ligados al ambiente y al estilo de vida de la ciudad de los rascacielos) la mayoría de sus obras más conocidas. En un artículo consagrado a la cuestión, B. Lamarche ha sabido ver la importancia clave del taller en el caso de Duchamp, así como su doble valor, su ambivalencia: utilizado en ocasiones con un sentido tradicional, es el espacio misterioso de la germinación lenta de las obras que, como *La novia... o Datos*, son producto de un laborioso proceso que se prolongará durante años o décadas; en otras ocasiones se aleja completamente de dicho tópico romántico para subvertirlo y convertirse, así, en lugar de una fugaz *transfiguración* (el término es de Arthur C. Danto) de objeto cotidiano en obra de arte, casi instantáneamente y como por arte de magia. Pero Lamarche ha sabido ver también cómo el taller en cuanto tal es, de algún modo, *creativo* (transmite a las cosas su propia naturaleza *artística*): así, los primeros objetos *ready-made* no tuvieron ninguna dificultad en ser aceptados como obras de arte cuando Duchamp los exhibió en una galería en el año 1916, mientras que en el rechazo como obra del urinario de porcelana llamado *Fountain* por la Sociedad de Artistas Independientes pudo tal vez influir el hecho de haber sido visto previamente (por Katherine Dreier, una colaboradora de Duchamp en la Sociedad de Artistas Independientes), junto a otros objetos cotidianos, en el estudio que hacía las veces de vivienda de Duchamp (y por lo tanto en un espacio *no artístico*)²⁴.

En una sugerente monografía, más cercana a la filología clásica que a la teoría del arte o la Estética²⁵, Jean-Marc Ghitti ha ofrecido un sugerente acceso a las virtualidades inspirativas del *lugar* como origen de la creación, en tanto *chaos* donde se manifiesta la potencia de lo insólito a la que denominamos dios o divinidad, y que se manifiesta en dicho lugar (Delfos como ejemplo paradigmático) como *juego (acción)* que desborda al pensamiento, involucrando la totalidad de los sentidos (y no sólo la vista, preámbulo de la *theoria*, ni ninguno de ellos considerado aisladamente). El curso de la argumentación ofrece abundantes sugerencias por explorar en relación con los estudios o talleres de artista, caracterizados por su desorden proverbial (Picasso, Francis Bacon) en tanto espacios de germinación o fermentación de posibilidades creativas (a través del libre juego de la imaginación: casi ya la ocurrencia de Duchamp al ensartar una rueda de bicicleta en el asiento de un taburete en su estudio de París). Una fotografía,

23. ALAMINOS LÓPEZ: *op. cit.*, p. 92.

24. LAMARCHE, Bernard: «L'atelier Duchamp / Duchamp's Studio», *Espace Sculpture*, 57 (2001), p. 15-18.

25. GHITTI, Jean-Marc: *La parole et le lieu. Topique de l'inspiration*, París, Ed. du Minuit, 1998.

obra de Henri-Pierre Roché (el autor de la novela *Jules et Jim*, llevada al cine por François Truffaut y uno de cuyos protagonistas masculinos parece estar inspirado en el mismo Duchamp), nos da la medida de esta atmósfera de *desorden creativo* reinante en el segundo estudio del artista en Nueva York, situado en el 33 de la calle 67 Oeste [FIGURA 2]. En la imagen puede apreciarse, además de la *Rueda de bicicleta*, en el centro de la estancia, sobre el suelo de madera, el perchero de pared llamado un día a convertirse por razones obvias en el *ready-made* involuntario *Trébuchet* (*Zancadilla*, por cierto, como una clásica jugada de ajedrez en que el sacrificio de un peón supone la pérdida de una pieza de mayor valor en el adversario). Verdaderamente, como si fuera un genio del lugar (el *genius loci* de los antiguos) el responsable último de la creación artística, de la generación de la obra de arte (tal como sucederá también en el caso de *Criadero de polvo*, la célebre fotografía de Man Ray del *Gran Vidrio* cubierto por una abundante capa de polvo, tras una larga exposición amenizada con una comida con Duchamp). En un nuevo ejemplo de la ironía crítica duchampiana, el espacio mítico del taller se transforma así en laboratorio donde las obras surgen por *generación espontánea*.

Pero no es nuestra intención abordar aquí esta fertilidad del taller como espacio de creación, sino algo bastante diferente: confrontar este mismo taller considerado como espacio de exhibición y, al fin y al cabo, como obra de arte en y por sí mismo. Para ello recurriremos una vez más a una de las fotografías del estudio de Duchamp en la calle 67 Oeste durante el período de su primera estancia en Nueva York (tras unos pocos meses, a su llegada a la ciudad en 1915, en un estudio en el 1947 de Broadway) tomadas por Henri-Pierre Roché [FIGURA 3].

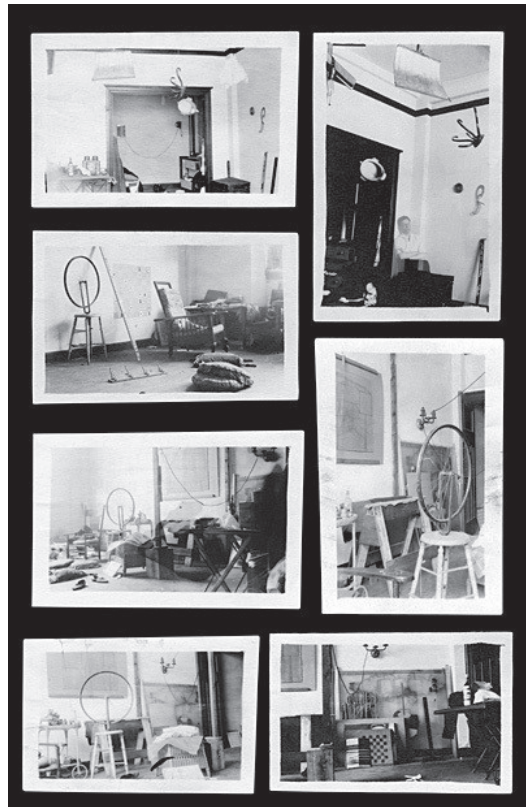


FIGURA 2. HENRI-PIERRE ROCHÉ, 1916-1918.
Museo de Arte de Filadelfia



FIGURA 3. HENRI-PIERRE ROCHÉ, 1916-1918.
Museo de Arte de Filadelfia

PRIÈRE DE TOUCHER

Efectivamente, entre la serie de fotografías obtenidas por Roché destaca claramente una de formato vertical y que transmite (a diferencia de las otras, donde la composición está organizada a base de líneas perpendiculares) una



FIGURA 4. HENRI-PIERRE ROCHÉ, 1916-1918. Museo de Arte de Filadelfia

extraña sensación de inestabilidad [FIGURA 4]. Dominan en este caso las diagonales y un punto de vista descentrado, que produce la sensación de que los objetos *están cayendo* hacia el lado derecho de la imagen. Pero la fotografía destaca también por otra razón. En ella aparece la mayor concentración de *ready-mades* de toda la serie, hasta tres retrocediendo desde el primer plano, a saber: la pala quitanieves (*In advance of the broken arm*, el primer *ready-made* concebido como tal, en 1915), la percha para colgar sombreros (bautizada *Porte-chapeaux* en 1917) y el inevitable urinario de gres (*Fountain*), de este mismo año (pero no así la *Rueda de bicicleta*, que aparece en casi todas las otras, como una especie de divinidad tutelar, casi una versión moderna del ojo de Horus o *Udjat* egipcio). Ahora bien, si en otras ocasiones la citada *Rueda de bicicleta* o incluso el mismo *ready-made Zancadilla* no ven alterada su posición habitual (colocados en el suelo o apoyados contra la pared), aquí la ya referida sensación de inestabilidad se ve reforzada

por el hecho de que dichos objetos aparecen suspendidos del techo mediante hilos invisibles y en posiciones inclinadas. Aunque ello no era posible en el tiempo en que fueron realizadas las fotografías, parece como si se hubiera querido reproducir el efecto de ingravidez que se manifiesta en una cápsula o una estación espacial, con las herramientas de trabajo o los enseres cotidianos surcando el aire sin control.

Otro testimonio, en este caso no gráfico, confirma la insólita disposición de los *ready-mades* conservados en el estudio norteamericano de Duchamp. Se trata del que aporta Calvin Tomkins, el estudioso y biógrafo autorizado del artista (posiblemente tomado de Beatrice Wood). Según dicha fuente, su habitación había adquirido un aspecto más extraño que la casa de su antiguo arrendador de Beekman Place (la primera residencia de Marcel en la ciudad, en octubre de 1915), «*el turco*, que tenía objetos inexplicables colgados del techo». ²⁶ ¿Qué significa esta referencia a la nacionalidad del casero de Duchamp? Como sabemos por el aspecto de las tiendas turcas en los zocos y mercados turcos, es una costumbre del país colgar, uno junto a otro, abundantes faroles y lámparas, hasta formar una tupida malla de vivos colores y de reflejos procedentes del cristal y de los metales bruñidos. El *atelier* de Duchamp amenazaba, pues, con convertirse en una auténtica tienda turca, con palas, urinarios y otros *ready-mades*, colgando del techo en lugar de alfombras y chilabas. Sin embargo, otros referentes, más cercanos al conocimiento de Duchamp y tal vez con una mayor influencia sobre él, acuden también a la mente al contemplar las fotografías de Roché. Nos estamos refiriendo a la célebre exposición celebrada en 1915 en Moscú donde Malévich presentó el Suprematismo con su cuadro estrella,

26. TOMKINS, Calvin: *Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 2019, p. 199.

el *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, colgando de uno de los ángulos de la sala a la manera de los iconos en las casas rusas. También la Primera Feria Internacional Dadá, celebrada en Berlín en 1920, presentaba un aspecto similar, con diversos maniqués y muñecos grotescos colgando del techo de la sala. Aunque esta segunda exposición es posterior a la residencia de Duchamp en el inmueble de la calle Oeste, no se puede descartar la existencia de un *aire de familia* común, que podemos atribuir al espíritu dadaísta de ambas, con su impulso iconoclasta [FIGURAS 5 Y 6].



FIGURA 5. IMAGEN DE LA EXPOSICIÓN SUPREMATISTA 0,10, MOSCÚ, 1915



FIGURA 6. IMAGEN DE LA PRIMERA FERIA INTERNACIONAL DADA, BERLÍN, 1920

Precisamente es este último aspecto el que ha llamado la atención de Alaminos López en su librito sobre los talleres de artistas²⁷. Según el autor, dicha voluntad de dejar atrás las convenciones académicas se expresaría, en artistas como Duchamp o (el dadaísta) Kurt Schwitters, a través de una (por decirlo en el lenguaje vanguardista de un Rimbaud) voluntaria *dislocación de los sentidos*. Y así es como los objetos pesados (como un urinario de porcelana) de repente se vuelven ingravidos y flotan en el aire. De ahí la importancia que este mismo estudioso otorga a una obra de Duchamp con frecuencia olvidada por otros autores, tal vez por ser, debido a su compleja elaboración material, todo lo contrario de un *ready-made*. Se trata de *Why not sneeze Rose Sélavy?*, de 1921, dispositivo se diría que concebido enteramente para desafiar las expectativas de nuestros sentidos: así, los supuestos terrones del interior de la jaula no son de azúcar sino de mármol, y el conjunto no resulta ligero como aparenta ser sino enormemente pesado. No olvidemos tampoco que Duchamp volverá veinte años más tarde a utilizar el recurso de colgar objetos del techo (concretamente sacos de carbón, en la exposición de 1938 dedicada al Surrealismo, tal y como vimos). Y que otras obras suyas parecen apuntar también a este mismo objetivo de defraudar las rutinas sensoriales del espectador. Así *À bruit secret (Un ruido secreto)*, del año 1916, que al ser agitado produce un sonido cuyo origen permanecerá desconocido, pues procede del interior de un ovillo encerrado entre dos placas de metal.

27. ALAMINOS LÓPEZ, E.: *op. cit.*, p. 97-98.

Uno estaría tentado de afirmar que Duchamp trata de persuadirnos de la incapacidad de la experiencia visual para captar la realidad, de convencernos de que la verdad escapa casi siempre a nuestra mirada. Cuanto menos, dicho sea de una manera más matizada, que nuestra visión está condicionada por el resto de nuestras facultades y se da siempre en el marco de una experiencia más integral y que involucra a la totalidad del cuerpo y los sentidos. Esta conclusión resulta perfectamente coherente con el que parece ser el auténtico hilo rojo que atraviesa el conjunto de la obra de Duchamp, esto es, la crítica del arte *retiniano* y el esfuerzo desplegado con el objetivo de su superación. También resulta coherente con la sostenida dedicación de Duchamp a los estudios de óptica y visualidad ya desde sus tiempos de bibliotecario en París y hasta casi el final de su vida. Por último, dicha hipótesis nos brinda un horizonte hermenéutico desde el que interpretar satisfactoriamente no sólo las dos obras más ambiciosas de Duchamp, es decir *La novia...* (retardo en vidrio) y el díptico póstumo *Datos* (con su puerta de madera rústica y los dos pequeños orificios practicados a una altura y una distancia entre sí que hacen muy difícil mantener la mirada) sino también intervenciones de carácter *curatorial* como las vistas más anteriormente, donde es *todo el cuerpo* del espectador (y no únicamente los ojos) el que debe entrar en acción para acceder a las obras de arte (esquivando la red del cableado o acercándose casi hasta tocar el cuadro a la vez que se activa una linterna provista a tal efecto) o sea para consumir la experiencia estética. Por fin, las dos obras de Duchamp que hemos comentado en último lugar, o sea, *Why not...* y *À bruit secret*, sólo se entienden a la luz de esta tesis de la impotencia de la experiencia retiniana: la una con su totalmente inesperada pesadez y la otra con su secreto para siempre oculto a la mirada (que se hace manifiesto tan sólo para el oído). Una tercera colaboración de Duchamp como comisario de exposición, hasta ahora no comentada, en 1947 y nuevamente a propósito del Surrealismo, se ilumina también bajo esta luz. Estamos hablando del catálogo diseñado por Duchamp y en cuya portada aparecía un pecho femenino de silicona, rubricado por el lema *Prière de toucher (Se ruega tocar)*, en abierta contradicción con el interdicto que pesa sobre las obras expuestas en nuestros museos y galerías de arte: *Se ruega no tocar*. Pero precisamente eso, *tocar*, es decir, ir más allá de la mera contemplación visual es lo que hay que hacer, según Duchamp, si aspiramos a una comprensión plena de las obras de arte.

Así hay que entender también intervenciones tales como el cambio de escala que implica la *Boite-en-valise*, verdadero museo en miniatura en palabras del mismo artista. Este auténtico dispositivo de crítica de la institución museística implica al mismo tiempo, y en un sentido más general, una crítica de lo que parece ser el objeto principal de la reflexión de Duchamp a lo largo de toda su trayectoria: lo que se ha dado en llamar *ocularcentrismo* de la modernidad artística²⁸. En efecto, la maleta conteniendo reproducciones a escala reducida constituye una invitación a la manipulación, a la exploración táctil, en definitiva, a una aproximación a la

28. HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel A.: *El archivo escotómico de la modernidad [Pequeños pasos para una cartografía de la visión]*, s. l., Ayuntamiento de Alcobendas, 2007.

obra de arte donde lo visual es trascendido en beneficio de una intervención del cuerpo y los sentidos en su totalidad. Todo lo anterior es válido también para el estudio-vivienda de Duchamp con las obras del artista colgando del techo como en las tiendas de los zocos turcos (según la muy gráfica descripción recogida por C. Tomkins). También aquí la posición suspendida de las obras invita a una experiencia que va más allá de su mera contemplación visual. Convertidas en auténticos *móviles*, los *ready-mades* parecen reclamar a gritos que se los toque y se les imprima un leve movimiento giratorio o una ligera oscilación. Pensemos, sin ir más lejos, en la pala quitanieves, colgada como una lámpara o una alfombra orientales, y en cómo invita a que se la haga girar sobre sí misma. Pero, al fin y al cabo, lo que está en cuestión aquí, en tanto que artículo fundamental de la estética moderna es naturalmente la kantiana *autonomía* del arte, es decir: la obra como objeto de contemplación desinteresada. Expresado en otros términos (que el lector reconocerá de inmediato), la obra de arte moderna encerrada en su *aura* o en una cercanía que sin embargo permanece a *distancia* (impidiendo así toda manipulación y permitiendo tan sólo su contemplación visual).

CONCLUSIÓN

Ha sido Juliane Rebentisch, en un texto sobre el arte de instalación que resulta muy difícil no considerar ya como de referencia, quien, entre otras muchas cosas, ha llamado la atención acerca del lugar central que dicho cuestionamiento de la autonomía artística ocupa en las obras del arte así llamado también *instalativo*²⁹. Según sostiene más específicamente la autora, dicho cuestionamiento se despliega en una doble dirección, cuyos términos presentan un entrelazamiento fundamental, a saber: a través de una reflexión sobre el espacio arquitectónico donde se sitúan, las obras a que se refiere reflexionan a su vez sobre el espacio institucional de la recepción o la exhibición del arte propiamente dicha. Esta (en realidad doble) relación con el espacio es lo que se ha dado en llamar el elemento *site specific* de ciertas obras, como uno de los atributos característicos del arte de instalación. Considerado a la luz de este planteamiento, no parece caber duda de que el estudio-vivienda de Duchamp en Nueva York, con los *ready-made* en el suelo obstaculizando el paso de los visitantes y, sobre todo, colgados del techo sobre sus cabezas, invitándoles a un reconocimiento táctil, cuando no a ponerlos levemente en movimiento, constituye un ejemplo en toda regla de arte de instalación. El conjunto de las obras de Duchamp, unidas por una misma voluntad crítica respecto al carácter *retiniano* del arte especialmente a partir de Courbet (o el *ocularcentrismo* al que se refieren otros autores), avalaría sobradamente esta interpretación. Por cierto, Rebentisch se ha referido también al componente o sesgo *curatorial* del arte instalativo (por la atención que presta al *lugar específico* donde se *instala* la obra de arte), lo que de nuevo puede aplicarse asimismo a Duchamp y a su historial como comisario de las exposiciones de 1938 y

29. REBENTISCH, Juliane: *Estética de la instalación*, Buenos Aires, Caja Negra, 2018, p. 316.

1947 en París y de 1942 en Nueva York. Por último, tal como hemos comprobado a lo largo de nuestra investigación, toda la trayectoria del autor del *Gran vidrio* parece evolucionar bajo el signo de una aspiración a la totalidad en los más variados sentidos del término: como correspondencia entre diversas obras, como complementariedad entre distintos lenguajes, como integración de registros contrarios, como suma de influencias y de dimensiones y finalmente también como reunión material en el marco de una colección (después museo) única.

¿Está justificado el referirse a esta estrella, bajo cuyo ascendente se despliega una constelación tan brillante de creaciones, como a la voluntad de realizar una *obra de arte total*? Como hemos podido comprobar, frente a una primera respuesta acaso precipitada, numerosos indicios testifican en favor de esta hipótesis. Pese a la modernidad que impregna todo lo relacionado con la figura y obra de Duchamp, son también muchas las facetas y las declaraciones de este artista que ha llegado a ser comparado con un monje zen o incluso con San Francisco de Asís que le proyectan *mucho más allá* del siglo de las vanguardias artísticas³⁰. ¿Al XIX? ¿A Wagner? Tal vez... ¡Y por qué no al Romanticismo, al *poeta universal* que aspira con Novalis a una *romantización* integral del mundo, es decir, a contemplar al fin lo maravilloso como algo cotidiano y *lo cotidiano como algo maravilloso* (¿cabe una definición más exacta del *ready-made*?!). ¿Puede existir acaso una mayor *ambición de totalidad* que esta?

Dedicado a mi hija Elionor

30. CABAÑAS MORENO, Pilar: «Marcel Duchamp, John Cage, Juan Hidalgo. Una línea genealógica del budismo en el arte contemporáneo», *Ars Longa*, 26 (2017), p. 231-246, y BARBANTI, Roberto: *Francesco d'Assisi e Marcel Duchamp. Rudimenti per un'est-etica*, Ravenna, Danilo Montanari Editore, 2001, respectivamente.

REFERENCIAS

- ALAMINOS LÓPEZ, Eduardo: *Los talleres del arte*, Almería, Confluencias, 2021.
- BACHELARD, Gaston: *La poétique de l'espace*, París, PUF, 2004.
- BARBANTI, Roberto: *Francesco d'Assisi e Marcel Duchamp. Rudimenti per un'est-etica*, Ravenna, Danilo Montanari Editore, 2001.
- BARICCO, Alessandro: *Barnum. Cronache dal Grande Show*, Milán, Feltrinelli, 1995.
- BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, Buenos Aires, Amorrortu, 2013.
- BUCK-MORSS, Susan: *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Buenos Aires, Interzona, 2005.
- CABANNE, Pierre: *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Madrid, This Side Up, 2014.
- CABAÑAS MORENO, Pilar: «Marcel Duchamp, John Cage, Juan Hidalgo. Una línea genealógica del budismo en el arte contemporáneo», *Ars Longa*, 26 (2017), pp. 231-246.
- CLAIR, Jean: *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, París, Gallimard, 2000.
- CRARY, Jonathan: *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, Cendeac, 2008.
- CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A.: *Marcel Duchamp. La sombra y lo femenino*, Barcelona, Bellaterra, 2016.
- CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A.: *Duchamp y la literatura. Laforgue, Jarry, Roussel*, Murcia, Micromegas, 2018.
- DUCHAMP, Marcel: *Duchamp du signe*, París, Ed. Flammarion, 1994.
- FAXEDA, M. Lluïsa: *Del simbolismo a la abstracción. La unidad de las artes en los orígenes del arte moderno*, Gijón, Trea, 2018.
- FILIPOVIC, Elena: «A Museum that is not», en *e-flux Journal* #04, (2009). En línea: <https://www.e-flux.com/journal/04/68554/a-museum-that-is-not/> [fecha de consulta: 21 de julio de 2021]
- GHITTI, Jean-Marc: *La parole et le lieu. Topique de l'inspiration*, París, Ed. du Minuit, 1998.
- HERNÁNDEZ BARBOSA, Sonsoles: *Sinestesias. Arte, literatura y música en el París de fin de siglo (1880-1900)*, Madrid, Abada, 2013.
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel A.: *El archivo escotómico de la modernidad [Pequeños pasos para una cartografía de la visión]*, s. l., Ayuntamiento de Alcobendas, 2007.
- LAMARCHE, Bernard: «L'atelier Duchamp / Duchamp's Studio», *Espace Sculpture*, 57 (2001), pp.15-18.
- MARCHÁN FIZ, Simón: «La obra de arte total: génesis de una categoría estético-artística y sus transformaciones» en *VVAA: Arte moderno. Ideas y conceptos*, Madrid, Instituto de Cultura FUNDACIÓN MAPFRE, 2008, pp. 127-165.
- MARTIN-FUGIER, Anne: *La vie d'artiste au XIX siècle*, París, Hachette, 2007.
- NAEGELE, Daniel: «Las puertas y ventanas de Duchamp. Fresh widow, Bagarre d'Austerlitz, Puerta: II, rue Larrey, la Puerta Gradiva, Etant donnés», *RA. Revista de Arquitectura*, v. 9 (2007), pp. 43-60.
- REBENTISCH, Juliane: *Estética de la instalación*, Buenos Aires, Caja Negra, 2018.
- ROUSSEAU, Pascal: «Música coloreada. Luces y sonidos en los inicios de la abstracción» en *AAVV: El arte abstracto. Los dominios de lo invisible*, Madrid, Fundación Cultural MAPFRE VIDA, 2005, pp. 53-78.
- SLOTEDIJK, Peter: *Esferas. vol. II Globos. Macroesferología*, Madrid, Siruela, 2004.
- TOMKINS, Calvin: *Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 2019.
- VVAA: *Cabañas para pensar*, Madrid, Maia, 2015.

DEL OBJETO AL ESPACIO. LA «INDISCIPLINA» DE CHRISTO AND JEANNE-CLAUDE

FROM OBJECT TO SPACE. THE «INDISCIPLINARITY» OF CHRISTO AND JEANNE-CLAUDE

Daniel Barba-Rodríguez ¹ y Fernando Zaparaín Hernández²

Recibido: 20/03/2021 · Aceptado: 29/06/2021

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021.30346>

Resumen

En Christo and Jeanne-Claude se aprecia un salto conceptual de las primeras obras a los últimos proyectos. Vamos a comprobar cómo buscan trascender los límites disciplinares en un proceso de evolución que apenas dura veinte años. Nos centraremos en finales de los cincuenta y la década de los sesenta. En una primera etapa, que corresponde a su periodo de residencia en París, entienden el arte de una manera objetual. Un arte de vanguardia que tiene de referencia a figuras como Picasso y Duchamp. En un segundo momento, su idea transita del objeto al espacio artístico. Un cambio de mentalidad que coincide con un cambio de residencia. De París se trasladan a Nueva York, dónde descubrirán las posibilidades del espacio y trabajarán bajo la influencia de artistas como Pollock o los del Pop-Art. A partir de entonces, sus trabajos excederán los límites disciplinares, pudiendo recibir múltiples definiciones como la de *instalación*. Un entendimiento del arte de plena actualidad.

Palabras clave

Christo and Jeanne-Claude; Objeto; Espacio; Arte plástico; Instalación de arte

Abstract

There is a conceptual leap from Christo and Jeanne-Claude's first works to their latest projects. In this paper we have seen how they seek to transcend disciplinary boundaries in an evolution that last less than twenty years. From the late fifties to the sixties. In Christo and Jeanne-Claude, we shall find a first period when they lived

1. Doctorando, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid, Universidad de Valladolid (ETSAVa, UVa). C.e.: barba.rodriguez.daniel@gmail.com

2. Profesor titular, ETSAVa, UVa. C. e.: zaparain@gmail.com

Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto «Análisis planimétrico, espacial y fotográfico de instalaciones audiovisuales pioneras en la Península Ibérica desde 1975» (Ref. PGC2018-095359-B-I00) del Programa estatal de Proyectos de I+D+i de generación de conocimiento (2019-2022). Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. Gobierno de España.

in Paris. During this period, they created art in the form of an object. Avant-garde art referenced to artists such as Picasso and Duchamp. Then, in a second period, their idea of art evolved from objects to space. This change of mentality coincided with a change of residence. From Paris they moved to New York, where they discovered the possibilities of space. They worked under the influence of artists such as Pollock and the Pop-Art movement. From that moment onwards, their production exceeded any disciplinary limits. It could be given multiple definitions to categorise it - such as installation. An idea of art still alive.

Keywords

Christo and Jeanne-Claude; Object; Space; Plastic art; Art installation

.....

LA INDISCIPLINA ARTÍSTICA DEL SIGLO XX

La producción de los artistas *Christo* (1937-2020) and *Jeanne-Claude* (1937-2009) suele recibir el calificativo de uniforme. Si bien es cierto que fueron constantes en la materialización de su arte –en cuestiones de apariencia–, no podemos decir lo mismo de la filosofía artística que lo sustenta. Su idea de arte cambia, se amplía. Y para evidenciarlo solo tenemos que comparar alguna de sus primeras *obras* con sus últimos *proyectos* (FIGURA 1). Como delata la propia terminología: de la *obra* –objeto escultórico– al *proyecto* artístico. La diferencia no solo es dimensional y formal, también es conceptual, filosófica, estética.



FIGURA 1: IMAGEN COMPARATIVA: OBRA ESCULTÓRICA VERSUS PROYECTO ARTÍSTICO. [FIG. 1.1: 1958, CHRISTO. WRAPPED CANS. Foto: Wolfgang Volz. ©1958Christo; FIG. 1.2: 2014-16, CHRISTO AND JEANNE-CLAUDE. THE FLOATING PIERS, LAKE ISEO, ITALY. Foto: Wolfgang Volz. ©2016ChristoandJeanne-Claude

Es vital tener claro que, a pesar de los cambios, siempre mantuvieron a lo largo de toda su vida el mismo *objetivo último*: el deseo de «hacer arte», transformar la percepción de un objeto cotidiano, encontrado –*objet trouvé*–³ y, gracias a su alteración, incorporarle unas cualidades abstractas. En su inicio artístico, manipulaban la presencia de un objeto para así dotarlo de la condición de obra de arte. Posteriormente, ampliaron su entendimiento del objeto escultórico a una definición que incluía arquitecturas y entornos paisajísticos, pero, aun así, con el mismo objetivo en mente: *proyectar* su transformación, temporal, en obra de arte. Uno de los cambios es, por tanto, que la manipulación o transformación en un inicio se centraba en cuestiones intelectuales y sensoriales para, después, añadir una dimensión espacial, fenomenológica⁴.

3. CASTRO BORREGO, Fernando: «Todo es escultura: los objetos surrealistas», en RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín: *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*. Madrid, Fundación cultural Mapfre Vida, 2003, pp. 133-156.

4. MERLEAU PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Península, 1975, p. 136 y 156: «La experiencia táctil no es una condición separada que se podría mantener constante mientras se haría variar la experiencia visual. «No hay que decir, pues, que nuestro cuerpo está en el espacio ni, tampoco, que está en el tiempo. Habita el espacio y el tiempo».

El entendimiento que tenemos en la actualidad sobre el arte plástico es resultado de la indisciplina impulsada por un gran número de artistas en el siglo XX, entre los cuales se encontraban Christo and Jeanne-Claude. Utilizamos el término in(no)-disciplina, no desde un enfoque peyorativo, sino desde la literalidad de su definición: «falta de disciplina»⁵. Pintura, escultura y arquitectura siempre han estado relacionadas entre sí a lo largo de la historia del arte occidental. Son las artes plásticas. El diálogo entre las tres –su distanciamiento o aproximación– es una cuestión cultural que refleja, entre otras cosas, la idea filosófica de cada momento y sociedad⁶. Después del Renacimiento progresivamente se tiende hacia una especialización de las artes. Al siglo XX llega una independencia total entre las tres. Una separación que culmina a principios de siglo con las vanguardias. La pintura se identifica con la imagen y el simbolismo, la escultura trabajaba con la materia y el volumen, y la arquitectura con el espacio y el movimiento. Cada una en una dimensión diferente: las dos dimensiones en la pintura –el plano–, las tres dimensiones en la escultura –el volumen– y las cuatro dimensiones en la arquitectura –espacio y tiempo–⁷. Los artistas, en este primer momento de inicio de siglo, seguían entendiendo las disciplinas heredadas de la tradición de la *Academia de las Bellas Artes* como mundos diferentes. Perseguían la exploración de las singularidades de cada una, en un proceso de especialización llevado al extremo. Este primer momento de «vanguardia histórica», según Hal Foster, buscó una rotura de lo convencional en el arte; en cambio, aun no tenía interés por eliminar lo institucional. Esto ocurrirá en un segundo momento, en las «neovanguardias». A su vez, Foster, propone dos momentos «neos», siendo el segundo el que verdaderamente rompe con la institucionalidad.

Esto equivale a afirmar que: (1) la institución del arte es captada como tal no con la vanguardia histórica, sino con la neovanguardia; (2) en el mejor de los casos, la neovanguardia aborda esta institución con un análisis creativo a la vez específico y deconstructivo (no un ataque nihilista a la vez abstracto y anarquista, como a menudo sucede con la vanguardia histórica); y (3) en lugar de cancelar la vanguardia histórica, la neovanguardia pone en obra su proyecto por primera vez. [...] Cuando la *primera* neovanguardia recupera a la vanguardia histórica, a dadá en particular, lo hace con frecuencia muy literalmente, mediante una vuelta a sus procedimientos básicos, cuyo efecto *no es tanto la transformación de la institución del arte como la transformación de la vanguardia en una institución*. [...] El llamado *fracaso* de la vanguardia histórica y de la primera neovanguardia en destruir la institución del arte ha *capacitado* a la segunda neovanguardia para someter a examen deconstructivo esta institución, un

5. Definición proporcionada por el Diccionario de la lengua española, Real Academia Española (RAE).

6. PIZARRO JUANAS, Esther: *Materia para un espacio: antecedentes y nuevas propuestas*, (Tesis doctoral inédita), Universidad Complutense de Madrid, 2001, pp. 685-689.

7. VAN DE VEN, Cornelis: *El espacio en arquitectura: la evolución de una idea nueva en la teoría e historia de los movimientos modernos*. Madrid, Cátedra, 1997, p.285: «A través de los diversos experimentos artísticos, había cristalizado una tercera gran tesis sobre la concepción del espacio. La primera es la categoría de espacio-masa y la interpenetración de ambos elementos, de Schmarsow-Brinckmann-Giedion. La segunda fue la categorización lugar-espacio y campo dinámico, de Albert Einstein. Con la concisa teoría de Lissitzky de 1925, las ideas sobre el concepto de espacio en el siglo XX han quedado definidas a partir de un tercer punto de vista, el de la imagen del espacio como espacio de dos, tres o cuatro dimensiones».

examen que, una vez más, amplía hasta abarcar otras instituciones y discursos en el arte ambicioso del presente⁸.

Christo and Jeanne-Claude fueron parte de esos neovanguardistas que progresivamente se fueron interesando en romper con el carácter institucional del arte. Deseando «hacer arte», sin la necesidad de «definirlo»⁹. Un arte destinado al gran público, sin limitaciones ni calificativos. Pero, para llegar a este punto en la historia –y siguiendo el planteamiento de Hal Foster– había sido necesaria la exploración y eliminación de lo convencional propuesta por la vanguardia histórica. Como vemos, el arte, al igual que el resto de *contingencias* históricas, requiere de un entendimiento progresivo y temporal. Saber de dónde se viene. Un conocimiento en cierta medida «sistemático» –que no positivista– de la historia. Al menos esto es en lo que Christo creía. En palabras de Burt Chernow:

Christo offered to introduce Jeanne-Claude to an unfamiliar world [Art]. She cautiously accepted. He began a systematic educational program, starting by guiding her through the Louvre. For several days, as if following a curriculum, he discussed ancient, Renaissance, and modern masters. Before they approached recent twentieth-century painting and sculpture, Christo traced relationships between works of art to show an evolutionary process¹⁰.

La rotura de lo convencional empieza en la pintura, donde se inicia el camino de renovación total del lenguaje plástico en base a la nueva idea de sociedad, de arte y de espacio¹¹. Es decir, la aparición de la vanguardia, «vanguardia histórica» o *avant-garde*. No deja de ser paradójico que la disciplina que propone una mayor exploración de la percepción del espacio, desde un enfoque plástico y también filosófico, sea aquella única que trabaja sobre un soporte bidimensional. Es probable que fuese la evidencia de esta paradoja, la consciencia por parte de los artistas de la contradicción entre espacio y pintura, la que inspirase la exploración de unas lógicas espaciales y plásticas propias. Es decir, a descubrir la idea de espacio que verdaderamente reflejase la autonomía de la disciplina. Por ejemplo, el cubismo a través de la interpretación y síntesis en una única imagen –un cuadro, por definición, bidimensional– de toda la complejidad espacial de un objeto –tridimensional–. O el caso del neoplasticismo, cuyos artistas propusieron la exploración plástica de la bidimensionalidad pura; entendiendo que la pintura debía tratar sobre la estética del plano.

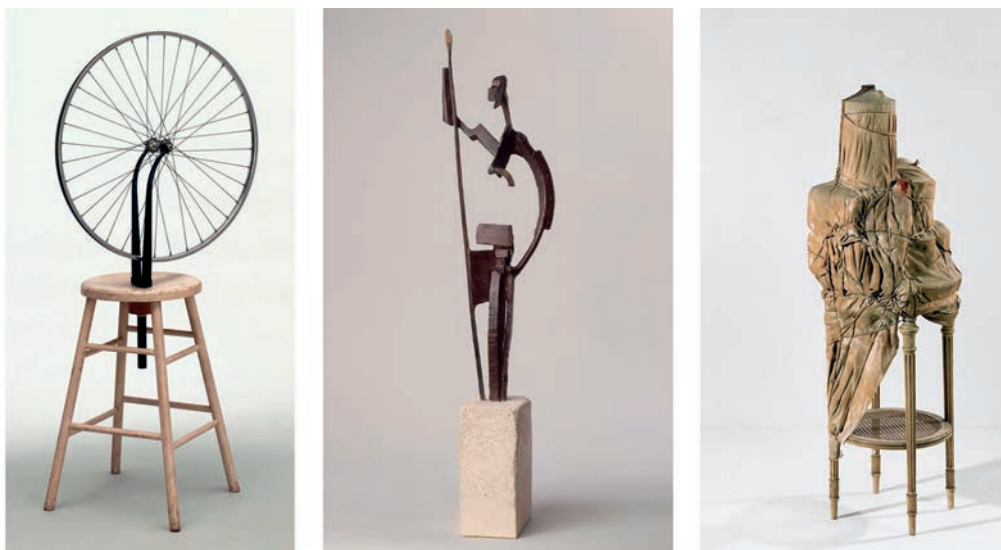
La escultura, en cambio, no supo encontrar su sitio en el nuevo ideario artístico, salvando unas pocas excepciones –por ejemplo, el surrealismo o el constructivismo–, parecía haber quedado destinada a su extinción. No tenía cabida en el nuevo arte una escultura entendida desde su posición tradicional, como

8. FOSTER, Hal: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal, 2001, pp. 22-27.

9. Christo, citado en CHERNOW, Burt: *Christo and Jeanne-Claude. A biography*. Nueva York, St. Martin's Press, 2002, p. 113: «I don't define art; I make it».

10. CHERNOW, Burt: *op. cit.*, p. 63.

11. PIZARRO JUANAS, Esther: *op. cit.*, p. 325.



1913 (1951), Marcel Duchamp.
Bicycle Wheel.
Nueva York,
Archivo digital MoMA.
The Sidney and Harriet Janis Collection.
©2020ArtistsRightsSociety /
ADAGP / EstateOfMarcelDuchamp

1929 - 1930, Julio González.
Don Quichotte (Don Quijote).
Museo Reina Sofía.

1961, Christo.
Package on a Table.
Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou.
Foto: Eeva-Inkeri.
©1961Christo

FIGURA 2: IMAGEN COMPARATIVA: OBRA ESCULTÓRICA. EL *READY-MADE*, LA ESCULTURA CUBISTA Y EL *WRAPS* DE CHRISTO. [FIG. 2.1: 1913 (1951), MARCEL DUCHAMP. BICYCLE WHEEL. NUEVA YORK, ARCHIVO DIGITAL MOMA. THE SIDNEY AND HARRIET JANIS COLLECTION. ©2020ArtistsRightsSociety / ADAGP / EstateOfMarcelDuchamp; FIG. 2.2: 1929 - 1930, JULIO GONZÁLEZ. DON QUICHOTTE (DON QUIJOTE). MUSEO REINA SOFÍA; FIG. 2.3: 1961, CHRISTO. PACKAGE ON A TABLE. MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, CENTRE GEORGES POMPIDOU. Foto: Eeva-Inkeri. ©1961Christo]

un objeto figurativo compuesto de masa o volumen (FIGURA 2). No será hasta la segunda mitad del siglo XX cuando se dé solución a este problema. Mientras tanto aparecen intentos de diluir, de manera inconsciente, las líneas disciplinares entre la escultura y el resto. Aunque no por deseo expreso, sino más bien siendo un resultado casual. Si nos fijamos de nuevo en el cubismo, en cómo se enfrenta a la escultura de vanguardia, veremos que se propone trasladar los descubrimientos de la pintura al espacio. Es decir, simplificando, los –pocos– escultores cubistas proponían dibujar con líneas en el espacio. Esculturas con afán de ser pintura o, dicho de otro modo, la pintura llevada al espacio¹². En cambio, será a partir de la segunda mitad de siglo, cuando artistas como el propio Christo and Jeanne-Claude o aquellos incluidos en el *arte minimal*, darán una verdadera respuesta a cómo debe ser la escultura de la nueva sociedad. De esta manera aparecerán conceptos de mayor complejidad y ambición, como las ideas de *campo expandido*¹³ y *lugar específico*¹⁴ enunciadas por Rosalind E. Krauss.

12. LLORENS SERRA, Tomás: «Julio González y la escultura cubista», en RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín: *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*. Madrid, Fundación cultural Mapfre Vida, 2003, pp. 113-132.

13. KRAUSS, Rosalind E.: «Sculpture in the Expanded Field», *October*, 8 (1979), pp. 30-44.

14. KRAUSS, Rosalind E.: *Passages in Modern Sculpture*. Nueva York, The Viking Press, 1977, p. 271.

Será en este cambio de idea estética donde encontremos a Christo and Jeanne-Claude: en el momento en el que la escultura se actualiza y, ya de manera consciente, se apropia de cualidades anteriormente asimiladas a la arquitectura y a la pintura. El campo de trabajo muta del objeto escultórico al espacio artístico¹⁵. Se amplía la definición de la propia disciplina. Deja de tener sentido incluir las creaciones artísticas dentro de una categoría precisa y limitada. Aparecen, por tanto, términos de difícil adscripción como el de *instalación artística*¹⁶. Así define Josu Larrañaga este concepto –o, al menos, recoge sus diversos enfoques–:

Su significado ha estado sometido a multitud de interpretaciones, en muchos casos contradictorias: se ha afirmado que la instalación es una categoría artística que cumple un papel similar al de la pintura o la escultura dentro de las artes plásticas, y a su vez se ha dicho y se ha escrito que es un género, lo que querría decir que cumpliría dentro del arte una función semejante a la del bodegón, el paisaje o el retrato; se le ha emparentado con la escenografía teatral o con el montaje de exposiciones y muestras; también se le ha considerado un híbrido entre arquitectura, escultura y pintura, además de un intento de aunar las diversas artes; también una determinada forma de escultura que se caracteriza fundamentalmente por invadir un espacio mayor¹⁷.

La posibilidad de tantas definiciones para una misma idea lo que nos quiere decir, en definitiva, es que pierde sentido su categorización. Son propuestas que ya no atienden a las clasificaciones tradicionales del arte. El artista ya no es –porque no quiere ser– únicamente pintor, escultor o arquitecto. Quiere ser todo. Quiere «hacer arte». En palabras de Christo: «Me había formado como pintor, escultor y arquitecto y mis obras eran una mezcla de esas tres cosas. De hecho, nunca he decidido qué soy de esas tres opciones, si tuviera que escoger solo una»¹⁸.

Es importante no entender esta cita desde la literalidad, desde esa percepción actual y europea según la cual el acceso a una profesión lo posibilita un título. Ellos seguían esa otra creencia –quizás más americana– de que el trabajo, y no lo estudiado, daba la profesión. En su caso, es indiscutible la producción de pinturas y esculturas; al igual que de un gran número de obras –o *proyectos*– que bien podrían llamarse arquitectónicas. Incluso esta interdisciplinariedad va más allá del resultado plástico: Christo –y Christo and Jeanne-Claude– fue educado como pintor, su obra lo clasifica como escultor y su método de proyectar como arquitecto. Su interés estaba en proponer

15. MADERUELO, Javier: *La idea de espacio: en la arquitectura y el arte contemporáneos. 1960 – 1989*. Madrid, Akal, 2008, p. 45: «La idea de que la obra se construye supone la necesidad de apoyar unos cuerpos sobre otros, de ensamblar y encajar diferentes materiales, lo que conduce a la elaboración de un «proyecto» de construcción en el que las piezas se han de plantear previamente, se han de medir y acotar para conseguir su perfecto aparejo. Por medio de los actos de proyectar y construir objetos que se desarrollan en tres dimensiones, los artistas empiezan a tomar conciencia de que el protagonista de la escultura no es la forma, que puede ser mutable y cambiante, como reclaman los futuristas, ni los materiales, que son meros medios, ni las figuras, que han sido desterradas por la abstracción. Los protagonistas son el espacio y el tiempo».

16. Sobre el concepto de *instalación*, véase SÁNCHEZ ARGILÉS, Mónica: *La instalación en España 1970-2000*. Madrid, Alianza Editorial, 2009.

17. LARRAÑAGA, Josu: *Instalaciones*. Hondarribia, Nerea, 2001, p. 7.

18. Christo, citado en VICENTE, Alex: «Entrevista a Christo: 'Las retrospectivas, cuando esté muerto...'». *El País*, 01 de junio, 2020. En <https://elpais.com/cultura/2020-06-01/christo-no-creo-en-la-religion-ni-la-politica-solo-creo-en-mi-arte.html> (fecha de consulta: 14 de marzo de 2021).

un arte que de verdad cumpliera con el ideario de vanguardia –lo que Foster llamaría: «neovanguardia»–. Un arte libre, accesible, popular. La respuesta que encontraron para lograrlo fue la expansión en el espacio y la limitación en el tiempo¹⁹. ¿Podemos hablar, por tanto, de *instalación*?

Veamos cómo fue el paso de trabajar sobre el objeto artístico a, en su lugar, proponer un espacio transformado, pensado para la experimentación activa por parte del público. Una liberación de la disciplinarianidad de las artes, progresiva pero veloz. Para ello vamos a centrarnos en los años de transición en la obra de Christo and Jeanne-Claude. De manera concreta en las décadas de 1950 y 1960. Menos de veinte años de gran intensidad artística, de descubrimiento personal y búsqueda de una estética propia. Un cambio en la forma de entender el arte –del objeto al espacio– marcado por la decisión de cambiar de lugar de residencia. De París a Nueva York (FIGURA 3).

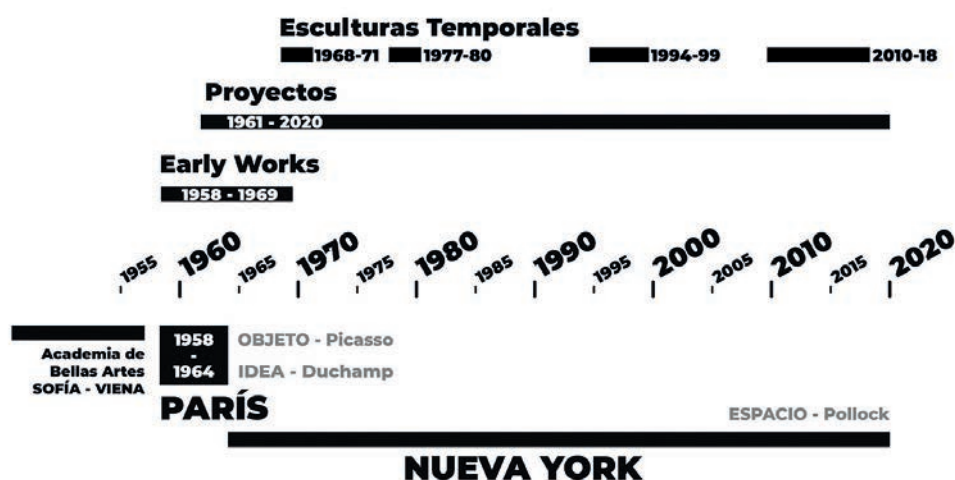


FIGURA 3: CRONOGRAMA. Elaboración propia

EL OBJETO, EN PARÍS

This evening I had a stimulating talk with Burian. He has been to France and is a friend of Picasso and a number of French artists, actors, and musicians. For him, art is discovery, innovation, a profound mission to find the most contemporary, novel expression... He says that art, more than anything else in life, is beauty. Art creates what no one has seen before... Anani, you understand that I have never encountered such warmth from a person in the arts... Burian is usually democratic. He is a People's artist, very influential in the government and party. He says, 'Method is the social realism'. But what is the method?²⁰

19. BAAL-TESHUVA, Jacob: *Christo and Jeanne-Claude*. Colonia, Taschen, 2016, pp. 78-79.

20. Christo, citado en CHERNOW, Burt, *op. cit.*, p. 23. Carta de Christo a su hermano Anani, Praga, 24 de diciembre, 1956, traducida por Maria Radicheva.

Christo, después de un largo recorrido en el que atraviesa –exiliado– toda Europa, de Este a Oeste²¹, llega a París en el año 1958. Lugar en el que ocurren dos hechos fundamentales en su vida. El primero, conocer a Jeanne-Claude; en poco tiempo se casan, forman una familia y comparten vida artística en coautoría. El segundo, descubrir un arte dinámico y moderno que apuesta por el pensamiento y la sensibilidad –a diferencia de la sistematización llevada a cabo por la *Academia de Bellas Artes*–. No sin motivo considera a París la capital de la cultura moderna. Un título que ostentó hasta los años sesenta, cuando fue destronada por Nueva York. Para un joven con vocación de artista, que quiere ser parte de la *avant-garde*, no había mejor lugar para vivir en esa década –y así queda recogida su ilusión en una de las cartas que envía a su hermano Anani–.

The days are full, then mad dashing to exhibitions and in the evenings theatre, ballet, opera, and concerts. [My goal remained] to realize a rich, dynamic work, to demolish any traditionalism... [My work] must come through as *avantgarde*, expressing the new thought and feeling²².

El París en el que los jóvenes Christo y Jeanne-Claude se conocen era un entorno cultural vivo, heredero del esplendor cubista, que había alcanzado su cénit con la revolución que supuso para la escena artística el dadá y el surrealismo.²³ A la vez que disfrutaban de ese contexto, intentaban hacerse un hueco en él. Querían formar parte del núcleo cultural de la vanguardia. Eran numerosas las fiestas y veladas de artistas a las que acudían. Incluso ellos mismos las organizaban. Fue así como conocieron y entablaron amistad con figuras tan importantes como Duchamp, Klein o Cage.

Su estancia en París, breve pero intensa, se prolonga hasta 1964. En un periodo de apenas seis años son capaces de producir un abanico muy variado de propuestas, las cuales podemos agrupar en dos familias o líneas de trabajo: los *Early Works* (1958-69) y los *proyectos* (1961-2020).

Las obras que componen la primera línea, los *Early Works*²⁴, se pueden identificar como esculturas y tienen a su vez varias series o tipologías formales –agrupados así por los propios artistas–: *Surfaces d'Empaquetage and Cratères* (1958-61), *Wrapped cans and bottles* (1958-60), *Packages* (1958-69), *Barrels* (1958-68) y *Show Cases, Show Windows and Store Front* (1963-68). Al fijarnos en la producción que compone cualquiera de estas series, podemos ver que todas ellas tienen como puntos en común la manipulación material y perceptiva de objetos «encontrados» o cotidianos. Producen, como resultado de dicha manipulación, un objeto artístico. A través de la estrategia proyectual de envolver, o la de acumular, experimentan con un abanico estético reducido en cuanto que siempre se trata del mismo proceso creativo, pero que a la vez es ilimitado en tanto que se busca la exploración sistemática de todas sus posibilidades plásticas. Todo ello, repetimos, dentro de la disciplina

21. *Ibidem*, p. 24.

22. Christo, citado en *Ibidem*, p. 64. Carta de Christo a su hermano Anani, París, 8 de junio, 1958, traducida por María Radicheva.

23. MADERUELO, Javier: *op. cit.*, pp. 42-54.

24. Véase ALLOWAY, Lawrence, *et alii: Christo and Jeanne-Claude: Early Works 1958-69*. Colonia, Taschen, 2001.

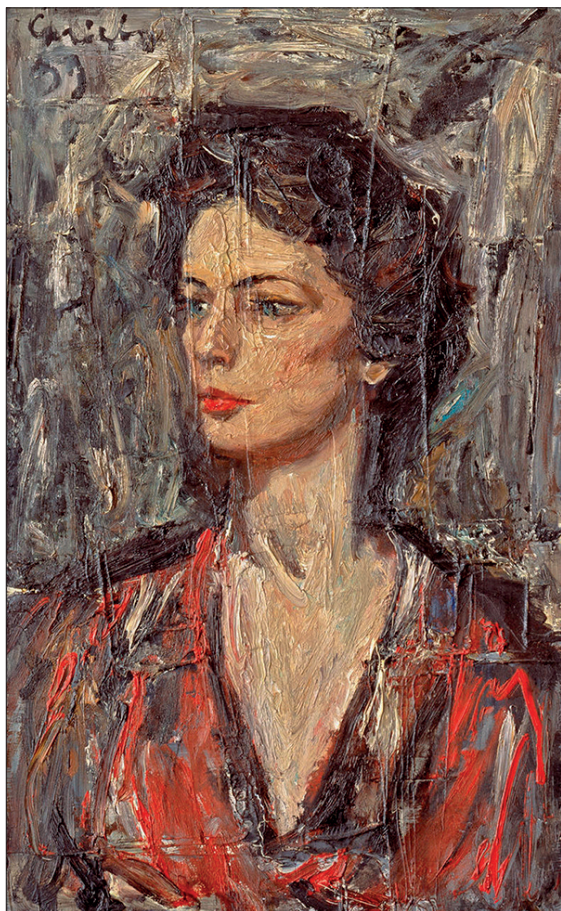


FIGURA 4: 1959, CHRISTO (JAVACHEFF). PRECILDA DE GUILLEBON. RETRATO, PARÍS. Foto: Christian Baur. ©1959Christo

de la escultura. No sería erróneo identificar su etapa parisina con esta línea de trabajo, los *Early Works*. Tanto por el volumen de obras producidas como por la iconicidad que trascendió a su figura artística. Llegando, todavía hoy, a identificar la figura de Christo con el concepto del *wrap*²⁵.

La segunda línea de trabajo, que posteriormente se convertirá en su línea principal, tiene en esta inicial etapa parisina menos relevancia al solo contar con tres *proyectos* –uno de los cuales ni siquiera llegó a realizarse–. Se inicia en el año 1961, cuando se empieza a expandir el *objeto manipulado* a obras de mayor dimensión: los «proyectos», denominados así por ellos mismos. En el primer proyecto que realizan no parece existir la consciencia de estar creando algo diferente a una escultura –en este caso, una escultura de mayor dimensión–: *Stacked Oil Barrels and Dockside Packages* (Cologne Harbor, 1961). Con el segundo podemos considerar que empiezan a exceder lo estrictamente objetual; además, es un proyecto que les pone en el mapa e impulsa su carrera artística: *Wall of Oil Barrels – The Iron Curtain* (Rue Visconti, París, 1961-61). Por último, el famoso proyecto que han intentado realizar hasta el fallecimiento de Christo (2020)²⁶ –e incluso se sigue intentando desarrollar después de su muerte– y que se empieza a proyectar desde su estancia en París: *L'Arc de Triomphe Wrapped* (París, 1962-2020).

Christo se había formado en las *Academias de Bellas Artes de Sofía y de Viena*²⁷. Y si de ellas sacó alguna idea en claro fue su animadversión por todo lo tradicional en el arte. Los planteamientos de la *Academia* le parecían erróneos, mataban la creatividad²⁸. Hasta su llegada a París, y también durante los primeros años allí,

25. Según entienden los propios artistas, la autoría de los *Early Works* recaerá, en exclusiva, en Christo. Jeanne-Claude aún no forma parte del proceso creativo. Será en lo que denominan «proyectos» y «esculturas temporales» dónde sí exista la coautoría bajo la firma *Christo and Jeanne-Claude*. Nota de prensa oficial, publicada en la página web de los artistas: <https://christojeanneclaude.net/most-common-errors> (fecha de consulta: 14 de marzo de 2021): «In 1994 they decided to officially change the artist name 'Christo' into: the artists 'Christo and Jeanne-Claude'. They have been working together since their first outdoor temporary work: *Stacked Oil Barrels and Dockside Packages, Cologne Harbor, 1961*. Because Christo was already an artist when they met in 1958 in Paris, and Jeanne-Claude was not an artist then, they have decided that their name will be 'Christo and Jeanne-Claude,' NOT 'Jeanne-Claude and Christo'».

26. Jeanne-Claude Denat de Guillebon: 1937-2009; Christo Javacheff: 1937-2020.

27. CHERNOW, Burt, *op. cit.*, p. 15 y 45.

28. Christo citado en *Ibidem*, p. 23. Carta de Christo a su hermano Anani, Praga, 24 de diciembre, 1956, traducida por Maria Radicheva: «Is there anything in the academy? Nothing. I will no longer take classes with people who

solo había podido ejercer de pintor. Junto con otros trabajos, era su manera de subsistir. Pero, es importante resaltar que, desde su punto de vista, esta profesión –la de pintor– nada tenía que ver con la de artista. Entiende la pintura como un trabajo de artesano, que no requiere de intelecto sino de técnica. Disconforme con todo aquello que tiene que ver con el arte tradicional y la figuración, quiere marcar la diferencia entre el oficio de pintor y el de artista. Cuando dibujaba o pintaba un cuadro –en su caso, retratos– firmaba sus trabajos como *Javacheff* (FIGURA 4). Cuando dedicaba su tiempo a lo que de verdad quería, a «hacer arte», firmaba la obra bajo el nombre de *Christo*.



1958, Jean Dubuffet.
Topographies. Pierres sur le chemin.
Galeria Marc Domenech

1959, Christo.
Cratère.
Foto: Wolfgang Volz
©Christo1959

FIGURA 5: IMAGEN COMPARATIVA: SUPERFICIE Y TEXTURA. [FIG. 5.1: 1958, JEAN DUBUFFET. TOPOGRAPHIES. PIERRES SUR LE CHEMIN. GALERIA MARC DOMENECH; FIG. 5.2: 1959, CHRISTO. CRATÈRE. Foto: Wolfgang Volz. ©1959Christo

Su carrera artística parte desde su zona de confort: la pintura. Se inicia en la búsqueda de un lenguaje propio experimentando con obras que tipológicamente están más próximas a la pintura que a la escultura: la serie *Surfaces d'Empaquetage and Cratères* (1958-61). Estas obras, a pesar de su plasticidad, están formalizadas como un cuadro. Aunque, a diferencia de lo que firma como *Javacheff*, persiguen la abstracción total. Podemos decir que es un cuadro donde se sustituye una temática tradicional por la plasticidad de un único material y su textura. La negación explícita de la representatividad en un cuadro, en favor de la materia, genera una ambigüedad formal que sitúa a la obra en la frontera entre la pintura y la escultura. Un trabajo que seguía la línea que estaban proponiendo otros como Jean Fautrier, Antoni Tàpies o Jean Dubuffet (FIGURA 5). Artistas que exploraban las posibilidades plásticas de las texturas en el plano.

don't understand me, who are egotists. For four years –suppression, brainwashing, and art made as the dictate. Those four years do not compare with the last month here».

A la vez, Christo empieza a investigar caminos más escultóricos teniendo como punto de partida los planteamientos surrealistas del *objet trouvé*. No es descabellado decir que estamos hablando de sus trabajos más conocidos: los *wraps* (envoltorios o paquetes). Se adentra en ese mundo formal de una manera compulsiva. Como si se tratase de un juego, parece que se propuso envolver todo lo que tenía a mano, lo que fuere, desde una revista hasta un osito de peluche. Christo experimentaba con la materialidad y la técnica de la acción de envolver. El resultado, en cierta manera, nos remite a una mezcla de *objet trouvé* y el *arte povera* –movimiento surgido en los sesenta–. En todo caso, lo que aquí más interesa de estos *wraps* y *packages* es su entendimiento como objetos autónomos. Es decir, se trata de *objetos*, corrientes o encontrados, que se ponen en valor al dotarles de la categoría de obra de arte. A los cuales añade una serie de cualidades abstractas o sensibles como, por ejemplo, la idea de fragilidad, la noción de libertad o el aura de lo misterioso (FIGURA 6).

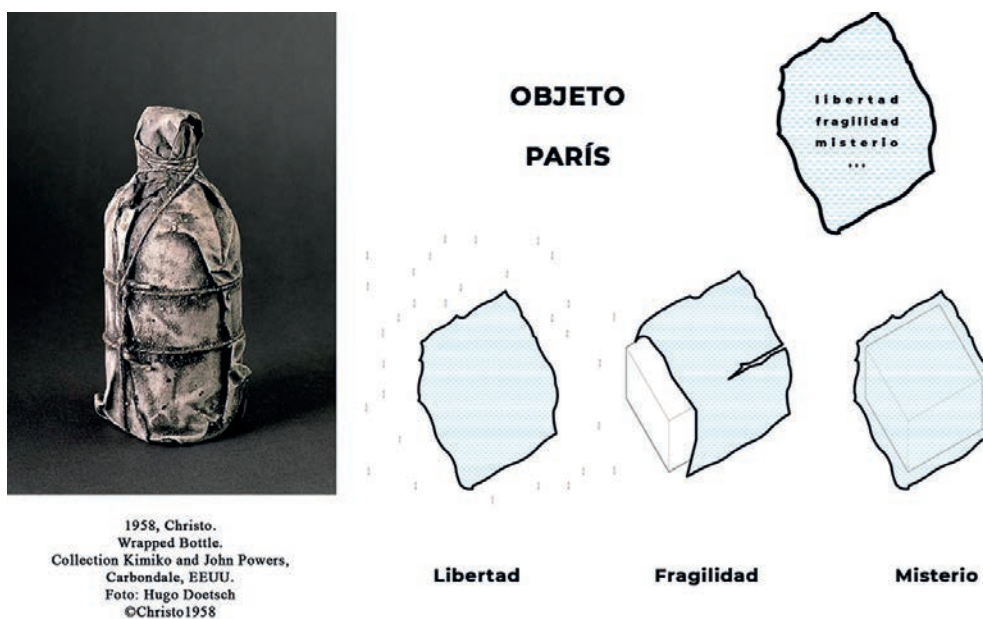


FIGURA 6: OBJETO ESCULTÓRICO E IDEAS. DIBUJOS DE ELABORACIÓN PROPIA [FIG. 6.1: 1958, CHRISTO. WRAPPED BOTTLE. COLLECTION KIMIKO AND JOHN POWERS, CARBONDALE, EEUU. Foto: Hugo Doetsch. ©1958Christo

Obras que, además, funcionan de manera autónoma al no requerir de un contexto determinado para su entendimiento. Esto último es una definición que se podría haber dado a cualquier otra obra dentro de la tradición escultórica. Es difícil prever la nueva relación espacio-escultura que pocos años después planteará el *arte minimal* y que sí veremos en los siguientes trabajos de Christo and Jeanne-Claude donde, progresivamente, el concepto evolucionará de la idea de *objeto escultórico* a la de *espacio artístico* o *instalación*.

Es razonable pensar que los artistas más importantes del momento, con los que habían llegado a entablar amistad, influyeron en su filosofía artística. A pesar de la negativa de Christo and Jeanne-Claude a formar parte de ningún movimiento, se extendió –en aquellos años– la idea de incluirles como parte del *nouveau réalisme* (*nuevo realismo*). Este grupo, francés, recuperaba los ideales del *dadá*. Hal

Foster lo incluye en la «primera neovanguardia». Formaron parte de él figuras tan conocidas como la del ya nombrado Yves Klein o la de Arman. Pero, si de alguien es imprescindible hablar, es del crítico de arte Pierre Restany. Éste fue el líder intelectual del grupo y, a la vez, el primer valedor de Christo²⁹. Por culpa de esta coincidencia se incluyó a Christo en el *nuevo realismo*. Una adhesión rechazada por todos, desde Restany a Christo and Jeanne-Claude³⁰. En cambio, será en el *KWY Group* donde Christo sí se sienta incluido como un miembro más. Este grupo, poco conocido, estaba formado por artistas portugueses –amistades de Christo– que compartían un ideario³¹. Entendían el arte desde la creación y visibilización de ideas incorporando un fuerte contenido social.

Dicho esto, si algo caracterizó a Christo and Jeanne-Claude fue su deseo de independencia artística. La búsqueda de un arte con el que la pareja se sintiese plenamente identificada. Sin ningún interés en las adhesiones sectarias o políticas a movimientos externos a su propia persona. No obstante, eran unos apasionados del arte y, por tanto, conocían el trabajo que otros estaban realizando. Si vivían en París era para disfrutar y aprender del contexto cultural más importante del momento. En especial de los dos grandes maestros de la vanguardia, ambos residentes en París. Nos referimos a Pablo Picasso y Marcel Duchamp.

Es fácil imaginar la fascinación hacia la figura de Picasso que debió experimentar un joven que no creía en el arte tradicional. Christo, educado en las *Bellas Artes*, se propone esa trasgresión que medio siglo antes ya había iniciado Picasso. Es decir, empieza a romper con lo convencional en su arte. Aún desde una visión disciplinar, propone, como Picasso, la creación de objetos: pinturas y esculturas –o como mucho la mezcla de ambas–. Una anécdota que nos da cuenta de la más que probable admiración sentida hacia el maestro es que Christo llegó a gastarse todos sus ahorros en adquirir un *Suite Vollard*; y eso estando en una situación más que precaria. Dio todo por un grabado que presidiría su apartamento –arrendado– de París. Una vida entregada al arte.

A pesar de esta admiración, el verdadero referente de la filosofía artística de Christo no será Picasso, sino el otro gran maestro de la vanguardia: Duchamp. Una vez se supera la mitad del siglo XX, en el contexto cultural había dejado de estar presente la lucha entre el arte tradicional y el de vanguardia. El segundo ya se había impuesto de manera definitiva. La guerra había cambiado de campo de batalla, ahora se libraba entre aquellos que creaban en base a criterios puramente plásticos y estéticos –donde se podría incluir el *nuevo realismo*–, y aquellos otros que retomaban las cuestiones humanísticas como parte integral del arte –como el

29. CHERNOW, Burt: *op. cit.*, p. 60.

30. CHERNOW, Burt: *Ibidem*, p. 91-92.

31. COTTER, Suzanne; ROSENDO, Catarina: *A Cosmopolitan Realism / Um realismo cosmopolita – The KWY Group / O grupo KWY*. Oporto, Serralves Collection, 2015: «The KWY Group was formed in Paris around the magazine KWY, published from 1958 to 1964. It included Portuguese artists René Bertholo, Lourdes Castro, António Costa Pinheiro, Gonçalo Duarte, José Escada and João Vieira as well as Bulgarian artist Christo and German artist Jan Voss. Marked by the absence of an artistic manifesto or a strict theoretical programme, the twelve issues of KWY reflected the ongoing artistic and social changes while demonstrating the powerful mergence of reality, everyday events and the visual imaginary of the great cities in the space of art».

KWY Group-. Un cambio de rumbo que ya se detectó en aquel momento, como reconoció la artista alemana Mary Bauermeister con motivo de una exposición en Colonia en la que participó junto a Christo and Jeanne-Claude:

It was an incredible thing in Cologne. For us, the art scene divided into two camps: those who did figurative art and those of us who wanted to change society. We immediately recognized Christo as one of us. Our group felt like a secret society defending new values. Duchamp, not Picasso, was our hero, because we didn't want new objects; we wanted a new consciousness³².

Después de una veloz etapa de aprendizaje, y como no podía ser de otra manera, el artista se aleja de sus maestros. Absorbe el conocimiento que aportaron sus predecesores, reconoce las características del contexto y lo procesa, pasándolo por un filtro personal y creando obras, que –por motivos desconocidos– coinciden con los nuevos intereses de la sociedad. La estética del *wrap*, el arte que propone Christo, se identifica con la cultura del momento –y del futuro–.

Unlike the old master, Duchamp, who also removed function from everyday objects, Christo employs no wit or irony. What he leaves us with is a kind of naïve astonishment about the sculptural qualities of everydayness... Neither surreal illusion nor abstract effects are intended by Christo; he preaches the mortality of all earthly things³³.

Christo and Jeanne-Claude propusieron un arte objetual, que no ensimismado. Les preocupaba la sensibilidad del ser humano y no una teorización disciplinar sobre el arte mismo. Utilizaban sus creaciones como método para lanzar un mensaje al mundo a través de la materialidad y la descontextualización de un objeto transformado. Trabajando con un abanico reducido de elementos y materiales, utilizaron la apariencia formal como un canal de comunicación que transmitía unos temas –o mensajes–. Dejaban en manos del receptor el descifrar el mensaje por sí mismo, sin la imposición de que lo emitido y lo recibido tuviese que coincidir. Christo and Jeanne-Claude nunca explicaron el código –al menos no de manera explícita– y eso, en vez de romper la comunicación, eliminaba sus limitaciones. Aumentaba la posibilidad de significados y permitía un mayor diálogo entre el observador y la obra³⁴. Sus trabajos llegan a evocar el aroma de lo sublime o, incluso, el desconcierto y disfrute del *arte por el arte*. En resumidas cuentas, se trata *simplemente* de «hacer arte». En esta primera etapa: un arte objetual; para, después, ampliar sus límites hacia el espacio.

Christo empieza su vida de artista fascinado con la figura de Picasso. Su interés se desplazará a los planteamientos especulativos de Duchamp. Y, finalmente, junto

32. Mary Bauermeister, entrevista con Burt Chernow, 13 de abril, 1992. Citado en CHERNOW, Burt: *op. cit.*, p. 100.

33. BONK, S.: «Abgenütztes verhüllt sein zweites Gesicht», *Kölner Stadt-Anzeiger*, 31 de julio, 1961. Traducido por Mary Bauermeister, citado en *Ibidem*.

34. Christo, citado en VICENTE, Alex: *op. cit.*: «Mis obras siguen teniendo la misma libertad, una libertad enorme. Hay una gratuidad radical en mis proyectos, en todos los sentidos de esa palabra. No tienen ni un ápice de política, solo son obras de arte. Están hechos para ser vistos, nada más. Y están abiertos a todas las interpretaciones, porque todas me parecen legítimas».

a Jeanne-Claude, se separan de toda referencia encontrando un arte propio que empieza a exceder los límites de cualquier disciplina.

EL ESPACIO, EN NUEVA YORK

París, un *mundo* que inicialmente les parecía idílico e ilimitado en lo artístico, enseguida se queda escaso. La atención se desvía a Nueva York. Aparecen en escena unos jóvenes artistas americanos, libres de toda restricción histórica, que plantean un arte más dinámico y menos teórico³⁵. Éstos se preocupaban más por el público mayoritario y estaban menos sujetos a las restricciones de los críticos y las galerías. Esta revolución propuesta por el *pop-art*, entre otros movimientos, no fue bien recibida por sus predecesores franceses. Hasta el punto de surgir una rivalidad entre las dos ciudades. El ambiente se fue crispando y los grupos artísticos de ambas entraron en una especie de competición por ver quién era el referente del arte mundial. Una disputa que realmente sólo existía a ojos del contexto parisino y en especial de Pierre Restany. El *nouveau réalisme* de París contra el *expresionismo abstracto* y el *pop-art* de Nueva York. La realidad es que fue una disputa más política que artística, algo con lo que Christo and Jeanne-Claude no podían estar de acuerdo. En una crítica a Pierre Restany dejan claro a quién rendían lealtad: para ellos, lo más importante era el arte.

Pierre [Restany] created an evangelistic, partisan attitude. He made it unnecessarily complicated for French artists by highlighting differences. It was completely ridiculous. He said that the *Nouveaux Réalisme* would take over America. I found the polemic infuriating. It was wrong to start a political, aesthetic war between New York and Paris³⁶.

Todo acabará concluyendo en algo que, visto ahora, parece inevitable: Christo and Jeanne-Claude cambiaron de lugar de residencia, de París a Nueva York. Con el poco dinero que tenían, lograron comprar un apartamento de varias plantas que les serviría de hogar, de taller y de galería. En una decisión improvisada o intuitiva, se instalaron en el nuevo núcleo artístico del momento. Mientras que París supuso su etapa de aprendizaje, donde pudieron investigar y encontrar una identidad artística propia y altamente reconocible, Nueva York será el lugar donde desplegaron sus ideas en todo su potencial. Nueva York proporcionaba una libertad con la que ninguna ciudad europea podría competir. En palabras de Christo: «It is the most human city I have ever lived in. It is unstable, and that is good for creating. It is the most ruthless and rootless city, and when we are all so rootless it becomes the only place which gives us a true image of life»³⁷. Restany, en la derrota y con

35. VAN DER 'MARCK, Jan: *Arman*. Nueva York, Abbeville Press, 1984, p. 33: «In the struggle for international attention, 'Frenchness' became a liability; to young American artists the tradition was bankrupt. Original ideas, gestures and inventions by Klein, Arman, Spoerri, and Christo were prejudicially compared by American critics to the more familiar ideas, gestures and inventions of American Artists... [They] anticipated, they did not imitate, as is sometimes claimed – similar approaches by Americans».

36. Christo, citado en CHERNOW, Burt: *op. cit.*, p. 120.

37. Christo, citado en ELKOFF, Malvin: «Left Bank of the Atlantic», *Show Magazine*, Abril, 1965, pp. 62-67.



FIGURA 7: 1977-78, CHRISTO AND JEANNE-CLAUDE. WRAPPED FLOOR AND COVERED WINDOWS. GALERIE ART IN PROGRESS, MUNICH. Foto: Wolfgang Volz. ©1978ChristoandJeanne-Claude

la perspectiva del tiempo, aceptó esta situación como si fuese una imposición a la que estaban destinados:

I think Christo already had everything in mind when he left for Europe. America gave him a sense of scale. Paris was the turning point, the fermenting period, but in America he would reach his potential. He was absolutely prepared when he went to New York³⁸.

Ya hemos visto cómo las primeras obras de Christo –los *Early Works*–, creadas en solitario, tienen un fuerte carácter escultórico. Su *aparición* se asemeja a lo que vamos a ver en esta segunda etapa neoyorquina, con la diferencia de que parten de una base conceptual distinta. Cuando Christo and Jeanne-Claude conocen el arte americano, su enfoque cambia. Es entonces cuando empiezan a poner el foco en el espacio, dejando de lado el aspecto escultórico. Con tal claridad lo entendieron que, apenas cuatros años después de mudarse a Estados Unidos, en 1969, hicieron su último objeto escultórico. Se dieron cuenta de que, al utilizar el espacio como materia prima, podían imprimir en sus obras los mismos significados –ideas– con que previamente habían dotado a sus esculturas. Con la diferencia de que, con el espacio, las posibilidades de intervención eran mucho mayores. Para empezar, lograban generar un

vínculo con el espectador mucho más intenso, más físico. Las obras ya no se ven, se experimentan. De hecho, lo apropiado sería cambiar la palabra *espectador/observador* por la de *visitante*, eliminando esa connotación de sujeto pasivo. La primera aproximación a la obra, la más pragmática, es la interacción física con ella. Christo and Jeanne-Claude recibieron con sorpresa y gratitud las distintas reacciones que cada persona tenía ante su obra. Al utilizar el espacio como materia prima, algo aparentemente tan intrascendente como *ver* o *recorrer* una obra de arte, era capaz de producir un mundo complejo de interacciones.

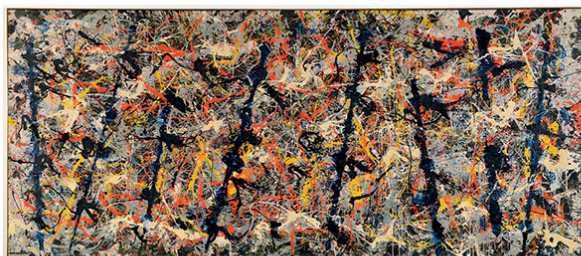
Por ejemplo, veamos el caso de *Wrapped Floor and Covered Windows* (*Galerie Art in Progress, Munich, 1977-78*) (FIGURA 7). Según cuentan los propios artistas, a la hora de experimentar la intervención artística, algunos visitantes –generalmente quienes venían de culturas orientales– se descalzaban antes de pisar la tela, otros paseaban libremente y unos pocos ni siquiera se atrevían a entrar, como muestra de respeto a la obra. Las personas pueden entrar y experimentar una nueva realidad, inmaterial o, mejor dicho, mono-material. La relación espacio-tiempo parece no seguir las reglas de la física universal del mundo exterior. El tiempo se ralentiza. El espacio pierde la escala. Los visitantes deben re-conocer el nuevo lugar a través de la interacción activa con él. Usándose a ellos mismos como la única medida de

38. Pierre Restany, citado en CHERNOW, Burt: *op. cit.*, p. 143.

referencia conocida. Experimentar, por tanto, la obra de arte a través de acciones: andar, descansar, mirar, percibir, reflexionar, tocar, etc.

Si antes hablábamos de Picasso y Duchamp, ahora serán otras sus referencias. Para calibrar la influencia del contexto americano solo tenemos que leer las palabras que Christo dedica a *Blue Poles*, obra de Jackson Pollock para la influyente exposición del MoMA, *The New American Painting*:

I remember the Pollocks very well. I even remember the room where *Blue Poles* hung. It was not so much the painting, an extremely relaxed painting, but the physicality of the canvas. I loved it. The most attractive of this American art was an airy dimension that came from the space, the emptiness, and probably some kind of nonchalance. It looked very beautiful, very exciting, very strange, and unique³⁹.



1952, Jackson Pollock.
Blue Poles.
National Gallery of Australia
©Pollock-KrasnerFoundation.



1970, Christo and Jeanne-Claude.
Wrapped Stairway, Flor and Walls.
Philadelphia Museum of Art.
Foto: Shunk-Kender.
©ChristoandJeanne-Claude1970

FIGURA 8: IMAGEN COMPARATIVA POLLOCK – CHRISTO AND JEANNE-CLAUDE. [FIG. 8.1: 1952, JACKSON POLLOCK. BLUE POLES. NATIONAL GALLERY OF AUSTRALIA. ©Pollock-KrasnerFoundation; FIG. 8.2: 1970, CHRISTO AND JEANNE-CLAUDE. WRAPPED STAIRWAY, FLOR AND WALLS. PHILADELPHIA MUSEUM OF ART. Foto: Shunk-Kender. ©1970ChristoandJeanne-Claude

La fuerza que atrajo a Christo emergía del espacio, de la atmósfera que generaba. Residía en la «física del marco» más que en la pintura misma. Era un cuadro sin significados; sólo sensibilidad y experimentación. Parece que, en lugar de describir la obra de Pollock, Christo está explicando en qué va a consistir su trabajo artístico a partir de ese momento (FIGURA 8). La transformación del entendimiento de qué es el arte para Christo and Jeanne-Claude llevará inevitablemente a un cambio de escala. A dejar de atender sólo a las cualidades del *objeto* para atender a los diálogos generados entre *objeto*, *persona* y *lugar*. La línea entre usar como materia prima un objeto o usar un espacio es delgada y puede resultar ambigua. Nos resultará más fácil verlo a través de la comparación entre dos obras que *a priori* deberían tratar de lo mismo: la misma idea de *objeto encontrado* y el mismo recurso proyectual, la

39. Christo, comentario sobre la exposición del MoMA: *The New American Painting*. Citado en CHERNOW, Burt: *op. cit.*, p. 65.

acción de *acumular* (FIGURA 9). Así se describía, en 1961, la diferencia entre el arte «objetual» de Arman y el arte «espacial» de Christo:

We go through a small, dark passage which is left between piles of oil drums. It is a narrow space that barely allows us to get into the back room. There our walk is topped when we are confronted by a wall of stacked barrels... When compared to this, Arman's garbage cans seem like miniatures. The mummified packages reveal a special attitude. It is whitt these objects that Christo goes beyond the New Realist fetishism⁴⁰.



1960, Arman.
Alarm Clocks (Reveils).
Museum of Contemporary Art Chicago.
Foto: Nathan Keay.
©MCAChicago



1968, Christo and Jeanne-Claude.
1 240 Oil Barrels Mastaba.
Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania.
Foto: Shunk - Kender.
©ChristoandJeanne-Claude1968

FIGURA 9: IMAGEN COMPARATIVA ARMAN – CHRISTO AND JEANNE-CLAUDE. [FIG. 9.1: 1960, ARMAN. ALARM CLOCKS (REVEILS). MUSEUM OF CONTEMPORARY ART CHICAGO. Foto: Nathan Keay. ©MCAChicago; FIG. 8.2: 1968, CHRISTO AND JEANNE-CLAUDE. 1 240 OIL BARRELS MASTABA. INSTITUTE OF CONTEMPORARY ART, UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA. Foto: Shunk - Kender. ©1968ChristoandJeanne-Claude

Es significativo que la descripción de la creación de Christo and Jeanne-Claude se narre como una *promenade architecturale*. La transformación que del espacio hace la obra –o *instalación*– es el punto álgido. El mayor atractivo está en la experiencia espacial vivida. El tiempo ha demostrado que esta intensidad era lo que posteriormente perseguirán los artistas. Si nos fijamos en la fecha del escrito –1961– se trata aún de un trabajo realizado en París, un pequeño anticipo de lo que vendrá más adelante. La manipulación del espacio parece un descubrimiento accidental como consecuencia de trabajar sobre conceptos que ya conocían: la idea de acumulación de barriles *encontrados*. La experimentación del espacio expositivo tiene una intensidad que no volveremos a ver hasta su mudanza a Nueva York. Como ya hemos dicho, ni siquiera aparece así en los denominados «proyectos» realizados en París: *Stacked Oil Barrels and Dockside Packages* (Cologne Harbor, 1961) y *Wall of Oil Barrels – The Iron Curtain* (Rue Visconti, París, 1961-61) (FIGURA 10).

40. BONK, S.: «Abgenütztes verhüllt sein zweites Gesicht», *Kölner Stadt-Anzeiger*, 31 de julio, 1961. Traducido por Mary Bauermeister, citado en CHERNOW, Burt: *op. cit.*, p. 100.

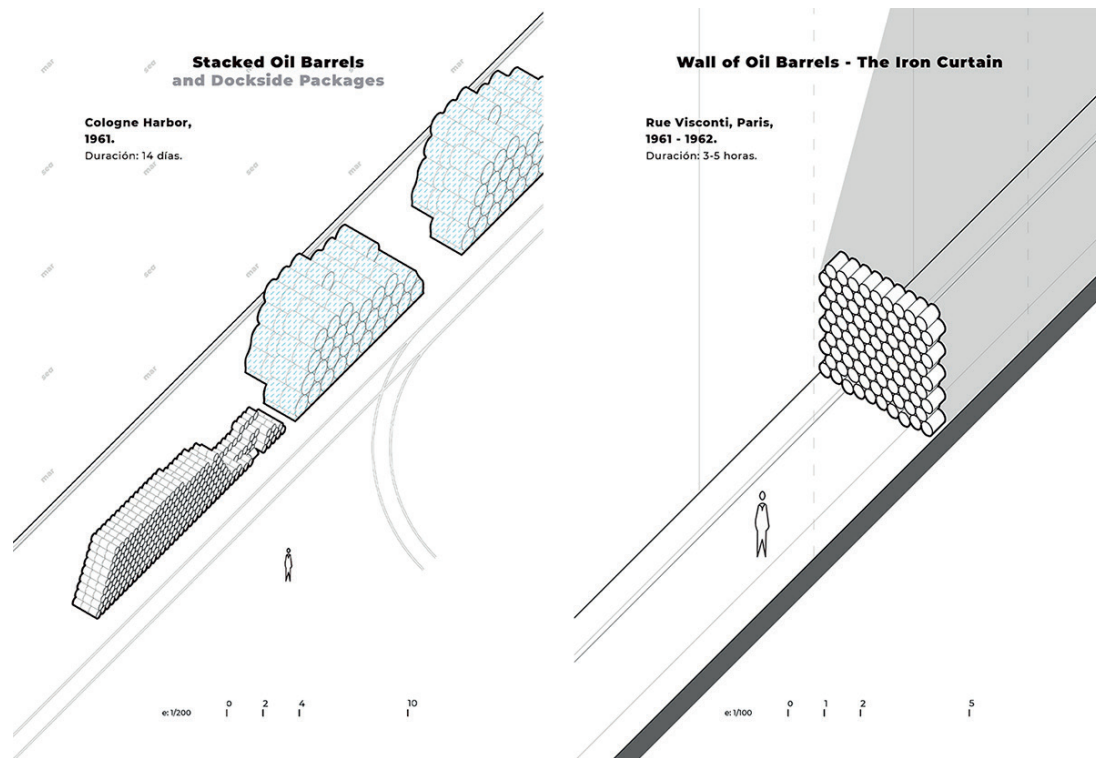


FIGURA 10: PROYECTOS: STACKED OIL BARRELS AND DOCKSIDE PACKAGES Y WALL OF OIL BARRELS – THE IRON CURTAIN. Dibujos de elaboración propia

Es cierto que en *The Iron Curtain* proponen una manipulación del espacio –en este caso, un elemento limítrofe y de ocultación–, pero resulta más creíble vincular su origen a una crítica al muro de Berlín, más que a un deseo expreso por experimentar con el espacio. Será en la serie de trabajos *Show Cases, Show Windows and Store Front* (1963-68) (FIGURA 11) dónde apreciaremos más marcadamente esa transición del objeto escultórico al espacio artístico. Es incuestionable que se trata de objetos, de obras escultóricas. Pero, son objetos que a su vez contienen espacio. Trabaja con ambas condiciones en un equilibrio ambiguo –objetualidad *versus* espacialidad– en el que se irá decantando por las mayores posibilidades de experimentación e imaginación que proporciona el espacio. Las primeras propuestas eran unas *vitrinas* –*Show Cases* (1963)–, de un tamaño similar al de una persona. Podríamos haberlas clasificado como arte puramente objetual, canónico, de no ser porque el objeto –la *vitrina*– funciona como *continente*. En este caso el foco de atención lo reclama el *contenido*: el espacio encerrado tras el vidrio. La *vitrina* en sí misma nos da igual, formalmente no parece tener ningún interés. Toda nuestra atención se destina a descubrir el espacio oculto en su interior. En aquel momento, este descubrimiento le debió resultar revelador a Christo –estamos hablando de un *Early Work*, y por lo tanto Jeanne-Claude aún no tiene autoría–. Tal es así, que siguió explorando este camino de manera casi sistemática, aumentando cada vez más la dimensión. A partir de este momento tenía claro que su arte debía transportar las ideas y significados de sus primeras esculturas al espacio. Pasó de la *vitrina* –*Show Case*– a la *ventana*



1963, Christo.
Show Case.
Foto: Annelly Juda Fine.
©1963Christo



1965-66, Christo.
Show Window
Collection Anny de Decker.
Foto: Anny de Decker.
©1966Christo



1964, Christo.
Purple Store Front.
Foto: Wolfgang Volz
©1964Christo

FIGURA 11: IMAGEN COMPARATIVA DE LA SERIE SHOW CASES, SHOW WINDOWS AND STORE FRONT (1963-68). [FIG.11.1: 1963, CHRISTO. SHOW CASE.FOTO: ANNELLY JUDA FINE. ©1963Christo; FIG. 11.2: 1965-66, CHRISTO. SHOW WINDOW. COLLECTION ANNY DE DECKER.FOTO: ANNY DE DECKER. ©1966Christo; FIG. 11:3: 1964, CHRISTO. PURPLE STORE FRONT. FOTO: WOLFGANG VOLZ. ©1964Christo

expositiva –*Show Window*–⁴¹ para llegar a uno de los puntos más interesantes de todo su proyecto artístico, los *escaparates*. Será en los *Store Fronts* (1964-68) dónde verdaderamente descubra el potencial del espacio como *contenido*. Construyendo un elemento añadido –la fachada de un escaparate– logra generar un espacio inexistente que desvía la atención del observador hacia éste: qué contiene, qué se oculta tras esa fachada... La realidad material pierde interés, en especial cuando el público reconoce que lo verdaderamente real es la inexistencia de ese espacio. Solo se trataba de una ilusión. Si en las *vitrinas* y las *ventanas* veíamos que era el objeto el que tenía una proporción humana, en los *escaparates* fue el propio espacio encerrado y oculto el que iba a tener la dimensión de una persona. Acababan de dar el salto definitivo, del objeto al espacio.

Es en este momento cuando dejaron de utilizar *objetos*, que por su naturaleza –elementos cotidianos y económicos– permitían creaciones fáciles de realizar. A partir de los sesenta empezaron a desarrollar «proyectos» y «esculturas temporales»–, quedando una gran parte de ellos en papel, sin realizarse. El periodo de 1965 a 1975 es el ejemplo perfecto de esto mismo. Tal fue el problema, que decidieron cambiar su método de trabajo y, en vez de proponer un gran número de proyectos de una ambición media, se centraron en unos pocos, pero

41. Por *ventana expositiva* nos referimos a las incluidas –por los propios artistas– como *Early Work*. Más adelante en su carrera vuelven a trabajar con la idea de ocultar la visión de una ventana, pero, bajo el nombre de *Covered Windows*. La diferencia radica en que estas ventanas no fueron elementos escultóricos creados *ex profeso*, sino la manipulación de las ventanas –existentes y útiles– de los espacios arquitectónicos que intervenían.

con pretensiones mucho mayores. Creaciones ampliamente conocidas pero, a la vez, difíciles de clasificar: arte ambiental, land-art, arte conceptual... Escultura, arquitectura, paisajismo... Más allá de la etiqueta que cada cual le quiera dar, son *obras de arte* entendidas como instalación, espacio o ambiente artístico (FIGURA 12).



FIGURA 12: 1970-72, CHRISTO AND JEANNE-CLAUDE. VALLEY CURTAIN. RIFFLE, COLORADO. FOTO: WOLFGANG VOLZ. ©1972ChristoandJeanne-Claude

La aproximación al espacio se hace de la mano de la materialidad y la abstracción. La materialidad de la envolvente. La abstracción formal del volumen, si nos encontramos en el exterior, y del espacio, desde el interior. El juego de ambos dota a un objeto, arquitectura o paisaje, podríamos decir que convencionales, de estratos conceptuales. Entre otras ideas, se incorpora la lectura de lo temporal, algo que caracteriza al arte actual, especialmente a las *instalaciones*. En sus obras introducen la idea de lo efímero, tanto en la duración de la obra como en su apariencia material, de vulnerabilidad intencionada. Crean diálogos complejos con un añadido que se entiende como artificial y a la vez, por su apariencia orgánica, casi natural. Una estética de lo pintoresco⁴². La obra, que parece vanagloriarse de su artificiosidad, utiliza la materialidad de tal manera que, con juegos de transparencias y materiales fluidos, logra instalarse con una naturalidad que se escapa del control humano. Sabemos que sólo puede ser el resultado de la acción del hombre, pero nos resulta difícil creer que esto es así. Nos es complicado explicar cómo, con acciones tan elementales como las de acumular, envolver, extender y ocultar⁴³, se puede transformar de tal manera un

42. Para una lectura del concepto de lo pintoresco (y de lo sublime) desde una aproximación actual, véase ÁBALOS, Iñaki: *Atlas pintoresco. Vol. 2: los viajes*, Gustavo Gili, Barcelona, 2008.

43. BARBA-RODRÍGUEZ, Daniel: «Acumular, envolver, extender y ocultar. Los principios transformadores de Christo and Jeanne-Claude». *Tsantsa. Revista de Investigaciones artísticas*, 9, 2020, pp. 13-25.

objeto arquitectónico, un espacio o un paisaje. Aún más desconcierto nos produce la gran cantidad de preguntas y sugerencias simbólicas que se nos presentan, a las cuáles no sabemos dar respuesta. Empezando por la más básica, *qué es y por qué existe*. Así de claro lo sintetiza el artista *pop*, George Segal:

We were aroused by the ideas of Duchamp and Cage. I found excitement in making environmental sculpture into which you would walk. It had to do with people, putting plaster on people, and using all the objects with which they are involved in daily life. Each of us followed the read dictated by our temperaments. I think he is an excellent sculptor, making a very personal and original statement. Christo takes a found object that exists in the real world, wraps it with material, and totally transforms the shape of the object and its recognizability. His intervention diverts our attention from all the normal associations we have with that object. It is the process of the sculptor⁴⁴.

CONCLUSIÓN

«El proceso de un escultor», pero a la nueva manera de la escultura contemporánea que surge en la segunda mitad del siglo XX. La escultura en el *espacio*. El arte de las instalaciones. Creaciones que pueden llegar a ser ilimitadas en el espacio y puntuales en el tiempo.

Christo and Jeanne-Claude hacen una apuesta firme por dejar que cada persona se relacione con su obra de una manera intuitiva, sin instrucciones. Dejando a cada cuál que lo viva como le plazca, guiado por su cultura, su intelecto y su sensibilidad. Pero, para llegar ahí, partieron del conocimiento del arte de vanguardia. Sus maestros les enseñaron cómo se podía romper con la convencionalidad en el arte. Christo and Jeanne-Claude continuaron con la rotura de su institucionalidad. En menos de veinte años, de finales de 1950 a la década de 1960, el espacio expositivo y las acotaciones disciplinares dejaron de tener sentido. Como si proyectasen partiendo de la filosofía de Foucault⁴⁵, Christo and Jeanne-Claude solo podían ver en los condicionantes institucionales una limitación. Si de algo podemos estar seguros es que, en su arte, siempre persiguieron la libertad. La creación de espacios artísticos les permitió alcanzar dicha libertad y, a la vez, proponerla. Un objetivo vital que no era posible alcanzar con el objeto artístico.

All our projects have a very strong nomadic quality, like the nomadic tribes that build their tents, by using this vulnerable material, there is a greater urgency to be seen – because tomorrow it will be gone... nobody can buy those projects, nobody can own them, nobody can commercialize them, nobody can charge tickets to see them, even ourselves, we do not own these works. Our work is about freedom. Freedom is the enemy of possession, and possession is the equal of permanence. This is why the work cannot stay⁴⁶.

44. George Segal, entrevista con Burt Chernow, 1 de octubre, 1991. Citado en CHERNOW, Burt, *op. cit.*, p. 100.

45. FOUCAULT, Michel: *El orden del discurso*. Austral, Madrid, 2018.

46. BAAL-TESHUVA, Jacob: *op. cit.*, pp. 78-79.

REFERENCIAS

- ALLOWAY, Lawrence, *et alii*: *Christo and Jeanne-Claude: Early Works. 1958 – 69*. Colonia, Taschen, 2001.
- BAAL-TESHUVA, Jacob: *Christo and Jeanne-Claude*. Colonia, Taschen, 2016.
- CHERNOW, Burt: *Christo and Jeanne-Claude. A biography*. Nueva York, St. Martin's Press, 2002.
- CASTRO BORREGO, Fernando: «Todo es escultura: los objetos surrealistas», en RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín: *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*. Madrid, Fundación cultural Mapfre Vida, 2003, pp. 133-156.
- FOSTER, Hall: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal, 2001.
- FOUCAULT, Michel: *El orden del discurso*. Austral, Madrid, 2018 (ed. original: 1970).
- KRAUSS, Rosalind E.: *Passages in Modern Sculpture*. Nueva York, The Viking Press, 1977.
- KRAUSS, Rosalind E.: «Sculpture in the Expanded Field», *October*, 8 (1979).
- LLORENS SERRA, Tomás: «Julio González y la escultura cubista», en RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín: *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*. Madrid, Fundación cultural Mapfre Vida, 2003, pp. 113-132.
- MADERUELO, Javier: *La idea de espacio: en la arquitectura y el arte contemporáneos. 1960 – 1989*. Madrid, Akal, 2008.
- MERLEAU PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Península, 1975 (ed. original: 1945).
- PIZARRO JUANAS, Esther: *Materia para un espacio: antecedentes y nuevas propuestas*, (Tesis doctoral inédita), Universidad Complutense de Madrid, 2001.
- SÁNCHEZ ARGILÉS, Mónica: *La instalación en España 1970-2000*. Madrid, Alianza, 2009.
- VAN DE VEN, Cornelis: *El espacio en arquitectura: la evolución de una idea nueva en la teoría e historia de los movimientos modernos*. Madrid, Cátedra, 1997 (ed. original: 1978).
- VICENTE, Alex: «Entrevista a Christo: Christo: ‘Las retrospectivas, cuando esté muerto...’». *El País*, 01 de junio, 2020. En <https://elpais.com/cultura/2020-06-01/christo-no-creo-en-la-religion-ni-la-politica-solo-creo-en-mi-arte.html> (fecha de consulta: 14 de marzo de 2021).

MILK, HONEY, POLLEN. TIME AND SENSORIAL EXPERIENCES IN THE WORK OF WOLFGANG LAIB: *LA CHAMBRE DES CERTITUDES*

LECHE, MIEL, POLEN. EXPERIENCIAS TEMPORALES Y SENSORIALES EN LA OBRA DE WOLFGANG LAIB: *LA CHAMBRE DES CERTITUDES*

Salvador Jiménez-Donaire Martínez¹

Recibido: 30/03/2021 · Aceptado: 29/06/2021

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021.30511>

Abstract²

Wolfgang Laib's oeuvre spans through more than three decades and the artist has become one of the most respected figures in the contemporary scene. Profoundly spiritual and imbued with a sense of rituality, his practice includes elements of performance, sculpture and minimal and conceptual art, in addition to references to Jainism, Christianity and Hinduism. Employing mainly natural materials such as milk, pollen, rice and honeybee, his body of work is both sensual and fragile. This text analyses Laib's art proposals not as objects but as a sensorial, physical experience, focusing on their fragrant, haptic and highly aesthetic qualities. In order to do so, one of Laib's lesser known projects are examined here: a beeswax chamber in the French Pyrenees.

Ultimately, this text argues that by virtue of patience, perseverance and continuity, Laib's art process offers a prolonged, transformative temporal conception through contemplation, immersion and sensoriality.

Keywords

Wolfgang Laib; immersive experience; sensorial art; temporality; rituality; installation

Resumen

La obra de Wolfgang Laib abarca más de tres décadas y el artista se ha convertido en una de las figuras más respetadas de la escena contemporánea. Profundamente

1. Universidad de Sevilla, Departamento de Dibujo. C.e.: sjimenezdonaire@us.es

2. Este trabajo ha sido realizado gracias a una ayuda de investigación predoctoral otorgada por el VI Plan Propio de la Universidad de Sevilla.

espiritual e imbuida de un sentido de ritualidad, su práctica incluye elementos de performance, escultura y arte minimalista y conceptual, además de referencias al jainismo, cristianismo e hinduismo. Empleando principalmente materiales naturales como la leche, el polen, el arroz y la miel de abeja, su trabajo es tan sensual como frágil. Este texto analiza las propuestas artísticas de Laib no como meros objetos sino como experiencia sensorial y física, centrándose en sus cualidades fragantes, hápticas y estéticas. Para ello, aquí se examina uno de los proyectos menos conocidos de Laib: una habitación de cera de abeja en los Pirineos franceses.

Este texto argumenta cómo, gracias a la paciencia, perseverancia y continuidad en su proceso artístico, Laib ofrece una concepción temporal dilatada y transformadora a través de la contemplación, la inmersión y la sensorialidad.

Palabras clave

Wolfgang Laib; experiencia inmersiva; arte sensorial; temporalidad; ritualidad; instalación

.....

CONTEMPLATION, SENSORIALITY, TRANSFORMATION: LAIB'S IMMERSIVE PROPOSALS

German artist Wolfgang Laib, trained in medicine, has stated on several occasions to have achieved with his artwork what he wanted to do as a doctor³. His practice resists classification: it includes elements of sculpture, performance, photography and minimal and conceptual art.

Laib lives with his family in the same house where he was raised – a crystal building in a German rural village; a silent, bustle-free environment where he develops his art. To a great extent, this isolated context has shaped his work⁴, which emanates a pervasive sense of reverence and contemplation. His first piece, a *Brahmanda* (Brahma's egg, in Sanskrit), was finished in the early 70's. In relative seclusion, Laib spent months carving out by hand a black rock into the form of an ovoid. He has continuously affirmed that this experience led him to renounce his career in medicine and become an artist.

This kind of committed, perseverant and patient action constitutes the way in which Laib operates, and its consideration is crucial for the full comprehension of his oeuvre. His art making practice is «a meditative and solitary ceremony that requires concentration, devotion, discipline, knowledge, and ritual»⁵, both in the process of collecting the material from nature and in the moment of presenting it in the gallery space. Concerned with a sense of sacredness, timelessness and the eternal reappearance of the same, the work is shaped by Hindu and Buddhist notions that allude to vast cycles of the cosmos. In fact, *Without beginning and without end* is a recurrent exhibition title of Laib's. This cyclic, elliptical and cosmic conception of time is integral to Laib's praxis and creative paradigm. Laib is highly influenced by the spiritual legacy of poet and Sufi mystic Rumi, who analogously wrote: «I have (...) no beginning, no end, no dawn»⁶. In fact, extracts from poems written by the Persian mystic are included by Laib in some of his recent drawings⁷. Although Laib does not adhere to any specific religion, spirituality and art are inextricably linked in the artist's oeuvre. As metaphysician and pioneering historian Ananda K. Coomaraswamy stated, «however humble, the functional purpose of the work of

3. See «WOLFGANG LAIB 1/2 - About life», *OurChoices*. 2/10/2017. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=qIFwr_GIW9c [Accessed 16/03/2021]

4. In an interview with Darren James Jorgensen, Laib confesses about his studio: «I am living outside a small village in Southern Germany where I also grew up. (...) There is my studio there, a large barn from the nineteenth century. (...) And, as you can imagine, I work outside, doing stonework and collecting pollen all around the village where I live. Then there's another house that is contemporary architecture – a glass house, a Bauhaus building that my parents built in the 1960s, late 1950s. It is very important for me just to sit there and experience, because you can't sit outside in Germany, it is too cold. But you can sit in the glasshouse. The windows go all around to the floor and you can just sit even while there is snow outside. It is in the middle of the landscape, which is very rare in Germany, because you're normally not allowed to have a house outside because it is so crowded, densely populated. (...) It has had a big influence on what I do». (Laib, 2005).

5. See «Wolfgang Laib: Polen from Hazelnut. Museum of Modern Art, New York», *Damn Magazine*. 01/2013. Available at: <https://www.damnmagazine.net/2013/01/11/wolfgang-laib-pollen-from-hazelnut/> [Accessed 17/03/2021]

6. AKṢAPĀDA: *The Analects of Rumi*. Independently published, 2019, p. 137.

7. For a series of white drawings shown in *The beginning of Something Else*, a solo show at Thaddaus Ropac Gallery in 2017, Laib wrote by hand on the artworks excerpts from poems by Rumi, the Upanishads – a collection of philosophical-religious texts of Hinduism – and the Tao Te Ching – the main book in Taoism.

art (...) has always a spiritual meaning»⁸. Laib works not only manifest an aura of spirituality; they are the byproduct of an almost monastic practice that is rooted in the study of Taoism, Eastern philosophy, and his experience living in India. Laib's stripped artworks are activated by surrender and abandonment – concepts imbricated in a religious ascetism and deprivation that is not compatible with our consume-more, do-it-faster world. «In renouncing you achieve more», states Laib⁹. Quiet and of serene presence, Laib's works and installations reflect ideas expressed by Meister Eckhart, such as *pure stillness*, the *perfect calm* or the *plenitude of time*¹⁰. It is through detachment (*Samnyāsa*, in Sanskrit) that Laib invites us to go from the sensory to the spiritual.

In 1975 he presented his second piece, *Milkstone*, a slab of Macedonian marble painstakingly smoothed over weeks until its surface became slightly concave. Then, with meticulous care, he filled the created cavity with milk. Suspended by tension, the liquid milk transforms the solid stone into something else. «I think the *milkstone* is about having this concentration of life that only lasts for a few hours on this white marble», Laib states in an interview for *The Observer*: «It was a direct result of my studying medicine for six years and seeing what happens in hospitals, and possibly a reaction to the limits of medicine»¹¹. Laib found in art a means of healing that Western medicine and science did not provide, concluding that the latter treated the body at the expense of the soul. In an interview with curator and writer Sarah Tanguy for *Sculpture Magazine*, Laib is asked to comment on the difference between filling that stone cavity with milk and drinking coffee in the morning before rushing to go to work. The artist recognises the opposition between these two actions¹²: drinking an energetic liquid to maximise the number of things to do in a day is antagonistic to what a *milkstone* is all about. Time, care, attention and devotion are key notions in this artwork; nowadays, all of them are suppressed or blocked by turbocapitalist policies, which demand efficiency and constant productivity – quick profit.

Certainly, Laib's deliberately slow, painstakingly way of doing challenges those late stage turbocapitalism's demands. To the modern psyche, what matters are the results, only the results¹³. Then again, Laib's body of work does not crystallize in a blink, but through a time-consuming, insistent process – and there lies the transformative potential of his practice. Tolentino insists on how:

We have disregarded it [perseverance], in a culture dominated by the provisional, that uses and abuses temporary contracts (...), both in personal relationships and in a broader social environment. To persevere is to endure, to persist in an orientation (...), to believe

8. COOMARASWAMY, Ananda Kentish: *Why exhibit Art?* New York, Dover, 1956.

9. <https://ropac.net/artists/53-wolfgang-laib/>

10. ECKHART, Meister: *Vida eterna y conocimiento divino*. Buenos Aires, Deva's, 2002.

11. DURAY, Dan: «Wolfgang Pluck: Artist Laib Brings Pounds of Pollen to MoMA», *The Observer*. 1/15/2013. Available at: <https://observer.com/2013/01/wolfgang-pluck-artist-laib-brings-pounds-of-pollen-to-moma/> [Accessed 19/02/2019]

12. TANGUY, Sarah: «Making the ideal real: a conversation with Wolfgang Laib». *Sculpture*, 2001, vol. 20, n° 4, p. 28-33.

13. TOLENTINO, José: *Pequeña teología de la lentitud*. Barcelona, Fragmenta, 2017, p.7.

that the present maintains an alliance, which is neither accidental nor absurd, with the future: the gesture of sowing is rationally associated with the expectation of harvesting¹⁴.

In Jean-Marc Ceci's poetic novel *Mr Origami* (2015), Kurogiku, an elder Japanese retired in Italian Tuscany, dedicates his life to the intricate production of traditional Japanese paper. In order to create these fragile sheets, Kurogiku must proceed meticulously, treating each *kozo* crust one by one. Devotedly, he washes them in icy water from the river, on his knees. He eliminates even the minutest of the impurities. As Laib's, Kurogi's process «demands time and patience»¹⁵.

Similar in structure to Alessandro Baricco's *Silk* (1996), *Mr Origami* is divided in very short chapters that follow a repetitive pattern –occasionally, almost exact same sentences or even pages are duplicated– conforming an at times *vegetative* narrative tempo. In Ceci's novel, a watchmaker named Casparo arrives at Kurogiku's home with the intention of creating a clock that contains all time measures. When asked about the motivation of his proposition, Casparo tells Kurogiku: «it appeases me. I do as you do: I employ my time in an activity whose utility no one sees»¹⁶.



FIGURE 1 LAIB INSTALLING A MILKSTONE PHOTOGRAPHED AT HIS STUDIO IN GERMANY. ©WOLFGANG LAIB

14. *Idem.*, p.39.

15. CECI, Jean-Marc : *Mr. Origami*. Paris, Gallimard, 2015, p.35.

16. *Idem.*, p.73.

Positively, the act of carefully pouring milk over a slab of marble could be regarded as useless, even trivial, but like the characters in *Mr Origami*, Laib knows that there is power in working from attention and care. In addition to the time dedicated to this gesture, Laib's milkstones require a high level of maintenance and commitment: the marble must be washed and cleaned on a daily basis when exhibited due to the perishable conditions of the poured liquid – which would stain the stone if not removed promptly. As Kurogiku, Laib spends his time doing something apparently insignificant –another way in which Laib sidesteps current turbo-capitalist demands for efficiency. Yet «as usual, the simplicity of the rules complicates the exercise of art»¹⁷. Laib himself states: «The work I make is very, very simple, but then it's also very, very complex»¹⁸.

The third group of artworks presented by Laib in the late 70's was the pollen pieces (*Pollen from pine*, *Pollen from hazelnut*, *Pollen from buttercup* and *Pollen from dandelion*): bright yellowish fields made of this life-containing dust. These pieces are probably his most iconic works, to which he has been associated ever since. They constitute a work he continues developing thirty years later. He hand-collects this precious material in the vicinity of his house in Germany. The varieties of pollen (Laib presents most often pollen from hazelnut, the most brilliant, intense one) are usually shown sifted directly onto the floor, although he has also exhibited this material in crystal jars or forming tiny piles. When asked about the significance of the pollen, Laib refuses to give a straight answer:

Every human being should know what the Sun is, [...] I don't have to explain to somebody what the sun is, and I don't want to explain what pollen is. That is something which I sifted in there to enjoy and to share it with many people, but it's not my task to explain this. That is the secret and the beauty and the power and the potential of all this¹⁹.

In the same interview, published in *Art:21*, Laib later recognised that for him, pollen is «the beginning of life of the plants, and not less»²⁰. Although it shows an exuberant, vibrant yellow, it is not presented as a pigment: the pollen itself is the artwork. On several occasions, Laib has admitted attempting to amplify the experience of perceiving pollen (its colour, its perfume and its fragile beauty) by collecting it and sifting it on the neutral space of the gallery. In *Posthuman Spiritualities in Contemporary Performance*, Silvia Battista states that the sense of separation created by such spaces «offers the perfect conditions for the pollen to emerge in its full aesthetics/numinous quality, via a visual arrangement that has not previously existed in the context of the meadow»²¹. Thus, the fragrant quality

17. *Idem.*, p.54.

18. TANGUY, Sarah: *op. cit.*

19. «Wolfgang Laib in Legacy», *Art:21*, 7/11/2014. Available at: <https://art21.org/artist/wolfgang-laib/> [Accessed 15/02/2020]

20. *Idem.*

21. BATTISTA, Silvia: *Posthuman Spiritualities in Contemporary Performance: Politics, Ecologies and Perceptions*. Berlin, Springer, 2018, p. 183.

and the affective presence of this material is enhanced in the isolating context of the «immaculate, clean and eternal-like space»²².

In 2013, his largest pollen piece was exhibited in MoMA's atrium in NYC, *Pollen from Hazelnut*: an 18 x 21 feet bright yellow field hovering at the heart of the museum. One must realize that only two or three jars can be yielded over a whole season in order to fully understand the dedication, time and transformative and subversive potential condensed in this piece.

When you sit days and days in a dandelion meadow, it's an incredible experience. And it's something totally different from what our society thinks of what you should do or what you should achieve in an hour or in a day or in a week or in a month²³.

Once again, Laib is not interested in accelerated, easily digested proposals. His praxis is connected to nature, its seasons and circadian rhythms: a methodology that collapses with our fast-paced, digitalized, full-of-events routines. He spends so much of his time just to obtain a little of the treasured yellow dust. In this process, nonetheless, he finds transforming potential and value.



FIGURE 2. LAIB COLLECTING POLLEN IN A MEADOW IN SOUTHERN GERMANY. «FOR ME, THE SKY IS MUCH MORE IMPORTANT THAN TRYING TO MAKE A PAINTING THAT IS A SYMBOL FOR THE SKY. FOR ME, IT'S THE POLLEN ITSELF—THAT IS THE MIRACLE IN WHICH I PARTICIPATE IN MY DAILY LIFE WHEN I COLLECT THE POLLEN. IT'S NOT MINE»*. ©Wolfgang Laib

* TANGUY, Sarah: *op. cit.*

22. O'DOHERTY, BRIAN: *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Oakland, University of California Press, 1986, p.15.

23. «Wolfgang Laib in Legacy». *op. cit.*

Many artists including Tehching Hsieh²⁴, Roman Opalka, Marina Abramovic and Carali McCall²⁵ have also engaged in artistic projects that involve extremely long durational schemes, but Laib has actually been doing the very same works (through the very same process) for more than three decades now. That degree of perseverance in time has to modify one's perceptive ability and the way one understands their surrounding world. In this regard, Marina Abramovic states:

I can't compete with Tehching in any way, but I have had my share of long durational performances, and I know that when you are working in this way, psychological and physical change takes place. You are affected by duration: your perception and your reality become different. So, if it is done truly, (...) transformation takes place²⁶.

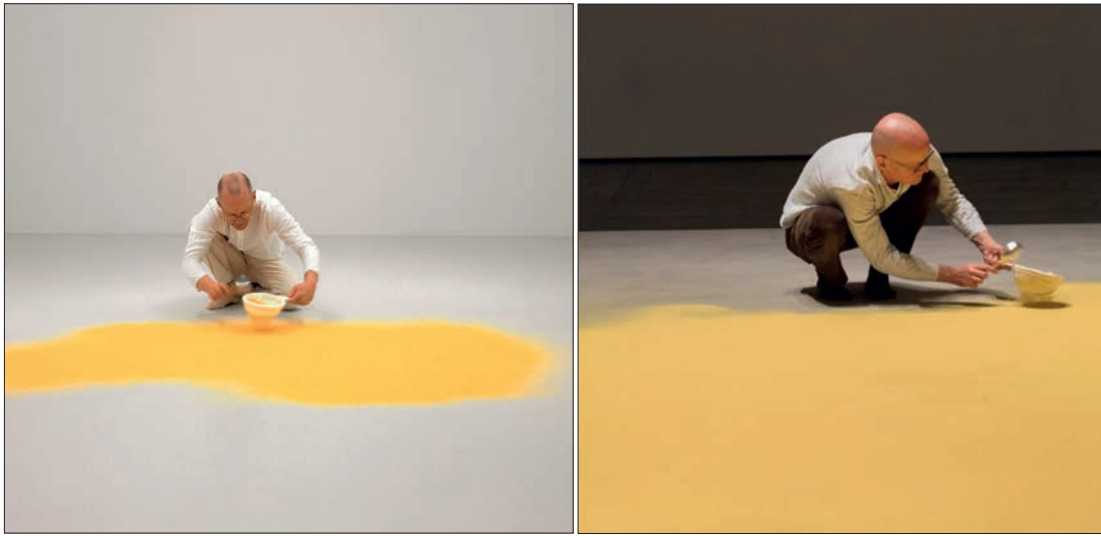


FIGURE 3 AND FIGURE 4. LAIB INSTALLING *POLLEN FROM HAZELNUT* AT THE TOYOTA MUNICIPAL MUSEUM OF ART, TOYOTA (JAPAN) IN 2003 (LEFT) AND LAIB INSTALLING *POLLEN FROM HAZELNUT* AT THE MUSEUM OF MODERN ART IN NEW YORK (USA) IN 2013 (RIGHT). ©MoMA

In this introduction we have argued how Laib's meticulous, painstakingly long processes of making work are executed in a slowed down, ritualistic way. Every season for over three decades, Laib has been collecting pollen, every single day of the summer.

24. Taiwan-born, Hsieh approaches art through long durations that hybridize art and life. He is arguably one of the most radical performance artists in the contemporary scene, even though he has made less than ten artworks over his career. In *One Year Performance 1980-1981 (Time Clock Piece)*, Hsieh punched a time clock every hour, on the hour, 24 hours a day. Every time he would take a picture of himself both as an investigation of the nature of time and as a proof of his methodical observation of its passing.

25. McCall's performance drawing involves a mix of speed and slowness. Duration and endurance are central elements to her actions, in which she draws infinite circles with her arm completely extended. As the gestures repeats more and more, she has less and less energy to keep going. It is the herculean effort; some sort of contemporary Sisyphus: she knows she will fail –either the material (paper) or herself (body) will break. Her performances are usually recorded, so both the work in the gallery (drawing) and the work in video (action), though inextricable one from another, demand a different way of paying attention.

26. ABRAMOVIC, Marina: «When Time Becomes Form», in HEATHFIELD, Adrian (ed.), *Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2009, pp. 351-2.

In his practice, and through this act of ceremonial solace, Laib himself becomes a vehicle for ideas of universality and timelessness inherent to nature. The power of renewal and boundless energy; the temporal and the eternal; the rhythm of our bodies and the rhythm of the seasons... all these notions collapse in Laib's proposals, which demonstrate that a sense of the sacred is very much alive in contemporary art.

In the following section we'll examine one of Laib's more sensorially stimulating and seductive proposals: his beeswax chambers.

LA CHAMBRE DES CERTITUDES: A BEESWAX ROOM IN THE PYRENEES

In Roc del Maure, the last high peak before the Pyrenees descends into the Mediterranean, Wolfgang Laib has created a timeless space that apparently grows naturally from the earth. Realised in the year 2000 and only accessible by walk, *La Chambre des Certitudes* (The Room of Certitudes), is a rock cave chiseled out of granite. Protected by a simple wooden door, its walls and ceiling have been covered with beeswax, creating a sublime, yellowish space. The hot wax was directly applied to the stone with the help of an iron. Beeswax's color varies from yellow to an almost blackish brown depending on factors such as the age and diet of the bees. With a honeylike odor and soft texture, it is obtained by melting the honeycomb and carefully removing impurities. The resulting product is a purified, aromatic, golden liquid that Laib also employs to build small symbolic sculptures.



FIGURE 5 AND FIGURE 6. ENTRANCE TO WOLFGANG LAIB'S *LA CHAMBRE DES CERTITUDES* (LEFT) AND ITS INTERIOR (RIGHT), Roc del Maure, Macervol, France, 2000. ©AEWL

A key factor to this proposal is that the installation can only be reached by foot. The long hike would then be a crucial aspect of the experience, as it forces the viewer to walk through nature, at a human-pace, until arriving to the installation. This requires an effort from the visitor, and it generates a predisposition to *encountering* the work rather than just *seeing* it. Positively, the sterile space in the gallery, the neutral white box, is nothing like the open, wild path where *The Room of Certitudes* is located. In this regard, the artist has affirmed that one of the premises of the proposal was to expand the museum beyond its walls²⁷.

Michel de Certeau described the mystic as someone «who cannot stop walking»²⁸. This idea of wandering, sauntering is essential for Laib, as he himself spends many hours marching around meadows while collecting pollen. In this context, the necessary promenade to *La Chambre des Certitudes* comes close to the notion of pilgrimage.



FIGURE 7. VIEW OF THE DISCREET PATH LEADING TO THE CHAMBER. ©AEWL

Curator Guy Tosatto described this walking as sometimes difficult, and wrote that there is:

A physical, sensory experience aroused by it. An interior experience too, which allows one to get rid of the dross of social conditioning. And in doing so, it brings us closer to the ritualized activities of Wolfgang Laib and prepares us for a better understanding

27. GAMONEDA, Antonio; MARÍN-MEDINA, José, & ORTEGA, Carlos. *Wolfgang Laib*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007, p. 60

28. CERTEAU, Michel de : *La fable mystique* /1 XVI. Paris, Editions Gallimard, 1995, p.299.

of his universe. As we know, there is in the artist's creative dynamic a repetitive form of physical activity which borders on asceticism. The whole days spent crouching in the fields collecting pollen, or the weeks occupied by the slow and demanding work of polishing marble, are all exercises which turns time back to its real duration (...). In short, it is a question of tuning the body and the spirit to the rhythm of nature, which has been fulfilled, for millennia, following the succession of the seasons²⁹.

The concept of journey, a spiritual journey, is recurrent in Laib's praxis. Laib himself has stated that his work «is not only something visual. It takes you somewhere different. That's also what art is about — being transported»³⁰. His ship-like sculptures, made from beeswax, too, evoke this idea of going *somewhere else*³¹. As the artist states himself, his work «is concerned with the search for an entrance or a passage to another world»³².



FIGURE 8. WOLFGANG LAIB, *UNTITLED*, 1995. MADE ENTIRELY OF BEESWAX, THESE SOFT-SCENTED SHIPS ARE OFTEN DISPLAYED ON THE FLOOR IN GROUPS OF 6 OR MORE, AS IF NAVIGATING AN IMAGINARY SEA; OTHER TIMES THEY ARE HELD WITH WOODEN PIECES ON THE WALL, ONE AFTER ANOTHER, AS ANCIENT RELIQUARIES. ©Sperone Westwater

The location of the chamber is not accidental. The chosen mountain for the installation is considered to be sacred by the Catalonians, and the area is famous for its many Romanesque churches and monasteries. After a trip to Tibet in 1994, Laib was very moved by the monasteries and the liturgy that took place in them. This

29. See «La chambre des certitudes», *Wax Room* Available at: <http://waxroom.fr/chambre-certitudes.php> [Accessed: 27/02/2021]

30. VOGEL, Carol: «The Phillips Commissions Wolfgang Laib Wax Room». *The New York Times*. 19/07/2012. Available at: <https://www.nytimes.com/2012/07/20/arts/design/wolfgang-laib-to-install-wax-room-at-phillips-collection.html> [Accessed: 27/02/2021]

31. In 2017, Laib presented a group of new works in the Galerie Thaddaeus Ropac, Paris, under the title *The beginning of something else*. This allusion to what's beyond the realm of the Real or what does not belong to the physical, material world is also remarked in other exhibition titles such as *Somewhere else* (installation at the Chiesa di Santa Maria della Spina, Pisa, in 2017), in which Laib presented six wax ships and a mountain of pollen.

32. FANNING, Leesa: «Wolfgang Laib: Without Place–Without Time–Without Body». 2009. Available at: <https://www.leesafanning.com/exhibitions#/wolfganglaib> [Accessed: 1/02/2021]

experience ratified Laib's conviction that the beeswax rooms should be understood, contemplated and experienced as sacred places³³. As curator Leesa Fanning states:

In his *Wax Chambers*, Laib overlays the walls and ceilings with intensely fragrant, golden beeswax. The meditative spaces are renowned for their aromatic scent, silence and sanctity. They automatically awaken one's senses, not only through scent, but through their tactile surface texture and feeling of enclosure in a space that alters ambient sound. *Wax Chambers* are unique in the world – they offer the possibility of altering one's state of consciousness³⁴.

Laib's wax chambers offers an overwhelming experience to the visitor: in addition to the alteration of sound and the haptic and fragrant qualities of the space, when entering the cave, one also notices a difference in temperature, not only because the cave offers shelters from the natural environment outside but because the honeybee covering the walls adds warmth to the room. There is a softness to the wax-coated stone that resembles smooth skin, a bronzish color similar to old gold. Its perfume, delicate and soft yet pervasive, surrounds the visitor. As the room is rather small, the intensity of the scent is heightened; as the space is completely void, light, sound and temperature become a main part of the work. It is because of all the former that one's senses are not only awakened, as Fanning suggested, but truly magnified. Certainly, there is a shift in one's state of consciousness: the visitor becomes more aware of the sensorial aspects of space, reality and even their own bodies. But time plays another main role in experiencing the work, and paradoxically, after being inside the chamber for a while there comes a dazzling sense of evasion: «The intense smell and color of these rooms are overwhelming, almost to the point, should one stay inside long enough, they induce a loss of awareness of self or place»³⁵.

Indeed, *La Chambre des Certitudes* is an oxymoron: both womb and tomb, maternal refuge and funerary enclosure, burial chamber and sarcophagus, corner of inner retreat and aperture to the outside world.



FIGURE 9. VIEW OF THE SACRED MONT CANIGOU FROM LAIB'S *LA CHAMBRE DES CERTITUDES* ON A SUNNY DAY. ©AEWL

33. GAMONEDA, Antonio; MARÍN-MEDINA, José, & ORTEGA, Carlos: *op. cit.*, p. 60.

34. FANNING, Leesa: *Encountering the Spiritual in Contemporary Art*. London, Yale University Press, 2018, p.74

35. OTTMAN, Klaus, & ROWELL, Margit: *Wolfgang Laib: A retrospective*. New York, Hatje Cantz, 2000, p.16.

The idea of pilgrimage, the required promenade to the chamber, and the notion of shelter (the cave as a warmth, silent refuge from the external weather and ambient sound) have already been explored. Now let's focus on another key factor of Laib's proposal: light. Lacking any artificial lighting system, the chamber's illumination depends entirely on the time of the day (and season of the year) when one visits. Thus, arriving at dawn would allow a completely different experience than arriving at dusk, as well as visiting during a hot, sunny summer morning would not be the same as visiting in a rainy, dark winter day. Changes in humidity, light and even color do affect the work and its experiencing. Laib's chamber offers the opportunity to experiment and perceive changes in daylight, as pursued by other artists such as James Turrell, Robert Irwin or Olafur Eliasson. All of them invoke slow time and the attenuation and/or intensification of sensory aspects of light, space and the body within them. As Eliasson describes,

One way in which to perceive changes in the daylight is to be in a landscape, where you are called upon to negotiate your relationship to the changing light conditions. After having been away from artificial light for some time, you will begin to adjust yourself according to the natural light and darkness; a full view of the sky makes a difference to your perception of a rainbow, a blue sky or the varying positions of the clouds. Because these phenomena constantly change, it is possible to register more acutely the relativity of light and the changes of atmosphere that it brings about³⁶.



FIGURE 10. WOLFGANG LAIB, WOHIN BIST DU GEGANGEN – WOHIN GEHST DU? (WHERE HAVE YOU GONE – WHERE ARE YOU GOING?), 2013. PERMANENT INSTALLATION AT THE PHILLIPS COLLECTION. ©Phillips Collection

36. ELIASSON, Olafur: *Life in Space 3*. 09.05.2008, edited by Anna Engberg-Pedersen and Camilla Kragelund. Dornbirn, Studio Olafur Eliasson, 2008 [n.p.]

Other wax rooms have been made by the artist after the creation of *La Chambre des Certitudes* –although none of them were created in such a wild, remote environment.

Comissioned by the Phillips Collection in 2013, *Wohin Bist Du Gegangen – Wohin Gehst Du?* (Where Have You Gone – Where Are You Going?) is a 6-by-7feet with a 10-foot ceiling space lined with fragrant beeswax. In these institutional incarnations of the work, natural light is substituted for the artificial: a simple, bare bulb hanging from the ceiling. According to Laib, «the spare light gives off a beautiful golden glow»³⁷. Accommodating only one to two people at a time, the room provides an intimate, contemplative experience. Small, echoing, and cocoon-like, the chamber is full of meditative, comforting potential.

Wohin Bist Du Gegangen – Wohin Gehst Du? is the first permanent installation of a wax room in a museum by the artist, who was attracted to the Phillips's intimate and experiential character. While participating in the Conversations with Artists series celebrated at this museum in 2012, Laib visited the Rothko Room for the first time, and was profoundly impressed by it. Laib explains that «A wax chamber has a very deep and open relationship to Rothko's paintings» as entering a wax room is to be «in another world, maybe on another planet and in another body»³⁸. The title of the work reinforces the already explored idea of journey that is implied in the conception of these rooms.

A year after installing *Where Have You Gone – Where Are You Going?* at the Phillips Collection, Laib was invited to create another wax room at La Ribaute, Anselm Kiefer's gigantic studio in the south of France. There, Laib created *From the Known to the Unknown - To Where is Your Oracle Leading You?*, the first of a series of works by other artists that Kiefer commissioned in order to transform La Ribaute into a public exhibition institution. This chamber is larger in scale than any other Laib has previously –or since– made, and it was installed underground. Over 130 feet (more than 40 meters) long, the chamber is rather a corridor, and therefore it allows the visitor to actually cross the space. Lit with only a few bare bulbs, there is a sense of being given access to a magical, otherworldly place, one powerfully aromatic and meditative. The spiritual journey that Laib insinuates is catalysed by the senses.

When interviewed about the creation process and meaning of these chambers, Laib stated:

A wax room is a (...) very, very small room but has a (...) beautiful concentration and intensity. (...) When you come into a wax room it's like coming into another world, you are enclosed with your own body by the space wax, which is not man-made. It's something (...) totally different: nobody can make it; it's about going somewhere else. We applied this wax in this small chamber, we melted the wax and applied it nearly like plaster, directly onto the wall. It's like one piece: it will be permanent – you can't take it away. To do this is a very beautiful process, with the smell, with the material of the beeswax, which you can really feel. (...) I think what is important is that it's

37. VOGEL, Carol: *op. cit.*

38. <https://www.phillipscollection.org/collection/laib-wax-room>

not me, it's much, much more than myself. And I think that is the secret why this is so powerful³⁹.



FIGURE 11. WOLFGANG LAIB, *FROM THE KNOWN TO THE UNKNOWN - TO WHERE IS YOUR ORACLE LEADING YOU?*, 2011-2014. Studio Anselm Kiefer, La Ribaute, Barjac, France. ©Sperone Westwater

With his work, Laib makes a big statement – but he delivers it in a quiet way. As argued here, these wax chambers offer a multisensorial, profound and meditative experience. Klaus Ottmann, Chief Curator at the Phillips Collection, has stated that a wax room has the «ability to temporarily suspend reality»⁴⁰. We suggest here that they also suspend time, for they recover a form of attention, slowness and silence rarely found in our everyday life. Through contemplation and the sensory, they amplify our awareness and extend duration. Laib himself has admitted being in search for «the timeless»⁴¹ and the wax chambers seem to hold space for such a purpose.

39. «Installing the Laib Wax Room. *The Philipps Collection*» 14/03/2013. Available at: https://www.youtube.com/watch?time_continue=49&v=TBXHGsy8_jo&feature=emb_logo [Accessed 11/02/2020]

40. CHIU, Rowena. «The third in our series on meditative art – Glass profiles Wolfgang Laib's Wax Room at The Phillips Collection». *Glass Magazine*, 2020. Available at: <https://www.theglassmagazine.com/the-third-in-our-series-on-meditative-art-glass-profiles-wolfgang-laibs-wax-room-at-the-phillips-collection/> [Accessed 29/02/2021]

41. BERNASCONI, Francesca & FRANCIOLLI, Marco. *Wolfgang Laib*. Lugano, Edizione Casagrande, 2017, p.64.

PATIENCE, PERSEVERANCE AND CONTINUITY: WORKING OUTSIDE OF TIME

«It's never too late to save time. You can start today, if you want to»⁴².

This is how in Michael Ende's novel *Momo*, a group of insidious grey men attempt to convince people to accelerate their time under the promise of a better life. They represented the Timesaving Bank. Mr Figaro, a joyful hairdresser in the story's remote town, fell for the grey men's enticing proposal: *Of course, I want to!* –he exclaimed, and asked what to do to achieve it. Working faster and sticking to essentials were indispensable conditions. Mr Figaro agreed to follow them and, indeed, he earned more money and had more to spend, but he also started to look tired and sour. He did not allow himself any leisure time: the maximum of profit should be extracted with the minimum of delay. Notices to this effect could be read in every office building and factory: «TIME SAVED IS TIME DOUBLED!»; «TIMESAVERS ARE GOING PLACES FAST!» OR «THE FUTURE BELONGS TO TIMESAVERS!».

Written in 1973, *Momo* is somehow a premonitory tale on how efficiency policies would exploit our schedules in the screen-dominated, click-and-collect, digital era – leading to an overwhelming temporal compression. Ende was right, he suggested that the Timesaving Bank's impositions would extend like a catchy cold –and they have.

Wolfgang Laib, however, has not succumbed to the grey men's enticing deals. So it has been proved by the reverence put into his work and the prolonged dedication that it requires, as described with the Brahamanda, milkstones, pollen, and beeswax pieces.

Over the past three decades, Laib has employed a restricted selection of natural materials to generate a body of work with only subtle variations. For the artist, «repetition is the most beautiful thing that exists»⁴³. Laib only uses a reduced range of chosen materials. In opposition to current demands for originality and forced updates of our consumer society, Laib is more concerned with the notion of continuity than with innovation or formal development. Beeswax, pollen, rice, milk, marble... they all show a changeless quality: they could have been gathered and obtained today or thousands of years ago. In this too, he shows a firm opposition to current turbocapitalist policies, as today's mass products are made for maximal impact and instant obsolescence. In a culture that, like Bauman affirmed, has become liquid, Laib's proposal is thrown out there as an offer of firm, solid ground. His is not only a physical insistence⁴⁴ –in terms of action–, but also a formal perseveration: a declaration against use-and-throw policies and to the obligatory, constant innovation demanded

42. ENDE, M. 2009. *Momo*. London, Penguin Books Ltd, 2009.

43. OTTMAN, Klaus & ROWELL, *op. cit.*, p. 22.

44. Laib spending whole seasons harvesting pollen, standing and walking several hours a day, sifting the yellow powder onto the floor while on his knees or carving out stones by hand... all these strenuous processes emerge not only from patience but also from a physical effort – especially when considering that he is currently 71 years old, and he is working in exact same manner as he did when he was 30.

by a system that seeks continuous profit⁴⁵. Thus, working and reworking the same pieces over the years, Laib shows a long-term dedication that is highly unusual in (and defying to) our disposable, interrupted and ever-changing contemporary context.

In a 2012 interview entitled «Still being: a conversation about time in Art», Michael Newman asks Antony Gormley about the importance of emphasising stillness in relation to our way of experiencing time. The British sculptor recognised that

We now live in bits and bytes, at broadband speed. We have moved through industrial time and have forgotten biological time. The exchange of imagery now happens so, so fast and everything is so available that the idea of resistance and just being has, for me, become more important⁴⁶.

Serene and delicate, Laib's materials are utterly linked to the natural cycles of time, and his installations are displayed for the viewer's detention.

In 2019, Arden Reed published an essay on «Slow Art». The professor suggests that this art category has appeared only 250 years ago, as a movement of resistance contesting dominant social conditions: acceleration and secularization. Due to their interaction, and by experimenting unprecedented speed, people sought «breathers, breaks and oases –if only to prevent cognitive and emotional fatigue»⁴⁷.

Does slow art have a political dimension? In a culture regulated by presidential tweets, might slow art offer forms of resistance? Since classical times, the act of seeing has offered a privileged way of knowing—hence a privileged access to forms of power (and resistance to power). Can slow art contest the contemporary acceleration and automation of seeing? Can aesthetic ways of seeing jam instrumental ways of seeing—like automated vision systems, drone warfare, facial recognition, and related surveillance systems?⁴⁸

Arden suggests that due to the increasing secularism in current societies, traditional forms of retreat such as religious contemplation are being more and more constricted. Reed talks about a «trauma» caused by speed culture and how «we are left speeding along the Autobahn of modernity, searching for rest stops and finding them shuttered. (...) Could “slow art” be a modern, secular displacement of old sacred practices?»⁴⁹.

This association between slowness and sacred contemplation seems to be resonant with Laib's approach to art. Attracted to ascetic life, his work reunites an eclectic range of influence from Taoism, Buddhism, Christianity and Jainism. Although he refuses to be linked to any particular religion, as stated before, his work is described as «spiritual»⁵⁰ and «ritualistic». For his installation of *Without Place – Without*

45. David Harvey's *The Condition of Postmodernity* (1989) analyses the capital's operating rules and its employment of speed as a means to keep the flow dynamized by always searching new terms of credit and new forms of distribution.

46. GROOM, Amelia: *Time*. London: Cambridge, MA, Whitechapel Gallery, the MIT Press, 2013, pp. 73-4.

47. REED, Arden: *Slow art: The experience of looking, sacred images to James Turrell*. Berkeley, University of California Press, 2017, p. 74.

48. Reed, A.: «On Slow Art: Introduction». *The Brooklyn Rail*. 7/09/2017. Available at: <https://brooklynrail.org/2017/09/editorsmessage/Introduction-by-Arden-Reed> [Accessed 14/03/2020]

49. *Ibidem*.

50. When asked in a 2005 interview about the possible spiritual implications of the experience of collecting pollen, Laib states that: «Other people might think it's a spiritual practice, but (...) it's also something else. If you

Time – Without Body at The Nelsons-Atkins Museum of Art, curator Leesa Fanning wrote: «Like offerings made on altars in India, the act of creating this work is a form of ceremonial offering. The magnitude of the installation transforms the gallery into a secular shrine»⁵¹. It is through slow contemplation and the enhancement of their senses that the visitor becomes an active agent of that ceremony.

Performance-like as Laib's installations may be, they are not necessarily an integral part of the work. His obsession for control made him photograph every piece by himself, shooting them intimately at his studio. However, the act of installing the work, which is private by nature, has sometimes become public. For instance, during the opening of his retrospective exhibition at MASI (Museo d'arte della Svizzera Italiana) in Lugano, the German artist did a live installation of one of his milkstones in front of visitors, allowing them to experience the whole temporal arc of the work. For his MoMA show in 2013, the installation of his largest pollen piece to date was recorded in video and showed to the public as part of the work's explanation in the museum. Although these two processes (live and recorded) relate to the viewer in very diverse ways, they both offer descriptive, new insight into the work and its understanding. By revealing those processes, Laib allows us to witness the intense care and affection put into his creative action and holds space for our eyes and senses to perceive and pay attention to the pouring milk that slowly covers the surface of the stone; the fountain of pollen dust hovering before falling onto the floor; the intense fragrance of a beeswax room and its haptic appeal; the role of time as a main part of the work or, better yet, the work as a defiance to time itself.

SOME CONCLUSIONS

In agreement with the words of Odile de Loisy, we consider Laib's oeuvre to be an initiation journey. «What is at stake for Wolfgang Laib through this unique physical and sensory experience is attention, slowness, silence and listening, that is, intimate communion with what surrounds us and surpasses us»⁵².

As Ottman puts it, Laib's works «demand stillness and quiet»⁵³, and therefore they enhance awareness of the transience of subtle phenomena, such as temperature, sound and light. His proposals and installations constitute a multisensory oasis. His wax chambers are a great reference in this regard: they alter space and time, perception and sensation.

collect pollen from a meadow or in the forest for day after day for one or two months and afterwards you have a jar that's not even full, this is something completely different from what everybody else does. It's even beyond spiritual practice. You don't need a name for it. For me, it's something that challenges everything else; what I do or what I could do. It enables a totally different idea of what a day is, or what your life is about, or what the work could be or what you would like to achieve», in JORGENSEN, Darren James: «Wolfgang Laib: Returning to What Is An Interview with Wolfgang Laib», *E-maj*, Issue 1, July-December 2005. Available at: <https://emajartjournal.files.wordpress.com/2012/08/darrenjorgensen.pdf> [Accessed 29/02/2019]

51. FANNING, Leesa: *op. cit.* Available at: <https://www.leesafanning.com/wolfganglaib> [Accessed: 29/02/2019]

52. LOISY, Odile de: «La Chambre des Certitudes de Wolfgang Laib, un voyage initiatique». *Narthex*. 27/08/2020. Available at: <https://www.narthex.fr/news/la-chambre-des-certitudes-de-wolfgang-laib> [Accessed: 28/02/2021]

53. OTTMAN, Klaus, & ROWELL, Margit: *op. cit.*, p. 19.

Ultimately, what Laib offers is another conception of time and time experiencing. As it has been underlined throughout this text, his creative process is dependent on a biological *tempo*: the recollection and harvest of pollen, rice, milk or beeswax is regulated by circadian and seasonal rhythms in nature. This natural time cannot be accelerated, and that is why his works are so subversive in relation to the dizzying dynamics of current turbocapitalism.

Laib's oeuvre takes us from the sensory to the irrational and the suprasensory – *From the Known to the Unknown*, as the title of the wax room created in La Ribaute suggests. It is through the physicality of natural materials and his ritualistic, slow methodology that Laib invites to rethink our relationship with time and nature whilst catalysing an intense, spiritual experience.

This article has highlighted how Laib's oeuvre –both at a conceptual and executional level– claims back the contemplative act as a means to experience subtle phenomena in unusual, highly sensorial ways. It is from patience, perseverance and continuity that Laib expands perception and sensitivity, provoking ontological shifts at both the individual and collective consciousness.

REFERENCES

- AKṢAPĀDA: *The Analects of Rumi*. Independently Published, 2019.
- COOMARASWAMY, Ananda K.: *Why exhibit Art?* New York, Dover, 1956.
- ABRAMOVIC, Marina: «When Time Becomes Form» in HEATHFIELD, Adrian (ed.), *Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2009.
- BATTISTA, Silvia. *Posthuman Spiritualities in Contemporary Performance: Politics, Ecologies and Perceptions*. Berlin: Springer, 2018.
- BERNASCONI, Francesca & FRANCIOLLI, Marco: *Wolfgang Laib*. Lugano, Edizione Casagrande, 2017.
- CECI, Jean-Marc: *Mr. Origami*. Paris, Gallimard, 2015.
- CHIU, Rowena: «The third in our series on meditative art – Glass profiles Wolfgang Laib's Wax Room at The Phillips Collection», *Glass Magazine*, 2020. <https://www.theglassmagazine.com/the-third-in-our-series-on-meditative-art-glass-profiles-wolfgang-laibs-wax-room-at-the-phillips-collection/> [Accessed 29/02/2021]
- DURAY, Dan: «Wolfgang Pluck: Artist Laib Brings Pounds of Pollen to MoMA», *The Observer*. 1/15/2013. <https://observer.com/2013/01/wolfgang-pluck-artist-laib-brings-pounds-of-pollen-to-moma/> [Accessed 19/02/2019]
- ECKHART, Meister: *Vida eterna y conocimiento divino*. Buenos Aires, Deva's, 2002.
- ELIASSON, Olafur: *Life in Space 3*. Dornbirn, Studio Olafur Eliasson, 2008.
- ENDE, Michael: *Momo*. London, Penguin Books Ltd, 2009.
- FANNING, Leesa: «Wolfgang Laib: Without Place–Without Time–Without Body», 2009. <https://www.leesafanning.com/exhibitions#/wolfganglaib> [Accessed 1/02/2021]
- FANNING, Leesa: *Encountering the Spiritual in Contemporary Art*. London, Yale University Press, 2018.
- GAMONEDA, Antonio; MARÍN-MEDINA, José, & ORTEGA, Carlos: *Wolfgang Laib*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007.
- GROOM, Amelia: *Time*. London, Cambridge, MA: Whitechapel Gallery, The MIT Press, 2013.
- JORGENSEN, Darren James: «Wolfgang Laib: Returning to What Is An Interview with Wolfgang Laib» *E-maj*, Issue 1, July-December 2005. <https://emajartjournal.files.wordpress.com/2012/08/darrenjorgensen.pdf> [Accessed 29/02/2019]
- LOISY, Odile de: «La Chambre des Certitudes de Wolfgang Laib, un voyage initiatique», *Narthex*, 2020. <https://www.narthex.fr/news/la-chambre-des-certitudes-de-wolfgang-laib> [Accessed: 28/02/2021]
- O'DOHERTY, Brian: *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Oakland, University of California Press, 1986.
- OTTOMAN, Klaus & ROWELL, Margit: *Wolfgang Laib: A retrospective*. New York, Hatje Cantz, 2000.
- OTTOMAN, Klaus & TOSSATO, Guy: *Wolfgang Laib*. New York, Hatje Cantz, 2000.
- REED, Arden: *Slow art: The experience of looking, sacred images to James Turrell*. Berkeley, University of California Press, 2017
- REED, Arden: «On Slow Art: Introduction», *The Brooklyn Rail*. Available at: <https://brooklynrail.org/2017/09/editorsmessage/Introduction-by-Arden-Reed> [Accessed 14/03/2020]
- TANGUY, Sarah: «Making the ideal real: a conversation with Wolfgang Laib», *Sculpture*, 2001, vol. 20, no 4, pp. 28-33.

TOLENTINO, José: *Pequeña teología de la lentitud*. Barcelona, Fragmenta, 2017.

VOGEL, Carol: «The Phillips Commissions Wolfgang Laib Wax Room», *The New York Times*, 2012. <https://www.nytimes.com/2012/07/20/arts/design/wolfgang-laib-to-install-wax-room-at-phillips-collection.html> [Accessed: 27/02/2021]

INMERSIÓN SONORA Y MICROSONIDO. ESTUDIO DE CASO DE LA OBRA DE ALVA NOTO Y RYOJI IKEDA

SOUND IMMERSION AND MICROSOUND. CASE STUDY OF THE WORK OF ALVA NOTO AND RYOJI IKEDA

Jose Antonio Vertedor-Romero¹ y José María Alonso-Calero²

Recibido: 30/03/2021 · Aceptado: 29/06/2021

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021.30521>

Resumen

A través del análisis transversal, cualitativo y descriptivo de la obra de Alva Noto y Ryoji Ikeda, este trabajo presenta conceptos y tendencias creativas relacionados con la producción de entornos inmersivos a partir de la creación audiovisual computacional. Desde una óptica de análisis de contenido, se destacan los principales rasgos comunes entre estos autores como son, el microsonido, la estética del error (*glitch*) y el *loop*. Además, atendemos al uso que hacen estos autores de la computadora para la sonificación y visualización de flujo de datos. Nuestro objetivo principal es el de describir, analizar y categorizar la complejidad computacional de las creaciones de estos autores para obtener una visión global de cómo la informática ha implementado el pragmatismo de la creación audiovisual. Se destaca un uso del sonido más allá de la contemplación estética, es decir, el sonido como herramienta de investigación para examinar el impacto que tiene en un espectador expuesto a ciertas frecuencias sonoras.

Palabras clave

Alva Noto; Ryoji Ikeda; Producción audiovisual; Microsonido; Sonificación y visualización de datos; Inmersión sonora

Abstract

Through a transversal, qualitative and descriptive analysis of the work of Alva Noto and Ryoji Ikeda, this work presents concepts and creative trends related to the production of immersive environments from computational audio-visual creation. From a content analysis perspective, we highlight the main common features between these authors, such as microsound, the aesthetics of failure (Glitch) and

-
1. Universidad de Málaga. C. e.: vertedor@uma.es; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3418-9959>
 2. Universidad de Málaga. C. e.: chato@uma.es; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3636-4020>

Loop. In addition, we pay attention to the use they make of the computer for the sonification and visualisation of data flow. Our main objective is to describe, analyse and categorise the computational complexity of the creations of these authors to obtain a global vision of how computer science has implemented the pragmatism of audio-visual creation. We highlight a use of sound beyond aesthetic contemplation, i.e., sound as a research tool to examine the impact it has on a viewer exposed to certain sound frequencies.

Keywords

Alva Noto; Ryoji Ikeda; Audio-visual production; Microsound; Data flow sonification and visualization; Sound immersion

.....

1. INTRODUCCIÓN

A través de este estudio de caso, planteamos hacer una revisión de los procesos creativos centrados en la producción audiovisual basada en algoritmos de la obra del artista alemán, Carsten Nicolai, quien utiliza el seudónimo Alva Noto en sus performances, y del japonés, Ryoji Ikeda. La producción de ambos autores se organiza en torno a la estética de los datos, a la creación de macro espacios donde imperan proyecciones con unos formatos que sobrepasan la escala humana, esto unido a una organización sonora que parte de la descomposición de partículas de sonido mediante el uso de código de programación que se puede clasificar en la estética del microsonido. A través del estudio de sus obras, se revisarán principios estéticos que son comunes en ambos artistas. Estos son, *glitch*, microsonido y *loop*. Recursos que serán definidos a lo largo de este documento.

Del trabajo de Carsten Nicolai, cabe destacar su interés por conseguir superar la separación de las percepciones sensoriales del ser humano. Esto lo lleva a cabo mediante la producción de fenómenos científicos en relación con las frecuencias de luz y sonido perceptibles por la vista y el oído singular. Bajo la influencia de sistemas con referencia científica, Nicolai involucra en su trabajo patrones matemáticos como son las redes complejas, códigos, errores o estructuras aleatorias y de autoorganización. Sus instalaciones cuentan con una estética minimalista que, por su elegancia y consistencia, nos proporcionan la experiencia de «sentir de manera física la potencia de las frecuencias sonoras en nuestro cuerpo y en nuestra mente»³.

Por otro lado, el punto de vista creativo de Ryoji Ikeda se basa en un mundo impulsado por los datos. Este entorno puede percibirse como reconfortante al entenderse cada hecho como una victoria sobre el vasto desconocido o siniestro que evoca los temores de un «gran hermano» intruso. Para Ryoji Ikeda, los datos son un elemento de belleza hipnótica y una puerta de entrada a la eternidad. En su obra, *datamatics* [versión 2.0], por ejemplo, el artista presenta una secuencia de imágenes y sonidos generada por computadora en la que «convirtió el flujo de datos en patrones cambiantes que parecían oscilar al borde del caos»⁴.

El presente trabajo se une a una corriente de reflexión teórica y filosófica que en la actualidad se encuentra en pleno proceso de evolución a nivel mundial, y es que cada vez más el panorama de creación audiovisual se ve implementado por propuestas con estas características, como podemos ver con proyectos de investigación como, *Tecnologías de lo Sonoro*, dirigido por Jesús Jara López, realizado durante el año 2015 en Medialab Prado, Madrid, donde se planteaba un:

...espacio de difusión, experimentación y reflexión en torno a las tecnologías libres centradas en síntesis de sonido, su estructura y forma musical, así como sobre los

3. NICOLAI, C. *Auto-Pilot*. Berlin: Die Gestalten Verlag, 2002, p.35.

4. DA FONSECA-WOLLHEIM, C.: «An Artist for Whom the Glitch Is the Message». *Wall Street Journal (Online)*. (2010). Recuperado 15 de junio de 2018, de <http://www.wsj.com/articles/SB10001424052748703466704575489733500498228>

nuevos modos en que se socializan estas tecnologías y una reflexión general sobre cómo construir una pedagogía de esta forma de hacer música⁵.

Podemos comprobar la implicación que existe en otros países de Europa con respecto a la cultura de la música electrónica en general, un buen ejemplo de esto es Alemania, con el proyecto *MOMEM*, *Museum of Modern Electronic Music*, en Frankfurt, a través del cual podremos ver la repercusión que ha tenido la música electrónica en Europa. Se trata de una idea anunciada en el año 2015 para un espacio-museo enfocado sólo a la música electrónica, interfaces y prácticas artísticas relacionadas con la producción de música electrónica⁶. También en Alemania, en la ciudad de Karlsruhe, encontramos el museo para los nuevos medios, *ZKM* (*Zentrum für Kunst und Medien*), cuyo concepto original tomaba la música como elemento principal, y en el que «el Instituto de Música y Acústica sigue ocupando una posición importante en la institución hoy en día, a pesar de que el *ZKM* en su conjunto se desplazó hacia el predominio de los medios visuales»⁷.

2. OBJETIVOS

Nuestro objetivo principal con este trabajo es el de describir, analizar y categorizar la complejidad computacional de las creaciones de Alva Noto y Ryoji Ikeda para obtener una visión global de cómo la informática ha implementado el pragmatismo de la creación audiovisual. Al tratarse de dos productores influyentes que cuentan con una prolífera línea de trabajo, el estudio de sus obras servirá como referencia para otros investigadores que se planteen algún tipo de propuesta relacionada con estos formatos de creación. Analizaremos sus producciones en el terreno de la sonificación y la visualización de datos mediante la observación de los recursos que utilizan para realizar sus proyectos. En este proceso, estudiaremos también los métodos que manejan para poner en práctica sus instalaciones inmersivas y sus actuaciones en directo en las que utilizan la energía del sonido para alterar la percepción del espectador. Con esto pretendemos que nuestro trabajo contribuya como una aportación a la literatura relacionada a la cultura audiovisual del ámbito hispanohablante. Esto también servirá finalmente para obtener recursos que pueden aplicarse a cualquier proceso creativo.

Específicamente nos remitimos a las obras de Alva Noto y Ryoji Ikeda para realizar dos tipos de observación. Por un lado, un análisis microscópico de sus trabajos. Éste consistirá en estudiar los elementos que los autores ponen de manifiesto en cada una de sus obras y, por otro lado, se realizará un análisis macroscópico que muestre

5. MEDIALAB PRADO.: *Tecnologías de lo sonoro - Medialab-Prado Madrid*. (2015). Recuperado 20 de septiembre de 2016, de <https://www.medialab-prado.es/noticias/tecnologias-de-lo-sonoro>

6. MOMEM: *MOMEM - Museum Of Modern Electronic Music*, (s. f.). Recuperado 19 de septiembre de 2016, de <http://momem.org/>

7. GOEBEL, J.: «The ZKM Institute for Music and Acoustics up to 2002: Politics, context and foundations». *Organised Sound*, 14(03), (2009), p.236.

el carácter instalativo e inmersivo de las obras que vamos a observar. Esta inquietud surge de la necesidad de contextualizar las prácticas artísticas en torno a la creación para comprenderlas. Nos apoyamos en elementos propios de la producción audiovisual computacional con la idea de ofrecer una descripción amplia a un público general. Nuestra intención con esto es la de obtener una visión más profunda del proceso de creación en estas tendencias artísticas implementadas por el algoritmo y las nuevas tecnologías.

3. DISEÑO DE LA METODOLOGÍA

De los principios aportados por la metodología cualitativa, adoptamos las prácticas que nos ayudan a facilitar descripciones textuales complejas sobre la experimentación llevada a cabo por diferentes autores en cualquier línea de investigación, en este caso la producción audiovisual computacional. Nos centramos en realizar una contribución mediante un enfoque interpretativo y naturalista del mundo a partir del análisis de los procesos creativos de los autores propuestos. Tratamos de dar sentido e interpretar los fenómenos que componen estas tendencias en términos de los significados que los autores analizados en este artículo aportan a través de sus obras. Para esto nos ayudaremos de los datos descriptivos extraídos de las propias palabras de los autores en referencia a sus proyectos artísticos.

Tomamos también de esta metodología su cualidad inductiva, es decir, la posibilidad de basarnos en la observación de hechos y fenómenos desde una perspectiva holística para generar nuevo conocimiento, ya que, como contempla esta metodología, la experiencia de los fenómenos es importante en las áreas científicas donde se recolectan datos de hechos y fenómenos estudiados para llegar a una hipótesis o teoría general. Para conseguir esto, observamos el escenario y los autores como un todo, además de considerar todas las perspectivas como nexos conectados a los objetivos planteados.

Por otro lado, como herramienta desarrollada para investigaciones de las ciencias sociales y los medios de comunicación, el análisis de contenido ha sido útil para generar una descripción objetiva del tema planteado en esta propuesta. La estructura conceptual que se ha creado con este artículo permite visualizar los conceptos interrelacionados en este campo de estudio. Se ha procedido a esto mediante la realización de inferencias reproducibles que parten de la observación directa de los fenómenos expuestos. Los datos que componen este artículo han sido extraídos de entornos empíricos vinculados a este ámbito de investigación o aportados por los propios creadores a través de diferentes publicaciones.

Por último, el estudio de caso nos permite analizar la conducta de los autores involucrados en los procesos creativos a los que se está atendiendo. Para esto ha sido muy valioso realizar un examen profundo del fenómeno de la producción audiovisual computacional y contextualizar los entornos más frecuentes en los que podemos localizar esta tendencia creativa. Ha sido necesario utilizar múltiples fuentes de datos, desde las bases académicas hasta las opiniones de diferentes especialistas relacionados con la materia de estudio. De este modo se ha podido

acotar y abordar con más claridad el entorno creativo que envuelve a estos autores en sus prácticas.

4. CATEGORÍAS ESTÉTICAS EN LA ERA POST-DIGITAL

En la actualidad, existen infinidad de subgéneros que son empleados en la creación artística digital. En este sentido, escuchamos hablar de post-digital, microsonido o *glitch*, entre muchas otras descripciones subgénero. Nicolai se encuentra junto con otros artistas como son, Ryoji Ikeda y Mika Vainio (del dúo *Pan Sonic*), como una de las primeras figuras influyentes de la música post-digital de mediados y finales de los años noventa, que desde entonces ha sido la estética dominante en la música electrónica y experimental reciente. El término post-digital fue acuñado por primera vez por el artista de música electrónica y teórico Kim Cascone en su artículo, *The Aesthetics of Failure: Post-Digital Tendencies in Contemporary Computer Music*, para describir una «estética emergente que abarcaba una obsesión con las aplicaciones musicales potenciales de: las señales de prueba, el audio dañado, el abuso de las herramientas digitales, las estructuras microsónicas, el ruido del sistema o los artefactos digitales»⁸.

En este sentido, Cascone ha argumentado de manera bastante contundente que «en la música electrónica reciente el medio ya no es el mensaje, la herramienta se ha convertido en el mensaje»⁹. Las opiniones sobre la viabilidad de este argumento varían, pero a pesar de ello, este enfoque en las rupturas y errores de estructuras formales regulares ha sido un interés continuo en el trabajo de Nicolai, como lo ha sido en muchos otros autores¹⁰.

A continuación, observaremos algunos principios que se encuentran dentro de esta estética post-digital y que residen en el proceso creativo de Alva Noto, de Ryoji Ikeda y de otros muchos productores de espectáculos audiovisuales de esta índole, elementos que hemos etiquetado dentro de lo que definimos como «estética post-rave», por encontrarse dentro de una evolución social relacionada a la música electrónica y al uso de tecnologías de control audiovisual¹¹. El uso de los recursos audiovisuales que hacen estos autores es propio de nuestro actual panorama tecnológico. Se apoyan precisamente en la posibilidad que ofrece la tecnología para trabajar a un nivel de complejidad al que resultaría difícil llegar a través de medios analógicos. Los términos a los que prestaremos atención serán, *glitch*, microsonido y *loop*, ya que son elementos que en la actualidad se encuentran inherentes en la mayoría de las producciones audiovisuales de cualquier dimensión.

8. CASCONI, K.: «The Aesthetics of Failure - Post Digital Tendencies in Contemporary Computer Music». *Computer Music Journal*, 24(4), (2000), p.13.

9. CASCONI, K.: *op. cit.*, p.12.

10. KNOWLES, J. D.: «Alva Noto». *Filter*, 62, (2006), p.2.

11. ANDERSON, T. L., & KAVANAUGH, P. R.: «A 'Rave' Review: Conceptual Interests and Analytical Shifts in Research on Rave Culture», *Sociology Compass*, 1, (2007), pp.499-519.

Un ejemplo de esto lo encontramos en la obra, *Modell 5*, 1995, de Kurt Hentschläger y Ulf Langheinrich, grupo conocido con el nombre *Granular~Synthesis*.

En esta pieza, los autores consiguen crear un trabajo muy contundente tan sólo extrayendo unas pocas expresiones de la cara de la *performer* Akemi Takeya y presentándolas en una vista frontal a partir de movimientos que se disuelven en una redundancia desnaturalizada. De este modo crean unas estructuras rítmicas basadas en loops que generan emociones contradictorias. Sus autores enmarcan esta pieza dentro de la línea de *multimedia-monument*, un concepto que, como ellos mismos describen, consiste en una «proyección de vídeo sobre cuatro pantallas gigantes que muestran en primer plano la cabeza de Akemi Takeya, esto se acompaña con una banda sonora tocada con varios sintetizadores que se emite a través de un sistema de sonido extremadamente potente»¹². El trabajo estaba compuesto por contenido de vídeo que fue manipulado fotograma a fotograma y proyectado en cuatro pantallas del tamaño de una pared para crear un trabajo de cuarenta y cuatro minutos a partir de la recombinación granular de seis segundos de material. «La manipulación muy detallada del contenido exige la atención del espectador y pone en tela de juicio la percepción que el público tiene del material audiovisual»¹³.

4.1. ESTÉTICA GLITCH

El pensamiento vinculado al *software* de música computacional ha aportado novedosas metodologías de creación digital experimental a la producción audiovisual. Estos procesos centran el interés en la relación entre la imagen y el sonido gestionado por medio de *software*. Con estas prácticas surgen además diferentes y muy diversos estilos musicales que en ocasiones hibridan lo analógico y lo digital, como vemos con el uso de *clicks*, *cuts* y *glitches*, «sonidos que han sido traídos a una época donde los medios digitales han abierto un camino diferente para producir estímulos sensoriales. Estos sonidos son introducidos rápidamente en distintos géneros de música electrónica, como ocurre por ejemplo en la música *Techno*»¹⁴. En relación con el uso de este tipo de sonidos, Whitelaw propone la idea de «inframedia» como un estrato inferior dentro de las líneas principales de los medios electrónicos¹⁵.

La estética *glitch*, también denominada estética post-digital o del error, ha sido recogida y utilizada por muchos artistas audiovisuales, incluso ha provocado la creación de un manifiesto *glitch*¹⁶. Ciertamente, la música computacional ha llevado a combinar la creatividad artística con métodos científicos. Las correlaciones entre diferentes disciplinas como la biología, la cristalografía, la informática o la mecánica

12. FORTIER, D.: «Festival Manca». *Le Monde*, (1995).

13. BATTY, J., HORN, K., & GREUTER, S.: «Audiovisual granular synthesis: micro relationships between sound and image». *Proceedings of The 9th Australasian Conference on Interactive Entertainment Matters of Life and Death - IE '13*, (2013), p.4.

14. WHITELAW, M.: «Sound Particles and Microsonic Materialism». *Contemporary Music Review*, 22(4), (2003), p.95.

15. WHITELAW, M.: «Inframedia audio». *Artlink*, 21(3), (2001), p.97.

16. MENKMAN, R. The glitch moment (um). En *Network Notebooks* (Ed.), *Networkcultures.Org*. Institute of Network Cultures, 2011.

de fluidos han tenido la finalidad de investigar la posibilidad de crear producciones audiovisuales en un marco de conocimientos interdisciplinarios. Un claro ejemplo de estas relaciones interdisciplinarias pueden ser algunos trabajos realizados con autómatas celulares que han sido llevados a la producción de música electrónica¹⁷.

4.2. MICROSONIDO

Por otro lado, tomaremos las palabras del compositor y programador informático, Curtis Road, cuando se refiere a la escala de tiempo micro, la cual engloba los fenómenos transitorios de audio, esto es, una amplia gama de sonidos que se extiende desde el umbral de la percepción del timbre (varios cientos de microsegundos) hasta la duración de los objetos sonoros cortos (~100 ms). Esto abarca el límite entre la gama de frecuencias de audio (aproximadamente 20 Hz a 20 kHz) y la gama de frecuencias infrasónicas (inferior a 20 Hz). Desatendido en el pasado debido a su inaccesibilidad, el dominio del microtiempo ocupa ahora un lugar de primer orden en el interés compositivo. El microsonido es ubicuo en el mundo natural. Los eventos de transición se desarrollan en la naturaleza:

Un pájaro canta, una ramita se rompe, una hoja se arruga. Es posible que no tomemos en cuenta los eventos micro acústicos hasta que ocurran en masa, lo que desencadena un receptor estático global. Experimentamos las interacciones de los microsonidos sobre el sonido de un rocío de gotas de agua en una orilla rocosa, el gorgoteo de un arroyo, el chirrido de la lluvia, el crujir de la grava que se está pisando, el chasquido de las brasas ardientes, el zumbido de un enjambre de abejas, el silbido de los granos de avena a vertidos en un tazón, y el crujido del derretimiento del hielo. Las grabaciones de los delfines revelan un lenguaje compuesto enteramente por patrones de *clicks* de alta frecuencia¹⁸.

4.3. LOOP

Por último, la combinación de los principios del *glitch*, el microsonido y el *loop*, permite producir conjuntos de retroalimentaciones que ofrecen secuencias rítmicas no esperadas, a través de un proceso auto-generativo que, en palabras del matemático estadounidense conocido como el fundador de la cibernética, Norman Wiener, quedaría definido como el «control de una máquina en base a su comportamiento real, y no al esperado»¹⁹. Este principio del *loop* está muy presente en el trabajo de los autores propuestos, como podemos ver por ejemplo a través del trabajo de Takashi Ikegami que influenció la obra de Alva Noto, *Active mutation in self-reproducing*

17. MIRANDA, E. R.: «Cellular Automata Music: An Interdisciplinary Project». *Interface-Journal of new music research*, 22(1), (1993), pp.3-21.

18. ROADS, C. *Microsound*. The MIT Press, Cambridge, MA, 2004, p.21.

19. CAPRA, F. *La trama de la vida: Una nueva perspectiva de los sistemas vivos*. Barcelona, Anagrama, 1998, p. 75.

networks of machines and tapes, 1995, como afirma este autor en una entrevista con el crítico de arte, Hans Ulrich Obrist²⁰. En este estudio de Ikegami se analiza el *loop* y el error desde la evolución de una serie de máquinas lectoras de cintas que son influenciadas por un ruido externo al azar donde se presupone, por un lado, una mutación probabilística causada por este ruido, mutación pasiva, y, por otro lado, una mutación determinista causada por la acción de la máquina, mutación activa²¹.

4.4. LO SUBLIME EN LA OBRA DE ALVA NOTO Y RYOJI IKEDA

Nos gustaría hacer un inciso en este punto para referirnos a los conceptos de bello y sublime ya que serán utilizados a lo largo de este escrito con idea de referirnos a la obra de los autores propuestos. Tomaremos en primer lugar las aportaciones de Immanuel Kant sobre esta cuestión. Kant se refiere a lo sublime como aquello que conmueve y además siempre debe ser grande, mientras que lo bello encanta y puede ser también pequeño. Lo sublime en Kant no deleita ni place como lo hace la belleza, sino que conmueve. Tiene que ver con una conmoción a través de una elevación, distinguiendo entre lo sublime matemático y lo sublime dinámico, donde el primero tiene que ver con las cantidades y lo segundo con la energía y el movimiento. En este sentido, afirma Kant que nuestra imaginación es insuficiente para juzgar lo inconmensurable, al contrario que ocurrirá con lo bello²². Observando la obra de estos autores se desprende la imposibilidad de imaginar lo que ocurre en lo que está sucediendo, de manera que el espectador queda asombrado ante la monumental cantidad de datos que se reflejan en estas producciones.

Tomaremos aquí unas palabras de Slavoj Žižek que nos ayudan a aproximar la idea de lo sublime a la obra de Noto e Ikeda, si observamos este hecho desde el principio computacional:

El objeto sublime es un objeto que no puede ser abordado de demasiado cerca: si nos acercamos demasiado a él, pierde sus rasgos sublimes y se convierte en un objeto vulgar y común sólo puede persistir en un interespacio, en un estado intermedio, dividido desde una determinada perspectiva, medio visto. Si queremos verlo a la luz del día, se transforma en un objeto cotidiano, se desintegra, precisamente porque en sí no es nada²³. (Žižek, 2001, p. 222).

20. NICOLAI, C.: *Auto-Pilot*, p.77.

21. IKEGAMI, T., & HASHIMOTO, T.: «Active mutation in self-reproducing networks of machines and tapes». *Artificial Life*, 2(3), (1995), p.3.

22. KANT, Immanuel. *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Madrid, Alianza editorial, 2015.

23. ŽIŽEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*, Siglo XXI, 2ª ed., México, 2001, p.222.

5. ALVA NOTO

Carsten Nicolai es un artista y músico nacido en el antiguo distrito alemán Karl-Marx-Stadt en 1965. En la actualidad sigue desarrollando su trabajo desde la ciudad de Berlín. Además de haber estudiado pintura y arquitectura, Nicolai forma parte de una generación de productores audiovisuales que trabajan de manera transversal entre diferentes áreas de conocimiento como música, arte y ciencia. Su producción artística, tanto la visual como la sonora, contiene una fuerte adhesión al reduccionismo, una tendencia artística que sirvió como tránsito entre el arte figurativo y el abstracto que fue iniciada por pintores como Piet Mondrian, Willem de Kooning, Marc Rothko y Morris Louis. En el ámbito de la ciencia, la reducción busca a menudo explicar un fenómeno complejo mediante el examen de uno de sus componentes a un nivel mecanicista más elemental. En este sentido, encontramos que el reduccionismo científico puede aplicarse tanto a la percepción de un elemento simple, a una escena compleja o a una obra de arte²⁴. Alva Noto dirige sus experimentos sonoros en el campo de la música electrónica creando su propio código de signos, acústica y símbolos visuales²⁵.

Junto con Olaf Bender y Frank Bretschneider, es cofundador de la etiqueta *raster-oton*, *archiv für ton und nichtton* (1996) que también funciona como sello para el lanzamiento de su propio material. Nicolai ha realizado y creado instalaciones en espacios expositivos internacionales como el Guggenheim Museum de Nueva York, la Documenta X en 1997, el San Francisco Museum of Modern Art y la Bienal de Venecia de 2001²⁶. Diversos proyectos musicales incluyen colaboraciones notables con Ryuichi Sakamoto, Ryoji Ikeda (*Cyclo*), Blixa Bargeld o Mika Vanio. Nicolai ha recorrido como Alva Noto diferentes países de Europa, Asia, Sudamérica y los Estados Unidos. Entre otros, ha actuado en el *Solomon R. Guggenheim Museum* de Nueva York, en el Museo de Arte Moderno de San Francisco, en el centro *Pompidou* de París y en el *Tate Modern* de Londres²⁷.

Al nacer en la República Democrática Alemana, Carsten Nicolai creció bajo la influencia de un ambiente en el que sólo se podía tener un acceso restringido a la información, lo que significa que pasó su juventud sin una exposición general a los medios de comunicación capitalistas en una época en la que el texto, la comunicación, el diseño, los gráficos, la música y las imágenes en pantalla podían ser producidas por una simple máquina, la computadora. Su capacidad para utilizar computadoras con este fin está directamente relacionada con la creación de sus obras. La continuidad y los hilos de correlación son temas que avanzan consistentemente a lo largo de su trabajo²⁸. Comenzó trabajando en la creación de visualizaciones de fenómenos sonoros como la frecuencia, el ritmo y los ciclos,

24. KANDEL, E. R. *Reductionism in art and brain science: Bridging the two cultures*. Nueva York, Columbia University Press, 2016.

25. NICOLAI, C.: *carsten nicolai*, (s. f.). Recuperado 29 de octubre de 2017, de <http://www.carstennicolai.de/?c=biography>

26. CANNON, A.: «Carsten Nicolai: Inserting Silence». *Mono Kultur, September*, (2005), p.2.

27. NICOLAI, C.: *carsten nicolai*.

28. NICOLAI, C.: *Anti Reflex* (M. Hollein (ed.)). Verlag der buchhandlung walter könig, 2000, p.41.

pero su interés se centró sobre todo en la internalización de los fenómenos sonoros, es decir, en lugar de externalizar la relación entre la obra de arte y el espectador creando objetos en un estado no material cercano al de los cuerpos en movimiento, Nicolai se esforzaba por involucrar al espectador en el núcleo interno de una obra. En este sentido, el espectador se sincroniza con la obra, dando como resultado un proceso creativo abierto. «Este pensamiento se basa en la idea de que, al entrar en el núcleo interno de la obra, el espectador puede captar elementos impredecibles que el creador no puede controlar»²⁹.

Muchas de los trabajos de Nicolai son visualizaciones o sonificaciones aplicadas a principios formativos derivados de números de Fibonacci, espirales, algoritmos y otros patrones naturales. Utilizando la continuidad de la forma y el sonido y la sinestesia entre las facultades de la vista y el oído, Nicolai une los ciclos presentes en el funcionamiento del mundo natural a los tiempos, las vibraciones y las oscilaciones que surgen en el interior del propio espectador. Los métodos que emplea son reductivos, abstractos, directos y ontológicos, podría decirse que crea pinturas a partir de materiales transparentes que expresan lucidez y luz. En su obra utiliza sonidos procedentes de ondas sinusoidales puras, así como de equipos de audio, tocadiscos y grabadoras de cassetes. Para Carsten Nicolai, «todos estos elementos son herramientas que sirven para lograr la transformación o la transmisibilidad»³⁰. Entre otros reconocimientos, Nicolai ha conseguido el Gran Premio del 17 Festival de Artes de Medios de Japón. También está representado por la *Galerie EIGEN + ART* de Leipzig, Berlín, y por la *Pace Gallery*, Nueva York³¹.

Como artista y músico, la naturaleza de su proceso creativo es interdisciplinar. Carsten Nicolai afirma que trabaja a partir de contradicciones. Asegura que crear polaridades es uno de los principios esenciales en su proceso creativo³². Analizando las estructuras de la música de Carsten Nicolai, tanto en el aspecto microscópico como en lo macroscópico, puede observarse que se ha beneficiado de la introducción de los compositores del siglo XX que se ocuparon de expandir la música más allá de sus límites tradicionales, adoptando al mismo tiempo los procedimientos de la música popular convencional. Estas técnicas seriales que los compositores del siglo XX emplearon para purgar sistemáticamente cualquier resto de estructura tonal, son la base de la organización del trabajo de Nicolai. «La indeterminación, las creaciones ambientales, las esculturas sonoras y las instalaciones, han forzado otros límites en nuestra comprensión de la relación de la música con las imágenes, el entorno y el público»³³. «Los sonidos típicamente considerados extraños son ahora musicalizados en la obra de Carsten Nicolai»³⁴.

29. *Ibidem*.

30. *Ibidem*.

31. DIGICULT: *Carsen Nicolai at Art Basel | Hong Kong*. (2014). Recuperado 8 de enero de 2019 de <https://digicult.it/news/carsen-nicolai-art-basel-hong-kong/>

32. COLLIS, A.: «Sounds of the system: the emancipation of noise in the music of Carsten Nicolai». *Organised Sound*, 13(1), (2008), p.33.

33. WYSE, L.: «Free music and the discipline of sound». *Organised Sound*, 8(03), (2003), p.237.

34. COLLIS, A.: *op. cit.*, p.33.

ANÁLISIS DE LA OBRA DE ALVA NOTO: LA «BELLEZA» DEL ALGORITMO

Comenzaremos este análisis de la obra de Alva Noto desde el año 1996, que para Nicolai fue el momento en el que él mismo comenzó a «destruir» su trabajo, a descomponerlo y fragmentarlo. La fragmentación fue uno de los puntos más importantes para él, en el sentido de que cada fragmento aporta como resultado una gran unidad de datos, incluso si este fragmento es muy pequeño todavía contiene toda la información de la unidad mayor. Como afirma el autor, «esto lo vemos ahora convertirse en realidad en términos de investigaciones recientes sobre el ADN, la parte más pequeña de nuestras células tiene la información acerca de todo nuestro cuerpo»³⁵. Como resultado de esta fragmentación de su obra en combinación con los principios de *loop* antes mencionados, encontramos la obra *Realistic*, 1998³⁶, donde Nicolai hace alusión a la influencia que el trabajo de Ikegami antes mencionado tiene en su proceso creativo.

En una entrevista realizada por el Doctor en Comunicación, Lukas Suveg, a Carsten Nicolai, el autor explica que su trabajo se basa esencialmente en algoritmos que él mismo programa con los que toma el control de los ritmos. Esta programación la aplica a sonidos obtenidos de grabaciones de ruidos máquinas, módems, teléfonos y tonos de fax con los que diseña la mayoría de sus sonidos en lugar de utilizar secuenciadores tradicionales³⁷. Podríamos entender este proceso algorítmico como un modelo diferente al de la tradicional notación musical.

Es decir, lo que permite a Alva Noto llegar a la fragmentación de la onda de sonido y al control de esta es el uso de código de programación. En el trabajo, *Uncanny Space: Theory, Experience and Affect in Contemporary Electronic Music*, el profesor de música de la *University of Liverpool*, Robert Strachan, se centra específicamente en el *glitch*, y afirma que se trata de un recurso surgido a finales de 1990 que tiene la finalidad de haberse convertido en quizás el paradigma central de la *Laptop Music Performance* a lo largo de los últimos diez años. En este mismo trabajo afirma que Alva Noto es uno de los pioneros en utilizar esta estética del microsonido, propia de los errores producidos por los sistemas operativos sobrecargados o por el uso indebido de tarjetas de sonido. Según Strachan, «lo que hace Alva Noto con su trabajo es poner de relieve las perturbaciones y rupturas que se producen en nuestras interacciones con la tecnología para darle un uso musical»³⁸. Las técnicas de microsonido disuelven las barreras de la arquitectura musical dentro de un medio más fluido y flexible, el sonido puede unirse, evaporarse o mutar dentro de otros sonidos. Cabe hacer un inciso para señalar que estas técnicas aplicadas al sonido

35. CANNON, A.: *op. cit.*, p.15.

36. NICOLAI, C.: *Auto-Pilot*, p.25.

37. SUVEG, L.: *Alva Noto - Unitxt | Music Review | Tiny Mix Tapes*. Tiny Mix Tapes, (2008). Recuperado 15 de marzo de 2019, de <http://www.tinymixtapes.com/music-review/alva-noto-unitxt>

38. STRACHAN, R.: «Uncanny Space: Theory, Experience and Affect in Contemporary Electronic Music». *Trans. Revista Transcultural de Música*, 14, (2010), p.4.

mediante la ayuda de computadoras son igualmente aplicables a la imagen o al vídeo, como hemos podido ver en el ejemplo mostrado con la obra, *Modell 5*.

En una entrevista realizada por Papayannakis a Carsten Nicolai, el artista describe la influencia que ejerce en su proceso creativo la lectura del artículo de Takashi Ikegami y Takashi Hashimoto antes mencionado. Según dice Nicolai en esta entrevista, la relación con el trabajo de Ikegami y Hashimoto le llevó a investigar sobre inteligencia artificial. También afirma que los errores pueden llegar a ser un punto de partida para el pensamiento creativo y que pueden desencadenar un momento creativo. Un error del sistema puede ser el punto donde surjan creatividad o inteligencia. Un error puede actuar como la irritación que impulse a la evolución, o crear unas nuevas calidades. Por lo tanto, los errores son útiles y trata de usarlos, dice. Al mismo tiempo que «tiene cuidado para evitar errores en términos de producción, está muy interesado en utilizar los errores en su proceso creativo»³⁹.

CREACIÓN TRANSVERSAL EN LA OBRA DE ALVA NOTO

Nos gustaría comenzar este apartado haciendo alusión a un dato peculiar sobre este productor, que es el hecho de utilizar diferentes pseudónimos en sus proyectos, es decir, Alva Noto es el nombre que emplea Carsten Nicolai para sus actuaciones audiovisuales en directo, como se ha mencionado al inicio de este texto, aunque también utiliza otros nombres en proyectos musicales como Aleph-1 o Noto. Dejando a un lado este detalle, que de hecho es habitual en diferentes artistas y productores, cabe resaltar que su trabajo gira en torno a fenómenos científicos relacionados con el sonido y la luz que él combina magistralmente en diferentes proyectos interdisciplinarios o en actuaciones en vivo. Nicolai determina que:

Su trabajo se centra en abordar intensamente el área de transición entre el arte y la ciencia, con lo que trata de superar la separación de las percepciones sensoriales del hombre haciendo que distintos fenómenos científicos, como son las frecuencias de sonido y de luz, sean perceptibles tanto para los ojos como para los oídos⁴⁰.

INFLUENCIAS MUSICALES

Fue en la década de 1990 cuando se produjo un giro multipolar en la matriz *Cyberpunk*. La música electrónica no sólo revolucionó la relación entre la música y la tecnología, sino que estableció además las bases para una nueva generación de músicos, un nuevo tipo de activista y un nuevo catalizador para un cambio radical de la realidad. A medida que la ola en el mundo de las computadoras e Internet

39. PAPANNAKIS, Y.: «*alva noto Interview: Yannis Papayannakis*». 1, (2007), pp.1-2.

40. YONG MOON, J.: *Algorithmic Visual Music*, (s. f.). Recuperado 12 de junio de 2021, de https://studylib.net/doc/8594691/algorithmic-visual-music_

comenzó a crecer de manera exponencial, se fue modificando cada aspecto de la vida moderna. La música electrónica creó híbridas abstracciones ultramodernas de ritmos primigenios en su búsqueda por pasar del placer auditivo a la inmersión absoluta. Tuvo lugar una ramificación en dos direcciones, por un lado, la cultura DIY (*do it yourself*) desarrolló una vía en torno al acceso al sonido mientras que por otro lado comenzaba a surgir un nuevo espíritu de autoorganización en una generación individualista alienada por el capitalismo *laissez faire*⁴¹.

En este periodo encontramos grupos como *Kraftwerk*, *Einstürzende Neubauten* o *Depeche Mode*, que «han sido grandes influencias para Carsten Nicolai en sus inicios», como él mismo reconoce en algunas entrevistas⁴². Entre los artistas que han colaborado con Nicolai destacamos al compositor, músico y performer, Blixa Bargeld, cantante del grupo *Einstürzende Neubauten*, quien afirma que Carsten Nicolai tiene una metodología muy particular de editar sus sonidos. Según Bargeld, «el interés de Nicolai es el de crear sonidos exclusivamente de modo electrónico, es decir, sin utilizar *samples*, desde la exploración del sonido a partir de un aspecto muy concreto del fenómeno acústico en sí mismo»⁴³.

COLABORACIONES

En las actuaciones de Carsten Nicolai la mayoría de los gráficos y sonidos que utiliza son generados por él mismo mediante el uso de la computadora. Sus composiciones audiovisuales muestran una estética inteligente ya que podemos encontrar una lógica de cómo lo visual y el sonido se relacionan y afectan entre sí. En este sentido, cabe mencionar las colaboraciones esporádicas de Carsten Nicolai con Ryoji Ikeda. El autor japonés centra su proceso creativo:

...en los puntos particulares de los ultrasonidos, las frecuencias y las características esenciales del propio sonido. Su obra explora la propiedad física del sonido, su causalidad con la percepción humana y la diánoia matemática como música, tiempo y espacio. Utilizando al máximo la tecnología digital y la informática, Ikeda ha estado desarrollando métodos microscópicos para la ingeniería y la composición de sonido⁴⁴.

El trabajo de este productor puede definirse por ofrecer muestras de interesantes obras de sonido e imagen sintéticos.

Ryoji Ikeda trabajó con Carsten Nicolai en el proyecto colaborativo, *Cyclo*, donde examinaron el error, las estructuras y los bucles repetitivos mediante *software* y música computacional con módulos audiovisuales para la visualización sonora en directo. También hicieron presentaciones en vivo para sus álbumes,

41. SIRIO: *Birth of the Cyberpunks* | *sp23infoblip*, (2013). Recuperado 20 de enero de 2018, de <https://sp23.org/2013/06/14/birth-of-the-cyberpunks/>

42. YOUNG, Rob.: «Carsten Nicolai unedited - The Wire», *The Wire magazine*, (2010). Recuperado 8 de mayo de 2018, de <http://www.thewire.co.uk/in-writing/interviews/carsten-nicolai-unedited>

43. *Ibidem*.

44. YONG MOON, J.: *op. cit.*

+/- (1996), *o degrees* (1998) y *Matrix* (2000), con las que mostraron un estilo único de sonido eléctrico. «Sus imágenes parecen explicar lógicamente cómo el algoritmo que genera el sonido enfatiza efectivamente en su propio sonido»⁴⁵

Cabe destacar en este punto al artista audiovisual japonés, Ryoichi Sakamoto (1951), ya que junto a Carsten Nicolai «han desarrollado un importante número de publicaciones y actuaciones audiovisuales» a las que pensamos que debemos prestarle especial atención. Sakamoto es uno de los músicos más relevantes de los últimos 40 años, fundador de la *Yellow Magic Orchestra* y ganador de un Oscar por la música de la película, *El Último Emperador*. Además, «este compositor obtuvo un enorme éxito con su álbum, *async* (2017)». Alva Noto + Ryuichi Sakamoto es el proyecto interdisciplinar de Carsten Nicolai y el famoso músico japonés Ryuichi Sakamoto. Han realizado diferentes publicaciones durante su más de diez años de colaboraciones, algunas de éstas son, *Summvs*, *Vrioon*, *Insen*, *Revep*, *Insen Live DVD* (con actuaciones de algunos de sus espectáculos en vivo) y *UTP*, un proyecto realizado con el grupo *Ensemble Modern*. En sus creaciones y actuaciones, Alva Noto procesa los sonidos del piano de Ryuichi Sakamoto, creando una mezcla de piano y microsonidos o *glitches* electrónicos. Estos autores han conseguido crear un tipo de música difícil de clasificar. Han sido considerados como «el dúo menos tímbrico y más espectral que ha parido la música contemporánea moderna y ponen fin a un serial de colaboraciones que han sido, a todas luces, de lo más jugoso que la ha dado la música digital»⁴⁶.

En 2015 compusieron la banda sonora de, *The Revenant*, una película dirigida por Alejandro González Iñárritu. En 2018 contaron con la participación de este dúo en la celebración de los 25 años de Sónar de Barcelona para ofrecer el concierto de clausura en el *Teatre Grec* de Barcelona. Aquí los artistas presentaron un espectáculo totalmente nuevo e inédito en el que se encontraban trabajando en ese momento, *Two*. En éste «se podía escuchar material sonoro creado especialmente para la ocasión, además de dejar espacio para la improvisación»⁴⁷. Por un lado, los ritmos lentos al piano de Sakamoto, la superposición de teclas y el intercalado de pulsaciones erróneas sobre estructuras de atmósferas lineales. Por otro lado, «Alva Noto aplicando de manera uniforme pero curiosamente caótica una suerte de electrificación digital de las nuevas formas de música, tan cerca del ruidismo metódico como del arrastre y paralización de sonidos vía digital»⁴⁸.

45. *Ibidem*.

46. FANMUSICFEST: *Alva Noto + Ryuichi Sakamoto | Biografía, vídeos, fotos y álbums*. (s. f.). Recuperado 17 de abril de 2020, de <https://fanmusicfest.com/content/alva-noto-ryuichi-sakamoto>

47. SÓNAR: *Alva Noto & Ryuichi Sakamoto - Sónar Barcelona 2018*, (2018). Recuperado 20 de febrero de 2019, de <https://sonar.es/es/2018/artistas/alva-noto-ryuichi-sakamoto>

48. *Ibidem*.

PROCESO CREATIVO

En la entrevista-conferencia presentada por Emma Warren en la Academia de Música Red Bull de Madrid en 2011, Carsten Nicolai ofrece conversaciones sobre la diferencia entre el sonido y la música, además de aclarar cuestiones sobre el impacto físico que provoca trabajar con diferentes rangos de frecuencia a la vez. Nicolai afirma en esta entrevista que su interés principal se centraba en el sonido y que fue más tarde cuando comenzó a introducirse en la música. Su inquietud le llevó a fijarse en la percepción de las frecuencias súper altas, llevando a cabo algunos ensayos en su cuerpo para encontrar una manera en la que realmente comenzase a percibir esas frecuencias ultra altas y experimentar cuáles eran las sensaciones que éstas le producían. Afirma que de esta investigación obtuvo una experiencia realmente positiva y negativa a la vez, pero un aspecto muy relevante fue tratar de comprender si sólo imaginó que escuchaba cosas o si realmente las escuchó, de lo que comprendió que necesitaba algunos dispositivos que le permitiesen visualizar aquellas frecuencias. En este caso, comenzó trabajando con un osciloscopio muy básico para ver si la frecuencia estaba realmente allí o no⁴⁹.

En lo que respecta a sus procesos de desfragmentación, encontramos un trabajo que nos gustaría resaltar, se trata del proyecto interdisciplinar con formato de instalación, *Mikro Makro*, de 1997, realizado con Mika Vainio y concebido para ser visto simultáneamente en Alemania, Finlandia y Polonia. Las pistas compuestas para esta instalación transportaban los pensamientos y reflexiones de los dos artistas sobre las estructuras micro y macro vistas de la misma manera, estas pistas fueron publicadas en un CD por el sello, Noton. «Las pistas de sonido estaban inspiradas en los sonidos de la tomografía de una resonancia magnética y en las grabaciones radiotelescópicas de un pulsar, las cuatro pistas se restringieron a patrones y rastreos de sonido muy simples y reducidos»⁵⁰.

PROCESO COMPOSITIVO

Como comenta el autor en una entrevista ofrecida por el sitio web, XLR8R, a la hora de componer su música se inspira en lo visual, especialmente en el cine o los dibujos arquitectónicos. También considera muy influyentes los sonidos no musicales, como pueden ser los ruidos y los accidentes auditivos. Como afirma en esta entrevista, dependiendo del proyecto en el que se encuentra inmerso su evolución creativa es diferente. Inicia el trabajo realizando esbozos sonoros que él describe como «atmósferas» derivadas de una imagen o una metáfora. Esto puede consistir en un pequeño clip o una imagen fija, por ejemplo. Estas «visiones sonoras» están reforzadas por estas «atmósferas» que para Nicolai se convierten en puntos de

49. WARREN, E.: *Alva Noto | Red Bull Music Academy*, (2011). Recuperado 2 de noviembre de 2016, de <http://www.redbullmusicacademy.com/lectures/carsten-nicolai-listening-to-10000-khz>

50. NOTO, & VAINIO, M.: *Mikro Makro*. Raster Noton, (2010). Recuperado 15 de noviembre de 2017, de <https://boomkat.com/products/mikro-makro-10ff6def-2230-4f97-a362-97307aca5d1c>

referencia para todo lanzamiento que emprende. Como el autor define, «es como hacer una banda sonora para una postal que alguien te envía». Carsten Nicolai afirma que «cuando vuelve la vista a cada uno de sus proyectos ya realizados, puede identificar claramente la estética que quería conseguir en ese momento». También describe el hecho de que escuchar esa música le da vida nuevamente al espíritu de esa imagen. «Mientras escucho, puedo recordar claramente lo que estaba pensando y viendo exactamente en ese momento en particular»⁵¹.

REALISTIC (1998)

Como resultado de la mezcla entre la fragmentación de la obra de Carsten Nicolai con los principios de lo que hemos definido más arriba como «estéticas post-rave», haciendo alusión a la cultura *rave* surgida en los años 80⁵², encontramos el proyecto, *Realistic*. Se trata de una alusión directa a la influencia que el trabajo del profesor Ikegami tuvo en el proceso creativo de la obra de Carsten Nicolai. Nos referimos al artículo de Takashi Ikegami y Takashi Hashimoto (1995) que ya hemos mencionado más arriba, *Active mutation in self-reproducing networks of machines and tapes*. Como afirma Carsten Nicolai, fruto de este artículo surge la obra, *Realistic*, en la que puede apreciarse la traducción multidimensional o la manifestación concreta de los sistemas de auto reproducción descritos por Ikegami en su artículo.

Tomaremos aquí unas palabras de Takashi Ikegami y Takashi Hashimoto extraídas del citado artículo y que pueden resultar clarificadoras para comprender este principio:

La auto reproducción a través de la descripción se discute en un modelo de red de máquinas y cintas de descripción. Las cintas constan de cadenas de bits, que codifican la función de las máquinas. Una cinta se replica cuando las máquinas adecuadas la leen. En general, una máquina reescribe una cinta sin hacer la replicación correcta. La variación en una cinta reproducida se toma como mutación. Debido a que esta mutación es causada por el programa de una máquina lo llamamos mutación activa. La máquina que se traduce de una cinta determinada depende de qué tipo de máquina lee la cinta. El ruido externo se introduce en el proceso de lectura de una máquina para cometer errores. Una nueva vía de reacción es inducida por el ruido externo a través de la acción de error de una máquina. Encontramos que las rutas inducidas se imitarán de manera determinista en una estructura central emergente. Esta estructura central permanecerá estable después de apagar el ruido externo. El bajo ruido externo desarrolla una estructura central de un mínimo bucle auto replicativo. Cuando el ruido externo es elevado, una red más compleja evoluciona. Las máquinas que contienen una red central compleja, que ha sido generada con un alto ruido externo, reescribirán

51. XLR8R: *Ask the Experts: Alva Noto*, (2018). Recuperado 25 de abril de 2019, de <https://xlr8r.com/features/ask-the-experts-alva-noto/>

52. HUTSON, S.: «Technoshamanism: spiritual healing in the rave subculture». *Popular Music and Society*, 23(3), (1999), pp. 53-77.

las cintas de forma activa en lugar de simplemente replicarlas. La auto replicación no como individuo sino como red ahora se vuelve importante⁵³.

En *Realistic* podemos ver la traducción multidimensional o la manifestación concreta de los sistemas de auto reproducción descritos por Ikegami en su artículo. Si observamos con más detalle el texto de Ikegami, vemos una interpretación de la aparición de la vida en términos de la teoría de sistemas basados en sistemas complejos. Ikegami afirma que la suya es una teoría de «sistema que trae la ambigüedad para influir en las interacciones cuando la interacción de los diferentes elementos no se puede determinar»⁵⁴. El modelo propuesto por Ikegami y Hashimoto asume un «sistema de reacción que consta de varias máquinas y cintas, con el objetivo de descubrir qué tipo de red de reacción constante surgirá. Ikegami explica con este trabajo la estructura de bucle y la función de autoorganización»⁵⁵. En la instalación *Realistic*, la grabación no está hecha para ser escuchada más adelante, sino que se trata de una «metáfora de nuestra memoria que se esfuerza por registrar toda la información, pero es incapaz de hacerlo debido a su limitada capacidad, lo que resulta en una pérdida de la identidad»⁵⁶.

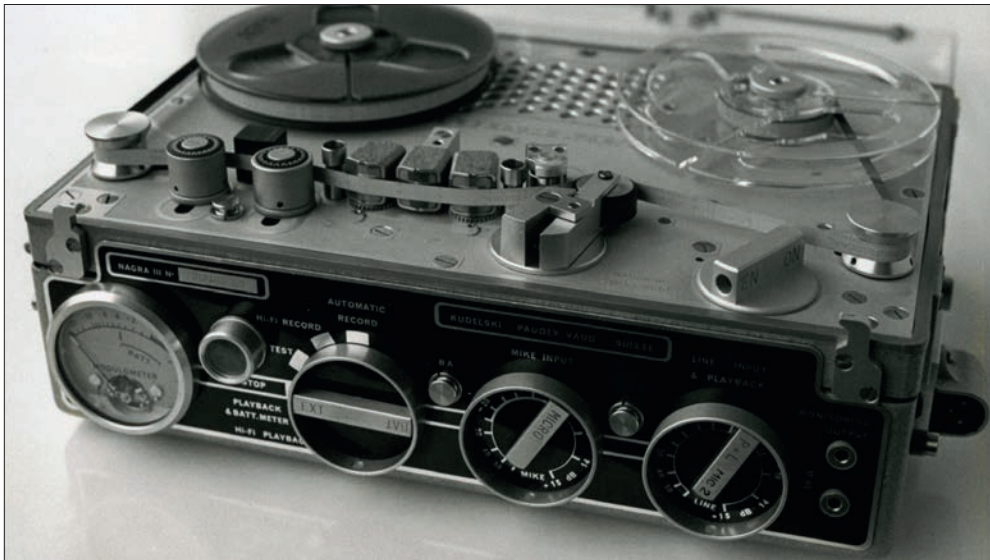


FIGURA 1 NAGRA III. PRIMER MAGNETÓFONO DE CINTA MAGNÉTICA. RECUPERADO DE (28 DE MARZO DE 2019) [HTTPS://WWW.NAGRAAUDIO.COM/PRODUCT/NAGRA-III/](https://www.nagraaudio.com/product/nagra-iii/)

Para esta obra Nicolai utiliza una grabadora Nagra III (FIGURA 1), una máquina de gran precisión concebida por el ingeniero suizo de origen polaco, Stefan Kudelski. Por otra parte, coloca también un micrófono de alta sensibilidad con el que recoge todos los sonidos de la habitación y los que vienen de fuera para pasarlos por el

53. IKEGAMI, T., & HASHIMOTO, T.: *op. cit.*, p.1.

54. NICOLAI, C.: *Anti Reflex*, p.45.

55. IKEGAMI, T., & HASHIMOTO, T.: *op. cit.*, p.20.

56. NICOLAI, C.: *Anti Reflex*, p.46.

corto bucle de cinta sin fin que se ha colocado en la grabadora. La cabeza borradora del dispositivo se ha eliminado, con lo que poco a poco todos los sonidos recogidos por el micrófono van pasando a la cinta que funciona de forma continua durante las horas de apertura de la exposición, esto hace la función de la memoria del ambiente de ese espacio concreto. «Una vez se ha grabado algo es sólo cuestión de segundos que otro sonido se superponga sobre la grabación cuando la sección correspondiente de la cinta se mueve otra vez a través del cabezal de grabación»⁵⁷.

MUTACIONES ACTIVAS EN SISTEMAS DE AUTO REPRODUCCIÓN

Como afirma Nicolai, la instalación *Realistic* se centra en la exploración del fenómeno del ruido:

El ruido es una señal compleja organizada al azar que no se puede expresar con cualquier tipo de algoritmo, por lo que la escucha ya no es parte de la obra, observamos el ruido ambiente como un telón de fondo que se difumina en la cinta sin posibilidad de seguir la metamorfosis que se produce en el sonido. Nos fijamos en un agujero negro del que no sale ningún sonido, con lo que no es posible hacer uso del material sonoro almacenado en la cinta⁵⁸.

De estas palabras se desprende que «Nicolai no organiza el sonido, sino que crea condiciones favorables para que se produzca una autoorganización mediante la superposición de ondas sonoras con las que crea una composición compleja, caótica e imprevisible»⁵⁹.

La representación visual de este bucle es lo que más adelante le lleva a una versión instalativa de esta idea en el proyecto, *Unitxt*, 2008. En el registro, *Unitxt*, había un montón de pistas en las que Nicolai había utilizado datos para convertirlos en archivos de audio. Parte de esos datos eran sonidos de base para otras pistas, por lo que existe una curiosa dicotomía en *Unitxt*. El trabajo de Nicolai se basa en procesos matemáticos que son utilizados para controlar el ritmo, en lugar de hacerlo utilizando secuenciadores tradicionales. Nicolai utiliza ruidos de máquinas (módems, teléfonos y tonos de fax) para la mayoría de sus sonidos. En *Unitxt*, Nicolai aplica estos «sonidos fríos a una forma innata de expresión humana, esto es, cada pista es de aproximadamente 120 bpm, y los ritmos, aunque a menudo están muy ocultos o sincopados, están en una escala de tiempo de 4/4»⁶⁰.

57. NICOLAI, C.: *Auto-Pilot*, p.35

58. *Idem*, p.36.

59. COULSON, A.: «Carsten Nicolai: el ejercicio oculto». *Lápiz: Revista internacional del arte*, 212, (2005), p.65.

60. SUVEG, L.: *op. cit.*

α (ALPHA) PULSE (2014)

Carsten Nicolai presentó este proyecto durante la exposición Art Basel en Hong Kong en el año 2014. Cada noche, del día 15 al 17 de mayo de ese mismo año, un patrón de luz generado por α (*alpha*) pulse funcionaba con una frecuencia sincronizada en toda la fachada del icónico Centro de Comercio Internacional (ICC) de 490 metros de altura, este centro se encuentra ubicado enfrente del puerto de Kowloon. Una aplicación de teléfono móvil que había sido desarrollada para esta pieza permitía a la audiencia participar en la instalación audiovisual. Como un faro, la torre estaba enviando sus pulsos luminosos a la ciudad llegando a todos los residentes y visitantes de Hong Kong (FIGURA 2). « α (*alpha*) pulse es una construcción experimental que analiza los efectos de la estimulación audiovisual en la percepción humana»⁶¹.



FIGURA 2 α (ALPHA) PULSE DE CARSTEN NICOLAI DURANTE LA EXPOSICIÓN ART BASEL DE HONG KONG, 2014. RECUPERADO DE (22 DE JUNIO, 2019) [HTTP://WWW.CARSTENNICOLAI.DE/?C=WORKS&W=ALPHA_PULSE](http://www.carstennicolai.de/?c=works&w=alpha_pulse)

De acuerdo con la investigación científica, este trabajo está basado en los principios de retroalimentación neuronal sobre fuentes de luz pulsantes. «Perceptible desde numerosos lugares de Hong Kong y accesible a través de la aplicación para dispositivos móviles, las personas de toda la ciudad pudieron experimentar el proyecto α (*alpha*) pulse haciendo uso de sus propios dispositivos para implementar la obra»⁶². A pesar de que la información que podemos encontrar sobre este proyecto es un tanto escasa, consideramos que se trata de una obra única e impactante dentro de la carrera de

61. DIGICULT: *op. cit.*

62. Nicolai, C.: α (*alpha*) pulse | carsten nicolai, (2014). Recuperado 28 de octubre de 2017, de http://www.carstennicolai.de/?c=works&w=alpha_pulse

este prolífero creador, ya que puede considerarse un punto de inflexión en el que el autor ha depositado todo el conocimiento obtenido en su trayectoria como productor, creando así una obra que aglutina todos los principios estudiados por Carsten Nicolai a lo largo de su carrera. Sin dejar a un lado la importancia que tiene la sonificación de datos dentro de este trabajo de Nicolai y su interés por «fabricar» sus propios sonidos, ni obviar la componente que el autor ofrece en materia de visualización del sonido, uno de los aspectos que nos parece destacable en esta propuesta es haber hecho partícipe a la multitud mediante el uso de sus dispositivos móviles. De esta manera, Carsten Nicolai convierte a todos los espectadores en usuarios creadores a quienes les otorga la posibilidad de producir y participar en esta atmósfera inmersiva.

CREACIÓN DE INTERFAZ ESPECÍFICA

Con *α (alpha) pulse*, Carsten Nicolai nos muestra una manera de utilizar la interfaz para crear una obra inmersiva y participativa. La aplicación, diseñada por él mismo, proporcionaba parte del sonido para la instalación y respondía a la pantalla de luz ubicada en el ICC agregando de este modo otra capa a la instalación. «El trabajo presentaba una configuración experiencial que exploraba los efectos que los impulsos de luz pueden tener en el estado de ánimo, la relajación, la atención y la creatividad de los espectadores»⁶³. La aplicación *α (alpha) pulse* era esencial para la participación del espectador en la instalación. Al dirigir la cámara del dispositivo con la aplicación instalada a una fuente de luz pulsante, el programa permite al usuario sincronizarse de tal manera que la pantalla y el sonido del dispositivo móvil se sintonicen rítmica y acústicamente. Una vez encajado esto, el usuario tiene la opción de elegir diferentes velocidades de luz pulsante y diferentes señales acústicas. Como apunta el autor, «una cantidad ilimitada de usuarios puede crear una actividad muy intensa e interesante»⁶⁴.

ACERCA DE ART BASEL

Art Basel presenta las exposiciones de arte más importantes del mundo con obras modernas y contemporáneas, tiene ubicaciones en Basilea, Miami Beach y Hong Kong. Definido por su ciudad y región anfitriona, cada espectáculo es único, algo que se refleja en las galerías participantes, las obras de arte presentadas y el contenido de la programación paralela producida en colaboración con las instituciones locales para cada edición. Además de los ambiciosos stands con las galerías líderes de todo el mundo, en los sectores de exhibición individuales de cada programa destacan los últimos desarrollos en el terreno de las artes visuales, ofreciendo a los visitantes nuevas ideas, nuevas inspiraciones y nuevos contactos en el mundo del arte⁶⁵.

63. NICOLAI, C.: *α (alpha) pulse* | carsten nicolai.

64. *Ibidem*.

65. DIGICULT: *op. cit.*

SOBRE ART BASEL EN HONG KONG

La segunda edición de Art Basel en Hong Kong, donde tuvo lugar la muestra de *α (alpha) pulse*, se llevó a cabo del jueves 15 de mayo al domingo 18 de mayo de 2014 en el Centro de Convenciones y Exposiciones de Hong Kong (HKCEC). La muestra en Hong Kong de Art Basel contaba con 245 galerías de primer nivel de 39 países y territorios. Cabe señalar que con más de la mitad de sus galerías con espacios de exhibición en Asia y la región de Asia-Pacífico, e incluidas 24 galerías con espacios de exhibición en Hong Kong, Art Basel destaca por su compromiso por mostrar el mejor arte de la región. Como dato a destacar, en esa misma edición de Art Basel se incluía por primera vez un sector cinematográfico, comisariado por Li Zhenhua y presentado en colaboración con el Centro de Artes de Hong Kong⁶⁶.

6. RYOJI IKEDA

Ryoji Ikeda nació en Gifu, Japón, en 1966, vive y trabaja entre las ciudades de París, Francia y Kioto, Japón. Es productor multimedia, compositor de música electrónica y artista visual. Su punto de vista creativo se centra en los principios esenciales del sonido y de la luz con una inclinación hacia la precisión y la estética matemática. Ryoji Ikeda se ha ganado la reputación de ser uno de los pocos artistas internacionales que trabajan de manera decisiva con los medios visuales y sonoros. En su trabajo podemos observar una «muy elaborada orquestación del sonido, de los materiales visuales, los fenómenos físicos y las nociones matemáticas a través de sus creaciones desarrolladas mediante espectáculos en vivo o instalaciones inmersivas»⁶⁷.

Además de su actividad como productor audiovisual, Ikeda ha trabajado en diferentes proyectos, como la publicación de libros o CD's. Algunos ejemplos de esto los encontramos en trabajos como *datamatics* (2006), *test pattern* (2008), *spectra* (2001), o *Cyclo* (2000). Como ya hemos comentado, *Cyclo* es un proyecto colaborativo desarrollado en conjunto con el artista audiovisual Carsten Nicolai en el que estos artistas examinan las estructuras del error, los bucles repetitivos, la micro edición y la creación de visualizaciones en vivo. En estas producciones, «los autores utilizan en ocasiones contadores y *software* destinados a la medición de señales y la calibración de equipos, esto crea una ambigüedad en la que el audio y el vídeo se convierten tanto en conductores como en artefactos de las formas y estructuras creadas a lo largo de la obra»⁶⁸.

En cuanto a su estilo como productor de música electrónica, cabe destacar sus álbumes, *+/-* (1996), *degrees* (1998), *matrix* (2000), *dataplex* (2005), *test pattern* (2008) y *supercodex* (2013). Estos fueron «trabajos pioneros en un nuevo mundo de la música electrónica a través de su perfilada técnica y su estética minimalista»⁶⁹. Por otro lado,

66. *Ibidem*.

67. TOOP, D.: «Ryoji Ikeda». *Wire*, Issue 267 (2006)

68. KNOWLES, J. D.: *op. cit.*, p.2.

69. *Ibidem*.

sus trabajos *supersymmetry* y *micro | macro*, han sido exhibidos en diferentes espacios alrededor del mundo, como por ejemplo el Museo de Arte Contemporáneo de Tokio, el centro *Ars Electronica*, el festival Sónar de Barcelona o el *Hamburger Bahnhof Berlin*, entre otros. Nos centraremos en primer lugar en su obra, *micro | macro* presentada en el centro cultural ZKM, Centro de Arte y Medios de Comunicación de Karlsruhe, Alemania. En segundo lugar, veremos la obra *supersymmetry*, presentada en, *The Vinyl Factory*, Londres o el *Kumu Art Museum Tallin*, Estonia. Cabe señalar que Ikeda atribuyó la creación de estas dos obras a «la influencia recibida tras su paso por el CERN tras obtener *the Prix Ars Electronica 2014*»⁷⁰.

No es una labor sencilla encontrar referentes artísticos o musicales en la obra de Ryoji Ikeda, sin embargo, mediante el estudio de su trabajo puede apreciarse que sus influencias se acercan más a los ámbitos científicos y matemáticos. Estas referencias pasan a convertirse en la experiencia del espectador que se encuentra navegando sobre una nube de datos. No obstante, desde un análisis formal y musical, sus trabajos podrían remitirnos a estilos minimalistas de finales del siglo XX. Cabe señalar que el minimalismo es un estilo artístico que trataba de eliminar cualquier relación externa a la propia obra de arte que algunos autores, como el profesor de Historia del Arte, Flaminio Gualdoni, establecen como referentes originarios a pintores como Barnett Newman y Ad Reinhardt⁷¹. En cuanto a la música se refiere, el término minimalismo fue acuñado aparentemente por el compositor Michael Nyman en 1968. En su origen, la música minimalista tendía a limitarse a un pequeño repertorio de tonos y valores rítmicos⁷².

LOS DATOS COMO ESPECTÁCULO

El proceso creativo de Ryoji Ikeda atraviesa y sincroniza los territorios de la música, las matemáticas, la ciencia y el arte, utilizando los datos y la luz como materia prima. Ikeda ha desarrollado un lenguaje que transforma lo imperceptible en experiencias sensoriales, abordando las dicotomías de la música y el ruido, mínimo o máximo, lo aleatorio y lo controlado, lo absurdo y lo sublime, lo conocible y lo incognoscible. Su arte evita la explicación de los conceptos y busca la activación de las respuestas individuales a los espectadores sensoriales. La esencia de su trabajo se desvela a través de su evolución y abstracción continua. «Ikeda evita dar explicaciones excesivas y prefiere utilizar su arte para hablar, por lo que observar su carrera cronológicamente muestra ciertos aspectos destacados que nos permitirán conocer su proceso de una manera más detallada»⁷³.

70. CALO, J.: *Ryoji Ikeda | Arts@CERN*, (s. f.). Recuperado 1 de abril de 2018, de <http://arts.cern/news/2014/japanese-artist-ryoji-ikeda-wins-third-prix-ars-electronica-collidcern>

71. GUALDONI, F. *Todos los movimientos del siglo XX, desde el Postimpresionismo hasta los New Media*. Milan, Esquira editores, 2008, p.35.

72. COX, C., & WARNER, D. *Audio Culture: Readings in Modern Music* (C. Cox & D. Warner eds.; Revised Ed.), Londres, Bloomsbury, 2017, p.533.

73. HAMMOND, J.: *Data as spectacle: An introduction to the work of Ryoji Ikeda - The Vinyl Factory*. (2015). Recuperado 20 septiembre de 2019, de <https://thevinylfactory.com/features/data-as-spectacle-a-ryoji-ikeda-overview/>

CRONOGRAFÍA

Ryoji Ikeda considera que su ciudad de origen, Gifu, Japón, es un entorno relativamente sin arte. Hasta su papel como artista en residencia en el *CERN*, su trayectoria profesional ha estado lejos de ser estándar, y se puede ver que su participación en el colectivo teatral conocido como, *Dumb Type*, es parcialmente responsable de un salto cuántico inicial en el trabajo de Ikeda. Si bien este autor es conocido por sus trabajos en solitario, las raíces de su arte, el uso del espacio y, de hecho, algunas de sus ideas futuras se pueden encontrar dentro de su trabajo con *Dumb Type* y su enfoque único para el teatro y la actuación. *Dumb Type* es un colectivo de artistas fundado en Japón en 1984 que trabajaban combinando diversas disciplinas, como exhibiciones de arte, espectáculos audiovisuales o diversas publicaciones. «Junto con sus experiencias en el teatro, la educación y el enfoque musical de Ikeda, se desarrollaron como DJ en la escena del club de Tokio y dentro del fermento del techno minimalista de los 90»⁷⁴.

La fascinación de Ikeda por el lenguaje matemático de la música, los números binarios y los datos como materia prima para el arte, ha demostrado ser un tema recurrente en el cuerpo de su trabajo. Con *dataplex*, que fue su primera grabación en una relación extensa con los registros de *Raster Noton*, y las exhibiciones de *datamatics* (2006), la naturaleza invisible del código encontró distintas formas de materialización además de una relación simultánea de sonido e imagen.

Datamatics es un proyecto artístico que explora el potencial de percibir la multisustancia invisible de los datos que impregnan nuestro mundo. Se trata de una serie de experimentos desarrollados en varios formatos, como son, conciertos audiovisuales, instalaciones, publicaciones y lanzamientos de CD que buscan materializar datos puros⁷⁵.

Utilizando estos datos puros como fuente principal para la creación de sonido y visuales, *datamatics* combina presentaciones abstractas y miméticas de la materia, el tiempo y el espacio. Mediante la proyección de imágenes dinámicas generadas por ordenador en reducido blanco y negro con llamativos acentos de color, las intensas pero mínimas representaciones gráficas de los datos progresan a través de múltiples dimensiones. A partir de secuencias bidimensionales de patrones derivados de errores de disco duro y estudios de código de programación, las imágenes se transforman en dramáticas vistas giratorias de un universo tridimensional, mientras que en las escenas finales el procesamiento matemático en cuatro dimensiones abre vistas espectaculares y aparentemente infinitas. Una potente e hipnótica banda sonora refleja las imágenes a través de una meticulosa estratificación de componentes sónicos para producir espacios acústicos inmensos y aparentemente ilimitados.

74. *Ibidem*.

75. *Ibidem*.

ANÁLISIS DE LA EXPERIENCIA «SUBLIME» EN LA OBRA DE RYOJI IKEDA

El compositor y artista Ryoji Ikeda es uno de los representantes internacionales más importantes del arte mediático y de la música electrónica experimental. Su obra se constituye por la creación de instalaciones que mezclan sonido, imágenes en movimiento y elementos escultóricos relacionados con la arquitectura. Sus trabajos audiovisuales se caracterizan por asumir una profunda implicación artística en torno a la percepción humana y la naturaleza del sonido. Ikeda investiga las posibilidades de las nuevas tecnologías digitales y las somete a un análisis virtualmente científico que subyace en sus obras. Le interesan especialmente los límites y las formas fundamentales del sonido. Como analista, revela tanto la forma física como los efectos psicológicos perceptivos del sonido. «Ikeda trata la esfera digital de manera similar a como lo hace un *hacker*, es decir, penetra en el mundo de los datos y hace visibles sus características ocultas, su código, los flujos de datos y los procesos computacionales abstractos que finalmente envuelven al espectador»⁷⁶.

Ryoji Ikeda explica que mientras jugaba con una nueva aplicación de audio *freeware*, descubrió que podía importar cualquier archivo digital, como por ejemplo una imagen/jpeg, un ensayo/pdf o un video/mpeg, y que con unos pocos clics sus datos en bruto se convertirían en audio. El sonido inicial era alarmante, dice, «una borrasca de treinta segundos de ruido rosa de tono alto». Pasado el golpe inicial y tras algún ajuste de volumen, observó que la estática tenía una textura distinta. Al profundizar en el sonido descubrió que éste se abrió y se hizo más rico. Tal es la naturaleza del ruido, a veces desagradable, pero si tienes el valor de investigar, pueden encontrarse gemas perceptivas enterradas como ritmos, modulaciones estéreo, e incluso contrapuntos. Como sostiene Ikeda:

La atención correcta, los timbres de los tonos y los densos grupos de armónicos encontrados en algo tan anodino como es el sonido de una radio AM, puede ser como perderse en una pintura de Mark Rothko, es decir, las gradaciones del color junto a todo el espectro de tintes y tonos de rojo, por ejemplo, se van revelando lentamente⁷⁷.

La abstracción radical de las imágenes y las formas no idiomáticas de su música desvían la atención hacia las sensaciones puramente viscerales. De manera innata, el ser humano está inclinado a percibir esta sincronización de sonido-imagen de manera orgánica, como lo haríamos con un objeto en movimiento y el ruido que éste produce. La música de Ikeda es de una gran austeridad sonora, pero al mismo tiempo increíblemente rica, parecida a los ritmos de una máquina que nos invita a inventar nuevas danzas. Sus imágenes, más allá de su fría perfección, parecen empeñadas en suscitar preguntas: «¿Cuál es el origen de este flujo de datos? ¿Visualizan

76. Z. K. M.: *Ryoji Ikeda. micro | macro*, (2015). Recuperado 20 de octubre 2018 de https://zkm.de/sites/default/files/file/en/pm_ikeda_e.pdf

77. OLSON, C.: «Beautiful, useless things the work of Ryoji Ikeda». *Border Crossing*, 29(1), (2010), p.57.

algún otro aspecto de lo que estamos viendo (u oyendo) o quizás algo externo a la obra? ¿Es parte de los metadatos de la obra o sólo pretende aparecer así?»⁷⁸.

Realizaremos a continuación una aproximación al trabajo de Ryoji Ikeda mediante la observación de dos de sus obras que consideramos de gran relevancia por su carácter inmersivo y por ser dos trabajos en los que se ponen de manifiesto su interés por la transversalidad y el trabajo colaborativo entre diferentes campos de conocimiento. Estos proyectos son, como ya se ha mencionado, *micro | macro* (2015) y *supersymmetry* (2014). Su proceso creativo, como el propio autor define, está basado en la experimentación, desde la que profundiza en la naturaleza del sonido. En palabras de Ryoji Ikeda: «Para mí, la belleza es el cristal: racionalidad, precisión, sencillez, elegancia, delicadeza. Lo sublime es el infinito, lo infinitesimal, la inmensidad, lo indescriptible, lo inefable»⁷⁹.

MICRO | MACRO (2015)

En esta instalación audiovisual inmersiva, Ryoji Ikeda crea un campo de imaginación entre la física cuántica, la experimentación empírica y la percepción humana. «Es una instalación de gran escala en la que Ryoji Ikeda investiga con los datos, la luz y el sonido basados en métodos matemáticos y teorías físicas»⁸⁰ (FIGURA 3). En colaboración con científicos nucleares del CERN, Ikeda ha traducido complejas teorías físicas sobre la experiencia sensorial, como la escala de Planck, utilizada por los científicos para denotar longitudes o intervalos de tiempo extremadamente pequeños. Conceptos como el espacio y el tiempo pierden su significado más allá de esta escala, y la física contemporánea tiene que basarse en teorías especulativas.

Los visitantes de *micro | macro* entran en un mundo de datos, partículas, luz y sonido que hace que los extremos del universo sean perceptibles a la vista y al oído. Según palabras del propio autor:

«En el micro mundo penetramos en las dimensiones más pequeñas de lo irrepresentable, mientras que en el macro mundo nos adentramos en espacios cósmicos que nos permiten experimentar el espacio infinito más allá del universo observable. En este torbellino de datos, un artificio de fuego acústico y visual tiende un puente entre la comprensión teórica y la percepción sensorial»⁸¹.

78. SUPANICK, J.: *Come Together: Ryoji Ikeda Traverses the Transfinite (Extended)*. Julio-Agosto, (2011). Recuperado 8 de febrero de 2019, de <https://www.filmcomment.com/article/come-together-ryoji-ikeda-traverses-the-transfinite/>

79. OLSON, C.: *op. cit.*, p.60.

80. IKEDA, R.: *ryoji ikeda | micro | macro*, (s. f.). Recuperado 2 de abril de 2018, de http://www.ryojiikeda.com/project/micro_macro/

81. MUSEUMSQUARTIER WIEN: *micro | macro - Wiener Festwochen*, (s. f.). Recuperado 12 de junio de 2021, de <https://www.mqw.at/programm/2018/05/wiener-festwochen-2018-ryoji-ikeda-micro-macro>



FIGURA 3 IMAGEN DE UNA DE LAS PROYECCIONES DE *MICRO | MACRO*, DURANTE LA EXPOSICIÓN EN EL ZKM EN 2015, KARLSRUHE, ALEMANIA. IMAGEN RECUPERADA DE (23 DE JUNIO, 2019) [HTTP://WWW.RYOJIKEDA.COM/PROJECT/MICRO_MACRO/](http://www.ryojiikeda.com/project/micro_macro/)

PRODUCCIÓN INTERDISCIPLINAR

Para la producción de esta obra, Ryoji Ikeda se rodea de un amplio equipo técnico dirigido por él mismo con el que da forma a los complejos conceptos de los que parte para la elaboración de este proyecto. Veremos brevemente quienes son los componentes de este grupo de trabajo ya que entendemos que ésta es la mejor manera de llegar a comprender su obra en profundidad. Al observar la labor de los miembros del equipo que componen *micro | macro*, pueden verse reflejadas las aportaciones independientes de cada uno de ellos, algo que nos dará una visión global de ésta.

En primer lugar, veremos al programador de *computer graphics*, Norimichi Hirakawa, nacido en 1982, reconocido como uno de los artistas japoneses más intrigantes de la generación más joven. Trabaja en la intersección de las artes y la ciencia y diseña instalaciones generativas y acciones performativas. Sus trabajos son mayormente resultados de complejos procesos algorítmicos y análisis de datos variados que van desde la visualización y sonificación de datos hasta el empleo de datos matemáticos más abstractos que describen procesos físicos teóricos o reales. Hirakawa participa activamente en varios proyectos además de destacar por su colaboración con distintos artistas, como Seiko Mikami, por ejemplo. Junto con Kumiko Noguchi forma un dúo llamado *Typingmonkeys*. También es Director Artístico del *Art and Satellite Project (ARTSAT)*⁸². Entre otras muestras, Hirakawa ha participado en la creación de una exposición al aire libre en el Parque Moerenuma con el título,

82. ICC: ICC | HIRAKAWA Norimichi, (s. f.). Recuperado 1 de abril de 2018, de <http://www.ntticc.or.jp/en/archive/participants/hirakawa-norimichi/>

Datum, acogida en el Festival Internacional de Arte de Sapporo 2017 (SIAF). La instalación que presentó en Sapporo lleva a los habitantes de la ciudad a una experiencia multidimensional a través de un hábil cálculo de imágenes y sonidos. «Norimichi Hirakawa ha impartido también conferencias sobre el tema, *Media Arts today*»⁸³.

Otro de los colaboradores en la obra *micro | macro* de Ikeda es, Tomonaga Tokuyama. Este productor trabaja esencialmente con luces audio reactivas en sus instalaciones, como podemos comprobar en su proyecto presentado en Laboral de Gijón titulado, *f_i ()*, que se enmarca en una serie de instalaciones, *f ()*. Éstas se construyen, instalan y ejecutan como programas de *software*, pero en el espacio real. «Las entradas y salidas de estas funciones imaginarias son el espacio real que involucran a los espectadores y su entorno»⁸⁴. Nacido en 1984 en Tokio, estudió en Kioto, vive en París y trabaja entre París y Tokio. Tomonaga se graduó en la Universidad de Kioto y obtuvo una beca en *FABRICA, Benetton's Communications Research Centre*.

Tokuyama trabaja internacionalmente en los campos del arte audiovisual, la arquitectura, la infografía y la programación. Ha realizado proyectos con arquitectos como Kengo Kuma y Junya Ishigami para el diseño y desarrollo de *software*. Fue nominado para el premio Iakov Chernikhov en 2010 por sus contribuciones a la arquitectura. Desde 2009, Tomonaga ha trabajado en las principales instalaciones y piezas para los espectáculos de Ryoji Ikeda. También ha realizado conciertos audiovisuales en colaboración con Takeshy Kurosawa, del grupo *Sora*. Además, ha participado en exposiciones colectivas junto a la del arquitecto japonés Arata Isozaki, en la Bienal de Venecia de 2012⁸⁵.

Por último, mencionaremos la aportación a este proyecto de Yoshito Onishi, un programador de gráficos por computadora. Nace en 1986 en Shiga, Japón, aunque en la actualidad vive en Tokio. Yoshito se graduó en la Universidad de Arte de Tama. Está especializado en pinturas y esculturas procedimentales minúsculas que utilizan códigos, *software* y dispositivos. También realiza películas experimentales utilizando mundos virtuales, como son las *sandbox*⁸⁶, además de trabajar junto a muchos artistas como desarrollador de *software* y *hardware*, como cineasta y/o diseñador.

SUPERSYMMETRY (2014)

Se trata de una obra compuesta por una serie de trabajos concebidos como instalaciones audiovisuales y que pueden entenderse como la evolución de su espectáculo en directo, *superposition*, 2012.

83. UNESCO: «*Datum*» by Norimichi Hirakawa: a glimpse of 2017 Sapporo International Art Festival | Creative Cities Network, (s. f.). Recuperado 1 de abril de 2018, de <https://en.unesco.org/creative-cities/events/<datum>-norimichi-hirakawa-glimpse-2017-sapporo-international-art-festival>

84. TOKUYAMA, T.: *tomonaga tokuyama enterprises*, (s. f.). Recuperado 1 de abril de 2018, de <http://www.tomonagatokuyama.com/#f>

85. CAP UCLA: *Ryoji Ikeda: Superposition - Los Angeles Premiere*, (2015). Recuperado 8 de marzo 2019, de https://cap.ucla.edu/data/notes/109_Ryoji_HP_FINAL_singlepdf.pdf

86. Estilo de videojuego que da al usuario la posibilidad de construir sus propios mundos e incluso sus avatares. Nota de los autores.

Supersymmetry es la plataforma de actualización del proceso del trabajo producido en una estancia de residencia de Ryoji Ikeda durante el periodo 2014-15 en el instituto *CERN*, Ginebra, el centro más grande del mundo para la investigación en física de partículas cuánticas, cuando fue galardonado con el *Prix Ars Electronica Collide @ Cern 2014*⁸⁷.

En este trabajo, Ikeda presenta una visión artística de la naturaleza mediante una experiencia inmersiva y sensorial. «La supersimetría es una teoría que predice una partícula asociada para cada partícula en el Modelo Estándar de la física de partículas y se utiliza para ayudar a explicar por qué las partículas tienen masa, describiendo de esta manera los elementos básicos de la materia»⁸⁸. Como señaló Ikeda, «esta física embriagadora no aparecerá directamente en la instalación *supersymmetry*, pero seguro que la influirá»⁸⁹.

RELACIÓN ARTE-CIENCIA-TECNOLOGÍA

Originalmente, Ikeda exhibió *supersymmetry* en 2014 en el *Yamaguchi Center for Arts and Media (YCAM)*, Japón. En el video promocional del estreno en el *YCAM* de *supersymmetry*, los *glitches* rítmicos y los sonidos sintéticos suenan como estallidos vacilantes y se visualizan en forma de geometrías en blanco y negro con patrones reticulares que fluyen como un túnel hacia un punto de fuga. En otro clip del mismo video, las partículas negras fluyen a lo largo de una curva como una representación electromagnética del espacio-tiempo. Con *supersymmetry*, Ikeda está intentando transmitir los fundamentos indescritibles e imperceptibles del universo a través de su proceso creativo.

Desde su inauguración en noviembre de 2003, el *YCAM* se ha centrado en las nuevas formas de expresión artística basadas en la tecnología y los nuevos medios en relación con el cuerpo humano. Con un ambiente cultural creativo enfocado a la producción, la transmisión y la colaboración, este centro ha estado sirviendo como espacio para realizar muestras de arte con nuevos medios o de arte sonoro, además de planificar otros eventos como talleres, proyecciones de películas y diferentes acontecimientos. El sitio web del *YCAM* tiene como objetivo proporcionar una plataforma para ilustrar nuevas visiones de la expresión artística que siguen evolucionando con el tiempo⁹⁰.

Michael Doser, físico de partículas que trabaja con teorías de antimateria desde 1983 y jefe del *AEGIS Experiment*⁹¹, describió en el blog del *CERN* las sensaciones

87. IKEDA, R.: *ryoji ikeda | supersymmetry*. (2014). Recuperado 2 de abril de 2019, de <http://www.ryojiikeda.com/project/supersymmetry/>

88. CALO, J.: *op. cit.*

89. PANGBURN: *The Theory of Supersymmetry, Visualized by CERN's Artist-in-Residence | Motherboard*, (2014). Recuperado 15 de diciembre de 2018, de

<http://motherboard.vice.com/read/data-artist-ryoji-ikeda-tackles-higgs-boson-in-supersymmetry-installation>

90. *YCAM: YCAM | About YCAM*, (s. f.). Recuperado 12 de junio de 2021, de <https://www.ycam.jp/en/aboutus/>

91. DOSER, M., & THE AEGIS COLLABORATION.: «{AEGIS}: An experiment to measure the gravitational interaction between matter and antimatter». *Journal of Physics: Conference Series*, 199, (2010), 012009.

evocadas por el proyecto audiovisual *supersymmetry* de Ikeda⁹². Michael Doser también fue miembro de la Junta Cultural del *CERN* y participó como miembro del jurado del *Prix Ars Electronica*:

La precisión de esta obra, su dura poesía matemática, su esfuerzo inhumano y al mismo tiempo profundamente humano de catalogar y clasificar, de buscar lo microscópico de una manera que pocos pueden imaginar, ha hecho que este trabajo sea uno de los más impresionantes que he visto en muchos años y que encarna perfectamente el vínculo íntimo entre la ciencia y el arte en el que se basa el programa *Collide@CERN*⁹³

Entendemos que, para llegar a comprender en profundidad el proyecto *supersymmetry* de Ryoji Ikeda, es fundamental atender al proceso de trabajo que este autor ha seguido en trabajos previos a éste. En una entrevista a Ikeda realizada por Kazunao Abe a propósito de la muestra *supersymmetry* en el *YCAM*, de la que el mismo Kazunao fue comisario en 2014, Ikeda establece una línea cronológica fundamental para la conceptualización de este proyecto, es decir, «se trata de un trabajo compuesto por todas las ideas que Ikeda ha ido planteando en cada una de sus obras a lo largo de su trayectoria como productor audiovisual»⁹⁴.

En esta misma entrevista, Ikeda destaca en primer lugar su experiencia de diez años como miembro de *Dumb Type*. «Las ideas que obtiene de esta experiencia las fusiona entre los años 2004 y 2006 en el proyecto *C⁴I*, donde, como él afirma, elaboró una especie de cuaderno de campo que contendría todos los elementos que iba a pasar a desarrollar a partir de este momento»⁹⁵. *C⁴I* es una pieza audiovisual con la que Ikeda «trabaja entre el concierto y la proyección videográfica, donde los datos son su material y tema principal para destacar la manera en la que los datos construyen nuestra comprensión del mundo»⁹⁶.

Como afirma Ikeda, en la obra *C⁴I* había algunas partes algo superfluas, hablando en términos artísticos, como podían ser los paisajes que él había filmado con su propia cámara. De esta «superficialidad» de la grabación con cámara, pasó a centrarse sólo en los números binarios con los que trabajó en su serie posterior, *datamatics*. Desde este trabajo continuó hasta que sólo se quedó con el binario «0 – 1», con un estilo artístico en blanco y negro que desembocó en la serie, *test pattern*, 2008. Para Ikeda, «0 – 1» es lo mismo que el «Sí y No» de la parte más fundamental del pensamiento lógico humano que todos aplicamos a los diversos acontecimientos en las actividades intelectuales y de la vida social a las que nos dedicamos. Ryoji Ikeda se centra básicamente en la idea de que para la ciencia todo tipo de cosas están discretamente compuestas de grandes cantidades de elementos «Sí y No».

92. IKEDA, R.: *ryoji ikeda | supersymmetry*. (2014). Recuperado 2 de abril de 2019, de <http://www.ryojiikeda.com/project/supersymmetry/>

93. LEOPOLDESEDER, H., SCHÖPF, C., & STOCK, G.: *CyberArts 2014. International Compendium – Prix Ars Electronica*. Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2014, pp. 168-171.

94. ABE, K.: *Interview | Ryoji Ikeda «supersymmetry»*, (s.f.). Recuperado 30 de noviembre de 2016, de <http://special.ycam.jp/supersymmetry/en/interview/>

95. *Ibidem*.

96. IKEDA, R.: *ryoji ikeda | micro | macro*.

Ikeda continúa la entrevista afirmando que uno de los temas que siempre ha considerado centrales a la hora de crear obras es el de la «continuación y discretización». Incluso las cosas que parecen ser continuas ciertamente están todas compuestas de manera discreta. La continuación es sólo una ilusión producida por las escalas de las cosas tal como las percibimos, algo que Ryoji Ikeda percibe como el estado original de la naturaleza, como el mundo matemático de los números reales e infinitos, un acto verdaderamente difícil de seguir, tan inescrutablemente extraño que aplasta la resolución del «Sí y No» como nuestra unidad mínima de juicio. Un tipo de conciencia que, como él sostiene, siempre ha estado en el fundamento de su trabajo, siendo éste el motivo por el que redujo su obra *test pattern* a la unidad más pequeña de «0 – 1», sintiendo que no había ningún interés por tratar de conseguir algo más lejos de esa escala.

En este momento Ryoji Ikeda conoce la computadora cuántica. A diferencia del *bit*, que es la unidad de datos más pequeña con la que trabajan las computadoras que utilizamos en la vida cotidiana, la unidad con la que opera la computadora cuántica se llama *qubit* o *bit* cuántico. El *qubit* no representa «0 o 1», sino un estado de superposición de «0 y 1 al mismo tiempo». Con esto pueden llevarse a cabo criptoanálisis y otros cálculos complejos que no pueden hacerse con computadoras convencionales. Después de encontrar la idea fundamental del ordenador cuántico de «0 y 1 al mismo tiempo», Ikeda comenzó a trabajar en su pieza de performance, *superposition*, en la que se basa su obra *supersymmetry*, como un intento de continuar su búsqueda y llegar más lejos. El título *superposition* se refiere a ese estado de superposición de «0 y 1» en la mecánica cuántica, lo que sugiere un estado de cosas que incluso los mejores científicos no pueden describir, y que nadie es capaz de percibir.

Durante el período en el que me encuentro en el *CERN*, se están llevando a cabo experimentos que tienen la finalidad de probar la existencia de partículas de supersimetría aún no descubiertas, éstas forman parejas con las partículas que establecen el catálogo de sustancias físicas denominado, Modelo Estándar (...). Los datos y las tecnologías de estos experimentos no están directamente incorporados en el trabajo, pero voy a discutir una variedad de cosas con los físicos del *CERN* y los resultados de estas discusiones ciertamente quedarán reflejados en esta obra⁹⁷.

7. NEXOS EN LA PRODUCCIÓN EN LA OBRA DE ALVA NOTO Y RYOJI IKEDA

Lo que hemos podido observar con este estudio sobre sonificación y visualización de datos, nos ha permitido contrastar el trabajo de Carsten Nicolai y Ryoji Ikeda con algunas producciones desarrolladas dentro de otros campos que han sido llevadas a cabo mediante la relación entre artistas, ingenieros, científicos y otros grupos que

97. ABE, K.: *op. cit.*

se suman a la construcción de nuevos escenarios de producción e intercambio de conocimiento, un panorama en el que existe una estrategia común multipropósito definida por el *software* y la fusión Arte-Ciencia-Tecnología en el proceso creativo.

Desde el análisis de la obra de estos autores, hemos podido comprobar un uso del sonido más allá de la contemplación estética, es decir, utilizar el sonido como herramienta de investigación para analizar el impacto que tiene en un espectador o usuario expuesto a ciertas frecuencias sonoras. Este nivel de inmersión se ve reforzado, en el caso de la obra de Alva Noto, por un análisis exhaustivo del sonido y su interés en diseñar visualizaciones de las frecuencias que el autor construye. En el caso de Ryoji Ikeda, esto lo consigue gracias a la dimensión de sus proyecciones con las que representa los datos que el autor analiza mediante computadoras de gran capacidad, o en ocasiones super computadoras, además de la potencia del sonido que genera a partir de los mismos datos. En los dos casos nos encontramos con trabajos que sobrepasan la escala humana tanto en lo que se refiere a lo visual como a lo sonoro. En este sentido, nos gustaría señalar que estos aspectos, comunes en estos dos autores, son cada vez más utilizados en estas prácticas gracias a los avances de la tecnología.

A pesar de que ambos autores trabajan desde principios y estéticas diferentes, queda demostrado que el uso de la tecnología ha permitido que ambos artistas trabajen juntos para desarrollar diferentes estilos, marcando de esta manera una tendencia creativa seguida por numerosos autores, como hemos podido comprobar con este artículo. El principal punto de unión que encontramos en el trabajo de estos autores es la importancia que tiene el código de programación en sus procesos creativos, siendo las herramientas digitales sus principales recursos de producción. A partir de este elemento general, podemos observar una estética sonora sintética centrada en la percepción de las diferentes frecuencias sonoras con las que trabajan, desde las más bajas (graves) a las más altas (agudos).

En cuanto al trabajo visual de Alva Noto y Ryoji Ikeda, encontramos que, en lo que se refiere al color, puede apreciarse una austeridad en el uso de éste en la obra de Ikeda, centrado en utilizar fuertes contrastes en blanco y negro en la mayoría de sus proyectos, diferente al uso del color desarrollado por Alva Noto quien normalmente plantea potentes discursos a través del color y sus entornos audio reactivos en sus performances, aunque mantiene, al igual que Ikeda, una simplicidad formal abstracta en sus propuestas.

8. CONCLUSIONES

Mientras que Carsten Nicolai centra su trabajo en la visualización de las ondas sonoras y en el diseño del sonido, demuestra que en su producción no existe una jerarquía entre sonido e imagen, sino que tienen la misma importancia, ya que utiliza la imagen para visualizar sonidos que apenas son perceptibles por el oído humano. A través del trabajo de Nicolai, hemos podido comprobar el interés de este artista por convertir al espectador en usuario de la obra e introducirlo en ésta. Esto lo consigue mediante el uso de una aplicación y su uso dentro de un escenario de

inmersión sonora y visual en el que el usuario es partícipe de la acción que se lleva a cabo durante la presentación, como es el caso de la obra, *α (alpha) pulse*. Por otro lado, su obra, *Realistic*, nos muestra su implicación con los procesos interdisciplinares, en este caso con el mundo de la física y los procesos de autoorganización y bucles de retroalimentación, como hemos podido comprobar a través de la influencia que ejerce en su proceso creativo el artículo de Ikegami.

Por otro lado, la obra de Ryoji Ikeda nos invita a reflexionar sobre importancia del trabajo interdisciplinar, aglutinando pensamientos y disciplinas de diferentes campos del conocimiento para poder generar una obra de las magnitudes que este autor desarrolla junto a su equipo de trabajo. De esta manera, estos procesos permiten implementar el sentido de la obra, al tratarse de un flujo que reúne a artistas, ingenieros, científicos y otras disciplinas que se suman a la construcción de nuevos espacios de producción y conocimiento, un terreno donde existe una estrategia común multipropósito y que está definida por el *software* y la fusión entre Arte-Ciencia-Tecnología. En este sentido, la obra de Ikeda pone de manifiesto el carácter interdisciplinar de su proceso creativo. Este autor une a diferentes productores del terreno audiovisual para llevar a cabo sus ideas y elaborar así proyectos complejos que resultarían prácticamente imposibles de abordar por una sola persona. Se desprende de esto de nuevo la importancia del trabajo colaborativo y transdisciplinar, por las diferentes aportaciones que cada miembro introduce en la obra.

Gracias a las tecnologías que en la actualidad pueden utilizarse en cualquier proceso creativo, podemos observar que existen numerosas obras implementadas mediante recursos informáticos. Esto permite realizar proyectos de mayor complejidad además de facilitar la comunicación entre diferentes líneas de investigación o campos de conocimiento con lo que el proceso creativo se introduce de manera más directa en el terreno de la investigación interdisciplinar. En este sentido, el trabajo de creación audiovisual implica conocimientos informáticos que pueden mezclarse o no con los tradicionales modelos de creación. Esto nos conduce a pensar en la importancia del paradigma actual de creación fundamentado en la hibridación de diferentes disciplinas y campos de estudio para llegar a abordar principios relacionados con la complejidad. Se hace evidente cómo el mundo digital ha modificado la metodología de los productores audiovisuales introduciendo los datos como materia principal de trabajo. Se pone de manifiesto de esta manera el valor que tienen los datos en nuestro presente y la influencia que estos ejercen a nivel social y cultural.

Consideramos que esta evolución como consecuencia del fácil acceso que la mayoría de las personas tienen a los nuevos medios, bien por el amplio espectro de *software* específico que se ha desarrollado en los últimos años, o bien por las comunidades que facilitan el camino a estos compartiendo su conocimiento en foros específicos, con lo que cualquier usuario tiene la posibilidad de aprender a trabajar con el programa que necesite para cada proyecto y utilizar contenido generado por la propia comunidad que mantiene actualizado el banco de conocimiento de cada programa. En consecuencia, consideramos que este hecho conlleva a la democratización del arte digital ya que, como hemos dicho, cualquier persona

con una computadora tiene la posibilidad de acceder a procesos creativos virtuales generados por código de programación.

De todo esto se desprende la importancia de conocer código de programación en los entornos artísticos en los que el interés creativo se desarrolla en torno a la producción e investigación interdisciplinar. Como ya se ha dicho, conocer diferentes lenguajes de programación facilitará el acceso a nuevos territorios de conocimiento. Se agiliza de este modo el trabajo interdisciplinar desde un punto de vista científico y creativo. Por otro lado, este artículo deja entrever la variedad de tendencias creativas generadas a partir del Arte Computacional, además de poner el foco de atención en la cada vez más extensa biblioteca de recursos digitales que han venido desarrollándose desde los comienzos de estas tendencias creativas derivadas de la computación aplicada al arte.

Para finalizar, nos gustaría señalar especialmente la necesidad de atención que estas disciplinas requieren, tanto a nivel teórico como práctico, por ser un campo de investigación que demuestra un crecimiento exponencial y que va abriéndose camino en el terreno del Arte, como puede observarse a través de obras generadas y desde la extensa bibliografía desarrollada en torno a este tema que podemos encontrar en numerosas revistas especializadas de carácter internacional. Con esta aportación pretendemos contribuir igualmente a la ampliación de este tipo de literatura en el ámbito hispano hablante, ya que consideramos la importancia de la creciente variedad de propuestas artísticas relacionadas con la tecnología.

REFERENCIAS

- ABE, K.: *Interview | Ryoji Ikeda «supersymmetry»*, (s.f.). Recuperado 30 de noviembre de 2016, de <http://special.ycam.jp/supersymmetry/en/interview/>
- ANDERSON, T. L., & KAVANAUGH, P. R.: «A 'Rave' Review: Conceptual Interests and Analytical Shifts in Research on Rave Culture», *Sociology Compass*, 1, (2007), pp. 499-519.
- BATTY, J., HORN, K., & GREUTER, S.: «Audiovisual granular synthesis: micro relationships between sound and image». *Proceedings of The 9th Australasian Conference on Interactive Entertainment Matters of Life and Death - IE '13*, (2013), pp. 1-7.
- CALO, J.: *Ryoji Ikeda | Arts@CERN*, (s. f.). Recuperado 1 de abril de 2018, de <http://arts.cern/news/2014/japanese-artist-ryoji-ikeda-wins-third-prix-ars-electronica-collidern>
- CANNON, A.: «Carsten Nicolai: Inserting Silence». *Mono Kultur, September*, (2005), pp. 1-19.
- CAP UCLA: *Ryoji Ikeda: Superposition - Los Angeles Premiere*, (2015). Recuperado 8 de marzo 2019, de https://cap.ucla.edu/data/notes/109_Ryoji_HP_FINAL_singlepdf.pdf
- CAPRA, F. *La trama de la vida: Una nueva perspectiva de los sistemas vivos*. Anagrama, 1998, p. 75.
- CASCONI, K.: «The Aesthetics of Failure - Post Digital Tendencies in Contemporary Computer Music». *Computer Music Journal*, 24(4), (2000), pp. 12-18.
- COLLIS, A.: «Sounds of the system: the emancipation of noise in the music of Carsten Nicolai». *Organised Sound*, 13(1), (2008), pp. 31-39.
- COULSON, A.: «Carsten Nicolai: el ejercicio oculto». *Lápiz: Revista internacional del arte*, 212, (2005), pp. 64-77.
- COX, C., & WARNER, D. *Audio Culture: Readings in Modern Music* (C. Cox & D. Warner eds.; Revised Ed.), Londres, Bloomsbury, 2017.
- DA FONSECA-WOLLHEIM, C.: «An Artist for Whom the Glitch Is the Message». *Wall Street Journal (Online)*. (2010). Recuperado 15 de junio de 2018, de <http://www.wsj.com/articles/SB10001424052748703466704575489733500498228>
- DIGICULT: *Carsten Nicolai at Art Basel | Hong Kong*. (2014). Recuperado 8 de enero de 2019 de <https://digicult.it/news/carsten-nicolai-art-basel-hong-kong/>
- DOSER, M., & THE AEGIS COLLABORATION.: «{AEGIS}: An experiment to measure the gravitational interaction between matter and antimatter». *Journal of Physics: Conference Series*, 199, (2010), pp.1-7.
- FANMUSICFEST: *Alva Noto + Ryuichi Sakamoto | Biografía, vídeos, fotos y álbums*. (s. f.). Recuperado 17 de abril de 2020, de <https://fanmusicfest.com/content/alva-noto-ryuichi-sakamoto>
- FORTIER, D.: «Festival Manca». *Le Monde*, (1995).
- GOEBEL, J.: «The ZKM Institute for Music and Acoustics up to 2002: Politics, context and foundations». *Organised Sound*, 14(03), (2009), pp. 236-247. <https://doi.org/10.1017/S1355771809990057>
- GUALDONI, F. *Todos los movimientos del siglo XX, desde el Postimpresionismo hasta los New Media*. Milan, Esquira editores, 2008.
- HAMMOND, J.: *Data as spectacle: An introduction to the work of Ryoji Ikeda - The Vinyl Factory*. (2015). Recuperado 20 septiembre de 2019, de <https://thevinylfactory.com/features/data-as-spectacle-a-ryoji-ikeda-overview/>
- HUTSON, S.: «Technoshamanism: spiritual healing in the rave subculture». *Popular Music and Society*, 23(3), (1999), pp. 53-77.
- ICC: *ICC | HIRAKAWA Norimichi*, (s. f.). Recuperado 1 de abril de 2018, de <http://www.ntticc.or.jp/en/archive/participants/hirakawa-norimichi/>

- IKEDA, R.: *ryoji ikeda | micro | macro*, (s. f.). Recuperado 2 de abril de 2018, de http://www.ryojiikeda.com/project/micro_macro/
- IKEDA, R.: *ryoji ikeda | supersymmetry*. (2014). Recuperado 2 de abril de 2019, de <http://www.ryojiikeda.com/project/supersymmetry/>
- IKEGAMI, T., & HASHIMOTO, T.: «Active mutation in self-reproducing networks of machines and tapes». *Artificial Life*, 2(3), (1995), pp. 305-318.
- KANDEL, E. R. *Reductionism in art and brain science: Bridging the two cultures*. Nueva York, Columbia University Press, 2016.
- KANT, Immanuel. *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Madrid, Alianza editorial, 2015.
- KNOWLES, J. D.: «Alva Noto». *Filter*, 62, (2006), pp. 17-19.
- LEOPOLDSEDER, H., SCHÖPF, C., & STOCK, G.: *CyberArts 2014. International Compendium – Prix Ars Electronica*. Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2014.
- MEDIALAB PRADO.: *Tecnologías de lo sonoro - Medialab-Prado Madrid*. (2015). Recuperado 20 de septiembre de 2016, de <https://www.medialab-prado.es/noticias/tecnologias-de-lo-sonoro>
- MENKMAN, R. The glitch moment (um). En *Network Notebooks* (Ed.), *Networkcultures.Org*. Institute of Network Cultures, 2011.
- MIRANDA, E. R.: «Cellular Automata Music: An Interdisciplinary Project». *Interface-Journal of new music research*, 22(1), (1993), pp. 3-21.
- MOMEM: *MOMEM - Museum Of Modern Electronic Music*, (s. f.). Recuperado 19 de septiembre de 2016, de <http://momem.org/>
- MUSEUMSQUARTIER WIEN: *micro | macro - Wiener Festwochen*, (s. f.). Recuperado 12 de junio de 2021, de <https://www.mqw.at/programm/2018/05/wiener-festwochen-2018-ryoji-ikeda-micro-macro>
- NICOLAI, C.: *carsten nicolai*, (s. f.). Recuperado 29 de octubre de 2017, de <http://www.carstennicolai.de/?c=biography>
- NICOLAI, C.: *Anti Reflex* (M. Hollein (ed.)). Verlag der buchhandlung walter könig, 2000.
- NICOLAI, C.: *Auto-Pilot*. Berlin, Die Gestalten Verlag, 2002.
- NICOLAI, C.: *α (alpha) pulse | carsten nicolai*, (2014). Recuperado 28 de octubre de 2017, de http://www.carstennicolai.de/?c=works&w=alpha_pulse
- NOTO, & VAINIO, M.: *Mikro Makro. Raster Noton*, (2010). Recuperado 15 de noviembre de 2017, de <https://boomkat.com/products/mikro-makro-10ff6def-2230-4f97-a362-97307aca5d1c>
- OLSON, C.: «Beautiful, useless things the work of Ryoji Ikeda». *Border Crossing*, 29(1), (2010), pp. 57-62.
- PANGBURN: *The Theory of Supersymmetry, Visualized by CERN's Artist-in-Residence | Motherboard*, (2014). Recuperado 15 de diciembre de 2018, de <http://motherboard.vice.com/read/data-artist-ryoji-ikeda-tackles-higgs-boson-in-supersymmetry-installation>
- PAPAYANNAKIS, Y.: «*alva noto Interview: Yannis Papayannakis*». 1, (2007), pp. 1-2.
- ROADS, C. *Microsound*. The MIT Press, Cambridge, MA, 2004.
- SIRIO: *Birth of the Cyberpunks | sp23info*, (2013). Recuperado 20 de enero de 2018, de <https://sp23.org/2013/06/14/birth-of-the-cyberpunks/>
- SÓNAR: *Alva Noto & Ryuichi Sakamoto - Sónar Barcelona 2018*, (2018). Recuperado 20 de febrero de 2019, de <https://sonar.es/es/2018/artistas/alva-noto-ryuichi-sakamoto>
- STRACHAN, R.: «Uncanny Space: Theory, Experience and Affect in Contemporary Electronic Music». *Trans. Revista Transcultural de Música*, 14, (2010), pp. 1-10.
- SUPANICK, J.: *Come Together: Ryoji Ikeda Traverses the Transfinite (Extended)*. Julio-Agosto, (2011). Recuperado 8 de febrero de 2019, de <https://www.filmcomment.com/article/come-together-ryoji-ikeda-traverses-the-transfinite/>

- SUVEG, L.: *Alva Noto - Unitxt* | *Music Review* | *Tiny Mix Tapes*. Tiny Mix Tapes, (2008). Recuperado 15 de marzo de 2019, de <http://www.tinymixtapes.com/music-review/alva-noto-unitxt>
- TOKUYAMA, T.: *tomonaga tokuyama enterprises*, (s. f.). Recuperado 1 de abril de 2018, de <http://www.tomonagatokuyama.com/#f>
- TOOP, D.: «Ryoji Ikeda». *Wire*, Issue 267 (2006).
- UNESCO: «*Datum*» by Norimichi Hirakawa: a glimpse of 2017 Sapporo International Art Festival | *Creative Cities Network*, (s. f.). Recuperado 1 de abril de 2018, de <https://en.unesco.org/creative-cities/events/«datum»-norimichi-hirakawa-glimpse-2017-sapporo-international-art-festival>
- WARREN, E.: *Alva Noto* | *Red Bull Music Academy*, (2011). Recuperado 2 de noviembre de 2016, de <http://www.redbullmusicacademy.com/lectures/carsten-nicolai-listening-to-10000-khz>
- WHITELAW, M.: «Inframedia audio». *Artlink*, 21(3), (2001), pp. 49-52.
- WHITELAW, M.: «Sound Particles and Microsonic Materialism». *Contemporary Music Review*, 22(4), (2003), pp. 93-101. <https://doi.org/10.1080/0749446032000156937>
- WYSE, L.: «Free music and the discipline of sound». *Organised Sound*, 8(03), (2003), pp. 237-247. <https://doi.org/10.1017/S1355771803000219>
- XLR8R: *Ask the Experts: Alva Noto*, (2018). Recuperado 25 de abril de 2019, de <https://xlr8r.com/features/ask-the-experts-alva-noto/>
- YOUNG, Rob.: «Carsten Nicolai unedited - The Wire», *The Wire magazine*, (2010). Recuperado 8 de mayo de 2018, de <http://www.thewire.co.uk/in-writing/interviews/carsten-nicolai-unedited>
- YCAM: *YCAM* | *YCAM*, (s. f.). Recuperado 12 de junio de 2021, de <https://www.ycam.jp/en/aboutus/>
- YONG MOON, J.: *Algorithmic Visual Music*, (s. f.). Recuperado 12 de junio de 2021, de <https://studylib.net/doc/8594691/algorithmic-visual-music>
- ZIZEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*, Siglo XXI, 2ª ed., México, 2001.
- Z. K. M.: *Ryoji Ikeda. micro | macro*, (2015). Recuperado 20 de octubre 2018 de https://zkm.de/sites/default/files/file/en/pm_ikeda_e.pdf.

MONUMENT VALLEY 2: EL REFLEJO DE LA MURALLA ROJA DEL ARQUITECTO BOFILL, EN UN ENTORNO VIRTUAL INSPIRADO EN LOS MUNDOS DE ESCHER

MONUMENT VALLEY 2: THE REFLECTION OF THE RED WALL OF THE ARCHITECT BOFILL, IN A VIRTUAL ENVIRONMENT INSPIRED BY THE WORLDS OF ESCHER

Diana María Espada Torres¹ y Adrián Ruiz Cañero²

Recibido: 30/03/2021 · Aceptado: 14/07/2021

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021.30971>

Resumen

En la sociedad actual, se están abriendo nuevas reflexiones sobre los usos de la tecnología en el patrimonio cultural, en donde en las últimas décadas han ido surgiendo ciertas prácticas culturales literalmente visibles en la activación de proyectos levantados desde las artes visuales contemporáneas.

En este sentido, en este artículo queremos mostrar la inspiración que ha generado el laberíntico edificio del arquitecto Ricardo Bofill en Calpe (Alicante), la urbanización de apartamentos *Muralla Roja*, para las escenografías del videojuego *Monument Valley 2*. Es por ello que el edificio del arquitecto Bofill, además de ser un hito de la arquitectura contemporánea española, debido a su aire de utopía socializante (disuelve los espacios públicos y privados) recordando a las perspectivas de Escher, ahora pertenece también al mundo interactivo y de la cultura de masas. En definitiva, tanto las imágenes así como los espacios inmersivos, hablan por sí solos.

Palabras clave

Arquitectura; Ricardo Bofill; Monument Valley; Videojuegos; Cultura de masas; Siglo XXI; Recreaciones virtuales; Patrimonio

Abstract

In today's society, new reflections are being opened on the uses of technology in cultural heritage, where in the last decades certain cultural practices have been

1. Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza. C. e.: dmespada@unizar.es

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0003-0031-730X>>

2. Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza. C. e.: aruizcagnero@gmail.com

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0001-6258-8418>>

appearing literally visible in the activation of projects raised from the contemporary visual arts.

In this sense, in this article we want to show the inspiration that has generated the labyrinthine building of the architect Ricardo Bofill in Calpe (Alicante), the urbanization of apartments *Red Wall*, for the locations of the video game *Monument Valley 2*. It is for this reason that the building of the architect Bofill, besides being a landmark of the Spanish contemporary architecture, due to its air of socializing utopia (dissolves the public and private spaces) remembering the perspectives of Escher, now belongs also to the interactive world and mass culture. In short, both images and immersive spaces speak for themselves.

Keywords

Architecture; Ricardo Bofill; Monument Valley; Videogames; Mass Culture; 21st Century; Virtual Recreation; Heritage

.....

INTRODUCCIÓN

El presente artículo explora los usos y la presencia del espacio de la arquitectura creada por el arquitecto Bofill, en la urbanización de apartamentos *Muralla Roja* (1969) ubicada en Calpe, y como existe una pervivencia de su imagen en las relaciones existentes con las escenografías y arquitecturas virtuales a través del caso concreto del videojuego *Monument Valley 2* (2017). Este campo del ocio interactivo ha estado en constante evolución desde sus orígenes a mediados del siglo XX. Lo que inicialmente podía entenderse como un mero entretenimiento pensado para distraer a los jugadores del devenir diario, se ha convertido en una de las industrias que más dinero mueve en el mercado internacional³. Sin embargo, no debemos olvidar que también el videojuego es arte interactivo. Este cumple plenamente la descripción de Paul Klee: «el Arte no reproduce lo visible, más hace visible lo invisible»⁴. Esta reflexión sobre el proceso artístico acerca de cómo se despliega la construcción de la obra, es una declaración rotunda de intenciones sobre la finalidad del arte. Más allá de toda sumisión mimética, Klee sitúa el objetivo de las artes plásticas no ya en la mera reproducción, sino en la construcción o realización de lo visible. Por todo ello, también es aplicable al videojuego como género, más no necesariamente a su producción ocasional, cuyo carácter artístico está en tela de juicio constantemente.

De igual manera como ocurrió en el cine, la arquitectura sirve en el videojuego como soporte de las acciones e interacciones que se desarrollan en él. Es por ello que se pretende entender su papel a medida que las mejoras tecnológicas permitieron reproducir escenarios cada vez más complejos, desdibujando los límites entre el mundo digital y el mundo real, promoviendo la presencia de los arquitectos en el proceso creativo del diseño de videojuegos. Si bien tanto los diseñadores de entornos para videojuegos como los historiadores del arte, buscan inspiración en la literatura, la pintura, la arquitectura o en otras formas de arte, de igual manera, el arquitecto bebe de otras especialidades buscando una idea o concepto, que sea directriz estructural y de sentido al proyecto⁵. Por todo ello, queda patente que ambas disciplinas, aunque en esencia diferentes, cuentan con elementos comunes a través de los cuales se puede generar una relación simbiótica a diferentes niveles.

Sin embargo, no debemos olvidar que toda esta tecnología está permitiendo representar de forma digital la realidad, mediante procedimientos propios del Patrimonio Arquitectónico, que pueden ser empleados tanto para la creación de escenarios virtuales en el diseño de videojuegos, como para la pervivencia de la

3. En el año 2016 se facturaron 1163 millones de euros, un 74 % más que en 2015, superando a la industria del cine y de la música según el último estudio económico fechado en 2018 y presentado por AEVI (Asociación Española de Videojuegos), entidad que surge en 2014 tras refundarse la Asociación Española de Distribuidores y Editores de Software de Entretenimiento (ADESE), con el objetivo de, aglutinar a todos los agentes implicados en la cadena de valor del videojuego (desarrolladores, editores, comercializadores...) en una asociación común tiene el firme propósito de fortalecer y defender los intereses de una de las industrias tecnológicas con mayor proyección en nuestro país. En LLORENTE & CUENCA (2018): «El sector de los videojuegos en España: impacto económico y escenarios fiscales». En: http://www.aevi.org.es/web/wp-content/uploads/2018/01/1801_AEVI_EstudioEconomico.pdf [3/06/2021].

4. KLEE, Paul: *Creative Confession: Creative Confession and Other Writings*. London. Tate Publishing; Illustrated edition, 2013. Texto original publicado en 1920.

5. TAVINOR, Grant: *The Art of Videogames*. Oxford. Wiley-Blackwell, 2009.

imagen del espacio real⁶. De esta forma, es posible visitar lugares inaccesibles tanto en el espacio como en el tiempo, para experimentar y comprender el desarrollo arquitectónico del patrimonio construido o desaparecido, desde un punto de vista privilegiado e inviable de otra manera⁷.

EVOLUCIÓN HISTORICO ARTÍSTICA DEL VIDEOJUEGO

A partir de los años 90 del siglo XX, el mundo artístico empieza a ver con una nueva mirada los videojuegos, ya que estos rompen la estructura normalizada de reglas establecidas, fracturando la idea de que sólo sirven para la diversión como meros objetos de juguetería. Y es que la industria del Videojuego, se ha convertido en una de las fábricas culturales más potentes del siglo XXI, siendo un nuevo vehículo para la creatividad y la innovación de diferentes artistas, creando una nueva visión del mundo que nos rodea⁸. Sus ramificaciones alcanzan la totalidad de los aspectos de nuestra cultura, llegando a considerar como un nuevo lenguaje de la sociedad⁹. De esta manera han llegado a convertirse en muchos casos, en obras de arte digitales completas¹⁰.

Como sucedía tiempo atrás a lo largo de la Historia del Arte, siempre han ido apareciendo nuevas formas artísticas ligadas a la propia evolución de la sociedad de cada momento¹¹. Así el arte digital, y por extensión, las artes interactivas y video lúdicas, responden a una necesidad común: la de maravillar y crear experiencias significativas, enriquecedoras y estimulantes, que permitan despertar la creatividad, la curiosidad y el sentido crítico del usuario en un nuevo nivel más directo con la obra.

La primera vez que se plantea de manera crítica el potencial del videojuego se hace desde el marco del arte contemporáneo. En un escenario del arte donde surgen los nuevos medios audiovisuales, se establece un nuevo marco de creación y acción, que acepta y utiliza la tecnología no sólo como medio sino también como materia prima. En este sentido John Sharp en su libro *Works of Game: On the Aesthetics of Games and Art*, hace una clasificación con respecto a los terrenos

6. GARCIA VARAS, Ana: *Filosofía de la imagen*. Salamanca. Universidad de Salamanca, 2012.

7. VV.AA.: «Segeberg 1600. Reconstructing a Historic Town for Virtual Reality Visualisation as an Immersive Experience», en *The International Archives of Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, vol. 42, 2017, p. 87.

8. Según la Asociación Española de Empresas Productoras y Desarrolladoras de Videojuegos y Software de Entretenimiento (DEV), una de cada cuatro empresas desarrolla, lo que se denomina como *Serious Games*, videojuegos que no contemplan simplemente un fin lúdico, sino que se dirigen y enfocan a sectores como la educación, la cultura, y la sanidad.

9. En el año 1933 el historiador y filósofo Huizinga impartió una conferencia titulada «Acerca de los límites del juego y la seriedad en la cultura», que acabaría cristalizando en 1938 en su obra *Homo ludens*. En esta se planteaba los límites y la relación existente entre el desarrollo de los juegos y el desarrollo de la cultura. HUIZINGA, Johan: *Homo ludens*. Madrid, Alianza Editorial, 2015.

10. La idea de obra de arte total o Gesamtkunstwerk, nació en la época de las vanguardias. Su término fue acuñado por el compositor de ópera Richard Wagner. SEBRELI, Juan José: *Las aventuras de la vanguardia*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana Señales, 2002, p.293.

11. RUIZ CAÑERO, Adrián: «Los videojuegos, ¿el nuevo arte de nuestro siglo?», *Artyhum*, 34 (2017), pp.117-131.

de superposición entre el arte y el juego, a partir de las siguientes cuestiones: «la gran mayoría de los videojuegos se crean para ser concebidos como un producto de entretenimiento... ¿Pero qué pasa si un creador de juegos quiere crear un juego con intenciones artísticas? Es decir, ¿qué sucede cuando un creador de juegos utiliza el lenguaje de los juegos y lo usa como medio de expresión?»¹².

Estas afirmaciones generan una primera instancia del concepto de *Game Art*, una rama reconocida por el mercado del arte contemporáneo. En ella varios artistas empiezan a utilizar el videojuego como materia de creación para concebir sus obras de arte predominantemente conceptuales, haciendo uso sobretodo de la video instalación, con la idea de apropiarse de la estética visual y de los iconos culturales que estos ofrecen, para criticar de una forma cercana pero creativa el mundo que les rodea. Sharp explica que los juegos no siempre se abordan como una forma cultural en sí mismos, sino como un fenómeno cultural que puede ser utilizado para informar, inspirar o crear arte.

En otro orden, debemos pensar que las nuevas tecnologías aplicadas a la arquitectura, la restauración monumental y la conservación del patrimonio posibilitan unas herramientas más que interesantes para la documentación, estudio, análisis y perpetuación del patrimonio cultural, de espacios y/o monumentos históricos-artísticos. La recreación digital de estos, tienen por objetivo primordial crear un contexto a la obra original, pero también pretenden que el espectador reconozca



FIGURA 1. RECREACIÓN DEL ARA PACIS, MEDIANTE REALIDAD AUMENTADA. Fuente: Proyecto «El Ara como Era»

elementos del real para crear una similitud con las formas que lo rodean, y así hacerlos partícipes de los mundos de ficción representados (FIGURA 1)¹³. En este sentido, la aplicación de estas técnicas sobre el estudio de la Arquitectura ha sido uno de los pilares fundamentales de estas recreaciones en el transcurso del tiempo, ya que aportan al espacio virtual plasmado una importante y valiosa información al espectador, proporcionándoles la escala de personajes y objetos mostrados, y estableciendo un marco general del contexto sobre los espacios ficticios con los cuales interactúa¹⁴.

Con la evolución de las tecnologías gráfica y computacional a lo largo del tiempo y la gran variedad de videojuegos existentes según su género o narrativa, estos hacen posible que coexistan entornos que apenas pueden distinguirse del mundo real, con propuestas artísticas de todo tipo inspiradas en diversas estéticas preexistentes, dotando así a cada título de personalidad única. Gracias a esto, durante la primera década del siglo XXI, ya superada la capacidad técnica de representación fotorrealista de las creaciones virtuales, los creadores de juegos exploraron un territorio tradicionalmente relegado a la poesía, la pintura, la

12. SHARP, John: *Works of Game: On the Aesthetics of Games and Art*. Cambridge, MIT Press, 2015, p.21.

13. PLANELLS, Antonio: *Videojuegos y mundos de ficción*. Madrid, Cátedra, 2015.

14. RUIZ CAÑERO, Adrián: «El Arte del Videojuego como motor para la reimaginación de estilos arquitectónicos», en Foradada Baldellou, Carlos & Irala Hortal, Pilar: *Revisiones sobre Arte, Patrimonio y Tecnología en la era digital*. Zaragoza, Centro del Libro de Aragón, 2019, pp. 251.

literatura o el cine, comenzando a crear toda una serie de obras con intenciones estéticas, teóricas y conceptuales, alineadas con la vanguardia de la creación artística del momento.¹⁵

MONUMENT VALLEY 2 Y SU VISIÓN ARTÍSTICO/ARQUITECTÓNICA

En este grupo encontramos a Ustwo, desarrolladores de la saga videojuegos *Monument Valley* (2014-2017), que mencionan como influencia estética a la de artistas surrealistas como las litografías del genio holandés Maurits Cornelis Escher (1898-1972)¹⁶, con universos retorcidos e inquietantes parajes que muestran su poderosa imaginación y técnica a la hora de crear sus grabados, cuyos laberínticos diseños recuerdan a su vez a las cárceles imposibles diseñadas por Giovanni Battista Piranesi (1720-1778)¹⁷ en el siglo XVIII (FIGURA 2)¹⁸.

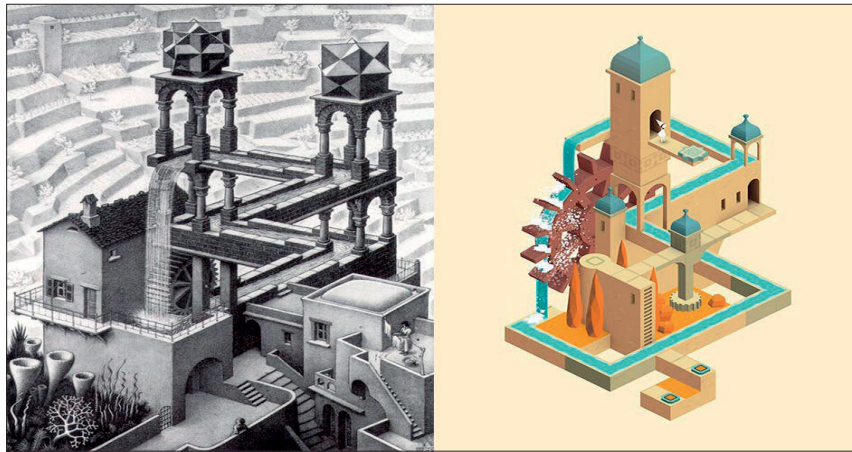


FIGURA 2. IMAGEN COMPARATIVA ENTRE ESCENOGRAFÍA DE MONUMENT VALLEY 2 Y DISEÑO DE «LA CASCADA» (1961) DE M.C.ESCHER. Fuente: Adrián Ruiz Cañero

M.C. Escher tuvo una gran preocupación a lo largo de toda su carrera artística, que era lograr representar el espacio tridimensional sobre una superficie que sólo puede presentar dos dimensiones, como el papel. Quería representar el vacío y el infinito, idea que plasmó en las siguientes palabras:

15. SHARP, John: *op.cit.*, p. 49.

16. Conocido por su «arquitectura imposible», M.C. Escher fue un afamado artista nacido a finales del siglo XIX en la ciudad de Leenwarden, en los Países Bajos, hijo de un ingeniero hidráulico de quien tomó muchos conocimientos.

17. Arqueólogo, arquitecto, investigador y excelente grabador italiano. Destacó realizando, entre otras muchas cosas, miles de grabados de edificios reales e imaginarios, por lo que se le considera uno de esos arquitectos visionarios que empezaron su carrera en la primera mitad del siglo XVIII, cuando el romanticismo no era más que una premonición que sólo algunos iluminados percibían en el ambiente. FICACCI, Luigi: *Giovanni Battista Piranesi*. Colonia, Ed. Taschen, 2006.

18. ERNST, Bruno: *El espejo mágico de M.C. Escher*. Colonia, Ed. Taschen, 1994.

Nos resulta imposible imaginar que más allá de las estrellas más lejanas que vemos en el firmamento, el espacio se acaba, que tiene un límite más allá del cual no hay nada. El término vacío todavía nos dice algo, puesto que un espacio determinado puede estar vacío, por lo menos en nuestra imaginación, pero no estamos en condiciones de imaginar algo que estuviese vacío, en el sentido de que el espacio deja de existir¹⁹.

Escher no fue un arquitecto, si no un genio indiscutible de la pintura y quien dominó las técnicas de la xilografía, la litografía y el grabado a media tinta, que concibió la representación de su «arquitectura imposible» sobre la superficie plana y cuyo estilo y carácter introvertido provocaron que los críticos del arte le situaran, precisamente, al margen del arte. *Relativity, Convex and Concave, Tetrahedral Planetoid, House of Stairs, Other World o Ascending and descending*, son buenas muestras de esa arquitectura imposible de M.C. Escher²⁰.

Para los desarrolladores de *Monument Valley*, esta selección de estilo responde igualmente a una reacción innovadora alejada a las tendencias y patrones establecidas por la industria del videojuego del momento, con similar sinergia a la búsqueda por Escher. Por tanto, siguen un movimiento reaccionario en crear propuestas interesantes y originales, no solo en el campo visual y artístico, sino también en lo jugable, alejándose del género de acción que predominaba en el mercado²¹.

Solo así se puede entender el trabajo de la desarrolladora independiente Ustwo, que con sede en Reino Unido, pretendieron crear un juego accesible para plataformas móviles inspirado como una pieza de arte conceptual al estilo de Escher. El diseño final de la obra no se apartó del original si tenemos en cuenta los cuadernos de bocetos del diseñador australiano Ken Wong, lead designer de la compañía, quien hizo una ilustración en la que unas arquitecturas geométricas flotaban en el aire en una perspectiva isométrica (FIGURA 3).



FIGURA 3. CUADERNO DE BOCETOS DE KEN WONG. Fuente: Ustwo Official

19. *Ibidem*

20. ESCHER, Maurits Cornelis: *Estampas y dibujos*. Colonia, Ed. Taschen, 2002.

21. LÓPEZ REDONDO, Isaac: *¿Qué es un videojuego? Claves para entender el mayor fenómeno cultural del siglo XXI*. Sevilla, Héroes de Papel, 2014.

Desde esos primeros bocetos, con la inspiración siempre presente de las ilustraciones sobre las arquitecturas imposibles de M.C. Escher y el deseo de reivindicar el uso de la arquitectura en los videojuegos, el estudio acabó dando forma a lo que sería *Monument Valley* (FIGURA 4)²². Este singular estilo perdura en su siguiente iteración años más tarde, ya que como explica David Fernández Huerta, director de arte de *Monument Valley 2*, la gracia del diseño de estos entornos y escenarios reside en que, a primera vista, las geometrías existentes no forman un camino, pero jugando con el entorno irán apareciendo las conexiones entre las piezas, para continuar el periplo del personaje y del jugador.

Estas formas imposibles de encontrar en la realidad, sirven entonces no sólo como elementos visuales, sino que conforman también parte indivisible de las mecánicas jugables de la obra. El uso de estas arquitecturas y objetos, tienen a su vez inspiración en geometrías imaginarias que no pueden construirse en el real, como el triángulo de Oscar Reutersvärd (1934) o la escalera de Penrose (1958), pero sí dan cabida dentro de las posibilidades de físicas virtuales del mundo ludo ficcional²³.



FIGURA 4. BOCETOS PARA LOS ESCENARIOS DE MONUMENT VALLEY. Fuente: Ustwo Official

El juego gira en torno a resolver los acertijos impuestos explorando los «monumentos» isométricos llenos de geometrías e ilusiones ópticas. El jugador debe guiar a la princesa y a su hija en su viaje a través de las intrigantes estructuras, compuestas por repisas de piedra que se retranquean hacia adelante y hacia atrás, elementos que giran o rotan, o escaleras imposibles como las vistas en la escuela de Howarts, perteneciente a la saga de películas de fantasía *Harry Potter* (2001-2011).

La obra virtual desafía en todo momento las limitaciones de la materia real y se basa en el engaño del cerebro para volver a imaginar la física, para reconceptualizar el espacio. Mientras el jugador manipula el mundo a su alrededor, para descubrir senderos ocultos y atravesar diferentes plataformas, utilizando el truco del cambio

22. STEAD, Chris: *The Making of Monument Valley: Secrets Behind the Best Indie Games*. Sydney, Old Mate Media, 2017.

23. PLANELL, Antonio: *op.cit.*, pp. 95-114.

de la perspectiva isométrica (seña de identidad de la saga a su vez) como concepto de «geometría sagrada», los desarrolladores enmarcan la experiencia en un plano estético, con momentos mágicos e inesperados, en los que cada gesto interactivo con el entorno se marcan con notas musicales dando dinamismo a la escena.

LA MURALLA ROJA DE BOFILL COMO INSPIRACIÓN REAL DE LO VIRTUAL

Como ya se ha comentado anteriormente, estos niveles tienen su propia inspiración artística en diferentes artistas, pero una de las principales bases fue el uso visual del edificio creado en 1973 por el arquitecto Ricardo Bofill Leví (Barcelona, 1939)²⁴, conocido como *Muralla Roja* (FIGURA 5)²⁵. Para su creación, el arquitecto reunió diez años antes, en 1963, a un selecto grupo de jóvenes con talento para formar un equipo multidisciplinar que permitiera abordar la complejidad de la práctica arquitectónica: ingenieros, urbanistas, sociólogos, escritores, directores de cine y filósofos conformaron lo que se conoce hoy como el Taller de Arquitectura²⁶.

La gran cantidad de artistas y colaboradores que participaron, y los contactos e



FIGURA 5. VISTA AÉREA DE LA MURALLA ROJA. Fuente: Fernando Cabalo

invitados del exterior que entraban y salían constantemente del mismo, hicieron del Taller un ámbito aún más confuso respecto a la sociedad barcelonesa del momento. La figura de Ricardo Bofill está en sí misma envuelta de un cierto halo de misterio,

24. Es uno de los arquitectos españoles más reconocidos en el mundo. Nacido en Barcelona, su estilo se distingue por ser postmodernista e incorporar elementos árabes en sus diseños.

25. Proyecto aprobado en 1968. Su construcción finalizó en 1972.

26. GOYTISOLO, José Agustín: *Taller de arquitectura*. Barcelona, Ed. Lumen, 1977.

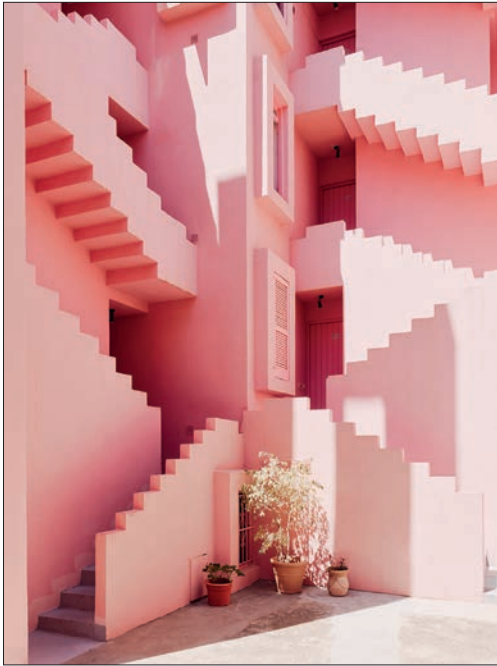


FIGURA 6. VISTA DEL INTERIOR DE LA MURALLA ROJA.
Fuente: Gregori Civera

promovido y aumentado por el mismo. La figura de su padre, Emilio Bofill y Benessat, relacionado con el GATPAC y apartado del ejercicio de la profesión como arquitecto en ese momento, tras haber ejercido como constructor en la España franquista, así como su boda con María Levi, una italiana judía de origen veneciano, hicieron que el pasado y el entorno familiar de Ricardo Bofill se mantuviesen al margen de una sociedad dominada por el cristianismo y las ideas conservadoras²⁷.

La *Muralla Roja* es un edificio ubicado en la urbanización de La Manzanera en Calpe (Alicante), situado al borde de un acantilado, donde destaca una prominente fachada en color rojo que contrasta tanto en los interiores de tonos rosas, como en los azules de las aguas del mar, complementando su pureza²⁸. Sus formas como cubos en el espacio, en cruz, combinado con las escaleras, los patios y los puentes que se entrecruzan en los espacios interiores, que dan

acceso a los 50 apartamentos del edificio, parecen simular laberintos imposibles combinados con elementos tradicionales de la arquitectura árabe mediterránea, así como querer inspirarse en especial con las torres de adobe del norte de África (FIGURA 6)²⁹. Un lugar fantástico y con una arquitectura atípica, que con sus colores casi bicromáticos, recuerdan a un laberinto en el que quedarse atrapado, donde las musas parecen esperar tras cada quiebro de los muros, para formar esta ejemplar obra de la arquitectura contemporánea española³⁰.

Todo este recinto, se proyectó como parte de un Plan Parcial promocionado por un urbanizador privado, que consistía en desarrollar un programa especial con resultados ajenos a los moldes convencionales, incluyendo un área residencial compuesta por vivienda colectiva y unifamiliar, así como áreas recreativas y comerciales.

Bofill, demuestra en esta obra una evolución en su manufactura en cuanto a su manera de proyectar, ya que muestra cierta preocupación por el entorno y la articulación con el paisaje. Esta visión deriva de dos vertientes: una esencial, de las propias tradiciones y tipologías subyacentes, con la influencia de arquitectos maestros de la época como José Antonio Coderch, Miguel Fisac y Alejandro De La Sota entre otros, y otra de arquitectos españoles de esa generación que absorbieron las tendencias universales de maestros contemporáneos como Mies van der Rohe,

27. BOFILL, Ricardo: *Taller de Arquitectura, Ricardo Bofill*. London, Architectural Association, 1981.

28. CRESPO, Pedro: *La muralla roja*. Barcelona, Planeta, 1996.

29. Ricardo Bofill relata el interés que en sus primeros años despertaba al Taller de Arquitectura la arquitectura vernacular española y la del norte de África, de nuevo, en un claro desprestigio del racionalismo europeo.

30. CAPITEL, Antón: *Las formas ilusorias en la arquitectura moderna*. Madrid, Tanais, 2005.

Le Corbusier y Alvar Aalto, pero transformándolas para afrontar las realidades sociales, tecnológicas y geográficas de España³¹.

El edificio está compuesto con una idiosincrasia de tramas modulares, construidas con hormigón armado de manera tradicional, ya que para el año 1968 cuando fue aprobada su construcción la prefabricación todavía aún no había llegado a España. Una vez dentro del conjunto, la maraña de patios y escaleras que se suceden en el espacio, descubren que todo está ordenado en base a cuatro torres de apartamentos, en cuyas aperturas se distinguen, rasgadas en sus muros, vanos verticales como rastros de vida humana que asoman en la pared (FIGURA 7)³². El uso de los colores pastel y las formas rectas hacen que el usuario ponga armonía visual en el conjunto, dejándose mecer por el sonido del mar, invitándole a explorar cada uno de sus rincones. Este concepto es también llevado a la obra de Ustwo, ya que cada cambio de cámara y perspectiva, permite descubrir al jugador una nueva vía para resolver el puzzle oculto en pantalla.

En palabras del arquitecto catalán, «la base de la geometría del complejo es una aproximación a las teorías del constructivismo y hace de *La Muralla Roja* una clara evocación de éstas». Desde el apartamento hasta la piscina, se vislumbran varios recorridos que nos muestran una sucesión de escaleras, rellanos, pasadizos, puentes y puertas que tejen una sucesión de recovecos difíciles de imaginar y proyectar, como si de un puzzle se tratase. Azules, rosas, morados y rojos se suceden en diferentes espacios que van cambiando de color a lo largo del día y que protagonizan el carácter de cada fragmento del conjunto (FIGURA 8).

Todo esta imaginaria del arquitecto catalán, se ve reflejada en la arquitectura imposible de los escenarios virtuales que conforman los espacios que recorre el jugador en *Monument Valley 2*. Para ello, las diversas representaciones arquitectónicas utilizadas no sólo delimitan el ámbito donde se desarrolla la acción, sino que también son elementos esenciales para las necesidades narrativas e interactivas del juego. Gracias a esto, la experiencia en pantalla traspasa la



FIGURA 7. VISTA PATIO INTERIOR DE LA MURALLA ROJA. Fuente: Gregori Civera



FIGURA 8. VISTA EXTERIOR DE LA MURALLA ROJA. Fuente: Gregori Civera

31. GIEDION, Sigfried: *Espacio, tiempo y arquitectura*. Madrid, Dossat, 1980.

32. No existen ventanas horizontales en toda la trayectoria del Taller, ejemplo de crítica al racionalismo y, en concreto, a las «fenêtrês en longeurs» de Le Corbusier.

realidad física, consiguiendo trasladar a un segundo plano el sistema informático y contribuye a la inmersión del jugador dentro del mundo virtual³³.

Así los escenarios representados en el juego transmiten y preservan de cierta manera, tanto las leyes físicas como la estética de los espacios reales que tan perfectamente son cuidados en el edificio situado en Calpe (FIGURA 9).

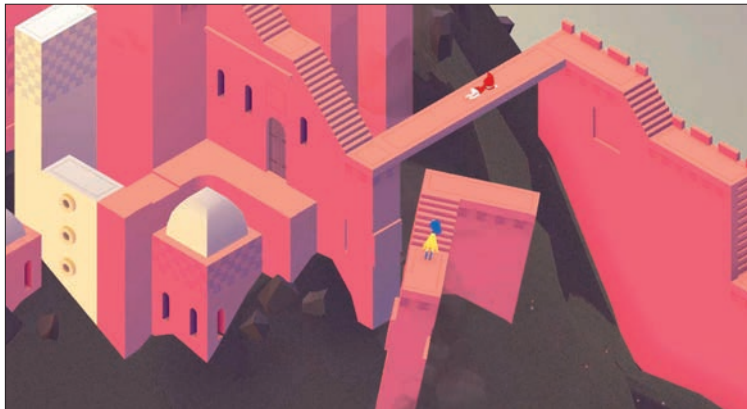


FIGURA 9. ESCENARIO DE PLATAFORMA DE MONUMENT VALLEY 2. Fuente: Ustwo Official

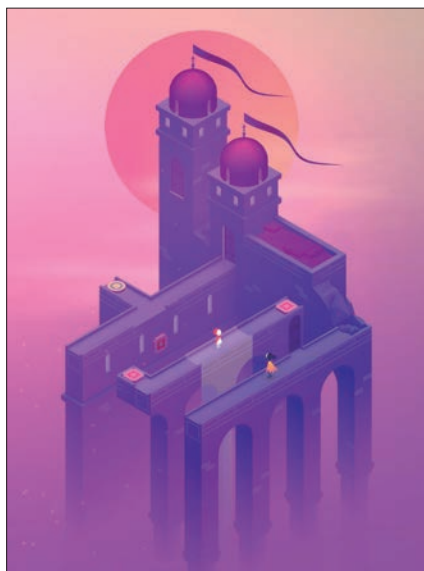


FIGURA 10. VISTA DE ESCENOGRAFÍA DE LA ZONA DE LAS TORRES. MONUMENT VALLEY 2. Fuente: Ustwo Official

Ese halo de misterioso que define cada nivel, es una combinación única, de rompecabezas, diseño gráfico y arquitectura, que se acrecenta por el uso de los tonos neutros y quebrados que abundan en las escenas, con acentos en el uso de colores claros y puros, similar a lo visto en el real. Las líneas de fuga desaparecen cerca de los límites de la escena por el uso de degradado hacia tonos más oscuros (FIGURA 10).

33. PÉREZ INDAVERA, M.^a Aranzazu: «Espacios urbanos en el videojuego: París como escenario de tensión», *Ángulo Recto*, 4, 2012, pp. 31-48.

CONCLUSIÓN

A través de la elaboración de este trabajo se ha tratado de mostrar la existencia de sinergias entre el sector del videojuego, la arquitectura y el urbanismo, recurriendo al estudio de la concepción espacial existente en los videojuegos y el grado de importancia de la arquitectura en los mismos.

Si bien es cierto que las grandes obras artísticas pronto se desligan de sus creadores y pasan a pertenecer a la sociedad del momento. Así el laberíntico y utópico complejo de edificios de apartamentos concebido por Ricardo Bofill a principios de los 70, se ha convertido en un icono mundial, tanto en el real como en el mundo virtual, ya que gracias a su recreación a modo de escenario dentro de un videojuego ha quedado perpetuado en el patrimonio cultural virtual.

Por su forma, parece un recinto fortificado que emerge desde las rocas del acantilado donde se encuentra. Su organización evoca la estética de la arquitectura, desarrollando de una manera muy innovadora la división entre lo público y lo privado, como referencia de la arquitectura popular mediterránea y árabe. Caracterizada por una serie de escaleras, patios y puentes, su organización es una ilustración moderna de la circulación en un kasbah típico, proveyendo acceso a los 50 departamentos que conforman La Muralla Roja. Lo interesante de este proyecto se extiende a la geometría basada en la cruz griega, agrupándose de diversas maneras, dejando los volúmenes de servicio en la intersección.

Asimismo, y como toda arquitectura ficticia que se precie, ya sea en el papel o en la pantalla, la primera de las puertas a abrir es la imaginación, y poner en cuestionamiento su tres puntos fundamentales del diseño: *Firmitas*, *Utilitas* y *Venustas*. Para ello, los arquitectos siempre han tenido en cuenta los tres elementos que interviene en el diseño que postulaba Vitrubio³⁴, y que de alguna manera se puede extrapolar al diseño de niveles o escenarios lúdicos. El caso es que Vitruvio consideró *Firmitas* (Firmeza), *Utilitas* (Utilidad) y *Venustas* (Belleza) como los elementos vitales de la arquitectura, creando así uno de los primeros escritos teóricos sobre arquitectura. Estos requerimientos funcionales también han sido perseguidos por los videojuegos y la búsqueda de la recreación de ambientes basados en el mundo real.

La arquitectura proyectada por los videojuegos refleja estas aptitudes proyectuales intentando crear una obra total, pensando en los tres grandes elementos vitales nombrados. Así pues, podremos comprobar que los desarrolladores Ustwo no podían encontrar un edificio que encarnase mejor ese universo geométrico y, al tiempo, misterioso en su videojuego.

Con su propuesta visual minimalista y la aplicación de la perspectiva isométrica escheriana, *Monument Valley 2* es el título que mejor aprovecha el potencial artístico del videojuego con las ilusiones ópticas del pintor, en una experiencia estética prodigiosa para el usuario: los colores, el diseño de escenarios y la banda sonora

34. Marco Vitruvio Polión: Nacido durante la república romana 70 a. C. en Roma, hasta su fallecimiento en el año 15^a.C. Arquitecto, Ingeniero civil o escritor tratadista, son algunas de las facetas, más reseñables a las que dedicó su vida. Sus «diez libros de arquitectura», es el tratado de arquitectura más antiguo conservado, concentrando todo el saber de la antigüedad clásica y que mantiene vigencia hasta nuestros días.

suave contribuyen en buena manera a ello, trasportándolo a un mundo alternativo no muy alejado del real.

Como explicaban varios autores en el capítulo dedicado a la relación entre arquitectura y el videojuego *La abadía del crimen* (Ópera Soft, 1989) en el libro *Obsequium*³⁵, lo interesante de la perspectiva isométrica, ampliamente utilizada en los videojuegos desde la época de los 8 bits, es que simula las tres dimensiones sin representarlas realmente. En la perspectiva isométrica no hay punto de fuga real: las líneas siempre corren paralelas, no hacia un punto donde convergen. Esa peculiaridad es la que hace posible las ilusiones ópticas de Escher y su posible interactividad. No es casualidad que este videojuego tenga una propuesta no muy innovadora, sino que se basa en las pantallas clásicas de los videojuegos tradicionales.

Quizá el futuro y las nuevas tecnologías, como las gafas de realidad virtual o las de realidad aumentada de los dispositivos móviles, nos traigan nuevas formas de experimentar nuevas formas arquitectónicas, como con las paradojas espaciales del genio del arte que era Escher. En este sentido, todas estas experiencias y nuevas prácticas culturales están cambiando las formas de entender y acceder a la cultura, en donde el Videojuego queda identificado como una nueva forma para la difusión, la conservación del Patrimonio y la Arquitectura, gracias a sus infinitas posibilidades de interpretación de la realidad, así como a la recreación y reconstrucción de espacios inmersivos que hablan por sí solos³⁶.

35. VV.AA.: *Obsequium: Un relato cultural, tecnológico y emocional de La Abadía del Crimen*. California, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2014.

36. MURIEL, Daniel: *Identidad gamer. Videojuegos y construcción de sentido en la sociedad contemporánea*. Madrid, AnaitGames, 2018.

REFERENCIAS

- BOFILL, Ricardo: *Taller de Arquitectura, Ricardo Bofill*. London, Architectural Association, 1981.
- CAPITEL, Antón: *Las formas ilusorias en la arquitectura moderna*. Madrid, Tanais, 2005.
- CRESPO, Pedro: *La muralla roja*. Barcelona, Planeta, 1996.
- ERNST, BRUNO: *El espejo mágico de M.C. Escher*. Colonia, Ed. Taschen, 1994.
- ESCHER, Maurits Cornelis: *Estampas y dibujos*. Colonia, Ed. Taschen, 2002.
- FICACCI, Luigi: *Giovanni Battista Piranesi*. Colonia, Ed. Taschen, 2006.
- GARCIA VARAS, Ana: *Filosofía de la imagen*. Salamanca. Universidad de Salamanca, 2012.
- GIEDION, Sigfried: *Espacio, tiempo y arquitectura*. Madrid, Dossat, 1980.
- GOYTISOLO, José Agustín: *Taller de arquitectura*. Barcelona, Ed. Lumen, 1977.
- HUIZINGA, Johan: *Homo ludens*. Madrid, Alianza Editorial, 2015.
- KLEE, Paul: *Creative Confession: Creative Confession and Other Writings*. London. Tate Publishing; Illustrated edition, 2013.
- LÓPEZ REDONDO, Isaac: *¿Qué es un videojuego? Claves para entender el mayor fenómeno cultural del siglo XXI*. Sevilla, Héroes de Papel, 2014
- MURIEL, Daniel: *Identidad gamer. Videojuegos y construcción de sentido en la sociedad contemporánea*. Madrid, AnaitGames, 2018.
- PÉREZ INDAVERA, M.^a Aranzazu: «Espacios urbanos en el videojuego: París como escenario de tensión», *Ángulo Recto*, 4, 2012, pp. 31-48.
- PLANELLS, Antonio: *Videojuegos y mundos de ficción*. Madrid, Cátedra, 2015.
- RUIZ CAÑERO, Adrián: «Los videojuegos, ¿el nuevo arte de nuestro siglo?», *Artyhum*, 34 (2017), pp.117-131.
- RUIZ CAÑERO, Adrián: «El Arte del Videojuego como motor para la reimaginación de estilos arquitectónicos», en FORADADA BALDELLOU, Carlos & IRALA HORTAL, Pilar: *Revisiones sobre Arte, Patrimonio y Tecnología en la era digital*. Zaragoza, Centro del Libro de Aragón, 2019, pp. 251.
- SEBRELLI, Juan José: *Las aventuras de la vanguardia*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana Señales, 2002, p.293.
- SHARP, John: *Works of Game: On the Aesthetics of Games and Art*. Cambridge, MIT Press, 2015, p.21.
- STEAD, Chris: *The Making of Monument Valley: Secrets Behind the Best Indie Games*. Sydney, Old Mate Media, 2017.
- TAVINOR, Grant: *The Art of Videogames*. Oxford. Wiley-Blackwell, 2009.
- VV.AA.: *Obsequium: Un relato cultural, tecnológico y emocional de La Abadía del Crimen*. California, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2014.
- VV.AA.: «Segeberg 1600. Reconstructing a Historic Town for Virtual Reality Visualisation as an Immersive Experience», en *The International Archives of Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, vol. 42, 2017.

LA INSTALACIÓN: DEL OBJETO A SU DESMATERIALIZACIÓN. ALGUNAS CONTRIBUCIONES EN EL CONTEXTO ESPAÑOL

THE INSTALLATION: FROM THE OBJECT TO ITS DEMATERIALIZATION. SOME CONTRIBUTIONS IN THE SPANISH CONTEXT

Pablo Llamazares Blanco¹ y Jorge Ramos Jular²

Recibido: 29/03/2021 · Aceptado: 11/06/2021

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021.30490>

Resumen³

Desde los años sesenta del siglo XX, lo escultórico fue abandonando la pieza aislada y autorreferencial, para interesarse por sus relaciones con el espectador y la sala. La progresiva desmaterialización del objeto desembocó en nuevos formatos como el de la «instalación», más próximos a la escenografía. Este artículo pretende analizar, con instrumentos arquitectónicos, gráficos y visuales, ese paulatino predominio de la espacialidad, a través de algunas obras pioneras en el contexto español. El recorrido comienza con aquellos trabajos más deudores de lo objetual y avanza por propuestas que aumentan en escala e integran al espectador. Se finaliza con aquellas creaciones que restan importancia a lo material, en favor de un mensaje que pretende conectar física y mentalmente con el público. Se asiste así a la consolidación del formato de la «instalación», vertebrado como una experiencia inmersiva y multisensorial.

Palabras clave

Instalación artística; desmaterialización; objeto; espacio; espectador

Abstract

Since the sixties of the twentieth century, the sculptural has been abandoning the isolated and self-referential piece, to become interested in its relationships with the viewer and the room. The progressive dematerialization of the object led to

1. Universidad de Valladolid. C.e.: pablollamazaresblanco@gmail.com

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-5159-3817>>

2. Universidad de Valladolid. C.e.: jerjular@gmail.com; ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-4213-0060>>

3. Esta investigación ha sido realizada en el marco del Proyecto I+D titulado *Análisis planimétrico, espacial y fotográfico de instalaciones audiovisuales pioneras en la Península Ibérica desde 1975* (Ref. PGC2018-095359-B-I00), financiado por el programa estatal de generación de conocimiento del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España.

new formats such as the «installation», closer to the scenography. This article aims to analyze, with architectural instruments, graphic and visual, that gradual predominance of spatiality, through some pioneering works in the Spanish context. The tour begins with those works that are most indebted to the objectual, and progresses through proposals that increase in scale and integrate the viewer. It ends with those creations that downplay the material, in favor of a message that aims to connect physical and mentally with the public. Thus the consolidation of the «installation» format is witnessed, structured as an immersive and multisensory experience.

Keywords

Artistic installation; dematerialization; object; space; viewer

.....

En las últimas manifestaciones, desde el «minimalismo», «arte povera», y aún más desde el arte conceptual, la poética se convierte en el núcleo de su programa hasta desplazar a la misma obra como objeto físico. [...] En ello se acusa la transición de la estética de la obra como objeto a la estética procesual y conceptual⁴.

Esas palabras de Simón Marchán, forman parte de la introducción del decisivo trabajo que viera la luz en 1972 bajo el título *Del arte objetual al arte de concepto*⁵. Una publicación que se hacía eco de las últimas tendencias detectadas en la creación contemporánea, heredera de las vanguardias, desde un discurso que se apoya en la semiótica y se introduce progresivamente en lo fenomenológico. Con ese enfoque, Marchán trazaba un relato que discurría por etapas clave de la historia del arte: arte «pop», «minimalista», «collage», «povera» o «fluxus», confirmando en ellas un «desplazamiento» del objeto hacia tendencias basadas en la ideación «conceptual»⁶.

Frente al término «desplazamiento» que emplea Marchán en la deriva del objeto, y ampliando fronteras en abordajes evaluativos afines, la estadounidense Lucy Lippard publicaba en 1973 *La desmaterialización del objeto artístico*⁷. Un trabajo que enfatizaba desde el título el término «desmaterialización», tomado de un artículo previo que publicara, cinco años antes, junto al también crítico de arte John Chandler⁸. La obra de Lippard, construida desde una presentación de obras, eventos y textos listados cronológicamente en el lapso comprendido entre 1966 y 1972, daba buena cuenta de la diversidad de prácticas que restaban importancia a lo objetual, no sin cierta incertidumbre y disparidad de criterios. En su prefacio, Lippard justificaba su referencia a un proceso de «desmaterialización» que, ante la ausencia de un término más específico, apuntaba hacia «una retirada del énfasis sobre los aspectos materiales», concretados en la «singularidad, permanencia y atractivo decorativo»⁹. Esa nueva sensibilidad recogía el rechazo por la geometría industrializada de la que había hecho gala el arte «minimalista», promovido por autores afines al movimiento como el propio Sol LeWitt, quien reparó en la importancia del concepto o idea por encima de los resultados visuales que generaba el objeto. En definitiva, una nueva posición creativa, que incluía en la expresión artística los propios procesos de pensamiento, comportamiento y percepción.

A finales de los años setenta, desde la esfera crítica estadounidense, Rosalind Krauss confirmaba el cambio. La reconocida autora había detectado durante esa década la aparición de ciertas propuestas extrañamente catalogadas como esculturas,

4. MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad «postmoderna»*. Madrid, Ediciones Akal, 1994, p. 13.

5. Aunque la primera edición de la obra de Marchán apareció en 1972, se ha consultado para la realización de este estudio la 6ª edición, de 1994, publicada por Ediciones Akal.

6. A punto de cumplirse cincuenta años desde que el libro viera la luz, esa interpretación analítica que Marchán ofreciera del arte de los sesenta, ha servido para detectar buena parte de las tendencias que lograron desplegarse hasta la irrupción del siglo XXI. Experiencias creativas que ya despuntaban en el mismo año de su publicación, cuando se presentaban ante el público en eventos trascendentales como los «Encuentros de Pamplona» en el ámbito nacional, o la «Documenta 5 de Kassel» y la «XXXVI Bienal de Venecia» en el europeo.

7. Se emplea la 1ª edición en español, de 2004, publicada por Ediciones Akal. LIPPARD, Lucy R.: *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico, de 1966 a 1972*. Madrid, Ediciones Akal, 2004.

8. LIPPARD, Lucy R. & CHANDLER, John: «The Dematerialization of Art», *Art International*, 12:2 (1968), pp. 31-36.

9. LIPPARD, Lucy R.: *op. cit.*, p. 33.

entre las que distinguía «estrechos pasillos con monitores de televisión en los extremos, grandes fotografías documentando excursiones campestres o espejos situados en ángulos extraños de habitaciones ordinarias»¹⁰. Obras radicalmente novedosas que desbordaban los tradicionales límites que durante siglos habían contribuido a la demarcación clásica de las artes y que incorporaban nociones de ámbitos afines, como la arquitectura. Esas eran algunas de las premisas que proponía Krauss a través de su ensayo *La escultura en el campo expandido*, publicado originalmente en 1979, detectando en dichas manifestaciones emergentes una especie de ausencia ontológica en su definición, que se concretaba en la combinación de exclusiones, lo que no era «ni una cosa ni otra»¹¹. Ante esa indefinición, lo cierto es que ese «campo expandido» fijado por Krauss sirvió para acoger muchas de aquellas propuestas inclasificables de aquel momento que, restando importancia a lo objetual, sentaron las bases de una creación que alcanza nuestros días.

A partir de las lecturas anteriores, ya consolidadas en la historiografía del arte contemporáneo, la presente investigación pretende analizar con instrumentos arquitectónicos, gráficos y visuales, la progresiva desmaterialización del objeto hacia el predominio de la espacialidad. El recorrido comienza con los trabajos más deudores de lo objetual, y avanza por propuestas que aumentan en escala e integran al espectador. Se finaliza con aquellas creaciones que restan importancia a lo material, en favor de un mensaje que pretende conectar física y mentalmente con el público. En cualquier caso, no se trata de una evolución lineal ni cronológica, sino de tanteos y oscilaciones entre los dos extremos, siempre buscando la identidad del novedoso medio que ha supuesto la «instalación». Se asiste así a la consolidación de este formato, vertebrado cada vez más como una experiencia inmersiva y multisensorial. Para acotar un tema tan amplio, se ha decidido limitar los ejemplos al contexto español, y usar solo una selección de obras significativas de algunos artistas pioneros¹².

HACIA EL FORMATO DE LA INSTALACIÓN EN ESPAÑA

A modo de contextualización histórico-artística, destaca por sus implicaciones un acontecimiento que trascendió a todos los niveles y recogió ciertas sensibilidades en el arte de la creación española: la «XXXVII Bienal de Venecia» de 1976¹³. El lema «España. Vanguardia artística y realidad social, 1936-1976», quería ser representativo del arte antifranquista, reflejo de la Transición y de la lucha por la democracia. Pero el carácter militante «de izquierdas», con que se ideó la exhibición, abrió una

10. KRAUSS, Rosalind: «Sculpture in the Expanded Field», *October*, 8 (1979), p. 30. Aunque se referencia la publicación original, las traducciones pertenecen a una versión en español autorizada por la autora.

11. *Idem*, p. 36.

12. Cabe reseñar que en la adopción y trabajo con el formato de la «instalación» se observa un predominio muy notable de mujeres artistas, que requeriría de posteriores estudios, al no poder abordarse aquí por falta de espacio.

13. Parte de los datos que ofrece el estudio en relación a las exposiciones de la «Bienal de Venecia» en sus distintas ediciones, se han obtenido a partir de las estancias de investigación que han desarrollado los autores en la ciudad italiana, donde ha podido consultarse el archivo histórico de la institución.

brecha entre arte y política que dejó fuera a muchos artistas del momento, con la consiguiente respuesta crítica en el ámbito nacional e internacional¹⁴. Lo que se enunció como una muestra «no oficial», con su sesgo sociológico y marxista, finalmente desencadenó toda una serie de conflictos y desencuentros, que no reflejaron ese espíritu de consenso con que es considerada esta etapa de la historia de España. Sin embargo, y a la luz del catálogo que se elaboró en paralelo con una articulación teórica¹⁵, este episodio expositivo puede servir para testar ciertas cuestiones clave que interesan en esta investigación.

Destaca el establecimiento de una comisión multidisciplinar formada por artistas, arquitectos o historiadores, que puede ofrecer una idea de ese enfoque vanguardista que quiso conferirse a la muestra. Pero a pesar de su despliegue organizativo, parece que en la representación española primaron todavía los tradicionales formatos de la pintura y la escultura con obras desarrolladas entre 1936 y 1976. Frente a esa selección, voces críticas internacionales sugirieron la necesidad de integrar otras manifestaciones artísticas que superaran los límites de un arte tradicionalmente objetual, momento en el que se decidió incorporar un amplio y complejo programa paralelo que incluía música, cine, poesía y teatro¹⁶. Por otro lado, resulta especialmente significativo que, salvo casos puntuales, la muestra adoleciera de una ausencia clamorosa de mujeres entre los artistas participantes en un momento en el que el feminismo en España estaba adquiriendo una posición preeminente dentro de los movimientos sociales¹⁷.

En los años setenta, autores como Francesc Abad (1944), Josep Ponsatí (1947) o Jordi Benito (1951-2008), ya estaban presentando ante el público obras cuyos formatos y materiales se alejaban de lo convencional, y cuyos resultados los relacionaban con movimientos internacionales como el «arte minimal», el «land art» o el «arte povera». No en vano, en los «Encuentros de Pamplona» de 1972, destaca la participación de figuras que han desarrollado una trayectoria de enorme repercusión como Juan Hidalgo (1927-2018) y Esther Ferrer (1937), integrantes del «Grupo Zaj», así como Isidoro Valcárcel Medina (1937), Paz Muro (década de 1930) o Soledad Sevilla (1944)¹⁸. Más allá de los lenguajes imperantes en la creación tradicional, muchos de estos artistas optaron por expresarse con medios más ágiles y «conceptuales», como la fotografía, el «collage», la «performance» o el vídeo.

A mediados de los setenta, autores como Antoni Muntadas (1942), que junto a Abad, Benito y otros artistas había formado parte del «Grup de Treball», contribuyó con su participación en la «IX Bienal de París» de 1975 al surgimiento de lo que

14. Sirva como ejemplo de la polémica el caso de Chillida y Oteiza que, tras haber aceptado la invitación, se cayeron de la nómina al no ver representados los intereses de los nacionalismos.

15. VV.AA.: «Spagna: Avanguardia artistica e realtà sociale, 1936-1976», en Gregotti, Vittorio (dir.): *La Biennale di Venezia, 1976. Ambiente, partecipazione, strutture culturali*. Venezia, La Biennale di Venezia-Alfieri Edizioni d'Arte, 1976, pp. 175-186.

16. BORJA VILLEL, Manuel & PEIRÓ CARRASCO, Rosario (2018): «Poéticas de la democracia. Imágenes y contraimágenes de la Transición», en: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/poeticas-democracia> [25.03.2021].

17. *Ibidem*.

18. DÍAZ CUYÁS, José (dir.): *Encuentros de Pamplona, 1972. Fin de fiesta del arte experimental*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), 2009, pp. 404-405.

ha convenido en denominarse como un período «postconceptual», superando el tono crítico en lo político y abriéndose a temáticas más amplias. Obras de autoras como Eulàlia Grau (1946) y Ángela García Cordero (1944) se inscriben en esa senda con ciertos aires «pop» y, bajo la etiqueta de «temática social», hacían explícito un discurso feminista de naturaleza reivindicativa. En la siguiente cita de la Bienal de Venecia (1978), Juan Navarro Baldeweg (1939), Nacho Criado (1943-2010), Fina Miralles (1950) o Pilar Palomer (1945), confirmaron con su trabajo el rumbo que estaban tomando los nuevos medios hacia manifestaciones más innovadoras y de carácter extensivo.

En los años siguientes, la presencia de un arte elaborado especialmente por mujeres empezó a intensificarse en las salas de ciudades como Madrid y Barcelona. Desde una voluntad propositiva y experimental que excedía cualquier manifestación precedente, diversas autoras hacían su aparición en la escena creativa española. Entre ellas, unas jovencísimas Paloma Navares (1947), con el recurso a novedosos medios y soportes, y Eugènia Balcells (1943), con hitos en lo visual como «Boy Meets Girl», que consiguió proyectarse en Nueva York durante el «International Showcase of Women's Films» en 1980¹⁹.

En lo que se refiere al desbordamiento del objeto, respecto a su condición escultórica, se constata que en los años ochenta algunas de estas propuestas ya comenzaron a designarse bajo el término «instalación»²⁰. Mónica Sánchez Argilés, en sus estudios sobre la «instalación» en España se adentra en los orígenes del término, cuyos precedentes se identifican en la creación estadounidense con los conceptos de «environment» y «assemblage», precursores de la formulación del «campo expandido» de Krauss²¹. Tras todos esos términos existía la voluntad de referirse a una misma acepción, que en el ámbito español se asoció casi de manera unánime con el arte de la «instalación». Un vocablo sobre el que el comisario artístico Jonathan Watkins profundizaría en los noventa:

La instalación borra las líneas de separación de las diferentes formas de hacer arte, entre pintura, escultura, arquitectura, fotografía, cine y vídeo, «ready-mades», teatro y arte vivo, música, etc. [...] Funde arte y vida. En pocas palabras, la instalación puede ser cualquier cosa, puede ser todas las cosas. No es solo otra forma de hacer arte. Instalación es en lo que se ha convertido todo el arte²².

19. Según Rocío de la Villa, no sería hasta finales de los ochenta cuando las mujeres artistas se vieron integradas sin etiquetas de género en lo creativo, coincidiendo con la entrada de España en la «Comunidad Europea e Internacional». VILLA ARDURA, Rocío de la: «En torno a la generación de los noventa», en ALIAGA ESPERT, Juan Vicente & MAYAYO BOST, Patricia (dirs.): *Genealogías feministas en el arte español, 1960-2010*. León-Madrid, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC)-This Side Up Libros, 2013, p. 265.

20. Con anterioridad a este momento se descubren casos precursores, como el de la mencionada Paloma Navares, quien utilizó el término «instalación» en el título de su primera muestra individual en la Fundación A. C. Propac de Madrid de 1977.

21. SÁNCHEZ ARGILÉS, Mónica: *La instalación en España, 1970-2000*, (Tesis doctoral inédita), Universidad Autónoma de Madrid, 2006, pp. 13-15.

22. WATKINS, Jonathan: «Installation is Everythings and Everythings is Installation», en BINGHAM, Juliet & MASTERSON, Piers (dirs.): *You Are Here. Re-siting Installations*. London, Royal College of Art, 1997, p. 26. Citado en SÁNCHEZ ARGILÉS, Mónica: *op. cit.*, p. 12.

Para otros expertos del tema como Josu Larrañaga, el empleo del término resultaría especialmente pertinente en la definición de aquellas obras que consumaron un proceso de desmaterialización desde el objeto, aplicable al trabajo de ciertos artistas del contexto español, pioneros del formato. Según su visión, el arte de la instalación se fundamenta en el despliegue de dispositivos de distinta naturaleza en las coordenadas espacio-temporales de la tridimensionalidad. Así mismo, y profundizando en las implicaciones espaciales del formato, Larrañaga añade que, aunque «el que instala posibilita una nueva utilización del espacio en el que actúa, [...] conviene tener en cuenta que quien la pone en marcha, quien le da un determinado uso, es quien lo utiliza, el ‘usuario’»²³. Con ello se añade en la definición del término una dimensión inmersiva y multisensorial que amplía la experiencia meramente perceptiva del espectador, del que se espera ahora una participación física, móvil y activa, en el reconocimiento de una propuesta de carácter extensivo y ambiental.

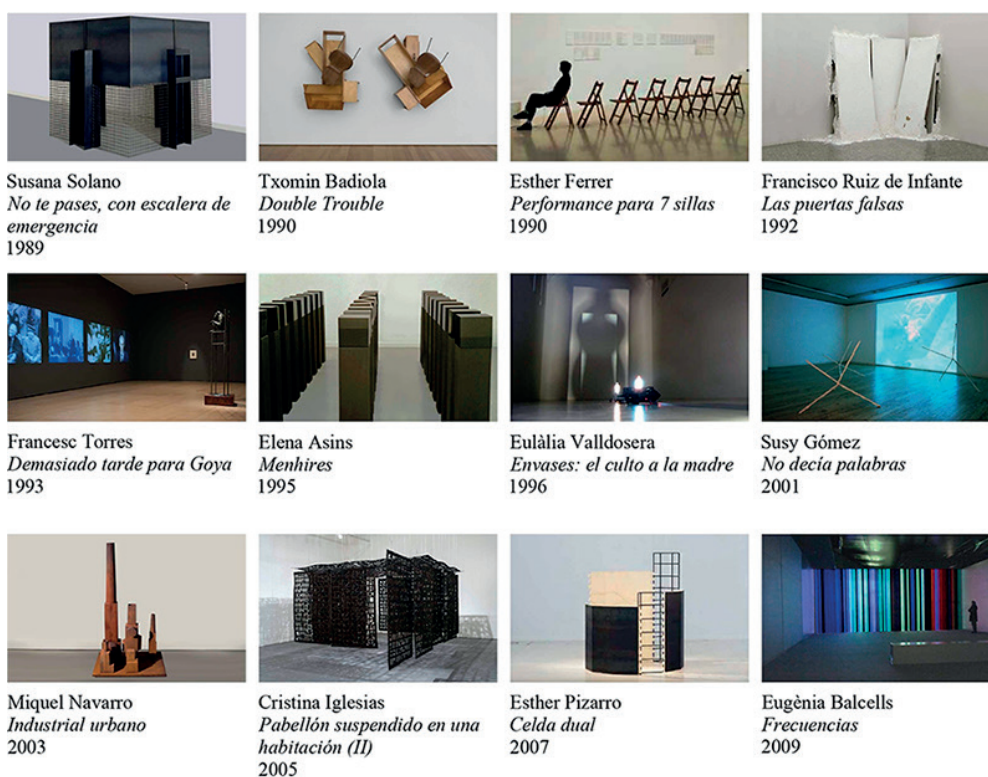


FIGURA 1. SELECCIÓN DE INSTALACIONES ORDENADAS CRONOLÓGICAMENTE. Fuente: elaboración propia

El objetivo de las siguientes páginas es hacer un análisis más pormenorizado, parcial por las limitaciones de un artículo, del modo en que el formato «instalación» ha intentado liberarse de la cualidad objetual del arte. Así pues, se hará un abordaje singular, por categorías espaciales, complementario de otras metodologías

23. LARRAÑAGA ALTUNA, Josu: *Instalaciones*. Hondarribia, Editorial Nerea, 2001, p. 33.

de clasificación más frecuentes, basadas en «generaciones» de artistas. Una clasificación a la que, por ejemplo, recurre la tesis doctoral de Sánchez Argilés, defendida en 2006 con el título *La instalación en España, 1970-2000* y publicada en 2009²⁴. En la exposición del Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC) titulada *Genealogías feministas en el arte español, 1960-2010*, celebrada en 2012, se aplica un término similar como «genealogías», referido exclusivamente a trabajos de mujeres²⁵.

Pero el enfoque que se propone ahora es otro: los transcurso evolutivos en la disolución del objeto, desde una perspectiva arquitectónica y espacial. De esa manera, se parte de una selección significativa, aunque limitada, del formato «instalación» en España (FIGURA 1). El discurso estará apoyado en una representación homogénea de las obras mediante distintos instrumentos gráficos. Algo que, dado el carácter muchas veces efímero del formato, posibilitará el reconocimiento del poder relacional del espacio para interactuar con el espectador, que participa activamente de una acción aprehendida desde lo sensitivo. En ese sentido, la aproximación fenomenológica permitirá incidir en conceptos espacio-temporales de la experiencia humana, esenciales en disciplinas afines como la arquitectura o el teatro.

OBJETOS DE LA ACCIÓN: ENTRE LO MÍNIMAL Y LA PERFORMANCE

En el recorrido analítico, a través de esta particular selección de instalaciones, parece oportuno comenzar por aquellas que mantienen determinadas características que las vinculan al objeto. Resulta especialmente significativa a este respecto la obra «Menhires» que Elena Asins (1940-2015) realizara en 1995, donde la cualidad escultórica de las 40 piezas que integran el conjunto, remite a autores afines como el propio Oteiza²⁶. Pero si hay algo que refuerza ese carácter objetual es la presentación de un cubo con variaciones como prolongación de un prisma cuadrangular del mismo color, portador de muchos de los atributos del arte «minimalista». En concreto, el recurso a la seriación y a la forma gestáltica que se presenta en el espacio real, verdadero protagonista del movimiento estadounidense. Algo de lo que todavía parecen deudores los «Menhires» de Asins, surgidos según sus palabras de «la necesidad de disponer las cosas de la realidad» y de pensar «en un espacio trascendente, un lugar que fuera al mismo tiempo asociativo y generativo,

24. Sánchez Argilés establece tres generaciones de artistas del formato de la instalación, que se corresponden con cada una de las tres décadas comprendidas entre los setenta y los noventa.

25. La muestra, comisariada por Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo, proponía una relectura de la historia del arte más reciente del país, subrayando los discursos sobre género e identidades sexuales.

26. Es conocida la relación de amistad entre Elena Asins y Jorge Oteiza, basada en el reconocimiento mutuo de su trabajo. Al contrario que otros estudiosos, Asins posicionaba la obra de Oteiza en una postura radical y existencial del arte «conceptual». ASINS, Elena: «Antecedentes más inmediatos», en BORJA VILLEL, Manuel (dir.): *Elena Asins. Fragmentos de la memoria*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), 2011, p. 269.

cuya lectura diera lugar a la variación, a la mutación y al cambio»²⁷. Así pues, los agrupamientos en hileras paralelas establecen con sus variaciones un diálogo entre las piezas que activa el movimiento del espectador, que pone el foco sobre sus relaciones internas y sobre el espacio que definen (FIGURA 2a). En esa línea, Javier Maderuelo afirma que la obra es «el negro intenso que domina el conjunto, el espacio vacío y ciego que queda delimitado en el interior de la construcción»²⁸.

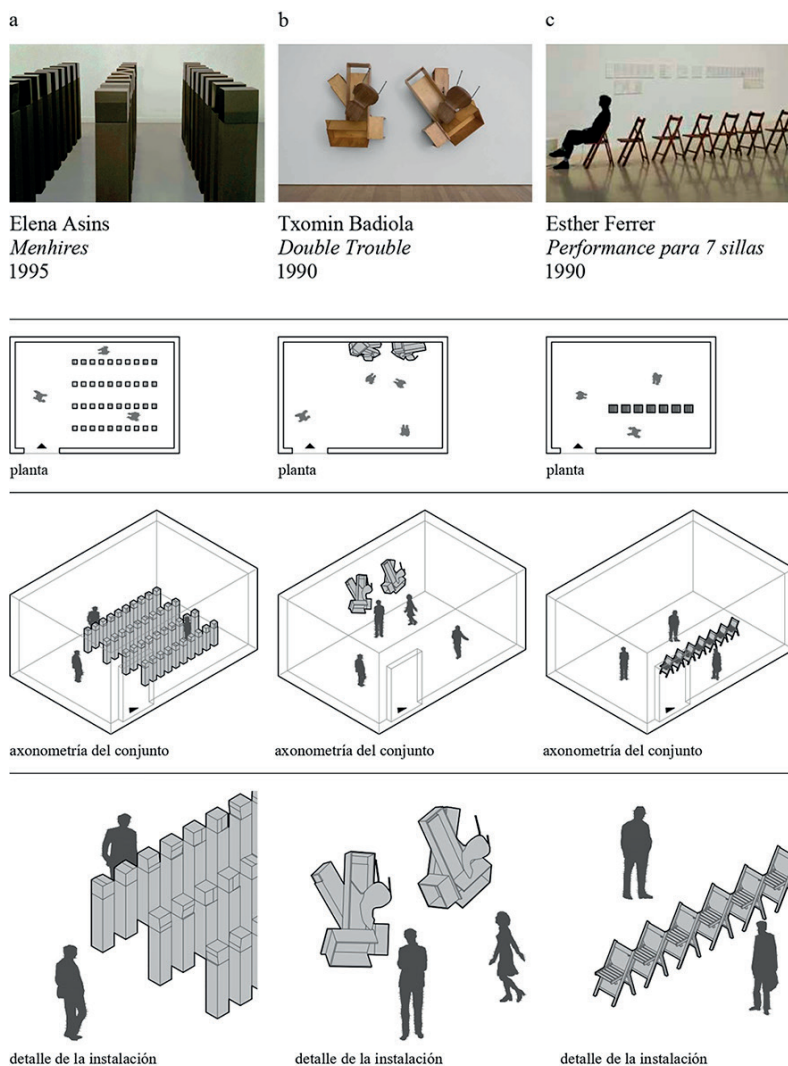


FIGURA 2. ANÁLISIS GRÁFICO DE INSTALACIONES QUE INTEGRAN LA CATEGORÍA «OBJETOS DE LA ACCIÓN». Fuente: elaboración propia

27. ORTIZ ECHAGÜE, Javier & ALONSO PEDRERO, Fernando: «Elena Asins. Menhires», *Cuadernos Coleccionables del Museo de la Universidad de Navarra*, 24 (2018), p. 1.

28. MADERUELO RASO, Javier: «Menhir dos. Catálogo de la exposición Menhir dos, Centro Cultural de la Villa, Madrid, 1995», en BORJA VILLEL, Manuel (dir.): *Elena Asins. Fragmentos de la memoria*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), 2011, p. 301.

La espacialidad que deriva de la cuidada disposición de las estructuras «megalíticas», tampoco está lejos de los postulados de Robert Morris, escultor «mínimal», quien se mostró partidario de una experiencia basada en la relación entre sujeto y objeto. Algo que en su momento desencadenó una rápida contestación desde la crítica, que acusó de «teatral» su visión, en buena manera justificada por la colaboración del artista con el colectivo «Judson Dance Theater» de Nueva York. Michael Fried fue quien más contundente se mostró en su respuesta a través de su ensayo «Art and Objecthood» de 1967, en el que consideraba la propuesta «minimalista» portadora de «una calidad teatral, una especie de presencia escenificada»²⁹. La obra de Asins puede hallarse en un plano de interpretación afín desde el que, como consecuencia de la introducción de elementos objetuales en el espacio real, se descubre una experiencia «literalista»³⁰ que involucra al espectador como sujeto en términos de actor teatral. Una lectura que apuntaría así hacia el referido encuentro que se produce entre objeto y espectador, sobre el que profundiza Fried:

La sensibilidad literalista es teatral porque, para empezar, le preocupan las circunstancias concretas en las que el espectador se encuentra con la obra literalista. Morris lo plantea de forma explícita. Mientras que en el arte anterior «lo que debía obtenerse de la obra se localizaba estrictamente en su interior», la experiencia del arte literal es la de un objeto que, casi por definición, incluye al espectador³¹.

La confirmación de esa hipótesis viene de la mano de la propia Asins, al afirmar que nociones como «danza», «ritmo» y «cuerpo» son aspectos que interioriza el espectador. Aspectos que también se ponen de manifiesto en propuestas que incorporan objetos de uso cotidiano que, liberados de sus fines principales, hacen del espacio un ámbito teatral para el espectador que los recorre. Ejemplo de esto lo encontramos en autores como Pere Noguera (1941) quien, próximo al «arte povera», se apropió en su trabajo de esos objetos domésticos, que cubrió de barro para poner de manifiesto el estado cero de la tierra. Se trató de una práctica que Noguera inició a finales de los setenta, popularizada en su producción bajo el nombre de «enfangada».

Txomin Badiola (1957) es otro de los artistas que recurre a objetos reales, los cuales combina con una amplia gama de materiales e imágenes, en una suerte de «collage». Algo que se reconoce en obras como «Double Trouble», realizada en 1990, en la que Badiola integra dos sillas en sendas estructuras de madera sobre la pared. Con esos elementos, que emplea a través de recursos como la repetición o la fragmentación, la instalación constituye el motor en la activación del movimiento del espectador, que observa el conjunto en sus proximidades, no sin cierto desconcierto (FIGURA 2b). El espectador se mueve libremente, tratando de recomponer un discurso ideado por el artista, al que conducen determinados objetos y fragmentos.

29. Se emplea en el estudio una edición publicada en 1995. FRIED, Michael: «Art and Objecthood, 1967», en Battcock, Gregory (dir.): *Minimal Art: a Critical Anthology*. Berkeley, University of California Press, 1995, p. 127.

30. Se recurre al término «literalista», tomado de las traducciones de Morris y Fried, aunque se entiende que sería más adecuado emplear en su caso «diegético» o «narrativo».

31. FRIED, Michael: *op. cit.*, p. 125.

Se avanza así una visión que sitúa a dicho espectador en el centro de la obra, ofreciéndole estímulos de percepción. Una acción «performativa» que se presenta como tal en la «Performance para 7 sillas» que Esther Ferrer (1937) produjera en 1990, donde la presencia de un sujeto es fundamental en la obra. Ésta constaba de unas instrucciones para su ejecución, organizadas en cinco movimientos de varias secuencias cada uno. Un guion para cualquier espectador que asume el rol de actor en su acción, y que vuelve a hacer emerger visiones de lo «teatral». Aunque las sillas por sí solas en el espacio pueden provocar ciertos efectos de extrañamiento, propios del formato del «ready-made», la propuesta busca una interacción del público experiencial (FIGURA 2C). Aunando espacio, tiempo y presencia, Ferrer añade a su propuesta inmersiva una cualidad de «libertad» en la acción, multiplicadora de sensaciones individuales. Según la autora, si el espectador «hace su propia versión» modificando las instrucciones, la acción «es mucho mejor»³². En definitiva, la participación del público resulta fundamental para que la obra exista en toda su dimensión, que se revela en un arte entendido como vía de conocimiento.

Tras lo analizado, puede afirmarse que el carácter escultórico y el performativo convergen con unas propuestas, que se descubren como partituras espaciales y conducen a una integración plena de la acción del espectador. Transitan respectivamente por los ricos lenguajes desplegados por el arte «minimalista» y de la «performance», y consiguen consumir una redefinición del objeto en beneficio de experiencias inmersivas. Con ello se transforman antiguos cánones de lo artístico, quizás por la influencia experimental que, en muchos casos, marcaron los primeros años de sus trayectorias artísticas³³. Las propuestas analizadas en este punto representan, en los términos expresados, un primer estadio en la disolución objetual. Procesos paralelos que parten de objetos de diferente naturaleza, y que consiguen traspasar los límites de su presentación y privilegiar la acción del espectador.

TRABAJOS ARQUITECTÓNICOS: INTEGRACIÓN DE LAS ESCALAS DEL CUERPO

En el progresivo desplazamiento del objeto por la presencia activa del cuerpo humano ante una obra, cobran fuerza aquellas propuestas en las que el espectador participa, ya no con una acción orquestada desde distintos elementos integrantes, sino a través de un proceso de identificación-comparación con estructuras desplegadas en el espacio. Como transición con la categoría anterior, la obra de Miquel Navarro (1945) se inscribe en una práctica que indefectiblemente conduce a una comparación sistemática con el cuerpo humano. Una de sus obras seleccionadas,

32. RASSEL, Laurence & VILLAESPESA, Mar: «Entrevista a Esther Ferrer. Todas las variaciones son válidas, incluida esta», en Rassel, Laurence & Villaespesa, Mar (dirs.): *Esther Ferrer. Todas las variaciones son válidas, incluida esta*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), 2017, p. 58.

33. Asins había fundado el grupo «Castilla 63», y en 1967 se integró en el grupo multidisciplinar «Cooperativa de Producción Artística y Artesana», junto a Julio Plaza, Ignacio Gómez de Liaño, Lugán o Julián Gil. Por su parte, Ferrer participó activamente en el grupo «Zaj», que habían creado en 1964 Juan Hidalgo y Walter Marchetti.

«Industrial urbano» de 2003, constituye, a medio camino con el objeto escultórico, una muestra representativa de sus ciudades en miniatura. Se alude a construcciones arquitectónicas, que bien podrían remitir a imágenes de su memoria, y que se despliegan en el espacio con pequeñas formas articuladas en un orden superior y totalizador. Así pues, podría decirse que, en el encuentro entre esa obra y el público, e integrando aquellos niveles perceptivos relativos a la escala implícitos en la comparación de los cuerpos, la propuesta de Navarro es capaz de erigirse como nexo de unión entre la realidad exterior y aquella imaginaria que se reproduce en un espacio miniaturizado (FIGURA 3a). Las formas verticales conectan física y mentalmente con el cuerpo humano en su posición erguida, y ordenan el espacio en el que este se orienta.

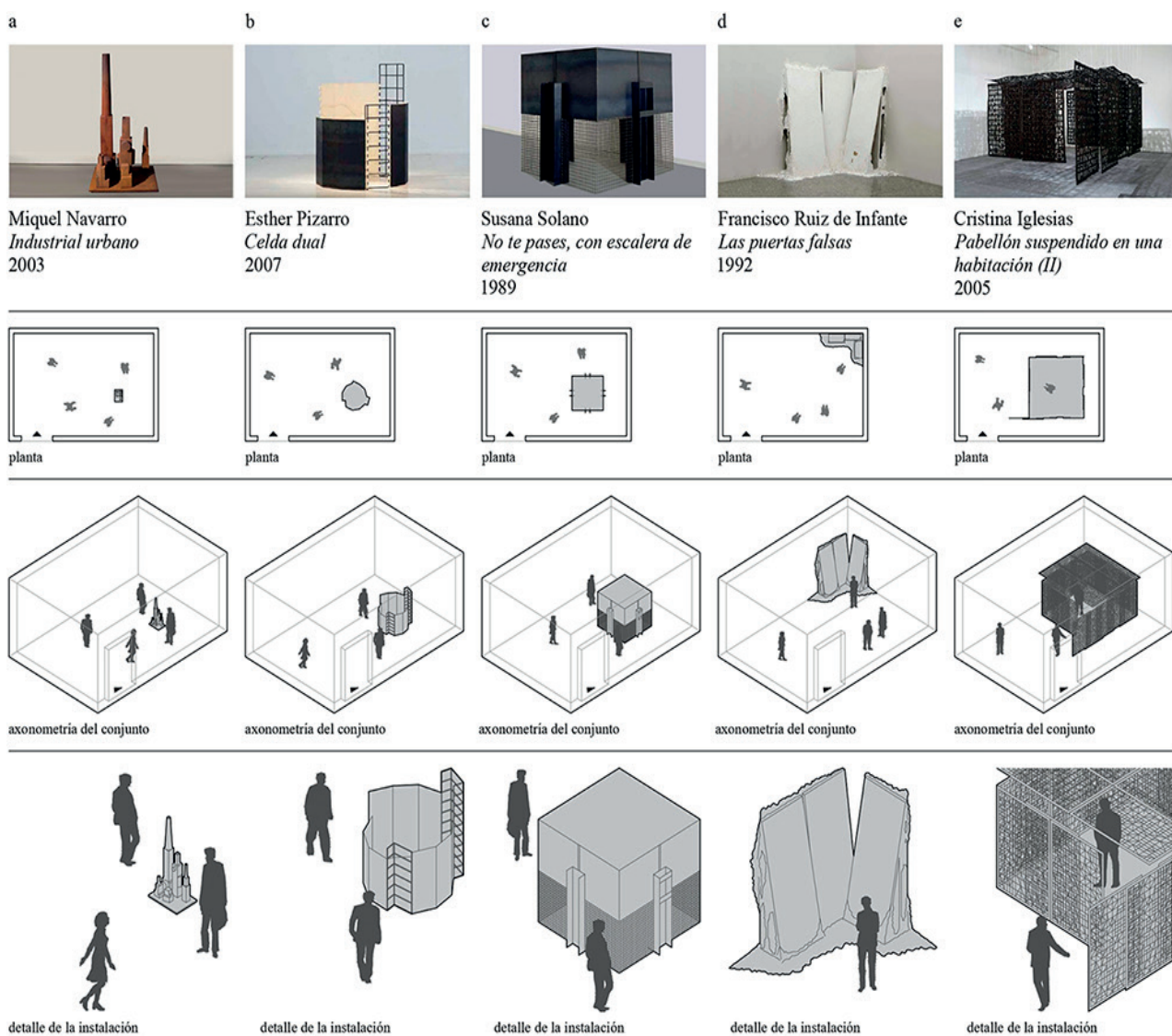


FIGURA 3. ANÁLISIS GRÁFICO DE INSTALACIONES QUE INTEGRAN LA CATEGORÍA «TRABAJOS ARQUITECTÓNICOS». Fuente: elaboración propia

Recuperando aspectos «antropomórficos» que quedan integrados en dicha comparación, muchos de estos trabajos se erigen desde una apariencia totémica, que evoluciona progresivamente hasta la estructura del pabellón, y que remite igualmente a la figura humana. En esa senda parece inscribirse la obra «Celda dual» que Esther Pizarro (1967) presentara en 2007, que conjuga los dos componentes fundamentales de su trabajo en lo tridimensional, concretados en espacio y materia³⁴. En su combinación de materiales como el hierro y el fieltro, la propuesta se configura como una suerte de celda que acentúa la sensación de espacialidad, y obliga a los espectadores en su experiencia a sentirse dentro o fuera³⁵ (FIGURA 3b). Acorde a su enfoque creativo³⁶, la obra puede representar la búsqueda de Pizarro «por entender el significado y la relación entre el ser humano y el espacio que habita, y el reflexionar sobre cómo nos movemos en el mundo»³⁷. A pesar de sus medidas dimensiones, esconde en su materialización gran parte de las investigaciones de la artista que ponen el foco en la ciudad, y que podrían traducirse en una identificación del cuerpo humano con la materia, y la ciudad con el espacio. Más allá de sus logros en la simbiosis interdisciplinar³⁸, la obra de Pizarro destaca por abordar el tratamiento de la figura humana desde la escala que establece el trabajo.

Dentro de una narrativa visual, la obra se despliega constructivamente como un organismo vivo, en cuyo interior se condensa una espacialidad de tal magnitud que se relaciona con la corporalidad del espectador. Así se reconoce también en la propuesta que Susana Solano (1946) presentara en 1989 bajo el título de «No te pases, con escalera de emergencia», materializada como una especie de jaula de chapa y malla de acero, que descubre un espacio contenido, visible únicamente desde la mitad inferior. Con una entidad constructiva ligeramente superior a la obra de Pizarro, Solano emplea las técnicas de soldadura y forjado industrial en las que se había adentrado desde mediados de los ochenta, y que se pusieron de relieve con su participación en la «XLIII Bienal de Venecia» de 1988, una muestra en la que la representación española no solo corrió a cargo de Susana Solano, sino que contó también con la presencia de Jorge Oteiza³⁹. Con resonancias de una tradición escultórica vasca, la construcción de Solano se resuelve como una pieza más ligera de lo que aparenta ser. Su vocación se orienta más bien a ser un

34. PARDO PÉREZ, Tania: «Una conversación entre Esther Pizarro y Tania Pardo. Sobre cartografías, derivas y ciudades», en PARDO PÉREZ, Tania (dir.): *Esther Pizarro. Derivas de ciudad, cartografías imposibles*. Fuenlabrada, Ayuntamiento de Fuenlabrada-Centro de Arte Tomás y Valiente (CEART), 2013, p. 40.

35. HONTORIA BERASATEGUI, Javier: «La altura del vacío», en Ponce Martín, Raquel (dir.): *Esther Pizarro. Redes de contención*. Madrid, Galería Raquel Ponce, 2007, p. 5.

36. Según ha expresado la autora, no entiende su trabajo en los límites que define estrictamente la creación escultórica: «Podría decir que soy escultora, pero creo que hoy en día encorsetarnos bajo una única definición es muy complejo; prefiero hablar de un límite fluido». Citado en PARDO PÉREZ, Tania: *op. cit.*, p. 40.

37. *Ibidem*.

38. A este respecto destaca su colaboración en 2004 con Nieto Sobejano Arquitectos, en la realización del paramento exterior del «Palacio de Exposiciones y Congresos de Mérida». Un bajo relieve de 5.200 m² de paneles de hormigón prefabricado que, bajo el título «Epidermis arqueológica», alude al pasado romano de la ciudad.

39. Ambos artistas, figuras de generaciones escultóricas diferentes, fueron merecedores ese mismo año del «Premio Nacional de Artes Plásticas» y el «Premio Príncipe de Asturias de las Artes», respectivamente. CALVO SERRALLER, Francisco (1988): «Presentado el pabellón español de la Bienal de Venecia», en:

https://www.elpais.com/diario/1988/06/11/cultura/581983211_850215.html [26.03.2021].

elemento arquitectónico que, por su escala, es capaz de traducirse en un espacio de «intimidad» para el espectador (FIGURA 3c).

Trabajos como los anteriores constituyen ejemplos significativos en la superación de lo objetual a la que había quedado reducida la creación escultórica de manifestaciones precedentes. No cabe duda que a ello contribuyó el empleo de los nuevos materiales y técnicas industriales que trajo consigo la modernidad vanguardista, que habrían posibilitado aumentar la escala creativa en su construcción. Javier Maderuelo ha relatado en sus investigaciones la «metamorfosis» de la escultura desde mediados del siglo XX, y entre sus apreciaciones destaca que fue a finales de los sesenta cuando se detectó una incipiente proliferación de trabajos, «capaces de rivalizar visual e incluso físicamente con las obras arquitectónicas a título de experiencia espacial autónoma»⁴⁰. En su configuración encuentra Maderuelo las claves que conducían lo objetual hacia una espacialidad hasta entonces solo empleada en la arquitectura. Sin embargo, parece que es en su conexión con el espectador donde la escala adquiere mayor protagonismo, desde los efectos de su presentación física:

Los «efectos de presencia y evidencia» se originan al comparar la dimensión de la obra con la del propio cuerpo del espectador. [...] Un objeto se presenta como grande si la mirada no lo puede envolver, y se aprecia como pequeño si puede ser abarcado completamente. El espacio entre el sujeto y el objeto que se compara está implicado en dicha comparación, requiriendo cada tipo de objeto, por el volumen que ocupa, una cantidad de espacio determinado a su alrededor⁴¹.

Esa comparación también se produce en casos en los que se hace explícita la referencia a elementos arquitectónicos en su tamaño habitual, reconocible por el espectador. Este sería el caso de Francisco Ruiz de Infante (1966) que, con «Las puertas falsas» de 1992, ejemplifica la creación de espacios emocionales, desde la alusión a elementos como puertas. Con materiales comunes de la construcción, como madera y escayola, Ruiz de Infante evidencia una cotidianeidad que, en su presentación aislada, ofrece ciertos efectos de extrañeza. Así mismo, en la obra seleccionada aflora una estética de lo inacabado, que presenta un lugar de reflexión para el público desde su posición en esquina (FIGURA 3d). En última instancia, la obra puede interpretarse además como fragmentos de las paredes en las que se apoya, despegados de las mismas con un ligero adelantamiento, que genera un nuevo ámbito espacial dentro del contenedor expositivo. Un mecanismo espacial al que recurrió Cristina Iglesias (1956) con sus obras de la serie «Wall Construction», presentadas ante el público en eventos como la «XLV Bienal de Venecia» de 1993.

Existen casos en los que la escala adquiere tal dimensión, que permite entrar al espectador en su espacialidad interna. Una decisión que la hace por tanto habitable y que conduce al sujeto a una experiencia que no se basa tanto en la comparación

40. MADERUELO RASO, Javier: *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid, Ediciones Akal, 2008, p. 87.

41. *Idem*, pp. 92-93.

con su cuerpo, sino en su integración plena en la instalación. Iglesias lo ejemplifica perfectamente con su «Pabellón suspendido en una habitación (II)», realizado en 2005, que entraña una exploración sobre las posibilidades del habitar y la sensibilidad del espacio. Aunando tales intereses, el pabellón de Iglesias se aproxima a una definición personal de «lugar», entendido como una intervención «que pretende provocar percepciones en el espectador que le conmuevan, que le despierten esos sentidos que a veces tenemos más dormidos, pero que están ahí»⁴². Se transforma así en un «lugar» de ficción para el espectador, que se ve inmerso en un mundo imaginario e individual, donde el manejo de la luz tamizada es esencial para mantener la experiencia suspendida entre lo real y lo virtual. Así, el descubrimiento de la espacialidad a través del movimiento y la percepción pone de nuevo al sujeto en el centro de la obra, al cual se le ofrecen estímulos inquietantes, motivados por la superposición inestable de celosías que reproducen textos evocadores (FIGURA 3E). En definitiva, fenómenos que hacen sensorial la experiencia.

La configuración del pabellón permite profundizar en conceptos arquitectónicos alternativos como interior y exterior, característicos de la tipología. No en vano, estudios como el que efectúa Lynne Cooke relacionan sus estructuras desde esa perspectiva con los pabellones del artista estadounidense Dan Graham, quien ampliaba esos aspectos con nociones vinculadas a la influencia sobre el entorno o la privacidad del usuario⁴³. Sin embargo, la referencia más clara la encuentra Cooke en el pabellón que Mies van der Rohe diseñara para la «Exposición Internacional de Barcelona» de 1929, reconstruido en su emplazamiento original en 1986⁴⁴. Los planos pétreos que el arquitecto alemán hubiera articulado desde el espacio pueden identificarse con las pantallas que Iglesias agrupa en distintas combinaciones, suspendidas en este caso y apoyadas en otros. En todo caso, lo que parece claro del pabellón de Iglesias es la ampliación de escala en una propuesta que incorpora al espectador, con objeto de guiarle en un recorrido que traza como experiencia individual.

A la vista de lo anterior, comprobamos cómo la fuerte presencia física reclamada por los artistas «minimalistas» con sus objetos introdujo la escala en los debates creativos, con gran repercusión en obras posteriores. Propuestas que, de manera diferenciada, restan importancia a la rotundidad de una forma elemental, en la creación de unas construcciones más abiertas que disuelven todo rasgo de naturaleza objetual. Una presentación que no solo lleva a las obras analizadas a relacionarse dimensionalmente con el contenedor arquitectónico que las sirve de soporte, sino que se muestran en una disposición que conduce al cuerpo humano a medirse con ellas. Con sus distintas configuraciones particulares, las obras analizadas reúnen lo sensitivo y lo experiencial mediante el recurso a las escalas del cuerpo de un sujeto espectador, que efectúa un recorrido único donde se le invita a agudizar sus sentidos.

42. GÁRATE, Antonio & HERRANZ, Alejandra (2013): «Entrevista a Cristina Iglesias», en: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/la-tarde-en-24-horas/tarde-24-horas-cultura-24-06-02-13/1684495/> [26.03.2021].

43. COOKE, Lynne: «Dentro y fuera. Una identidad estética en formación», en COOKE, Lynne (dir.): *Cristina Iglesias. Metonimia*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), 2013, pp. 62-63.

44. *Ibidem*.

PROPUESTAS INMERSIVAS: ESTRATEGIAS PARA LO MULTISENSORIAL

A partir de los años noventa, toda una serie de trabajos rompieron definitivamente con la disposición en el centro del espacio de elementos de cualquier naturaleza, en favor de una lógica ambiental de imágenes, sonidos y movimiento, con capacidad de multiplicar los centros de atención en su descubrimiento. Una de las artistas ibéricas que mejor representa ese giro en el formato de la «instalación» es Eulàlia Valldosera (1963), quien establece con su obra un proceso espacio-temporal, basado en la superposición de pares opuestos como luces y sombras, sonido y silencio, o movimiento y estatismo⁴⁵. Coreografías que toman como componentes lo inmaterial, en una puesta en escena inmersiva que se presta a la conexión de fragmentos de narrativas diversas. Con ese enfoque se presenta la obra «Envases: el culto a la madre», que Valldosera produjera en 1996, una de las cuatro «instalaciones» que integraban la serie completa reunida bajo el mismo título. La configuración del trabajo se fundamenta en la proyección de luces tras diversos envases de productos de limpieza, que en su intersección con la pared recrean una multiplicidad de sombras que evocan siluetas femeninas. Desde ese mecanismo, «la pared se convierte en el límite claro del espacio», y el suelo únicamente interviene «como plataforma neutra de recorrido libre por la sala»⁴⁶. Un plano de acción que posibilita al espectador moverse por el espacio con libertad e interrumpir los haces de luz, «creando nuevos personajes que interactúan con los propuestos por la artista»⁴⁷ (FIGURA 4a). Como no podía ser de otro modo en una «instalación» de tales características, el espectador vuelve a ser protagonista.

Resulta especialmente destacado de esta «instalación», que en ningún momento se ocultan los mecanismos que posibilitan la escenografía, desvelándose los recursos de la artista que conducen a un cuestionamiento de su ingenio creativo. Según explica la propia Valldosera, «mostrar abiertamente esos mecanismos, recorrer la cortina de las bambalinas, es una forma de relativizar esa figura de poder en que se convierte la firma del artista»⁴⁸. En cualquier caso, esa decisión se suma a toda una serie de factores incorporados en el trabajo de un elenco más amplio de artistas, que constatan una supervivencia de la ideología «conceptual» más canónica surgida en los sesenta. Este impulso a lo no necesariamente material vendría a asestar el golpe definitivo a aquellas manifestaciones fundamentadas en lo objetual, y en cierto modo formalista. Con ello se define un nuevo modelo de «instalación» que sigue latente en la actualidad, y que pone sus componentes al servicio de una experiencia no solo sensitiva, sino también mental. Según Sánchez Argilés:

45. RAMOS JULAR, Jorge: «Estrategias espaciales en Eulàlia Valldosera», en VV.AA.: *Intercambios. Seminarios de Investigación de Arquitectura*. Valladolid, Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, 2011, p. 27.

46. *Idem*, p. 35.

47. CHAVARRÍA DÍAZ, Javier: *Artistas de lo inmaterial*. Hondarrribia, Editorial Nerea, 2002, p. 100.

48. ENGUITA MAYO, Nuria & MARÍ RIBAS, Bartomeu: «Conversación con Eulàlia Valldosera», en ENGUITA MAYO, NURIA & MARÍ RIBAS, Bartomeu (dirs.): *Eulàlia Valldosera. Obras, 1990-2000*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 2001, p. 189. Citado en SÁNCHEZ ARGILÉS, Mónica: *op. cit.*, p. 203.

Si ciertamente entendemos la práctica de la instalación como aquella centrada principalmente en la creación de escenografías a través de la distribución de elementos en el «continuum» espacio-tiempo, detectamos un tipo de instalación especialmente interesada en el despliegue masivo de dicha utillería y en la construcción de «obras totales». El resultado son unas instalaciones [...] que nos recuerdan que la experiencia estética cobra sentido en los modos de experiencia fenomenológica, y se forma en espacios materiales y mentales que van más allá del objeto autónomo⁴⁹.

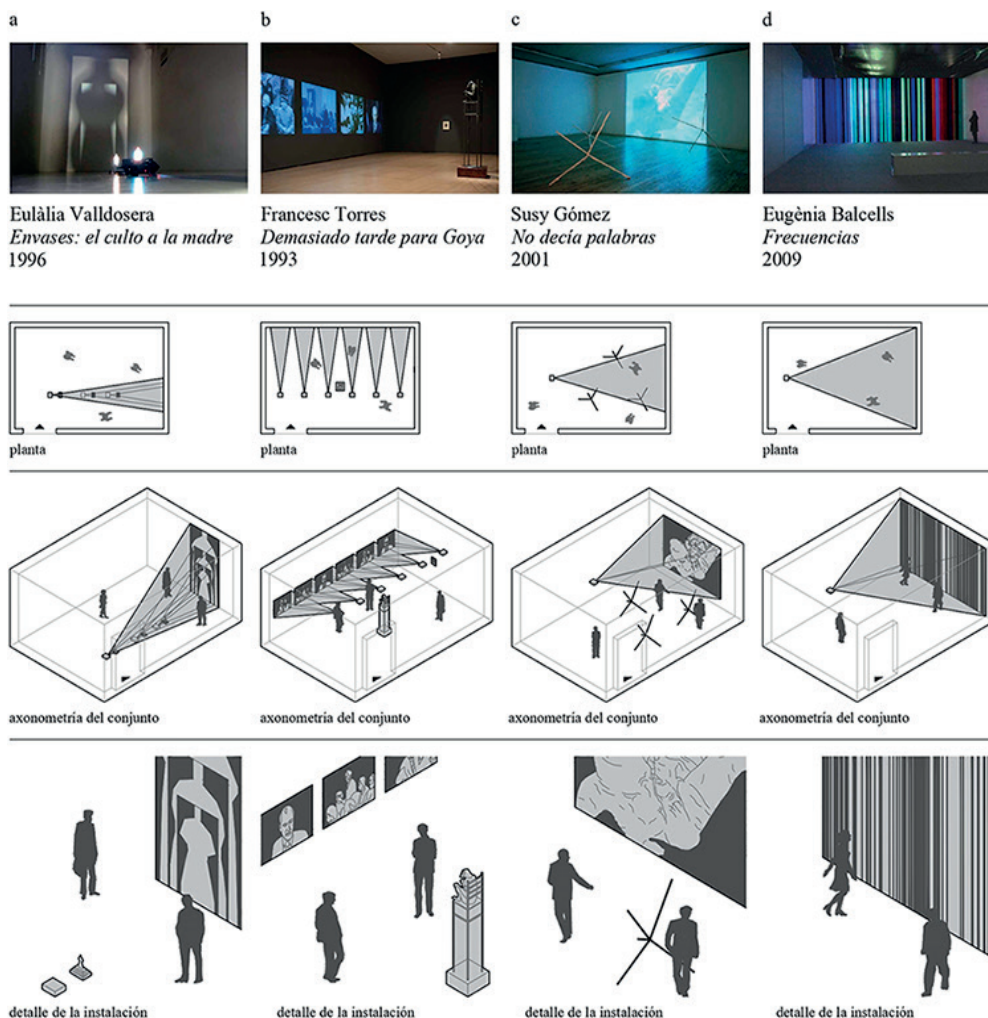


FIGURA 4. ANÁLISIS GRÁFICO DE INSTALACIONES QUE INTEGRAN LA CATEGORÍA «PROPUESTAS INMERSIVAS». Fuente: elaboración propia

Se deduce por tanto que el poder de estas «obras totales» es convocar al espectador en un encuentro espacial, que integra «pensamiento» y «sentimiento» a un mismo tiempo en el proceso de completar la obra por parte del público. Así pues, en toda esta serie de propuestas la presencia del espectador es indiscutible como elemento

49. SÁNCHEZ ARGILÉS, Mónica: *op. cit.*, p. 57.

fundamental de la obra, que interviene con la fisicidad de su cuerpo y empleando su bagaje emocional aprehendido desde los sentidos. Todo lo dispuesto en el montaje está ahí para ser descubierto por el espectador, que no solo lo interpreta desde su recorrido, sino que lo completa en su memoria de acuerdo con sus recuerdos y conocimientos sobre la temática expuesta. Atendiendo a las palabras de Boris Groys, es el espectador «el único que al final saca conclusiones y testa lo que tiene entre las manos»⁵⁰. Entre los temas abordados, destaca la referencia a la sociedad, la creación o la naturaleza, sin olvidar aquellos temas relacionados con la mujer en sus diversas aproximaciones: identidad, sexualidad, igualdad o familia, entre otros.

En este sentido, Francesc Torres (1948) pone sus instalaciones audiovisuales al servicio de una crítica a determinados acontecimientos históricos, responsables de aquella sociedad a la que pertenece el espectador. Un espectador que, conectando con el discurso que Torres plantea, se ve obligado a reflexionar sobre todo aquello que ha marcado el devenir político y social. Este sería el caso en «Demasiado tarde para Goya», realizada en 1993, donde seis de los acontecimientos políticos más importantes del siglo XX según Torres⁵¹, se proyectan en seis vídeos ralentizados, haciendo de esas escenas imágenes casi estáticas. Esta proyección audiovisual todavía aparece acompañada de otros elementos de la creación más tradicional. Frente a esas imágenes, Torres incluye la escultura realista de un chimpancé sentado en una silla alta, que lo sitúa a la altura de visión de las proyecciones. Así mismo, la instalación incorpora el grabado de Goya titulado «Subir y bajar», de la serie «Los caprichos» que este realizara entre 1797 y 1799. Todos los elementos del conjunto persuaden al espectador para introducirle en el discurso crítico que Torres propone (FIGURA 4b). Al igual que el chimpancé, el público se ve forzado a contemplar esos hechos que, como Goya relata en su grabado, pueden derivar en consecuencias nefastas.

En el caso de Susy Gómez (1964), el lenguaje metafórico aparece para aludir a un proceso creativo desde el recuerdo de vivencias personales. En su trabajo «No decía palabras», del 2001, la artista parece presentar una metáfora del propio proceso creativo que entraña la pintura por inmersión, representado con el paisaje de su infancia: la cala San Vicente⁵². Resulta llamativo el título de la obra, coincidente con el de un poema de Luis Cernuda que fuera incluido en su obra de 1931 «Los placeres prohibidos». Una composición de versos libres, que insiste en la distancia entre la realidad y el deseo, y que pudo haber inspirado a Gómez en la concepción metafórica de su creación. En lo que respecta a su descripción física, la proyección de un vídeo de intenso azul turquesa invade una sala expositiva, que se complementa con ciertas estructuras a modo de estrellas dispuestas en su espacio delantero. La fuerza luminosa del conjunto sumerge así al espectador en una coreografía

50. GROYS, Boris: «The Artist as Consumer», en Barragán, Paco (dir.): *Deluxe*. Madrid, Comunidad de Madrid, 2002, p. 56. Citado en SÁNCHEZ ARGILÉS, Mónica: *op. cit.*, p. 198.

51. Según recoge el Museo Guggenheim de Bilbao, esos acontecimientos son la Revolución Rusa de 1917, la subida al poder de Adolf Hitler en 1933, la Conferencia de Yalta de 1945, la proclamación del Estado de Israel en 1948, la Guerra de la Independencia de Argelia en 1963 y la subida al poder de Mijaíl Gorbachov en 1985.

<http://www.guggenheim-bilbao.eus/la-coleccion/obras/demasiado-tarde-para-goya> [06.06.2021].

52. MATUTE SÁNCHEZ, Inés (2004): «Emergentes. Pensamientos sobre el paisaje», en:

<http://www.espacioluke.com/2004/Diciembre2004/ines.html> [26.03.2021].

emocional por un paisaje mental, que recorre libremente e interpreta en un ejercicio de lectura personal (FIGURA 4c).

Por último, Eugènia Balcells (1943) se centra en algunas de sus propuestas más recientes en ver la realidad de una manera nueva, y propone un viaje hacia la memoria del universo. Según ha reconocido, «la tecnología no es más que una posibilidad de abrir nuevas ventanas; cada vez que el espectro tecnológico se ha ampliado, también nuestro sentido de la realidad y la manera de verla»⁵³. Así lo aplica en «Frecuencias», de 2009, que reproduce los espectros de emisión y absorción de la luz por parte de los elementos químicos, poniendo de relieve la condición energética del color proyectado sobre una superficie⁵⁴. Es así como se ofrece una lectura identificativa de cada elemento a partir de su rastro de luz, en una proyección secuencial de todos ellos que remite a la propia creación del universo. Se completa con la emisión de toda una serie de sonidos reales del Sol, la Luna y los planetas, que acompañan e intensifican los efectos del color como emisión de frecuencias. Al igual que en otras propuestas, aquí también tiene lugar una interacción del espectador con su silueta que, con la audición de sonidos, descubre su posición en el universo (FIGURA 4d). Cabe destacar que la «instalación» sea en sí misma una exploración de la materia, reconocida desde la emisión de sus espectros de luz. Un buen ejemplo para ilustrar la desmaterialización completa de lo físico, dentro del recorrido efectuado por la evolución de lo objetual que se aborda.

A partir de las «instalaciones» propuestas, se comprueba cómo los autores analizados introducen en el espacio sonido, luz y movimiento, generando una experiencia personal que invita a la reflexión. Con una amplia temática, sus obras conceden a la memoria un protagonismo destacado en la recomposición de una situación concreta. Un ejercicio mental que permite profundizar en sus significados desde los estímulos sensoriales recibidos, y cumplir con ello el fin último de una obra. Con ello, estas «instalaciones» se leen como escenografías que desencadenan los recuerdos de la memoria como activación de la mente, y propician una interpretación de cualquier aspecto de la vida como una coreografía emocional. Con ello se consolida un formato creativo que lleva a las más altas cotas de expresión las estrategias inmersivas y multisensoriales aplicadas a lo artístico, suprimiendo todo rastro del objeto entendido en su expresión tradicional. Una desmaterialización que remite a un espacio y tiempo inesperados para el espectador, que se integra en una «obra total».

53. LÓPEZ ROJO, Alfonso: «Eugènia Balcells. La ampliación de la mirada», *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, 97 (1993), p. 43.

54. BOSCH I JOSÉ, Eulàlia (2010): «Frecuencias. Dossier de prensa de la exposición Frecuencias, de Eugènia Balcells, Museo de Arte Contemporáneo de Gas Natural Fenosa, A Coruña, 2010», en: <https://docplayer.es/54096209-Dossier-de-prensa-eugenia-balcells-museo-de-arte-contemporaneo-de-gas-natural-fenosa.html> [26.03.2021].

CONCLUSIONES

Los ejemplos analizados gráficamente en este trabajo, aunque limitados al panorama nacional, sirven para visualizar la singular oscilación desde el objeto, entendido como pieza escultórica autónoma según la concepción clásica, hasta desembocar en el formato más espacial y desmaterializado de la «instalación», portadora de valores relacionales. Desde una selección significativa, que en ningún caso pretende excluir otras obras e interpretaciones que exceden un mero estudio de casos, se ha cartografiado, en estadios progresivos, el referido proceso de desmaterialización desarrollado por el «objeto». Un transcurso en el que puede apreciarse cómo la información y los sistemas perceptivos reemplazaron a las tradicionales preocupaciones formales de composición, color y técnica, en favor de la inmersión plena del espectador como sujeto indispensable en la compleción de una obra. A partir de las secuencias analizadas, que no catalogan a ninguno de los artistas por la amplitud y variedad creativa de sus trayectorias, se confirma la relación unívoca entre ese salto que se produjo del «objeto» a la «instalación», y la sustitución de lo material por lo sensitivo. Un hecho que lleva a corroborar lo oportuno del término «desmaterialización», propuesto por Lucy Lippard a finales de los años sesenta, en referencia a la evolución experimentada por todas aquellas propuestas que han vertebrado el estudio.

Finalmente, por las particularidades del formato y los temas tratados, se detecta una recuperación del realismo y el «ilusionismo» que el arte «minimalista» había tratado de erradicar con sus objetos, y que lo «pop» preservó y transmitió a manifestaciones posteriores. Una lectura que, de algún modo, viene a corroborar lo sostenido por el crítico e historiador del arte Hal Foster en *El retorno de lo real*⁵⁵, y hace al espectador protagonista de una experiencia que es plenamente inmersiva y multisensorial. En consecuencia, y con una voluntad integradora, la «instalación» confirma el deseo de convocar los sentidos de un público, cuya presencia física, móvil y activa aparece inherente a la creación contemporánea en nuestros días. Así pues, la naturaleza sensitiva del formato se pone en primer plano, y se consolida como una nueva estrategia creativa de raíz fenomenológica, que atrás deja al objeto.

55. FOSTER, Hal: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Ediciones Akal, 2001.

REFERENCIAS

- ASINS, Elena: «Antecedentes más inmediatos», en BORJA VILLEL, Manuel (dir.): *Elena Asins. Fragmentos de la memoria*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), 2011, pp. 268-271.
- BORJA VILLEL, Manuel & PEIRÓ CARRASCO, Rosario (2018): «Poéticas de la democracia. Imágenes y contraimágenes de la Transición», en: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/poeticas-democracia> [25.03.2021].
- BOSCH I JOSÉ, Eulàlia (2010): «Frecuencias. Dossier de prensa de la exposición Frecuencias, de Eugènia Balcells, Museo de Arte Contemporáneo de Gas Natural Fenosa, A Coruña, 2010», en: <https://www.naturgy.es/servlet/ficheros/1297091415242/40072.pdf> [26.03.2021].
- CALVO SERRALLER, Francisco (1988): «Presentado el pabellón español de la Bienal de Venecia», en: <https://docplayer.es/54096209-Dossier-de-prensa-eugenia-balcells-museo-de-arte-contemporaneo-de-gas-natural-fenosa.html> [26.03.2021].
- CHAVARRÍA DÍAZ, Javier: *Artistas de lo inmaterial*. Hondarribia, Editorial Nerea, 2002.
- COOKE, Lynne: «Dentro y fuera. Una identidad estética en formación», en COOKE, Lynne (dir.): *Cristina Iglesias. Metonimia*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), 2013, pp. 47-65.
- DÍAZ CUYÁS, José (dir.): *Encuentros de Pamplona, 1972. Fin de fiesta del arte experimental*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), 2009.
- ENGUITA MAYO, Nuria & MARÍ RIBAS, Bartomeu: «Conversación con Eulàlia Valldosera», en ENGUITA MAYO, Nuria & MARÍ RIBAS, Bartomeu (dirs.): *Eulàlia Valldosera. Obras, 1990-2000*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 2001.
- FOSTER, Hal: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Ediciones Akal, 2001.
- FRIED, Michael: «Art and Objecthood, 1967», en Battcock, Gregory (dir.): *Minimal Art: a Critical Anthology*. Berkeley, University of California Press, 1995, pp. 116-147.
- GÁRATE, Antonio & HERRANZ, Alejandra (2013): «Entrevista a Cristina Iglesias», en: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/la-tarde-en-24-horas/tarde-24-horas-cultura-24-06-02-13/1684495/> [26.03.2021].
- HONTORIA BERASATEGUI, Javier: «La altura del vacío», en Ponce Martín, Raquel (dir.): *Esther Pizarro. Redes de contención*. Madrid, Galería Raquel Ponce, 2007, pp. 2-6.
- KRAUSS, Rosalind: «Sculpture in the Expanded Field», *October*, 8 (1979), pp. 30-44.
- LARRAÑAGA ALTUNA, Josu: *Instalaciones*. Hondarribia, Editorial Nerea, 2001.
- LIPPARD, Lucy R. & CHANDLER, John: «The Dematerialization of Art», *Art International*, 12:2 (1968), pp. 31-36.
- LIPPARD, Lucy R.: *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico, de 1966 a 1972*. Madrid, Ediciones Akal, 2004.
- LÓPEZ ROJO, Alfonso: «Eugènia Balcells. La ampliación de la mirada», *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, 97 (1993), pp. 38-43.
- MADERUELO RASO, Javier: *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid, Ediciones Akal, 2008.
- MADERUELO RASO, Javier: «Menhir dos. Catálogo de la exposición Menhir dos, Centro Cultural de la Villa, Madrid, 1995», en BORJA VILLEL, Manuel (dir.): *Elena Asins. Fragmentos de la memoria*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), 2011, pp. 297-301.

- MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la «sensibilidad» postmoderna*. Madrid, Ediciones Akal, 1994.
- MATUTE SÁNCHEZ, Inés (2004): «Emergentes. Pensamientos sobre el paisaje», en: <http://www.espacioluke.com/2004/Diciembre2004/ines.html> [26.03.2021].
- ORTIZ ECHAGÜE, Javier & ALONSO PEDRERO, Fernando: «Elena Asins. Menhires», *Cuadernos Coleccionables del Museo de la Universidad de Navarra*, 24 (2018), pp. 1-4.
- PARDO PÉREZ, Tania: «Una conversación entre Esther Pizarro y Tania Pardo. Sobre cartografías, derivas y ciudades», en PARDO PÉREZ, Tania (dir.): *Esther Pizarro. Derivas de ciudad, cartografías imposibles*. Fuenlabrada, Ayuntamiento de Fuenlabrada-Centro de Arte Tomás y Valiente (CEART), 2013, pp. 32-53.
- RAMOS JULAR, Jorge: «Estrategias espaciales en Eulàlia Valldosera», en VV.AA.: *Intercambios. Seminarios de Investigación de Arquitectura*. Valladolid, Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, 2011, pp. 25-44.
- RASSEL, Laurence & VILLAESPESA, Mar: «Entrevista a Esther Ferrer. Todas las variaciones son válidas, incluida esta», en Rassel, Laurence & Villaespesa, Mar (dirs.): *Esther Ferrer. Todas las variaciones son válidas, incluida esta*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), 2017, pp. 53-108.
- SÁNCHEZ ARGILÉS, Mónica: *La instalación en España, 1970-2000*, (Tesis doctoral inédita), Universidad Autónoma de Madrid, 2006.
- VILLA ARDURA, Rocío de la: «En torno a la generación de los noventa», en ALIAGA ESPERT, Juan Vicente & MAYAYO BOST, Patricia (dirs.): *Genealogías feministas en el arte español, 1960-2010*. León-Madrid, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC)-This Side Up Libros, 2013, pp. 261-274.
- VV.AA.: «Spagna: Avanguardia artistica e realtà sociale, 1936-1976», en Gregotti, Vittorio (dir.): *La Biennale di Venezia, 1976. Ambiente, partecipazione, strutture culturali*. Venezia, La Biennale di Venezia-Alfieri Edizioni d'Arte, 1976, pp. 175-186.
- WATKINS, Jonathan: «Installation is Everythings and Everythings is Installation», en BINGHAM, Juliet & MASTERSON, Piers (dirs.): *You Are Here. Re-siting Installations*. London, Royal College of Art, 1997

MISCELÁNEA · MISCELLANY

LA ICONOGRAFÍA DE LA VICTORIA: *NIKOMA(CHOS)* EN UN ENTALLE ROMANO PROCEDENTE DE LA CIUDAD DE MAGDALA (MIGDAL, *IUDAEA/SYRIA PALAESTINA*)

ICONOGRAPHY OF *VICTORIA. NIKOMA(CHOS)* IN A ROMAN INTAGLIO FROM THE CITY OF MAGDALA (MIGDAL, *IUDAEA/SYRIA PALAESTINA*)

Pablo Ozcáriz-Gil¹

Recibido: 21/03/2021 · Aceptado: 02/07/2021

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021.30359>

Resumen²

En este artículo se analiza la iconografía de una pieza hallada en la excavación de Magdala (Migdal, Galilea, Israel). Está realizada en piedra y cuenta con el dibujo de una Victoria alada sobre una biga, con el látigo al viento para iniciar la marcha, una tipología de escena con gran trascendencia en la Historia del Arte. Sobre la imagen de la Victoria se encuentra la inscripción *Nikoma(chou)*, que muy posiblemente hace referencia al nombre del dueño del entalle. El estilo, la iconografía de la pieza y la cronología del contexto arqueológico remiten a una cronología del s. I d.C. o algo posterior. Se trata de una pieza excepcional, en base a la combinación de epigrafía e iconografía en la misma pieza, pues en este caso texto e imagen se relacionan, se complementan y se retroalimentan. Por ello el estudio iconográfico del entalle es determinante para comprender el valor artístico de esta diminuta obra de arte.

Palabras clave

Iconografía; entalles romanos; *Nikomachos*; Victoria alada; Niké; biga; Magdala

Abstract

This article analyses the iconography of a piece found at the Magdala excavation site (Migdal, Galilee, Israel). It is made of stone and depicts a winged Victory on a chariot, using a whip to initiate the march, a type of scene of great significance in

1. Universidad Rey Juan Carlos. C. e.: pablo.ozcariz@urjc.es; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3390-4386>

2. Trabajo realizado dentro del proyecto de investigación *Proyecto Arqueológico Magdala/Magdala Archaeological Project* de la Universidad Anáhuac México Sur, dirigido por Dña. Marcela Zapata Meza. También se integra dentro del proyecto HAR2017-85635-P (MINECO/FEDER, UE). Grupo de investigación CEIPAC y HASTHGAR. Agradezco a las investigadoras Dña. Isabel Rodà, Dña. Marcela Zapata Meza, Dña. Carmen Alfaro y Dña. Araceli Striano su asesoramiento en diferentes aspectos de este trabajo. Quisiera agradecer los comentarios de los revisores de este artículo, por sus valiosas aportaciones.

the history of art. Above the image of the Victory is the inscription *Nikoma(chou)*, which most likely refers to the name of the owner of the intaglio. The style, the iconography of the piece and the chronology of the archaeological context suggest a chronology of the 1st century AD or somewhat later. This is an exceptional piece, based on the combination of epigraphy and iconography on the same surface, as in this case text and image are related, and complement each other. For this reason, the iconographic study of the carving is crucial to understanding the artistic value of this tiny work of art.

Keywords

Iconography; Roman intaglios; *Nikomachos*; winged Victory; Nike; biga; Magdala

.....

1. CONTEXTO DEL HALLAZGO

En el año 2010 comenzaron los trabajos arqueológicos del *Magdala Archaeological Project* en la antigua ciudad identificada como Magdala/*Tarichaea*, en la orilla noroeste del lago de Tiberíades, a los pies del monte Arbel, en Galilea (FIGURA 1). Dicho proyecto está dirigido por la arqueóloga Dña. Marcela Zapata-Meza de la Universidad Anáhuac México, con la participación de la Universidad Nacional Autónoma de México y la colaboración del Israel Antiquities Authority. El lugar es célebre por haber sido identificado como la ciudad de origen de María Magdalena, y por haber ocurrido allí una sangrienta batalla durante la Guerra Judaica en el año 67 d.C.³. Las excavaciones llevadas a cabo en la zona oriental de la ciudad por la Custodia Franciscana de Tierra Santa sacaron a la luz una ciudad de origen helenístico, con desarrollo en época romana y pervivencia hasta la Edad Media, con termas, un cuadripórtico y puerto⁴. Más al norte y al noroeste, la Autoridad de Antigüedades de Israel desarrolló en el 2009 una excavación en la que se descubrió una sinagoga del s. I d.C. y una zona de mercado⁵. Junto a esta, la excavación del *Magdala Archaeological Project* ha sacado a la luz una zona residencial con una serie de *Miqva'ot* o baños rituales de gran importancia para el estudio de la sociedad judía de finales del período del Segundo Templo⁶.

En este contexto, el 17 de mayo de 2011 fue localizado en la excavación el pequeño entalle que aquí nos ocupa⁷. El contexto arqueológico sugiere que se trataba de una estructura doméstica en la que se producían alimentos y que probablemente estaba relacionada con la actividad pesquera del lago⁸. Al igual que la mayoría de las estructuras de la zona excavada, está construida de forma tosca con rocas de basalto y caliza sobre un suelo de tierra aplanada. El momento de ocupación más

3. J., *BJ.* 3, 485ss.

4. DE LUCA, S.: «La città ellenistico-romana di Magdala/Taricheae. Gli scavi del Magdala Project 2007 e 2008: relazione preliminare e prospettive di indagine», *Liber Annuus*, 59 (2009), pp. 343-562.

5. AVSHALOM-GORNI, D.; NAJAR A.: «Migdal. Preliminary Report» *Hadashot Arkheologiyot-Excavations and Surveys in Israel* 125 (2013). En línea: http://www.hadashot-esi.org.il/Report_Detail_Eng.aspx?id=2304&mag_id=120 [fecha de consulta: 15/03/2021].

6. ZAPATA-MEZA, M.; GARZA DÍAZ-BARRIGA, A.: «Migdal 2015. Preliminary Report», *Hadashot Arkheologiyot*, 129 (2017), pp. 1-9; ZAPATA-MEZA, A., GARZA DÍAZ-BARRIGA, A.; SANZ-RINCÓN, R.: «The Magdala Archaeological Project (2010-2012): A Preliminary Report of the Excavations at Migdal», *'Atiqot*, 90 (2018), pp. 83-125. Puede consultarse un mapa de las zonas excavadas en ZAPATA-MEZA, A., GARZA DÍAZ-BARRIGA, A.; SANZ-RINCÓN, R.: *The Magdala Archaeological Project...*, p. 84, fig. 2.

7. El entalle se presentó en el *11th European Symposium on Religious Art, Restoration & Conservation (ESRARC 11)* celebrado en 2019 en Valencia (resumen de la comunicación en OZCÁRIZ GIL, P.; ZAPATA MEZA, M.: «Iconography and Symbolism of a Roman Engraved Gemstone from the Jewish City of Magdala (Israel, First Century AD)», *Proceedings of the 11th European Symposium on Religious Art, Restoration & Conservation (ESRARC 11)*, VÁZQUEZ DE ÁGREDOS, M.L. et alii (eds.), Valencia, 2019, pp. 81-83. Las conclusiones presentadas en este resumen han sido aquí sustancialmente modificadas). Cf. el mapa con la localización exacta en ZAPATA-MEZA, A., GARZA DÍAZ-BARRIGA, A.; SANZ-RINCÓN, R.: *The Magdala Archaeological Project...*, p. 96.

8. Se registró en las coordenadas N986/E934-938 en la habitación identificada como E15C1 de la llamada área B, localizada en una esquina entre las calles identificadas con los números 2 y 3. El entalle apareció en la habitación junto a fragmentos de cerámica y fragmentos de pequeños huesos que habían entrado en contacto con el fuego, monedas y huesos de aceitunas. En otras habitaciones de la misma estructura aparecieron también lámparas de aceite, clavos, fragmentos de vidrio, conchas, plomos y anzuelos. Los resultados completos de la excavación se publicarán próximamente en una obra coordinada por M. Zapata-Meza, R. Sanz-Rincón y A. Garza-Díaz Barriga con el título de *The Ancient Magdala Archaeological Excavations (2010-2017)*.

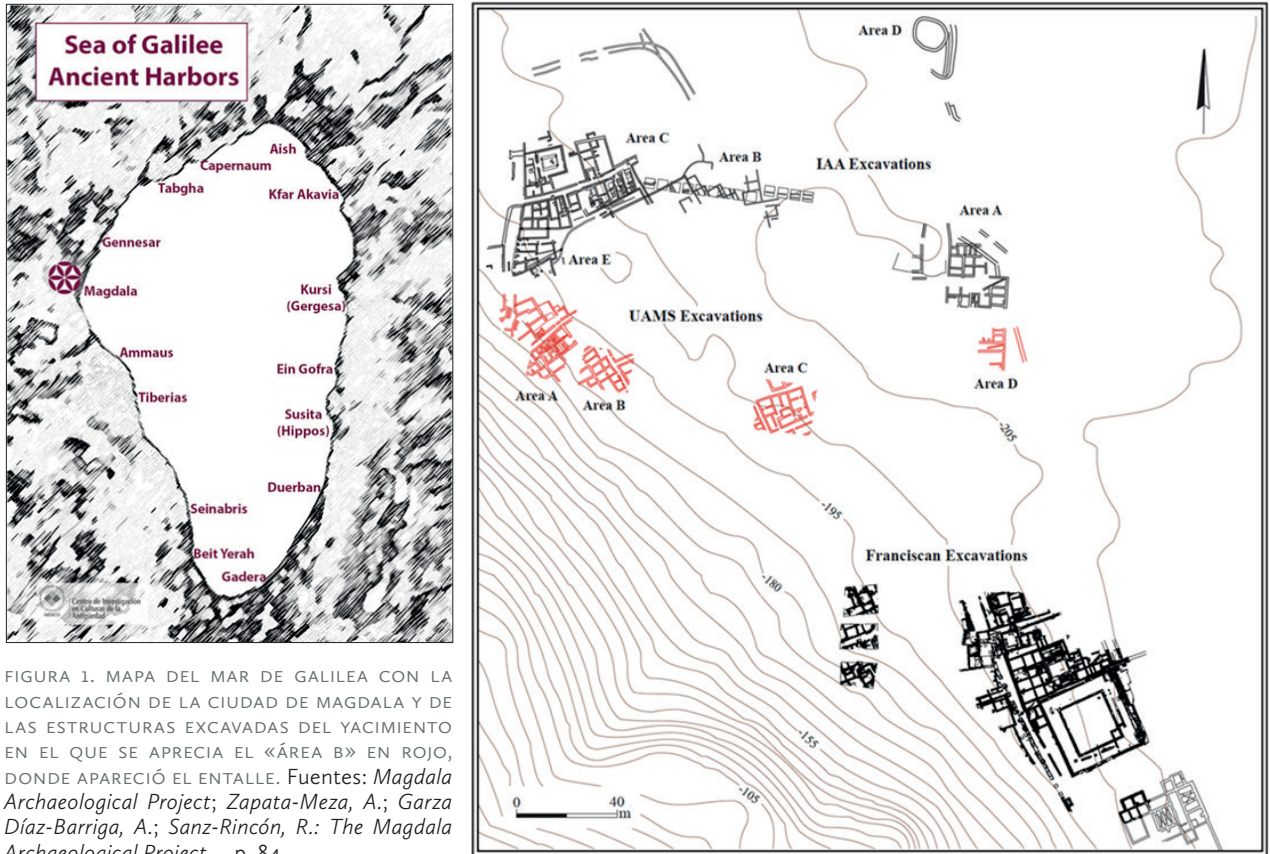


FIGURA 1. MAPA DEL MAR DE GALILEA CON LA LOCALIZACIÓN DE LA CIUDAD DE MAGDALA Y DE LAS ESTRUCTURAS EXCAVADAS DEL YACIMIENTO EN EL QUE SE APRECIA EL «ÁREA B» EN ROJO, DONDE APARECIÓ EL ENTALLE. Fuentes: *Magdala Archaeological Project*; Zapata-Meza, A.; Garza Díaz-Barriga, A.; Sanz-Rincón, R.: *The Magdala Archaeological Project...*, p. 84

intensa de este sector del yacimiento se sitúa entre mediados del siglo I a.C. y la revuelta judía. A partir de entonces, comenzó un progresivo abandono de esta zona, desplazándose la población hacia la zona más cercana al lago⁹.

El contexto cultural de la zona excavada (áreas A-D) resulta bastante homogéneo: está cercano a la sinagoga y a una zona de mercado antes referidas. Cuenta con edificios con baños rituales, materiales cerámicos producidos casi exclusivamente en Kefar Ḥananya y Shihin que cumplen con la tradición halakhica¹⁰, y apenas cuenta con objetos suntuarios o decoración figurativa. Es, por tanto, compatible con un ambiente religioso observante judío¹¹. Por ello, la aparición de un entalle con epigrafía y decoración figurativa toma especial relevancia. Los entalles de tradición helenística y romana no son ni mucho menos desconocidos en el territorio de la provincia de *Iudaea/Palaestina*. Se encuentran bastante repartidos:

9. ZAPATA-MEZA, A., GARZA DÍAZ-BARRIGA, A.; SANZ-RINCÓN, R.: *The Magdala Archaeological Project...*, p. 95-97; 109; 122.

10. D. Avsalom-Gorni en ZAPATA-MEZA, A., GARZA DÍAZ-BARRIGA, A.; SANZ-RINCÓN, R.: *The Magdala Archaeological Project...*, p. 109.

11. En la zona este de la ciudad, excavada por la Custodia Franciscana de Tierra Santa, aparecieron una plaza, termas romanas, edificios y materiales que se integran en un contexto romano-helenístico y judío (n. 3).

la colección más numerosa procede de Gadara con 423 piezas¹², mientras que la de Cesarea Marítima asciende a 165¹³. En Jerusalén se han recuperado 12 ejemplares de cronologías que comprenden desde el siglo I a.C. hasta los siglos III/IV d.C.¹⁴. En las excavaciones dirigidas por los franciscanos en Magdala apareció un entalle engarzado en anillo en piedra dura, quizás ónix, con la figura de un águila en posición frontal y la cabeza girada¹⁵. Existen también otros hallazgos aislados que ofrecen un interesante y variadísimo panorama iconográfico y cronológico¹⁶. Resulta complicado saber si estos entalles proceden de talleres locales o si fueron importados de otras provincias. Según Hamburger, gran parte de los entalles de Cesarea procederían de talleres locales¹⁷. Henig y Whiting creen que la presencia de muchos de ellos debe ponerse en relación con la llegada de soldados romanos desde la época de Pompeyo¹⁸, mientras que otros muchos llegarían gracias al desarrollado comercio internacional de estas piezas¹⁹. Los entalles romanos no suelen tener particularidades locales, mostrando un panorama muy homogéneo en todo el Imperio y con poco margen a las variaciones personales²⁰. Los temas que aparecen en los entalles de la antigua *Iudaea/Palaestina*, por tanto, no se distinguen significativamente de los de otros territorios.

2. EL ENTALLE DE MAGDALA

La pieza que nos ocupa presenta al exterior un color blanco mate (FIGURAS 2 y 3). Sin embargo, al colocarla al trasluz se puede apreciar que en su interior el color es un naranja/rojo intenso (FIGURA 4). Las características externas del material son compatibles con un mineral tipo calcedonia (genérico), sílex, ágata

12. HENIG, M.; WHITING, M.: *Engraved Gems from Gadara in Jordan: The Sa'd Collection of Intaglios and Cameos*. Oxford, Oxford University Committee for Archaeology, 1987.

13. HAMBURGER, A.: «Gems from Caesarea Maritima», *Atiqot*, 8 (1968), pp. 1-38; AMORAI STARK, S.: *Ancient Gems, finger rings and seal boxes from Caesarea Maritima. The Hendler Collection*. Zichron Yaakov, Shay Hendler 2016.

14. PELEG, O.: «Roman Intaglio Gemstones from Aelia Capitolina», *Palestine Exploration Quarterly*, 135.1 (2003), pp. 54-69.

15. DE LUCA, S.: *op. cit.*, pp. 427; fig. 129.

16. En Khirbet Shema': MEYERS, E.M.; KRAABEL, Th.; STRANGE J.F.: *Ancient Synagogue Excavations at Khirbet Shema', Upper Galilee, Israel, 1970-1972*. Durham, American Schools of Oriental Research, 1976, pp. 250-253. H. KENES: PORAT, L.: «Quarry and Burial Caves at H. Kenes (Karmiel)», *Atiqot*, 33 (1997), p. 84. Asherat: SMITHLINE, H.: «Three Burial Caves from the Roman Period in Aherat», *Atiqot*, 33 (1997), pp. 11-12. Hanita: BARAG, D.: «Hanita, Tomb XV: A Tomb of the Third and Early Fourth Century CE», *Atiqot*, 13 (1978), p. 43. Giv'at Yasaf: ABU UQSA, H.: «A Burial Cave from the Roman Period East of Giv'at Yasaf», *Atiqot*, 33 (1997), pp. 10-11. En 2012 Amorai-Stark y Hershkovitz (AMORAI-STARK, S.; HERSHKOVITZ, M.: «Selected Antique Gems from Israel. Excavated Glyptics from Roman-Byzantine Tombs», en ENTWISTLE, Ch.; ADAMS, N. (eds.): «Gems of Heaven». Recent Research on Engraved Gemstones in Late Antiquity, c. AD 600-200. London, The Trustees of the British Museum, 2012, pp. 105-113) publicaron un trabajo sobre los entalles y camafeos recuperados de contextos funerarios de tumbas romano-bizantinas con cronologías basadas en la estratigrafía.

17. HAMBURGER, A.: *op. cit.*, p. 2.

18. HENIG, M.; WHITING, M.: *op. cit.*, pp. 1-2.

19. PÉREZ GONZÁLEZ, J.: «Gems in Ancient Rome: Pliny's Vision», *Scripta Classica Israelica*, 38 (2019), pp. 142-145.

20. GESZTELYI, T.: *Catalogi Musei Nationalis Hungarici / Antike Gemmen im Ungarischen Nationalmuseum*. Budapest, Ungarischen Nationalmuseum, 2000, pp.18-19.

(genérico) o incluso cornalina, por los óxidos de hierro rojos que vemos al trasluz²¹. El blanqueamiento se puede producir de forma natural y artificial, en un proceso químico que está bien estudiado en la cornalina en otros contextos culturales²². En el caso de Magdala, el blanqueamiento debió ser provocado por el contacto con el agua que impregna el yacimiento. Sus medidas son 1,1 cm. de largo por 0,9 de ancho, con un grosor de 0,2 cm. Tiene forma ovalada, con ambas caras planas, siendo la cara sin decoración de superficie levemente más reducida para facilitar su engarce en el anillo. Según la clasificación de perfiles de E. Zwierlein-Diel y J. Boardman, se corresponde con una forma 1 de las superficies lisas²³. No se ha conservado el engarce, aunque no es seguro que lo tuviese en origen.

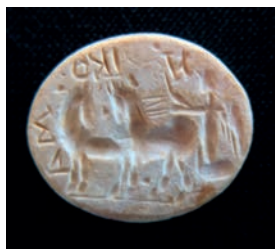


FIGURA 2. CARA GRABADA DEL ENTALLE DE NIKOMA(CHOS). Fuente: Magdala Archaeological Project



FIGURA 3. CARA SIN GRABAR DEL ENTALLE DE NIKOMA(CHOS). Fuente: Magdala Archaeological Project



FIGURA 4. EL ENTALLE AL TRASLUZ, DONDE SE APRECIA EL COLOR ROJIZO DEL INTERIOR DE LA PIEZA. Fuente: Magdala Archaeological Project



FIGURA 5. ENTALLE DE NIKOMA(CHOS) CON EL RELIEVE DESTACADO. Fuente: Sombreado sobre fotografía del Magdala Archaeological Project

El dibujo, grabado en negativo en el sello, muestra una biga de perfil hacia la izquierda (FIGURAS 2 y 5). Los dos caballos están parados y el caballo de la izquierda gira la cabeza hacia el conductor, mientras que el de la derecha mira hacia el frente. El carro está realizado con dos golpes de torno, uno grueso horizontal para la plataforma inferior de la caja y otro estrecho vertical para el frontal. La rueda se encuentra mal ejecutada, mediante un golpe de torno que se sale del campo de la superficie de la escena. La conductora del carro es una figura femenina alada, una

21. Quisiera agradecer al Dr. García Guinea del Departamento de Geología del Museo de Ciencias Naturales de Madrid, por el asesoramiento en este tema, realizado exclusivamente a partir de las fotografías disponibles.

22. KENOYER, J.M.: «Bleached carnelian beads of the Indus Tradition, 3rd millennium BC: origins and variations», en FINKEL, I.; SIMPSON, S.J.: *In context: The Reade Festschrift*. Oxford, Archaeopress, 2020, pp. 169-182. Cf. especialmente los ejemplos de piezas blanqueadas de la fig. 5, p. 172, aunque en ese caso aparentemente blanqueadas de forma intencionada.

23. HENIG, M.: *A Corpus of Roman Engraved Gemstones from British Sites*. Oxford, B.A.R., 1974, pp. 54-55 (fig. 1).

Victoria o Niké. Las riendas están dibujadas con cuatro líneas, dos por cada brazo. La mano derecha sujeta también una fusta en el momento de alzarla para iniciar la marcha. La figura cuenta con un trazo en diagonal en la cabeza, y la sencillez del dibujo impide hacer precisión alguna sobre el vestido de la Victoria. Toda la escena se encuentra dibujada sobre una línea del suelo, una suerte de línea de tierra.

La calidad del grabado es irregular, de modo que algunos detalles del carro y la Victoria están muy poco depurados, con un resultado demasiado vertical y estático. Por el contrario, algunos golpes de torno tuvieron calidad, especialmente en la zona de los caballos y sus patas. Entre la fusta y la cabeza comienza una inscripción también en negativo, con la siguiente lectura:

Nikoma(chou)

La elaboración original de la pieza no incluía la inscripción. Así, cuando el propietario adquirió la pieza y decidió grabarla con su nombre, tuvo que adaptarse al espacio en blanco existente, lo que le obligó a realizar cortes asilábicos y a la abreviatura del nombre. El trazo diagonal de la primera letra no está del todo bien ejecutado. Entre la *N* y *I* y la *O* y la *M* se sitúan dos espacios amplios en blanco. La inscripción tendría, por tanto, la forma *N IKO MA*. En el segundo espacio – entre la *O* y la *M*– existe un pequeño hueco debido a la porosidad, que no debe confundirse con un signo de interpunción. Otros huecos similares se encuentran encima de la *N* o entre las cabezas de los caballos. Esta porosidad se aprecia mejor en el reverso de la pieza (FIGURA 3).

3. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO: VICTORIAS Y CARROS

La Niké o representación de la Victoria alada es un motivo iconográfico recurrente desde época griega arcaica, hasta el Bajo Imperio²⁴. Su presencia es habitual en contextos como la gléptica, la numismática, los relieves figurativos y la iconografía del arte en general. Las variantes en las que aparece son numerosas, desde una figura estática y de pie, al momento de iniciar el vuelo, o subida a un carro. A menudo aparece portando una corona, una palma, o ambas²⁵. En la misma provincia de Judea aparece en numerosas monedas locales y entalles, no sólo en las monedas acuñadas por Roma tras la guerra judaica, simbolizando así su victoria, sino también en otras

24. Sobre la Niké, cf. HOLSCHER, T.: *Victoria romana. Archäologische Untersuchungen zu Geschichte und Wesenart der römischen Siegesgöttin von den Anfängen bis zum Ende 3. Jahrhunderts*. Mainz, Philipp von Zabern, 1967. Para la representación sobre carro, cf. pp. 68-97. Sobre su iconografía, cf. las voces *Nike* y *Victoria* en LIMC VI, 1, pp. 850-904; LIMC VI, 2 pp. 557-606; LIMC VIII, 1, pp. 237-269.

25. *Ad ex.* VOLLENWEIDER, M-L.: *Catalogue raisonné des sceaux cylindres et intailles, vol. II. Catalogue*. Mainz am Rhein, P. Von Zabern, 1979, pp. 108-109, n° 573; SENA CHIESA, G.: *op. cit.*, pp. 111-112, n° 22 y 23.

anteriores de Agripa II, e incluso en acuñaciones emitidas por ciudades²⁶. También está presente en entalles de Gadara y Cesarea Marítima²⁷.

La pieza se incluye también entre las representaciones de carros tirados por caballos. Se trata de un motivo habitual en la glíptica, elegido por generales que celebran el triunfo, aficionados a las carreras de carros y para representar ideas abstractas personificadas como la Niké, Fortuna u otras. Dentro de los carros, las cuadrigas son muy numerosas, bastante más que las bigas, también en los entalles²⁸.

Entre los ejemplos de bigas, podemos mencionar las de *Aquincum*²⁹, Berlín³⁰, York³¹, Wroxeter³², Milton-next-Sittingbourne³³, o la de la colección Paul Getty³⁴. En la zona de Galilea contamos con cuatro entalles con bigas, procedentes de Gadara. Sólo en uno de ellos se puede identificar al auriga, en este caso, Helios³⁵. Uno de los que tiene más cercanía con el de Magdala es un entalle sobre amatista con una biga procedente de Bath³⁶ (FIGURA 6). El auriga no es una Victoria alada y carece de inscripción. Pero la actitud de los dos caballos parados justo antes de iniciar la marcha, el látigo o el giro de cabeza del caballo más alejado son detalles que los relacionan. La piedra se encontró en un conducto de agua procedente del manantial sagrado de Bath, con lo que pudo ser utilizada como ofrenda. Por el contexto arqueológico sellado en el que apareció, fue fechada en época Flavia (69-96 d.C.). Otro entalle que tiene ciertos paralelismos con el de Magdala se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional en Madrid³⁷ (FIGURA 7). Se trata de una Victoria sobre biga realizada en ágata de bandas castaña y blanca. Las dos caras son planas, y se encuentra fragmentada y retallada para darle forma oval, con lo que se encuentra incompleta. Casal García fecha este entalle en el s. I a.C. La ruptura de la pieza hace imposible saber si incluía el giro de cabeza de alguno de los caballos. En la figura de la Victoria se aprecia una interesante semejanza con la de Magdala, en la postura vertical de la diosa, erguida y estática. Las riendas, la posición de los brazos y el trazo diagonal en la cabeza también son semejantes. Otros detalles como su colocación respecto a los caballos y la ausencia total del dibujo de la caja del carro, las diferencian.

26. Ad ex. BMC Palestine, *Judea Capta* 1; 18; BMC Palestine, *Agrippa II* 15 (74 d.C.); 27; 33; 52 (87 d.C.); 53 (87 d.C.); 59 (95 d.C.); BMC Palestine, *Aelia Capitolina* 42; 54; 76; 81; 95; BMC Palestine, *Tiberias* 31.

27. HAMBURGER, A.: *op. cit.*, pp. 58-69; HENIG, M.; WHITING, M.: *op. cit.*, n° 122-123; 125-142.

28. Ad ex. HENIG, M.: «The Meaning of Animal Images on Greek and Roman Gems» en Avisseau-Broustet, M. (ed.), *La glyptique des mondes classiques*. Paris, Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 51; VOLLENWEIDER, M.-L.: *Catalogue raisonné vol. II...*, pp. 355-358, n° 398-401; 359-361, n° 403-406; 510, n° 574; CASAL GARCÍA, R.: *Colección de glíptica del Museo Arqueológico Nacional (Serie de entalles romanos)*. Vol. I-II. Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, n° 182-187; GESZTELYI, T.: «Die Gemmenfunde von Aquincum». *Thiasos Festschrift für Erwin Pochmarski zum 65. Geburtstag*. Wien, Phoibos, 2008, pp. 316-317; FURTWÄNGLER, A.: *Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium*. Berlin, Spemann, 1896, n° 3589; 2454; 2669; 3146; 4591; 4602; 6500; GESZTELYI, T.: «Gem finds from Intercisa». *Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 64 (2013), n° 2; HAMBURGER, A.: *op. cit.*, n° 20, 21; HENIG, M.: *A Corpus of Roman Engraved...*, n° 34; 35; 292; PELEG, O.: *op. cit.*, pp. 59-60.

29. GESZTELYI, T.: *Die Gemmenfunde...*, n° 28.

30. FURTWÄNGLER, A.: *Beschreibung der geschnittenen...*, n° 4606; 4607; 4609; 6215; 6471; 8176; 8413.

31. HENIG, M.: *A Corpus of Roman...*, n° 293.

32. HENIG, M.: *A Corpus of Roman...*, n° 294.

33. HENIG, M.: *A Corpus of Roman...*, n° 518.

34. SPIER, J.: *Ancient Gems and Finger Rings: Catalogue of the Collections. The J. Paul Getty Museum*. Santa Monica, J. Paul Getty Museum, 1992, n° 185.

35. HENIG, M.; WHITING, M.: *op. cit.*, n° 62; n° 281-283.

36. HENIG, M.: *A Corpus of Roman...*, n° 516.

37. CASAL GARCÍA, R.: *op. cit.*, n° 45.

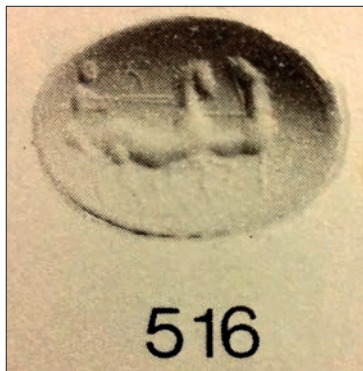


FIGURA 6. ENTALLE PROCEDENTE DE BATH. Fuente: HENIG, M.: *A Corpus of Roman...*, nº 516



FIGURA 7. ENTALLE PROCEDENTE DEL MUSEO NACIONAL DE ARQUEOLOGÍA DE MADRID. Fuente: CASAL GARCÍA, R.: *Colección de glíptica...*, nº 45

Un aspecto fundamental para la interpretación en el contexto del yacimiento sería poder establecer su cronología³⁸. En cuanto a la técnica y el estilo, el de Magdala encajaría bastante bien en el estilo *Flachperlstil* de dibujos efímeros que tienden a la abstracción y rigidez, fechados en el s. I d.C.³⁹, aunque tampoco debería descartarse una cronología posterior⁴⁰. En cuanto a los paralelos del entalle con el mismo estilo en la región, la mayoría de las piezas de Cesarea Marítima y de Gadara que tienen cierta semejanza con la de Magdala son datadas en el siglo II d.C.⁴¹.

En cuanto a la iconografía, que es la cuestión central en este trabajo, el giro de cabeza del caballo también ha sido utilizado por otros investigadores como elemento de datación de otros entalles. Vollenweider se basó en este detalle estilístico para reforzar la fecha de un entalle de Ginebra en época Augustea/Tiberiana⁴². En Wroxeter, Bath y Chester se encontraron tres entalles de bigas con uno de los caballos con la cabeza girada, en contexto arqueológicos bien datados entre finales de época Julio-Claudia y época Flavia⁴³.

El contexto arqueológico del entalle de Magdala debería resultar fundamental para datar la pieza⁴⁴. Como hemos mencionado antes, la cronología general de la zona excavada comienza antes del s. I a.C. y se desarrolla de forma floreciente hasta la primera revuelta judía. Posteriormente hubo una reducción del asentamiento,

38. Sobre las técnicas de datación, cf. AUBRY, S.: «Les inscriptions gréco-latines comme moyens de datation en glyptique: approche épigraphique et éléments de comparaison (orfèvrerie, monnaies, sceaux)», *Sylloge Epigraphica Barcinonensis*, 14 (2016), pp. 158ss

39. ZWIERLEIN-DIEHL, E.: *Antike Gemmen und ihr Nachleben*. Berlin/New York, Walter de Gruyter, 2007, p. 136, nº 546-547. En este mismo estilo, cf. PLATZ-HORSTER, G.: *Die antiken Gemmen aus Xanten II*. Köln, Rheinland-Verlag, 1994, p. 37; taf. IV-VI; nº 88, taf. XVI; PLATZ-HORSTER, G.: «Neue Gemmen aus Xanten. Teil IV», *Xantener Berichte*, 30 (2017), p. 87, nº 66. Cf. también CASAL GARCÍA, R.: *op. cit.*, p. 52 y PLATZ-HORSTER, G.: *Die antiken Gemmen aus Xanten I*. Köln, Rheinland-Verlag, 1987, p. XXVIII.

40. HENIG, M.: «The Chronology of Roman Engraved Gemstones», *Journal of Roman Archaeology*, 1 (1988), p. 145.

41. HAMBURGER, A.: *op. cit.*, p. 3; HENIG, M.; WHITING, M.: *op. cit.*, nº 206.

42. VOLLENWEIDER, M-L.: *Catalogue raisonné ...*, pp. 358-359, nº 402.

43. HENIG, M.: *A Corpus of Roman...*, nº 294; nº 515; nº 517.

44. Hay que tener en cuenta que el entalle cuenta con tres momentos que marcan su cronología, y que desconocemos el intervalo de tiempo que medió entre ellos. En primer lugar, el tallado del dibujo. En segundo lugar, la inscripción del nombre. Y, en tercer lugar, el momento en el que el entalle se depositó en el yacimiento. En este último caso puede haber pasado un largo tiempo, puesto que su uso pudo ser prolongado y ser heredado por otra persona.

que se fue desplazando hacia la zona D y el área excavada por los franciscanos⁴⁵. En cuanto a los materiales hallados en el área B, ofrecen un arco cronológico muy amplio: desde el s. I a.C. hasta el III d.C.⁴⁶.

En resumen, en base a los datos aquí aportados, podemos proponer una cronología del siglo I d.C., sin descartar una fecha algo posterior.

4. ¿ICONOGRAFÍA VERSUS EPIGRAFÍA? LA VINCULACIÓN DEL NOMBRE *NIKOMA(CHOS)* Y LA FIGURA DE LA NIKÉ

El nombre de *Nikomachos/Nicomachus* está bastante extendido en lugares como Roma⁴⁷ y, especialmente, por la zona del Ática, Grecia central y norte, el mar Egeo y Asia menor⁴⁸. Sin embargo, en la zona de Siria y Judea/Palestina es un nombre poco habitual⁴⁹. Dentro de la glíptica aparece, aunque de forma muy dudosa, en otra gema de un fauno junto a la piel de una pantera de la colección Marlborough, copiada en épocas más recientes (FIGURA 8)⁵⁰.

45. ZAPATA-MEZA, A., GARZA DÍAZ-BARRIGA, A.; SANZ-RINCÓN, R.: *The Magdala Archaeological Project...*, p. 122. El artículo es un estudio previo que se completará próximamente (cf. n. 7).

46. Las cronologías son las siguientes: La mayoría de muros del área B pertenecen a la denominada fase IIIa (mediados-finales del siglo I a.C.), si bien se realizaron algunas modificaciones durante la fase IIIb (primera mitad del s. I d.C.-67 d.C.) (ZAPATA-MEZA, A.; GARZA DÍAZ-BARRIGA, A.; SANZ-RINCÓN, R.: *The Magdala Archaeological Project...*, p. 96-97). En el resto de áreas (A, C y D) se hallaron, además de estas dos fases, estructuras de fase IV (helenísticas, finales s. II a.C.-mediados s. I a.C.) y de la fase I (período tardío posterior al 350) (ZAPATA-MEZA, A.; GARZA DÍAZ-BARRIGA, A.; SANZ-RINCÓN, R.: *The Magdala Archaeological Project...*, p. 86-102). La cerámica pertenece a tres fases: piezas de época helenística (un número muy reducido), época romana temprana (50 a.C.-70 d.C.) y época romana media y tardía (70-350 d.C.). Su estudio permite también afirmar que el lugar se fue abandonando hacia finales del s. II d.C., con una presencia menor continuada hasta el s. III d.C. (AVSHALOM-GORNI D.: «Pottery», en ZAPATA-MEZA, A., GARZA DÍAZ-BARRIGA, A.; SANZ-RINCÓN, R.: «The Magdala Archaeological Project (2010-2012): A Preliminary Report of the Excavations at Migdal», *'Atiqot*, 90 (2018), pp. 102-103; 109-110). En cuanto a los cerca de 3500 fragmentos de vidrio recuperados en la excavación, se fechan desde época helenística hasta el período bizantino, pero la mayoría se sitúan entre mediados del s. I a.C. y el 67 d.C. (JACKSON-TAL, R.E.; GORIN-ROSEN, Y.: «Glass», en ZAPATA-MEZA, A., GARZA DÍAZ-BARRIGA, A.; SANZ-RINCÓN, R.: «The Magdala Archaeological Project (2010-2012): A Preliminary Report of the Excavations at Migdal», *'Atiqot*, 90 (2018), p. 110. Cf. el estudio completo en las páginas 110-117.). En cuanto a las monedas, la amplia mayoría se fechan entre época ptolemaica (s. III a.C.) y la primera vuelta judía. Pero no son desconocidas las monedas posteriores, de Trajano (2), Adriano (4), Marco Aurelio (1), y hasta 8 tardoimperiales de los siglos III-IV d.C. (SYON, D.: «Coins», en ZAPATA-MEZA, A.; GARZA DÍAZ-BARRIGA, A.; SANZ-RINCÓN, R.: «The Magdala Archaeological Project (2010-2012): A Preliminary Report of the Excavations at Migdal», *'Atiqot*, 90 (2018), p. 118).

47. SOLIN, H.: *Die Stadtrömischen Sklavennamen. Ein Namenbuch. II. Teil: Griechische Namen*. Stuttgart, Franz Steiner, 1996, pp. 218-219; SOLIN, H.: *Die griechischen Personennamen in Rom. Ein Namenbuch. Zweite, völlig neu bearbeitete Auflage. Erster Band*. Berlin, New York, De Gruyter, 2003, pp. 123-124. En el resto de la parte occidental del Imperio hay testimonios en la Gallia Cisalpina (CIL V 1463) y en Moesia Superior (CIL III 6291). LÖRINCZ, B.: *Onomasticon Provinciarum Europae Latinarum. Vol. III: Labareus-Pythea*. Wien, Forschungsges. Wiener Stadtarchäologie, 2000, p. 101.

48. El *Lexicon of Greek Personal Names* (http://clas-igpnz.classics.ox.ac.uk/cgi-bin/igpn_search.cgi) devuelve 567 resultados por esta zona a fecha de 1 de junio de 2020.

49. La epigrafía recoge dos ejemplos procedentes de Gerasa (WELLES, C.B.: «The Inscriptions» en: KRAELING, C.H. (ed.): *Gerasa: City of the Decapolis*. New Haven, American Schools of Oriental Research, 1938, n.º 40 = PH304974 y WELLES, C.B.: *op. cit.*, n.º 116 = PH305051). Esta es también la ciudad de origen del matemático Nicómaco de Gerasa (s. I-II d.C.).

50. KING, C.W.: *Handbook of Engraved Gems*. London, Bell and sons, 1885 (2nd. ed.), p. 278; FURTWÄNGLER, A.: *Die Antiken Gemmen. Geschichte der Steinschneidekunst im Klassischen Altertum. Vol. 1*. Leipzig-Berlin, Giesecke & Devrient, 1900, lám. 285; FURTWÄNGLER, A.: *Die Antiken Gemmen. Geschichte der Steinschneidekunst im Klassischen Altertum. Vol. 2*. Leipzig-Berlin, Giesecke & Devrient, 1900, p. 139. El mismo texto podría leerse tanto *Nicomac(hus)* como *Nicolas* (como se opta en CARC 633: <http://www.beazley.ox.ac.uk/record/5F0782F1-C49C-4DEA-9192-DB39C344222B>).



FIGURA 8. GRABADO DE ENTALLE PERTENECIENTE A LA COLECCIÓN MARLBOROUGH. Fuente: University of Oxford (<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/5F0782F1-C49C-4DEA-9192-DB39C344222B>)



FIGURA 9. ENTALLE CON LA INSCRIPCIÓN *FLO(RA) C(AII) F(ILIA)*. Fuente: ALFARO, C.: *Entalles y camafeos...*, p. 36

El nombre *Nikomachos* procede de la unión de las palabras Νίκη (victoria) y Μάχη (batalla), cuyo resultado da el sentido de «batalla victoriosa». La Victoria alada, triunfante, sobre biga es, por tanto, una representación gráfica de su nombre. La relación entre el nombre, la Niké y las carreras de carros está ya presente en uno de los poemas de Píndaro, en el que canta las victorias de Jenócrates de Agrigento y de su auriga Nicómaco: «[...] a la mano que salvó su carro, la del hombre domador de caballos, la mano que a sazón Nicómaco aplicó a las riendas todas. A él reconocieron los heraldos de las solemnes Horas [...] y con amable voz lo saludaron cuando cayó en el seno de la dorada Nike»⁵¹.

Existen otros casos de representación gráfica del nombre grabado en el entalle, mediante una alegoría. A modo de ejemplo, un sello de jaspe procedente de la colección de la Universidad de Valencia que muestra una figura femenina sentada sobre un trono con espigas y frutos (FIGURA 9)⁵². Se trata de una representación de la diosa Flora fechada por Alfaro en el siglo III d.C., relacionada con la riqueza, la fertilidad y la abundancia de frutos. Si acaso quedase alguna duda sobre su identificación, la inscripción que acompaña a la misma es la de *Flo(ra) C(aii) f(ilia)*. El entalle fue realizado para una mujer llamada Flora, hija de Gayo. Al igual que en el caso de *Nikomachos*, representa la divinidad epónima. En otro caso procedente de Leipzig, contamos con la inscripción *L(uci) P() Ampeli* junto a una figura masculina de tipo dionisiaco. Lang señala que nombre e imagen podrían estar relacionados, ya

Boardman opina que la inscripción no es antigua, sino que fue un añadido posterior (BOARDMAN, J.: *The Marlborough Gems. Formerly at Blenheim Palace, Oxfordshire*. Oxford, Oxford University Press, 2009, n° 633). Zwielerlein-Diehl apunta que la firma se encuentra ya en otro entalle procedente de Viena, y que la interpretación de este posible Nicolás debe quedar en manos de los historiadores del arte (ZWIERLEIN-DIEHL, E.: «Antekisierende Gemmen des 16.-18. Jahrhunderts», *PACT. Journal of the European Study Group on Physical Chemical, Biological and Mathematical Techniques Applied to Archaeology*, 23 (1989), pp. 399-400).

51. Pi. I., 2, 22-26. Trad. ed. Gredos 1984. Su traductor, A. Ortega, señala (p. 282) cómo el poeta juega con el vínculo entre el nombre del auriga y la Niké.

52. ALFARO, C.: *Entalles y camafeos de la Universitat de València*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1996, n° 35; AA.VV.: *Glíptica. Camafeos y entalles de la Universitat de València*. Valencia, Universitat de València, 2001, p. 36; 141.

que Ampelos es el nombre de un sátiro amante de Baco⁵³. Este mismo autor señala la existencia de un testamento en Oxirrinco en el que un personaje llamado Dionisos, hijo de Sarapión, utiliza para sellar una imagen de Serapis. Otro testigo del mismo contrato es hijo de un Hermógenes y sella con un sello con la imagen de Hermes.

Las relaciones entre el nombre y la iconografía del dibujo podrían ir más allá en el caso de Magdala. El nombre grabado en el sello es el mismo que el de *Nicomachus*, uno de los pintores más reconocidos de la Antigüedad (siglo IV a.C.). Plinio el Viejo destaca su trazo rápido⁵⁴, Cicerón lo coloca entre los pintores más grandes⁵⁵, Plutarco compara su estilo en la pintura con el de Homero en la poesía⁵⁶ y Vitrubio lo incluye entre aquellos artistas más infravalorados⁵⁷. Sabemos gracias a Plinio que una de sus pinturas más conocidas representaba una Victoria elevando a los aires su cuadriga y que ésta se encontraba expuesta en el Capitolio, donde fue depositada por el general Plancus⁵⁸. La posible coincidencia entre la inscripción y el dibujo del entalle y el nombre del pintor y una de sus pinturas más famosas (a pesar de la diferencia biga-cuádriga) resulta sugerente. Las grandes obras de arte están, a menudo, recogidas en los diseños de la glíptica y los ejemplos no faltan. Esculturas famosas de los principales dioses en el mundo antiguo fueron modelo de las deidades que querían representar. Las obras y el estilo de Fidias, Policleto o Praxíteles están a menudo presentes en entalles y lo mismo ocurría con las pinturas⁵⁹. Sin embargo, no parece que éste sea el caso del entalle de Magdala. Es generalmente admitido en la actualidad que el diseño de la pintura de *Nicomachus* se reprodujo en las monedas emitidas por el hermano del mencionado Plancus⁶⁰, y en otros entalles y camafeos⁶¹. Si esta interpretación es correcta, la escena de la pintura presenta una Victoria ascendente que agarra a cuatro caballos directamente de las riendas y donde no hay rastro de ningún carro. El esquema compositivo no es el de Magdala.

53. LANG, J.: «Ein Siegel mit dionysischer Thematik», en CAIN, H.U.; LANG, J., *Edle Steine. Lehrreiche Schätze einer Bürgstadt*. Leipzig, Antikemuseum der Universität Leipzig, 2015, pp. 78-79.

54. *Nat.* 35, 108-110

55. *Brut.* 70

56. *Tim.* 36

57. *Vitr.* 3, 2

58. *Nat.* 35, 108.

59. CASAL GARCÍA, R.: *op. cit.*, nº 151; SPIER, J.: *op. cit.*, pp. 94-95; ZWIERLEIN-DIEHL, E.: *Antike Gemmen ...*, p. 112.

60. FURTWANGLER, A.: *Beschreibung der geschnittenen...*, pp. 228-229; RRC 453. En el 47 a.C., L. *Plautius Plancus*, siendo *triumvir monetalis*, fue el responsable de la emisión de la citada moneda. Posteriormente, en el 43 a.C. su hermano, L. *Munatius Plancus*, habría cedido la pintura al templo de Júpiter en el Capitolio como motivo de la celebración de su propio triunfo. Sobre este problema cronológico, cf. WALSER, G.: «Die Victoria des L. Munatius Plancus» en AA.VV.: *Theoria. Festschrift für W.-H. Schuchhardt*. Baden-Baden, Bruno Grimm, 1960, pp. 217-223; ITGENSHORST, T.: *Tota illa pompa. Der Triumph in der römischen Republik*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2005, p. 380.

61. FURTWANGLER, A.: *Beschreibung der geschnittenen...*, nº 6252-6254; WALSER, G.: *op. cit.*, pp. 217-223; VOLLENWEIDER, M.-L.: *Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spatrepublikanischer und augusteischer Zeit*. Baden-Baden, Bruno Grimm, 1966, pp. 29-30; ZWIERLEIN-DIEHL, E.: *op. cit.*, figs. 437 y 438; GOLYZNIAK, P.: *Engraved Gems and Propaganda in the Roman Republic and under Augustus*. Oxford, Oxford Archaeopress, 2020, p. 112; 351; 473, nº 99, fig. 224.

5. REFLEXIÓN FINAL

El entalle de Magdala es sólo uno de los miles de entalles conservados de época romana por todo el Imperio. No parece, a priori, una pieza de especial valor. Los datos que tenemos tampoco nos permiten asegurar su cronología de forma precisa. Sin embargo, algunos detalles lo convierten en una pieza excepcional. En primer lugar, la particular combinación de epigrafía e iconografía en la misma pieza. La mayoría de las inscripciones de época romana se limitan a un texto en su soporte, y son pocas las que tienen el privilegio de estar acompañadas de elementos iconográficos que se encuentren en relación directa con el contenido de la inscripción. Incluso cuando hay motivos figurativos, gran parte de ellos suelen tener una función meramente decorativa y convencional, o bien no es posible establecer cuál puede ser la relación entre sí. En este caso, texto e imagen se relacionan, se complementan y se retroalimentan, ampliando la información que ofrecen las partes por separado. La vinculación entre el nombre y la reproducción gráfica de su significado ofrece pistas, por ejemplo, sobre qué llevaba a los que encargaban estas piezas a elegir un motivo u otro para su sello.

A la relación entre el texto y la iconografía se une la importancia del contexto en el que se encontró. La pieza es hasta ahora el único ejemplo publicado de cultura material con iconografía y epigrafía romano-helenística localizado en esta zona del yacimiento. Un dibujo y una inscripción de origen pagano en una pieza de cierto valor económico, en un hogar donde los restos materiales sugieren que se practicaba el cumplimiento de las leyes de pureza. Para un judío no era incompatible con las prácticas halakhicas guardar una pieza de este tipo, pero es necesario establecer hasta qué punto era algo común⁶². En este sentido, el contexto en el que salió le otorga un valor especial y la convierte en una pieza emblemática para el yacimiento. Aquella que, más en una dimensión histórica, da testimonio de la permeabilidad de las relaciones entre las estructuras culturales de la Galilea altoimperial: el mundo clásico helenístico-romano por un lado y el judío, en todos sus grados de ortodoxia, por otro. Este entalle es un paso más en la dirección que señala Grossmark, según la cual los estudios futuros no deben preguntarse si los judíos de Palestina estaban influidos por sus vecinos, sino hasta qué profundidad permearon esas influencias⁶³.

62. GROSSMARK, T.: «Laws Regarding Idolatry in Jewelry as a Mirror Image of Jewish-Gentile Relations in the Land of Israel during Mishnaic and Talmudic Times», *Jewish Studies Quarterly*, 12 (2005), pp. 213-26.

63. GROSSMARK, T.: «Jewellery: The Literary Evidence», en Hezser, C.: *The Oxford Handbook of Jewish Daily Life in Roman Palestine*. Oxford, Oxford University Press, 2010, p. 389.

REFERENCIAS

- AA.VV.: *Glíptica. Camafeos y entalles de la Universitat de València*. Valencia, Universitat de València, 2001.
- ABU UQSA, H.: «A Burial Cave from the Roman Period East of Giv'at Yasaf», *Atiqot*, 33 (1997), pp. 10-11.
- ALFARO, C.: *Entalles y camafeos de la Universitat de València*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1996.
- AMORAI STARK, S.: *Ancient Gems, finger rings and seal boxes from Caesarea Maritima. The Hendler Collection*. Zirchron Yaakov, Shay Hendler, 2016.
- AMORAI-STARK, S.; HERSHKOVITZ, M.: «Selected Antique Gems from Israel. Excavated Glyptics from Roman-Byzantine Tombs», en ENTWISTLE, Ch.; ADAMS, N. (eds.), «*Gems of Heaven*». *Recent Research on Engraved Gemstones in Late Antiquity, c. AD 200-600*. London, The Trustees of the British Museum, 2012, pp. 105-113.
- AUBRY, S.: «Les inscriptions gréco-latines comme moyens de datation en glyptique: approche épigraphique et éléments de comparaison (orfèvrerie, monnaies, sceaux)», *Sylloge Epigraphica Barcinonensis*, 14 (2016), pp. 158-182.
- AVSHALOM-GORNI D.: «Pottery», en Zapata-Meza, A.; Garza Díaz-Barriga, A.; Sanz-Rincón, R.: «The Magdala Archaeological Project (2010-2012): A Preliminary Report of the Excavations at Migdal», *Atiqot*, 90 (2018), pp. 102-110.
- AVSHALOM-GORNI D.; NAJAR A.: «Migdal. Preliminary Report», *Hadashot Arkheologiyot-Excavations and Surveys in Israel* 125 (2013) (http://www.hadashot-esi.org.il/Report_Detail_Eng.aspx?id=2304&mag_id=120).
- BARAG, D.: «Hanita, Tomb XV: A Tomb of the Third and Early Fourth Century CE», *Atiqot*, 13 (1978), pp. 1-60.
- BOARDMAN, J.: *The Marlborough Gems. Formerly at Blenheim Palace, Oxfordshire*. Oxford, Oxford University Press, 2009.
- CASAL GARCÍA, R.: *Colección de glíptica del Museo Arqueológico Nacional (Serie de entalles romanos)*. Vol. I-II. Madrid, Ministerio de Cultura, 1990.
- CRAWFORD, M.H.: *Roman Republican Coinage*. Cambridge, Cambridge University Press, 1974.
- DE LUCA, S.: «La città ellenistico-romana di Magdala/Taricheae. Gli scavi del Magdala Project 2007 e 2008: relazione preliminare e prospettive di indagine», *Liber Annuus*, 59 (2009), pp. 343-562.
- FURTWÄNGLER, A.: *Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium*. Berlin, Spemann, 1896.
- FURTWÄNGLER, A.: *Die Antiken Gemmen. Geschichte der Steinschneidekunst im Klassischen Altertum*. Vol. 1. Leipzig-Berlin, Giesecke & Devrient, 1900.
- FURTWÄNGLER, A.: *Die Antiken Gemmen. Geschichte der Steinschneidekunst im Klassischen Altertum*. Vol. 2. Leipzig-Berlin, Giesecke & Devrient, 1900.
- GESZTELYI, T.: *Catalogi Musei Nationalis Hungarici / Antike Gemmen im Ungarischen Nationalmuseum*. Budapest, Ungarischen Nationalmuseum, 2000.
- GESZTELYI, T.: «Die Gemmenfunde von Aquincum». *Thiasos Festschrift für Erwin Pochmarski zum 65. Geburtstag*. Wien, Phoibos, 2008, pp. 299-325.
- GESZTELYI, T.: «Gem finds from Intercisa». *Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 64 (2013), pp. 89-111.

- GOLYZNIAK, P.: *Engraved Gems and Propaganda in the Roman Republic and under Augustus*. Oxford, Oxford Archaeopress, 2020.
- GROSSMARK, T.: «Laws Regarding Idolatry in Jewelry as a Mirror Image of Jewish-Gentile Relations in the Land of Israel during Mishnaic and Talmudic Times», *Jewish Studies Quarterly*, 12 (2005), pp. 213-26.
- GROSSMARK, T.: «Jewellery: The Literary Evidence», en Hezser, C.: *The Oxford Handbook of Jewish Daily Life in Roman Palestine*. Oxford, Oxford University Press, 2010, pp. 382-392.
- HAMBURGER, A.: «Gems from Caesarea Maritima», *Atiqot*, 8 (1968), pp. 1-38.
- HENIG, M.: *A Corpus of Roman Engraved Gemstones from British Sites*. Oxford, B.A.R., 1974.
- HENIG, M.: «The Chronology of Roman Engraved Gemstones», *Journal of Roman Archaeology*, 1 (1988), pp. 142-152.
- HENIG, M.: «The Meaning of Animal Images on Greek and Roman Gems» en AVISSEAU-BROUSTET, M. (ed.), *La glyptique des mondes classiques*. Paris, Bibliothèque nationale de France, 1997, pp. 45-53.
- HENIG, M.; WHITING, M.: *Engraved Gems from Gadara in Jordan: The Sa'd Collection of Intaglios and Cameos*. Oxford, Oxford University Committee for Archaeology, 1987.
- HOLSCHER, T.: *Victoria romana. Archäologische Untersuchungen zu Geschichte und Wesenart der römischen Siegesgöttin von den Anfängen bis zum Ende 3. Jahrhunderts*. Mainz, Philipp von Zabern, 1967.
- ITGENSHORST, T.: *Tota illa pompa. Der Triumph in der römischen Republik*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2005.
- JACKSON-TAL, R.E.; GORIN-ROSEN, Y.: «Glass», en ZAPATA-MEZA, A.; GARZA DÍAZ-BARRIGA, A.; SANZ-RINCÓN, R.: «The Magdala Archaeological Project (2010-2012): A Preliminary Report of the Excavations at Migdal», *Atiqot*, 90 (2018), pp. 110-117.
- KENOYER, J.M.: «Bleached carnelian beads of the Indus Tradition, 3rd millennium BC: origins and variations», en FINKEL, I.; SIMPSON, S.J.: *In context: The Reade Festschrift*. Oxford, Archaeopress, 2020, pp. 169-182.
- KING, C.W.: *Handbook of Engraved Gems*. London, Bell and sons, 1885 (2nd. ed.).
- LANG, J.: «Ein Siegel mit dionysischer Thematik», en Cain, H.U.; Lang, J., *Edle Steine. Lehrreiche Schätze einer Bürgstadt*. Leipzig, Antikemuseum der Universität Leipzig, 2015, pp. 78-79.
- LÖRINCZ, B.: *Onomasticon Provinciarum Europae Latinarum. Vol. III: Labareus-Pythea*. Wien, Forschungsges. Wiener Stadtarchäologie, 2000.
- MEYERS, E.M., KRAABEL, Th.; Strange J.F.: *Ancient Synagoge Excavations at Khirbet Shema', Upper Galilee, Israel, 1970-1972*. Durham, American Schools of Oriental Research, 1976.
- OZCÁRIZ GIL, P.; ZAPATA MEZA, M.: «Iconography and Symbolism of a Roman Engraved Gemstone from the Jewish City of Magdala (Israel, First Century AD)», *Proceedings of the 11th European Symposium on Religious Art, Restoration & Conservation (ESRARC 11)*, VÁZQUEZ DE ÁGREDOS, M.L. et alii (eds.), Valencia, Universitat de Valencia, 2019, pp. 81-83.
- PELEG, O.: «Roman Intaglio Gemstones from Aelia Capitolina», *Palestine Exploration Quarterly*, 135.1 (2003), pp. 54-69.
- PÉREZ GONZÁLEZ, J.: «Gems in Ancient Rome: Pliny's Vision», *Scripta Classica Israelica* 38 (2019), pp. 139-151.
- PLATZ-HORSTER, G.: *Die antiken Gemmen aus Xanten I*. Köln, Rheinland-Verlag, 1987.
- PLATZ-HORSTER, G.: *Die antiken Gemmen aus Xanten II*. Köln, Rheinland-Verlag, 1994.
- PLATZ-HORSTER, G.: «Neue Gemmen aus Xanten. Teil IV», *Xantener Berichte*, 30 (2017), pp. 45-90.
- PORAT, L.: «Quarry and Burial Caves at H. Kenes (Karmiel)», *Atiqot*, 33 (1997), pp. 81-88.

- SMITHLINE, H.: «Three Burial Caves from the Roman Period in Aherat», *Atiqot*, 33 (1997), pp. 12-13.
- SOLIN, H.: *Die Stadtrömischen Sklavennamen. Ein Namenbuch. II. Teil: Griechische Namen*. Stuttgart, Franz Steiner, 1996.
- SOLIN, H.: *Die griechischen Personennamen in Rom. Ein Namenbuch. Zweite, völlig neu bearbeitete Auflage. Erster Band*. Berlin, New York, De Gruyter, 2003.
- SPIER, J.: *Ancient Gems and Finger Rings: Catalogue of the Collections. The J. Paul Getty Museum*. Santa Monica, J. Paul Getty Museum, 1992.
- SYON, D.: «Coins», en ZAPATA-MEZA, A.; GARZA DÍAZ-BARRIGA, A.; SANZ-RINCÓN, R.: «The Magdala Archaeological Project (2010-2012): A Preliminary Report of the Excavations at Migdal», *Atiqot*, 90 (2018), pp. 117-119
- VOLLENWEIDER, M.-L.: *Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spatrepublikanischer und augusteischer Zeit*. Baden-Baden, Bruno Grimm, 1966.
- VOLLENWEIDER, M.-L.: *Catalogue raisonné des sceaux cylindres et intailles, vol. II. Catalogue*. Mainz am Rhein, P. Von Zabern, 1979.
- WALSER, G.: «Die Victoria des L. Munatius Plancus» en AA.VV.: *Theoria. Festschrift für W.-H. Schuchhardt*. Baden-Baden, Bruno Grimm, 1960, pp. 217-223.
- WELLES, C.B.: «The Inscriptions» en: Kraeling, C.H. (ed.): *Gerasa: City of the Decapolis*. New Haven, American Schools of Oriental Research, 1938, pp. 355-494.
- ZAPATA-MEZA, M.; GARZA DÍAZ-BARRIGA, A.: «Migdal 2015. Preliminary Report», *Hadashot Arkheologiyot*, 129 (2017), pp. 1-9.
- ZAPATA-MEZA, A.; GARZA DÍAZ-BARRIGA, A.; SANZ-RINCÓN, R.: «The Magdala Archaeological Project (2010-2012): A Preliminary Report of the Excavations at Migdal», *Atiqot*, 90 (2018), pp. 83-125.
- ZWIERLEIN-DIEHL, E.: «Antekisierende Gemmen des 16.-18. Jahrhunderts», *PACT. Journal of the European Study Group on Physical Chemical, Biological and Mathematical Techniques Applied to Archaeology*, 23 (1989), pp. 373-403.
- ZWIERLEIN-DIEHL, E.: *Antike Gemmen und ihr Nachleben*. Berlin/New York, Walter de Gruyter, 2007.

GAME STUDIES. APROXIMACIONES METODOLÓGICAS DESDE LA HISTORIA DEL ARTE MEDIEVAL

GAME STUDIES. METHODOLOGICAL APPROACHES FROM THE HISTORY OF MEDIEVAL ART

Javier Castiñeiras López¹

Recibido: 26/02/2021 · Aceptado: 24/05/2021

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021.30141>

Resumen

En el presente artículo se ofrece un estado de la cuestión actualizado acerca de la relación del videojuego con el mundo de la cultura y de las disciplinas históricas. De manera concreta, se tratará de abordar el papel que la Historia del Arte Medieval puede ofrecer en el análisis y valoración de estos objetos culturales a partir de una doble vía definida, de una parte, por la Edad Media histórica y, de la otra, por el Medievo recreado. La saga *Assassin's Creed* y títulos como *Bloodborne* o *A Plague Tale: Innocence* ofrecen visiones muy particulares de la arquitectura medieval y neomedieval, susceptibles todas ellas de formar parte del canon de obras medievalizantes de la cultura contemporánea y, por lo tanto, de ser objeto de estudio para la Historia del Arte Medieval.

Palabras clave

Arte Medieval; Neogótico; Videojuegos; Archeogaming; Historical Game Studies

Abstract

This article presents an updated state of the art about the relation of videogames with the cultural sphere and the historical disciplines. Specifically, we will try to address the role that the History of Medieval Art can play in the analysis and assessment of these cultural objects from a double way defined, on one side, by the historical Middle Ages and, on the other side, by the recreated medioevo. The *Assassins Creed* saga and titles as *Bloodborne* or *A Plague Tale: Innocence*, offer very particular visions of medieval and neomedieval architecture, all of them likely to be part of the cannon of medievalizing works of contemporary culture and, therefore, be object of study for the History of Medieval Art.

1. Centro Ramón Piñero para a Investigación en Humanidades. C. e: javier.castineiras84@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1155-4987>.

Keywords

Medieval Art; Neo-gothic; Videogames; Archeogaming; Historical Game Studies

EL SECTOR DEL VIDEOJUEGO se ha convertido en las últimas décadas en una de las manifestaciones culturales de mayor éxito, cuyo crecimiento exponencial aumenta año tras año tanto en número de ventas como de usuarios. Esta industria se caracteriza además por una decidida apuesta por la I+D, con la consecuente renovación constante del *hardware* y del *software* que ayuda a mantener el interés social en los videojuegos y a ampliar su implantación en cada vez más sectores². A pesar de que sigue siendo una manifestación cultural un tanto estigmatizada y cuestionada³, solo en España facturó 1.479 millones de euros en el año 2019 (un 3,3 % más que el año anterior) y se estima que hay unos 15 millones de jugadores entre los 6 y los 64 años, de los que el 58% son hombres y el 42% mujeres⁴. Estas estadísticas dan buena muestra del peso del videojuego en la sociedad contemporánea y lo convierten en la industria cultural más popular del siglo XXI. Precisamente este éxito paulatino, generado desde su implantación a finales de la década de los 70 (pueden encontrarse precedentes desde los años 50) ha permitido al videojuego implantarse en los estudios académicos de manera irregular y no sin problemas, pero con un avance firme y en una amplia variedad de disciplinas como la psicología⁵, la educación⁶, la filosofía⁷ y también en los estudios históricos y, en menor medida, en los histórico-artísticos. El presente estudio se ubica dentro de estos últimos, pero antes de transitar por esa vía metodológica se antoja necesario apuntar algunas cuestiones sobre las relaciones del videojuego con los sistemas teóricos de estudio, de cara a una mayor comprensión de este medio como un objeto cultural poliédrico.

1. GAME STUDIES

Los estudios teóricos sobre videojuegos se articulan principalmente en relación a la doble naturaleza de los nuevos medios de arte digital. Por un lado, se consideran en

2. La última gran apuesta tecnológica es la introducción de la realidad virtual. Desde noviembre de 2020 nos encontramos en la denominada novena generación de videoconsolas. La cronología de la primera generación se inicia en 1972 y finaliza en 1977. Esta frenética transición intergeneracional es buena muestra del impacto de la I+D en el sector.

3. Desde ciertos sectores del periodismo y la educación se perpetúa la visión monocular y estereotipada que identifica videojuegos con violencia. Afortunadamente esta tendencia se encuentra en retroceso y cada vez surgen más voces que valoran los videojuegos en su vertiente educativa y cultural. GONZÁLEZ-SANCHO, Roy: «Estado general de la investigación sobre videojuegos: un breve análisis y posibles tendencias a futuro», *Repertorio Americano Segunda Nueva Época*, 29 (2019), pp. 249-268.

4. La monitorización de los datos en España es llevada a cabo por la *Asociación Española de Videojuegos (AEVI)*, integrada en la *Interactive Software Federation of Europe (ISFE)*. Puede consultarse el anuario de 2019 en el siguiente enlace: <http://www.aevi.org.es/web/wp-content/uploads/2020/04/AEVI-ANUARIO-2019.pdf> [fecha de consulta: 15/02/2021]. A nivel global se calcula que en 2020 la facturación asciende a los 174'9 mil millones de dólares. Fuente: <https://www.gamesindustry.biz/articles/2020-12-21-gamesindustry-biz-presents-the-year-in-numbers-2020> [fecha de consulta: 15/02/2021].

5. TEJEIRO SALGUERO, Ricardo; PELEGRINA DEL RÍO, Manuel: *La psicología de los videojuegos. Un modelo de investigación*. Málaga, Ediciones Aljibe, 2008.

6. LACASA, Pilar: *Los videojuegos. Aprender en mundos reales y virtuales*. Madrid, Morata, 2011. GEE, James Paul, *Lo que nos enseñan los videojuegos sobre el aprendizaje y el alfabetismo*. Málaga, Ediciones Aljibe, 2004.

7. Ver por ejemplo VELASCO PADIAL, Paula; FLORES LEDESMA, Antonio: *Ideological games. Videojuegos e ideología*. Sevilla, Héroes de Papel Studies, 2020. La producción bibliográfica en estas disciplinas es inabarcable para un trabajo de estas características. Se han seleccionado tres trabajos significativos y recientes que además acreditan el crecimiento de estas líneas de investigación en los círculos académicos españoles.

su calidad de objetos científico-tecnológicos dependientes de los avances técnicos, pero por otro también son materia de análisis por su naturaleza estética como objetos de la cultura visual y narratológica⁸. Los denominados *Game Studies* parten de esta premisa fundamental⁹, pero a partir de ella son muchas las corrientes de pensamiento que tratan de llenar de contenido esta nueva arquitectura teórica, siendo dos las vías metodológicas iniciales que se han ocupado de este sujeto de estudio: la narratología y la ludología.

La perspectiva narratológica prioriza un acercamiento semiótico al espacio ficcional del videojuego –dentro del marco de la narración en medios digitales– en cuanto contenedor fundamental de nuevos relatos, definidos por su carácter interactivo y participativo¹⁰. Para los defensores de esta corriente, interacción y participación del receptor/usuario/jugador son el principal elemento novedoso de la narrativa de los videojuegos y, por ello, el factor que los define frente a otros medios literarios o fílmicos. Por su parte, los estudios ludológicos parten de las teorías nacidas en los ámbitos de la sociología y la antropología sobre el factor lúdico en el desarrollo de las sociedades humanas y los aplican a los videojuegos¹¹, ponderando especialmente el papel de las reglas internas del juego a la hora de diferenciarlo de otras artes narrativas. Estas normas que afectan al comportamiento del receptor/usuario/jugador y establecen narraciones con múltiples posibilidades son, desde este enfoque metodológico, el elemento definidor del medio¹².

Finalmente, termina por configurar los cimientos teóricos el proceduralismo, que encuentra también la definición del videojuego en el proceso establecido por las normas, con la salvedad de que las considera por sí mismas y al margen de la relación con el receptor/usuario/jugador¹³.

A partir de este bagaje teórico y especulativo el videojuego se define como objeto cultural y desde esta consideración comienza a ser analizado también por las disciplinas humanísticas creándose, entre otras, la categoría de los *Historical Game Studies*¹⁴. Los teóricos del videojuego histórico distinguen principalmente entre juegos centrados en un hecho histórico particular, en el que el celo por el detalle es mayor, y juegos que representan procesos históricos más amplios y generales¹⁵. Tanto los unos como los otros muestran una cierta tendencia al alejamiento de la historia

8. PAUL, Christiane, *New Media in the White Cube and Beyond: Models for Digital Art*. Oakland, Berkeley, University Presses of California, 2008.

9. Sobre las posibilidades de desarrollo de esta perspectiva investigadora véase NAVARRO REMESAL, Víctor (ed.): *Pensar el juego. 25 caminos para los Game Studies*. Valencia, Shangrila, 2020.

10. MURRAY, Janet: *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*. Cambridge, MIT Press, 1997.

11. HUIZINGA, John: *Homo ludens. El juego y la cultura*. Madrid, Alianza, 1990 [1938]. CAILLOIS, Roger: *Teoría de los Juegos*. Barcelona, Seix Barral, 1958.

12. AARSETH, Espen: *Cybertext - Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore, John Hopkins University Press, 1997.

13. BOGOST, Ian: *Persuasive Games: The Expressive Power of Videogames*. Cambridge, The MIT Press, 2007. Para los principales recursos del lenguaje videolúdico, véase PÉREZ LATORRE, Óliver: *El Lenguaje Videolúdico. Análisis de la significación del videojuego*. Barcelona, Laertes, 2012.

14. Para un estado de la cuestión acerca de las relaciones teórico-metodológicas entre historia y videojuegos véase PEÑATE DOMÍNGUEZ, Federico: «Los Historical Game Studies como línea de investigación emergente en las Humanidades», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 39 (2017), pp. 387-398.

15. URICCHIO, William: «Simulation, history, and computer games», en RAESSENS, Joost; GOLDSTEIN, Jeffrey: *Handbook of Computer Game Studies*. Cambridge, The MIT Press, 2005, pp. 327-338.

académica, en favor de visiones más fabuladas e influenciadas por lugares comunes, mitos o prejuicios historiográficos, que en último término están condicionados por criterios ideológicos y por las propias demandas del mercado. Recientemente, Alberto Venegas Ramos ha realizado una propuesta de clasificación de videojuegos de historia en función de las fuentes empleadas para la elaboración de los juegos y de los elementos ludo-narrativos utilizados. En su opinión pueden encontrarse videojuegos de historia-testimonio, que ofrecen «un testimonio sobre un hecho pasado y cuyas fuentes para la elaboración de sus imágenes, reglas, mecánicas y narrativa provengan de la memoria, sea ésta individual o heredada»¹⁶; videojuegos de historia-problema, aquellos que proponen «como núcleo de su propuesta jugable una historia y cuyas fuentes para la elaboración de sus imágenes, reglas, mecánicas y narrativas provengan de obras historiográficas o debates sobre el pasado»¹⁷, y videojuegos de historia-mediática basados «en la memoria estética reproducida en los medios de comunicación de masas cuyo único objetivo es la atracción, la diversión, la rentabilidad y ofrecer al jugador una satisfacción y placer inmediatos»¹⁸.

El citado autor es claro representante de los nuevos intereses de la historiografía española hacia el estudio teórico de los videojuegos y es miembro de «Historia y Videojuegos. Conocimiento, aprendizaje y proyección del pasado en la sociedad digital», un proyecto de investigación referencial en los últimos años en el panorama científico nacional dirigido por Juan Francisco Jiménez Alcázar, pionero en los *Games Studies* en España y cuyos intereses investigadores en este campo se centran en la Edad Media¹⁹, muy especialmente en la guerra medieval²⁰. Para este investigador, la disciplina de los estudios históricos sobre la Edad Media no puede dar la espalda a estos nuevos medios de divulgación del pasado e incluso reivindica la figura del *Medievalist Gamer* como un nuevo tipo de historiador²¹.

16. VENEGAS RAMOS, Alberto: *Historia y Videojuegos: la Segunda Guerra Mundial en la Cultura y la Sociedad Digital Contemporánea*, (Tesis doctoral inédita), Universidad de Murcia, 2020, p. 45.

17. *Idem*, p. 47.

18. *Idem*, p. 50. Remitimos a este autor para una bibliografía completa y actualizada sobre el videojuego de historia y la tradición historiográfica sobre el mismo. *Idem*, pp. 25-57.

19. JIMÉNEZ ALCÁZAR, Juan Francisco: «Video games and Middle Ages», *Imago Temporis*, 3 (2009), pp. 311-365; JIMÉNEZ ALCÁZAR, Juan Francisco: «The other possible past: simulation of the Middle Ages in videogames», *Imago Temporis*, 5 (2011), pp. 299-340.

20. JIMÉNEZ ALCÁZAR, Juan Francisco: *De la Edad de los Imperios a la Guerra Total: Medievo y videojuegos*. Murcia, Compobell, 2016.

21. JIMÉNEZ ALCÁZAR, Juan Francisco: *De la Edad de los Imperios a la Guerra Total: Medievo y videojuegos*. Murcia, Compobell, 2016, pp. 195-219. Edad Media, videojuegos e Historia tienen cada vez más cabida en los círculos universitarios españoles. Para un repaso por la implantación de esta vía investigadora en España véase MUGUETA MORENO, Íñigo: «Los estudios sobre los videojuegos históricos en el mundo académico español», en JIMÉNEZ ALCÁZAR, Juan Francisco; RODRÍGUEZ, Gerardo Fabián (eds.), *Videojuegos e Historia: entre el ocio y la cultura*. Murcia, Compobel, 2018, pp. 59-72. El citado autor ha trabajado también en diversas publicaciones sobre la Edad Media en el videojuego desde los campos de la Historia y de la Didáctica. MUGUETA MORENO, Íñigo: «Las representaciones sociales de la Historia al servicio de la didáctica en Educación Superior», *Contextos Educativos*, n.º. extr. 1 (2016), pp. 9-30; MUGUETA MORENO, Íñigo: «La Historia de los gamers: Representaciones del Medievo y la Antigüedad en los videojuegos de estrategia multijugador», *RiMe. Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea*, 2/1 (2018), pp. 15-42.

2. VIDEOJUEGOS, ARTE E HISTORIA DEL ARTE

En la relación de los videojuegos con el mundo del arte existen varios hitos significativos que han supuesto un impulso fundamental para su reconsideración como objetos artísticos. Un paso importante ha sido la concesión –cada vez más habitual– a creadores de videojuegos de premios tradicionalmente reservados para otras manifestaciones artísticas²², pero el verdadero punto de inflexión simbólico se produjo con la celebración en el *Smithsonian Museum* de Washington de la exposición *The Art of Video Games* (2012)²³, que posteriormente se transformó en itinerante, lo que propició un mayor impacto en los círculos culturales norteamericanos (FIGURA 1). En ese mismo año 2012 el *Museum of Modern Art* de Nueva York (MoMA) adquirió el código de catorce videojuegos para su colección, con la intención de preservarlos, mostrarlos e investigarlos²⁴. En España también se han realizado algunas exposiciones importantes (*GameWorld*, LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, 2007; *Playware*, LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, 2007-2008; *Homo Ludens Ludens*, LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, 2008; *Try Again*, La Casa Encendida, 2008; *Videojuegos. Los dos lados de la pantalla*, Espacio Fundación Telefónica, Madrid, 2019-2020; *Gameplay. Cultura del videojuego*, CCCB, Barcelona, 2019-2020) y una institución de reconocido prestigio cultural como la Biblioteca Nacional de España (BNE) está llevando a cabo una importante labor de conservación y puesta en valor de los videojuegos españoles como parte del patrimonio cultural del país. Estos ejemplos son solo una pequeña muestra de la reescritura de la relación del videojuego con el mundo del arte y la cultura y dan buena cuenta de los avances acaecidos en la última década.

Como objetos artísticos los videojuegos se catalogan dentro de lo que Theodor Adorno y Max Horkheimer dieron en llamar «industrias culturales»²⁵, al ser productos confeccionados en el medio industrial y dirigidos a un público de masas²⁶. Aunque los videojuegos se han visto afectados por el debate acerca de si deben ser considerados una manifestación artística o no²⁷, está fuera de toda duda que han sido capaces de generar algunas estéticas que le son consustanciales, siendo el llamado *Pixel Art* la más popular de todas ellas. Se trata de un lenguaje visual

22. El ejemplo más paradigmático es el de Shigeru Miyamoto, creador de las célebres sagas *Súper Mario Bros* y *The Legend of Zelda*, quien ha sido la primera persona incluida en el Salón de la Fama de la Academia de Artes y Ciencias Interactivas (1998), hecho caballero en la *Ordre des Arts et des Lettres* de Francia (2006) y el primer creador interactivo en recibir el premio Príncipe de Asturias en Comunicación y Humanidades (2012), entre otras muchas distinciones.

23. MELISSINOS, Chris; O'ROURKE, Patrick: *The Art of Videogames. From Pacman to Mass-Effect*. Nueva York, Welcome Books, 2012.

24. En años sucesivos la colección se ha ido ampliando: https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/11/29/video-games-14-in-the-collection-for-starters/ [fecha de consulta: 18/02/2021].

25. HORKHAIMER, Max; ADORNO, Theodor: *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*. Madrid, Trotta, 2009 [1947].

26. Sobre la cultura de masas y los medios de producción industriales sigue muy vigente BENJAMIN, Walter: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, pp. 15-57.

27. La controversia fue liderada por Roger Ebert, crítico cinematográfico del *Chicago Sun* para quien el videojuego no debe traspasar la consideración como mero entretenimiento. Sobre esta polémica véase GARCÍA MARTÍN, Ruth: *Los videojuegos en el mundo del arte: del juego en el arte al arte del juego*, (Tesis doctoral inédita), Universidad de Castilla - La Mancha, 2019, pp. 162-174.

inaugural para el sector y por ello se asocia generalmente con las dos primeras décadas de la industria (1970-1990), pero en la actualidad sigue empleándose a modo de guiño visual e invocación consciente a la propia memoria del medio, como sucede en algunas súper producciones (*The Octopaht Traveller*, Square Enix, 2018) y en innumerables apuestas de corte más independiente (*Celeste*, MonoGame, 2018).

La llegada de la tridimensionalidad a inicios de la década de los 90 y los constantes avances tecnológicos han permitido la consolidación de estéticas hiperrealistas (*Detroit Become Human*, Quantic Dream, 2018) que se han visto acompañadas de otros productos alternativos en los que se ha ensayado con diversos lenguajes visuales que van desde el expresionismo (*Limbo*, Playdead y Double Eleven, 2010) a la estética *cartoon* evocadora de los años 30 (*CupHead*, Studio MDHR, 2017) e incluso al lenguaje abstracto (*E4 – Every Extend Extra Extreme*, Q Entertainment, 2007). Este proceso de consolidación teórico-artística ha motivado la aparición de los términos *Game Art*, para referirse a las relaciones del videojuego con otras artes, y *Artgames* para aquellos videojuegos con una clara voluntad estética²⁸. Son conceptos mutables y en constante revisión que, en cualquier caso, muestran la tendencia estetizante del mundo de los videojuegos en relación a las corrientes del arte digital e interactivo.

Una vez que creadores y teóricos han ido perfilando y reivindicando el carácter artístico del videojuego, la Historia del Arte como disciplina también ha reparado puntualmente en algunos de estos nuevos objetos artísticos con la intención de aplicar sus metodologías de análisis. Queda todavía mucho camino por determinar de cara a establecer cuál va a ser el papel de este medio en la futura Historia del Arte, no es todavía masiva su presencia en los proyectos de investigación, ni mucho menos en los programas docentes o en los manuales histórico-artísticos generalistas. A pesar de este carácter incipiente, los historiadores e historiadoras del arte pueden acercarse a los videojuegos en sí mismos como objetos artísticos inherentes a la cultura contemporánea y²⁹, de forma complementaria, estudiar también las relaciones que estos establecen con los principales periodos y estilos históricos.



FIGURA 1. CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN ART AND VIDEOGAMES. (Tomado de <https://americanart.si.edu/books/video-games>)

28. La definición de estos términos es discutida y se encuentra en constante cambio. Para un completo estado de la cuestión véase GARCÍA MARTÍN, Ruth: *op. cit.*, pp. 201-206.

29. Desde este punto de vista prima el análisis de las estéticas plásticas contemporáneas y de la narratología de raíz cinematográfica. Un claro ejemplo de videojuegos susceptibles de este método de estudio son las dos entregas de *The Last of Us* (Naughty Dog, 2013 y 2020), cuya voluntad narrativa se dispone en el centro de la experiencia y, en un ejercicio claro de transmedialidad, está en proceso de preproducción una serie para el canal HBO. Otra muestra significativa es *God of War* (Santa Monica, 2018) cuya narración se articula por medio de un falso plano secuencia de más de 25 horas de duración. Los estudios ludonarrativos cada vez ocupan un mayor peso en los círculos académicos españoles. Un claro ejemplo es el volumen monográfico de L' *Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos* que en su número 31 incluyó el cuaderno *Ludonarrativas. La complejidad narrativa en los videojuegos*. Véase el trabajo de presentación de dicho número de MARTÍN NÚÑEZ, Marta; NAVARRO REMESAL, Víctor: «La complejidad ludonarrativa en el videojuego: un doble boomerang», L' *Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, 31 (2021), pp. 7-32.

Entre este segundo grupo destaca la relación que el videojuego ha establecido desde sus orígenes con la Historia del Arte a partir del concepto de monumento individual. Desde fechas muy tempranas han podido verse reproducciones digitales de arquitecturas emblemáticas como la Gran Muralla China (*Street Fighter*, Capcom, 1987), la Estatua de la Libertad de Nueva York o la Sagrada Familia de Barcelona (*Atomic Runner*, Data East y Dempa, 1988), entre otros numerosos ejemplos. En un primer momento los paisajes arquitectónicos cumplen una función pintoresca a modo de referencia geográfica más o menos erudita que, formalmente, se disponen como fotos fijas estáticas en el fondo del cuadro pictórico del videojuego. Esta naturaleza estaba motivada en gran medida por las limitaciones técnicas del software, y hubo de esperar a los avances tecnológicos de la segunda mitad de los años 90 para que al auge de los gráficos poligonales y de la tridimensionalidad del espacio jugable favoreciese una mayor integración ludonarrativa de las arquitecturas, ya sean estas históricas o no. De este modo, tras despojarse de su condición de meros telones de fondo, los paisajes monumentales comenzaron a ser un elemento crucial en el desarrollo narrativo, jugable y estético de un amplio abanico de videojuegos³⁰.

Un segundo y fundamental salto cualitativo se produjo con la llegada de la séptima generación de videoconsolas (2005-2011) y la aparición del videojuego *Assassin's Creed* (Ubisoft, 2007), primer lanzamiento de una exitosa y prolífica saga donde la Historia y la Historia del Arte ocupan un lugar nunca antes concedido por esta industria (FIGURA 2). En esta franquicia de acción y aventura permanece la idea de monumento individual de raigambre decimonónica característica de los títulos que le preceden, pero en *Assassin's Creed* hace acto de presencia –al menos con esta escala– el concepto de ciudad monumental e histórica que, además, se transforma



FIGURA 2. ASSASSIN'S CREED, 2007. CÚPULA DE LA MEZQUITA DE AL-AQSA. (Captura del autor)

30. La saga iniciada con *Tomb Raider* (Core Design, 1996) es uno de los ejemplos más claros en este sentido donde la tecnología 3d permitió la creación de arquitecturas historicistas convincentes y transitables por el jugador. Al margen de ascendencias más o menos históricas o historicistas, la arquitectura juega un papel fundamental en títulos como *Resident Evil* (Capcom, 1996) donde la mansión y su intrincado diseño son un personaje más de la experiencia que marcó la pauta para títulos futuros.

en un agente activo completamente transitable, lo que permite una mayor fusión entre jugador, ciudad y arquitecturas individuales.

Tierra Santa durante las Cruzadas (*Assassin's Creed*, Ubisoft, 2007), las ciudades renacentistas italianas (*Assassin's Creed II*, Ubisoft, 2009), la Roma del Papa Borgia (*Assassin's Creed Brotherhood*, Ubisoft, 2010), la Estambul Otomana (*Assassin's Creed Revelations*, Ubisoft, 2011), las colonias norteamericanas de la Guerra de Independencia (*Assassin's Creed III*, Ubisoft, 2012), el Caribe postcolonial (*Assassin's Creed Black Flag*, Ubisoft, 2013), el Atlántico durante la Guerra de los Siete Años (*Assassin's Creed Rogue*, Ubisoft, 2014), la París revolucionaria (*Assassin's Creed Unity*, Ubisoft, 2014), la Londres Victoriana (*Assassin's Creed Syndicate*, Ubisoft, 2015), el Egipto Ptolemaico (*Assassin's Creed Origins*, Ubisoft, 2017), la Grecia de la Guerra del Peloponeso (*Assassin's Creed Odyssey*, Ubisoft, 2018) y, finalmente, Gran Bretaña durante los asedios vikingos (*Assassin's Creed Valhalla*, Ubisoft, 2020), dan una muestra más que esclarecedora del amplísimo panorama histórico y monumental transitado por esta saga³¹. Los anacronismos y los errores históricos son recurrentes en la franquicia, pero estos son puntuales y no ensombrecen algunas de las recreaciones más fidedignas y técnicamente más solventes que la industria del videojuego ha dado³².

Ya sea con la historia del credo de los asesinos o con tantos otros ejemplos, los estudios del patrimonio histórico-artístico virtual se van viendo incrementados, año tras año³³, de modo que la Historia del Arte Barroco, Renacentista o Medieval tienen un nuevo soporte en el que reproducirse y reinterpretarse.

3. HISTORIA DEL ARTE MEDIEVAL Y VIDEOJUEGOS

En la relación que la cultura contemporánea ha establecido con el pasado ocupa un lugar privilegiado la constante revisión de la Edad Media. Es este un periodo vilipendiado y mitificado a partes iguales en el que se ha encontrado desde la génesis de gran parte de los discursos nacionales europeos, hasta un lugar para la evasión de corte arcadiana que se convierte en una fuente constante para el giro fantástico. Con esta visión binaria de fondo, las industrias culturales de los

31. Estos son solo los títulos canónicos. Con las versiones no principales aumentaría aún más la nómina de periodos y lugares históricos.

32. Un valor análogo para el estudio de la arquitectura contemporánea tiene la recreación de Nueva York en *Marvel's Spider-Man* (Insomniac Games, 2018) y *Marvel's Spider-Man: Miles Morales* (Insomniac Games, 2020).

33. La Arqueología participa también intensamente de estos estudios. ANGUS *et alii* (eds.): *The Interactive Past. Archaeology, heritage & video games*. Leiden, Sidestone Press, 2017. Además de investigaciones que ponen en valor la arqueología real en el medio virtual, se ha generado una nueva tendencia que reivindica el empleo de la metodología arqueológica para los vestigios virtuales dentro del propio imaginario del videojuego. REINHARD, Andrew: *Archeogaming. An Introduction to Archaeology in and of Video Games*. Nueva York y Oxford, Berghahn, 2018. Más cercanos a metodologías histórico-artísticas se encuentran fundamentalmente trabajos cuyo foco se ubica en la historia de los estilos (ESCANDELL MONTIEL, Daniel; CRUZ SUÁREZ, Juan Carlos: «Del encanto de vivir en Azeroth. Presencias Neobarrocas en la lúdica virtual», *Brumal*, III/1 (2015), pp. 139-160), junto a estudios centrados en el urbanismo virtual (PÉREZ INDAVEREA, M.^a Aránzazu: «Espacios urbanos en el videojuego: París como escenario de tensión», *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 4/1 (2012), pp. 31-48). Los trabajos citados son solo un breve ejemplo de un *in crescendo* académico, todavía en ciernes y con muchas lagunas.

siglos XX y XXI han dialogado con el largo periodo medieval, principalmente, a partir de dos grandes ejes conceptuales. El primero de ellos prima el criterio de verdad y aboga por la recreación historicista más solvente posible a partir del constante empleo de metodologías académicas. Por su parte, el segundo relativiza –que no desprecia– la verdad histórica en favor del folklore y el mito ofreciendo un imaginario medievalizante con menos ataduras.

Estas categorías, lejos de estar perfectamente delimitadas, dibujan los extremos de un arco repleto de matices en los que verdad, veracidad, recreación y mito fluctúan constante y conscientemente³⁴. Quizá las dos muestras más paradigmáticas de ambos planteamientos sean *Il nome della rosa* de Umberto Eco (1980) y *The Lord of the Rings* de J. R. R. Tolkien (1954)³⁵. En la novela del escritor italiano se realiza una recreación fidelísima sustentada en el profundo conocimiento científico que el autor tenía sobre la Edad Media, mientras que la no menor erudición del profesor británico cristalizó en un mundo medievalizante de fantasía, pero absolutamente verosímil y repleto de referencias cultas al periodo medieval³⁶.

La reinterpretación del Medievo no es exclusiva de los fenómenos de masas contemporáneos y lo neomedieval se rastrea en la cultura europea al menos desde el movimiento romántico³⁷. La literatura y la pintura del periodo encontraron en el paisaje monumental fragmentado de la Edad Media una válvula de escape emocional y un referente mítico para las nuevas mentalidades identitarias nacionales, propiciando con ello el nacimiento del valor de la ruina vinculado al concepto estético de lo sublime³⁸. Consecuencia directa de esta resemantización del patrimonio monumental establecida por los románticos es la asociación entre las arquitecturas en ruinas y el universo de lo fantástico y lo terrorífico, que ha ejercido una inmensa influencia en la literatura, el cine y, además como veremos, en el videojuego³⁹. En paralelo, la revisión de la Edad Media trajo también consigo una

34. La relativización del referente de historicidad es un tema de análisis importante entre historiadores. Parte de la historiografía posmoderna ha asumido que el relato histórico es subjetivo en esencia y, con ello, se han abierto posibilidades de representación en las que se aúna lo verdadero e histórico junto a lo mítico y lo literario. Véase DUBY, George: *Diálogo sobre la Historia. Conversaciones con Guy Lardre*. Madrid, Alianza Editorial, 1988.

35. La obra de Eco fue llevada al cine por Jean Jaques Anaud en 1986 y la trilogía de Tolkien por Peter Jackson entre 2001 y 2003. Ambas adaptaciones cinematográficas han intentado, en esencia, traducir al formato audiovisual los dos modos de acercarse a la Edad Media emanados de los textos literarios.

36. Desde el punto de vista de la historiografía posmoderna previamente citada, la obra de J. R. R. Tolkien y sus numerosas referencias veraces al Medievo alcanzan un valor de historicidad complementario al de la más académica visión de Umberto Eco.

37. La «invención» de la Edad Media se retrotrae hasta los siglos XIV y XV cuando las nuevas posturas del Humanismo y el nuevo diálogo con la Antigüedad Clásica se contrapusieron al periodo medieval. La ilustración reactivó este debate invocando la idea del progreso y el Romanticismo reivindicó lo medieval desde el espíritu subjetivo que le es consustancial. Un número ingente de prejuicios y tópicos sobre la Edad Media nacieron de estos movimientos y trascienden cronológicamente los propios límites del Medievo. Véase HEERS, Jaques: *La invención de la Edad Media*, Barcelona, Crítica, 1995.

38. MORTIER, Roland: *La poétique des ruines en France: ses origines, ses variations, de la Renaissance à Victor Hugo*. Genève, Droz, 1967.

39. La novela fundacional del género gótico *The Castle of Otranto* de Horace Walpole aún ya en 1765 la arquitectura del castillo con una historia de fantasmas. En el campo de la pintura puede verse el valor subjetivo de la estética de la ruina en una obra tan relevante como las *Ruinas de Eldena* de Caspar David Friedrich (1825). En este mismo sentido no puede obviarse el peso que ha tenido la novela *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo (1831) en la elaboración de un imaginario colectivo del edificio parisino y del conjunto de la arquitectura gótica.

nueva forma de entender la arquitectura, que cristalizó en el auge de construcciones neomedievales y neogóticas, hijas de la nueva sociedad industrial y de los nuevos sentimientos nacionales y en clara contraposición al movimiento neoclásico y a las estéticas vinculadas al Antiguo Régimen.

La constante referencia nostálgica a la memoria medieval de gran parte de la arquitectura del siglo XIX, además de confeccionar edificios de indudable valor histórico-artístico, condicionó decisivamente la mirada colectiva contemporánea hacia la arquitectura medieval. Las obras y teorizaciones neomedievalizantes de Eugène Viollet-le-Duc, John Ruskin, Charles Barry, Augustus Pugin, Josep Puig i Cadafalch y Demetrio de los Ríos, entre tantos otros, dibujaron una nueva Edad Media de la que ha partido gran parte de la cultura contemporánea⁴⁰. Para los creadores de obras cinematográficas, literarias o ludonarrativas, son tan medievales la catedral de Amiens, el castillo de Loarre o la abacial de Conques, como el Palacio de Westminster, la Trinity Church de Manhattan o el castillo de Neuschwanstein. No debemos ver en esto un efecto del desconocimiento de la Edad Media histórica –al menos no en todas las ocasiones– sino una consecuencia de la importancia que en la construcción del imaginario cultural medieval ha tenido el *revival* neo del siglo XIX a partir de obras, por otro lado, extraordinarias.

Esta concepción múltiple de la Edad Media filtrada por el romanticismo y la estética neogótica convive en los videojuegos con la Edad Media histórica desde muy pronto. La visión más puramente historicista llevó a los desarrolladores de *World Heroes 2 Jet* (ADK Corporation, Hamster Corporation y SNK, 1994) a incluir una correcta reproducción del Patio de los Leones de la Alhambra de Granada como escenario para los combates, solo unos años después de que en *Super Ghouls 'n Ghosts* (Capcom, 1991) se reprodujese un castillo claramente inspirado en ejemplos neogóticos como el de Neuschwanstein para potenciar su ambientación de horror victoriano⁴¹. Como en la novela de Horace Walpole, las relaciones entre arquitectura y el género de terror son una constante en el sector del videojuego, donde existen ejemplos muy significativos como la saga iniciada con la primera entrega de *Castlevania* (Konami, 1986), cuyo título resulta esclarecedor sobre la importancia que se le concede al *topos* del castillo gótico, de origen decimonónico, en su planteamiento estético y ludonarrativo. Por su mayor adaptabilidad, la estética neomedieval es más empleada en los universos ficcionales de los videojuegos que la recreación histórica más fidedigna. Sin embargo, un ejemplo muy interesante de arquitecturas históricas virtuales lo proporciona la saga *Age of Empires*, y de manera específica para el Medioevo, el *Age of Empires II. The Age of Kings* (Ensemble Studios, 1999) en el que se encuentra una variada nómina de edificios históricos

40. Para un resumen del contexto en el que nace esta arquitectura véase POBLADOR MUGA, María Pilar: «El neogótico y lo neomedieval: nostalgias del pasado en la era de la industrialización», en LOMBA SERRANO, Concha et alii (coords.): *El recurso a lo simbólico. Reflexiones sobre el gusto II*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2014, pp. 119-144.

41. En la transmisión cultural de esta imagen juega un papel clave la reinterpretación que del castillo alemán hizo Disney. La aparición de palacios-fortalezas inspirados en el de la célebre marca es una constante en el sector y cuenta con una reciente y celebrada reinterpretación en el castillo de *The Legend of Zelda. Breath of the Wild* (Nintendo, 2017).

de diversas latitudes y estilos como el Mausoleo de Teodorico en Ravenna, Santa Sofía de Constantinopla, Santa María de Laach o la Catedral de Chartres⁴².

Tras este breve repaso se puede constatar que las reproducciones arquitectónicas de los videojuegos en sus primeras décadas son notorias –con un carácter ornamental en algunos y mucho más integradas en otros– pero en todos los ejemplos existía un importante condicionante técnico. No se trata solo de la sustitución de una estética *pixel* por otra hiperrealista, sino de las posibilidades que proporciona la tridimensionalidad a la hora de reproducir arquitecturas que abandonen la naturaleza pictórica para poder desarrollarse como cuerpos en el espacio. Dicho de otro modo, gracias a la evolución tecnológica, las construcciones del videojuego dejaron de ser arquitecturas pintadas para ser arquitecturas reales en un medio virtual, definidas por el espacio, por la luz y por la interactividad con el jugador/usuario.

Ya se ha adelantado el rol fundamental de la saga *Assassin's Creed* (AC en lo que sigue) en este paso cualitativo, tanto en lo técnico como en lo temático, debido a que su propuesta se fundamenta en la mayor rigurosidad histórica posible, en la que la arquitectura y el urbanismo ocupan un papel central⁴³. Esta característica convierte a la saga en la más clara representante del empleo de la arquitectura histórica en la industria del videojuego. De cara a valorar su impacto en el diálogo con la Edad Media debe tenerse en cuenta que la mayor parte de los títulos publicados hasta la fecha se ubican temporalmente en cronologías anteriores o posteriores a los siglos medievales. Solo el más reciente *AC Valhalla* y la primera entrega transcurren en el periodo estudiado, curiosamente además en contextos poco referenciales en cuanto al imaginario monumental medieval popular. El primer título se ubica en Tierra Santa durante las Cruzadas y la entrega publicada en 2020 en las islas británicas y Escandinavia en el siglo IX. Ni el enclave geográfico del uno, ni el encuadre temporal del otro, responden a la Historia del Arte Medieval más estereotipada, generalmente asociada a los siglos XIV y XV y a los ámbitos francés y británico⁴⁴. Esta cuestión es relevante y parece reafirmar la voluntad historicista de la marca AC por encima de los tópicos sobre el periodo, incluidos los monumentales, por lo que para AC es tan relevante una catedral gótica como una abadía altomedieval o una mezquita.

Regresando a los dos títulos mencionados, el AC pionero proporcionó una recreación nunca vista hasta la época de algunas ciudades del Oriente Medio de las Cruzadas como San Juan de Acre, Damasco o Jerusalén. Es muy reseñable cómo se realiza un esfuerzo importante a la hora de transmitir un paisaje monumental y un urbanismo de ciudades multiculturales, en las que conviven torres de campanas de

42. ZARDOYA APÁSTEGUI, Óscar: «Análisis educativo. Age of Empires 2. Definitive Edition», *Games to Learn History*, 2020.

43. NAVARRO MORALES, Elisa: «La arquitectura como elemento narrativo en Assassins Creed II», *Quaderns*, 13 (2018), pp. 93-102. El estudio se ha caracterizado por contar con el asesoramiento de arquitectos e historiadores. Entre los miembros fundamentales de su equipo de desarrollo se encuentra Maxime Durand, titulado en Historia y coordinador de los contenidos. El importante cargo de un historiador en una empresa puntera de desarrollo de videojuegos es un claro síntoma de la importancia de la disciplina para la industria y de las nuevas posibilidades que se abren a las humanidades en este sector.

44. Las Cruzadas y la cultura vikinga son sin duda aspectos mitificados de la Edad Media, pero más bien desde el punto de vista de la historia bélica y no tanto desde el imaginario de su arquitectura.

iglesias con minaretes de mezquitas. La influencia de la cultura del monumento hace que el mayor celo se lleve a cabo en las obras más célebres del canon de la Historia del Arte y, así, se destacan la Cúpula de la Roca, la mezquita de Al-Aqsa o la iglesia del Santo Sepulcro. El caso de *AC Valhalla* es particular y presenta más problemas de fidelidad histórica. Debe tenerse en cuenta que las huellas monumentales del siglo IX británico son exiguas y esto ha permitido una mayor libertad imaginativa a los desarrolladores que, condicionados por el imaginario medieval popular, introducen, por ejemplo, vanos con tracerías gotizantes en la iglesia de la abadía de San Albano. En cuanto a las recreaciones arquitectónicas, el mayor mérito de este título es la inclusión de arquitecturas en madera de la cultura vikinga y la constante presencia del pasado monumental romano a partir de unas ruinas, abandonadas en unos casos y reutilizadas en otros, que traducen correctamente en imágenes la cultura del *spolium* en la arquitectura medieval⁴⁵ (FIGURA 3).



FIGURA 3. ASSASSIN'S CREED VALHALLA, 2020. RUINAS ROMANAS. (Captura del autor)

La exigua nómina de capítulos centrados en el Medievo no impide que la arquitectura del periodo haga acto de presencia en otras entregas de *AC*. De hecho, a excepción de los títulos americanos y de las aventuras en la Antigüedad (Egipto y Grecia⁴⁶), los monumentos medievales y neomedievales forman parte de la nómina de construcciones virtuales del resto de títulos. En *AC II* se desarrolla una muy conseguida recreación de las ciudades renacentistas italianas a través de la arquitectura de su contemporaneidad, pero también a partir del paisaje monumental heredado. De este modo, junto a la imponente cúpula florentina de Brunelleschi se reproduce el Palazzo Vecchio y la Loggia dei Lanzi o, ya en Venecia, la basílica de San Marcos. Las siguientes entregas, ambientadas en Roma y Estambul en el siglo XVI, ofrecen también un número considerable de edificios medievales (Santa Sofía, la Torre de los Galatas, Santa María in Aracoeli, etc.) de entre los que destaca un San Pedro del

45. Debe tenerse en cuenta que existe también un alto grado de inventiva y una cierta tendencia a la reproducción romántica de la ruina.

46. Estas dos obras destacan por haber apostado decididamente por la didáctica de la Historia al incluir modos *Discovery Tour* ausentes de violencia y en los que se brindan de manera interactiva explicaciones de los principales hechos históricos y monumentos.

Vaticano donde todavía pueden verse en pie las estructuras constantinianas al lado de la cúpula miguelangelesca en construcción.

Para finalizar, los dos juegos ambientados en cronologías más recientes (*AC Unity* en París durante la Revolución Francesa y *AC Syndicate* en el Londres victoriano⁴⁷) vuelven a evidenciar un escrupuloso respeto por la memoria monumental de ambas ciudades y en ellas se incluyen célebres arquitecturas de la Edad Media. El caso de Londres es doblemente interesante ya que se recrean los edificios medievales de la abadía de Westminster al lado del palacio homónimo de estilo neogótico. El contexto cronológico del videojuego hace posible la aparición de arquitecturas neomedievales, no ficticias sino históricas, abriendo más el abanico de estudio para el arte medieval virtual. El videojuego que transcurre en París es el que ha realizado reproducciones más detalladas de monumentos medievales hasta el día de hoy, muy especialmente en aquellos de la Île-de-France, entre los que destacan la Sainte-Chapelle –donde se ha comprendido a la perfección el valor intrínseco de la luz en esta construcción (FIGURAS 4 y 5)– y Notre-Dame de París (FIGURA 6). La catedral parisina de *AC Unity* es el mejor ejemplo de cómo la industria del videojuego participa de los filtros que el siglo XIX ha puesto a nuestra mirada hacia la Edad Media, ya que en la visión que se nos ofrece del edificio hacia 1789 se incluye la aguja de Viollet-le-Duc construida durante la campaña de restauración iniciada en la década de 1840. Este anacronismo fue consciente por parte del estudio ya que consideraron que para el público general sería irreconocible la catedral de París sin su icónica aguja, primando así el imaginario colectivo neomedieval frente a la veracidad cronoconstructiva de Notre-Dame⁴⁸ (FIGURA 7).

El valor de lo neo y de la Edad Media recreada nos introducen en el siguiente aspecto a tratar en este trabajo: la relación de los videojuegos con la imagen neomedieval a partir del universo *Souls* de Hidetaka Miyazaki⁴⁹. En el año 2009 salía a la luz en los



FIGURA 4. ASSASSIN'S CREED UNITY, 2014. EXTERIOR DE LA SAINTE-CHAPELLE. (Captura del autor)

47. TOBALINA ORAÁ, Eva: «Análisis educativo. Assassin's Creed: Unity», *Games to Learn History*, 2020. MUGUETA MORENO, Íñigo: «Análisis educativo. Assassin's Creed: Syndicate», *Games to Learn History*, 2020.

48. La importancia de este edificio para Ubisoft llevó al estudio a regalar el videojuego durante unos días tras el incendio de 2019, de cara a que los usuarios pudiesen acercarse virtualmente a la perdida aguja. Aunque se trata de una iniciativa con carácter publicitario, da buena muestra de las relaciones entre patrimonio, Historia del Arte e industria del videojuego en la actualidad.

49. Sobre este autor y su particular obra véase SUÁREZ, Adrián: *El padre de las almas oscuras. Hidetaka Miyazaki a través de su obra*. Barcelona, Star-t Magazine Books, 2019.

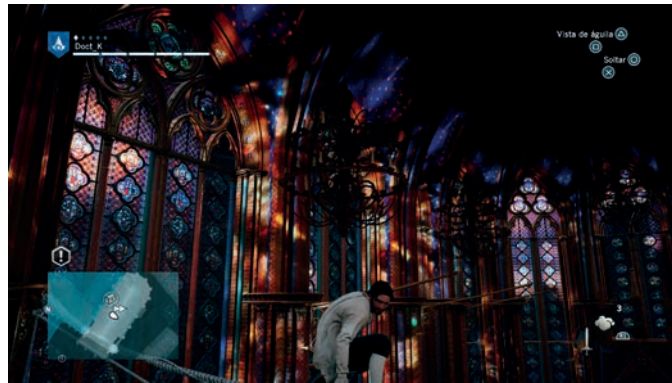


FIGURA 5. ASSASSIN'S CREED UNITY, 2014. INTERIOR DE LA SAINTE-CHAPELLE. (Captura del autor)



FIGURA 6. ASSASSIN'S CREED UNITY, 2014. NOTRE DAME. (Captura del autor)

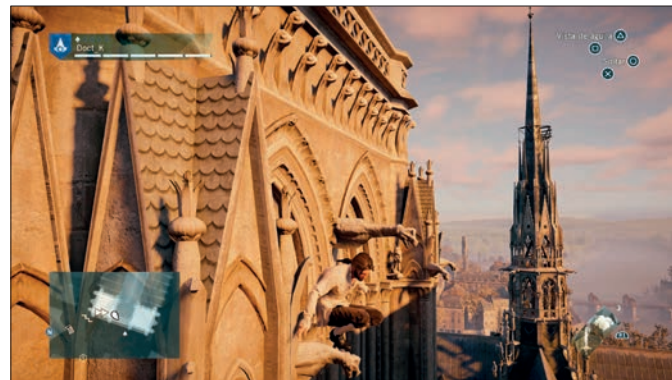


FIGURA 7. ASSASSIN'S CREED UNITY, 2014. AGUJA DE NOTRE DAME. (Captura del autor)

mercados japonés y americano (2010 en España) *Demon's Souls* (FromSoftware, 2009), uno de los juegos más influyentes de la última década, cuya importancia ha propiciado que haya recibido un *remake* en el año 2020⁵⁰. Con este título se inauguró el llamado universo *Souls* o *Soulslike* ideado por Hidetaka Miyazaki y que se define

50. Nos referimos a un *remake* cuando una obra es actualizada a las realidades técnicas posibilitadas por los nuevos *software*, pero manteniendo las esencias narrativas y jugables del título original. La aparición de *remakes* es prueba de la autovaloración patrimonial del medio, asumiendo que hay un número de obras que deben rescatarse de cara a que los nuevos usuarios las conozcan y disfruten.

por su elevadísima dificultad, su críptica narrativa y su gusto por la estética del terror gótico⁵¹. En el título se incluyen niveles como la Torre de Latria o el Palacio de Boletaria claramente influenciados por estéticas neomedievales inspiradas en la literatura y en el cine de terror gótico. Las posibilidades técnicas del *remake* de 2020 han permitido además un enorme nivel de detalle, por el que los elementos constitutivos de esta arquitectura son mucho más convincentes y se reconocen y reproducen sistemas de abovedamiento, arcos apuntados, columnas y baquetones e incluso rejerías o esculturas. Las ambientaciones neogóticas se utilizan también en las tres entregas de *Dark Souls* (Catedral de la Oscuridad, Fortaleza Perdida, Anor Londo, etc.) y en el primero de estos títulos se diseñó un nivel especialmente interesante a la hora de valorar el modo en el que esta manifestación cultural comprende la Edad Media a partir de conceptos heredados, ya que en las denominadas Ruinas de Nuevo Londo se desarrolla una imponente ciudad destruida y abandonada que bebe directamente de la sensibilidad romántica hacia la arquitectura de la ruina.

La estética neomedieval se repite en *Bloodborne* pero de un modo diverso (FIGURA 8). Aunque vuelven a encontrarse edificaciones de corte medievalizante, como una imponente catedral gótica, el título publicado en 2015 apuesta por una ambientación aún más lúgubre –inspirada en Drácula y en la mitología lovecraftiana– y en ella cobra un papel fundamental la ciudad de Yharnam. Para el desarrollo del núcleo urbano se parte nuevamente de la Edad Media, pero en este caso con un claro sesgo victoriano por el que el *skyline* gótico de Yharnam se puebla de pináculos, gabletes, arcos apuntados, tracerías o agujas, en compañía de torres y chimeneas evocadoras de la revolución industrial. *Bloodborne* va un paso más allá de sus predecesores y apuesta por una revisión medievalizante de amplio espectro, que va desde la arquitectura gótica bajomedieval al gótico victoriano decimonónico. El tercer título de Miyazaki se encuadra de este modo en la longeva tradición de la novela gótica que concede, desde Horace Walpole a Bram Stoker⁵², un rol crucial a la arquitectura medieval en la construcción de sus universos.

51. El canon de videojuegos incluye, junto al mencionado *Demon's Souls*, a *Dark Souls* (FromSoftware 2011), *Dark Souls II* (FromSoftware 2014), *Dark Souls III* (FromSoftware 2016), *Bloodborne* (FromSoftware 2015) y *Sekiro* (FromSoftware 2019). El último título queda fuera de este análisis ya que se inspira en el Japón feudal, cuyas dinámicas culturales son diferentes a las de la Edad Media occidental. Actualmente está en desarrollo *Elden Ring*, cuyo guion está firmado por Hidetaka Miyazaki y George R. R. Martin, creador de la saga literaria *A Song of Ice and Fire* (iniciada en 1996 y por finalizar. Las novelas sirvieron como base para la aclamada serie televisiva *Game of Thrones*), uno de los máximos exponentes de la tradición neomedievalizante de la literatura fantástica actual. La participación de este autor en la confección del videojuego se enmarca en el creciente valor de la transmedialidad en la cultura contemporánea y, con ello, en la relación que esta tiene con la Edad Media y sus recreaciones. Véase ENCABO FERNÁNDEZ, Eduardo; URRACO SOLANILLA, Mariano; MARTOS GARCÍA, Adriana: *Sagas, distopías y transmedia. Ensayos sobre ficción fantástica*. León, Universidad de León, 2016.

52. La relación con la novela del escritor irlandés trasciende la temática de terror al emplear ambas obras la Edad Media histórica y la nueva estética medieval del siglo XIX. En la novela, el espacio narrativo se articula a partir del castillo medieval de Transilvania y de la Londres victoriana, en un ejercicio de dualidad que el videojuego emula con la arquitectura gótica de edificios como la catedral y la estética neomedieval de la ciudad de Yharnam. En ambas obras la arquitectura y el espacio urbano son elementales en la consecución del ambiente lúgubre buscado, de manera que en el videojuego de 2015 se repite el tópico que asocia la arquitectura gótica con la oscuridad y el terror, que también se encuentra en la obra literaria de 1897 y en la cinematografía de occidente.



FIGURA 8. *BLOODBORNE*, 2015. ARQUITECTURAS NEOGÓTICAS. (Captura del autor)

La saga *Assassins Creed* y el universo *Souls* son los más claros representantes –ni mucho menos los únicos– de los modos en los que la industria cultural del videojuego se ha relacionado con la Edad Media y su imaginario arquitectónico. Con ellos no se agotan las posibilidades de acercamiento al Medieval y existe una tendencia intermedia entre el rigor arqueológico de *AC* y la inventiva neogótica de la saga *Souls*. Un buen ejemplo es el videojuego francés *A Plague Tale: Innocence* (Asobo Studio, 2019) en el que se narra la historia de dos hermanos en el suroeste de Francia durante la Guerra de los Cien años⁵³. Con esta premisa, los desarrolladores parecen mostrar una voluntad de veracidad historicista cercana a lo visto en la saga *AC* y, de hecho, la plasmación del clima bélico en la Francia del siglo XIV es digna de elogio. Sin embargo, conforme se avanza en la trama afloran constantemente un buen número de tópicos peyorativos sobre la Edad Media como la violencia extrema, el fanatismo religioso, la inquisición, la peste o la alquimia.

Las recreaciones monumentales que acompañan a esta trama son tomadas de la Aquitania histórica y resultan especialmente notables las humildes arquitecturas del mundo rural en contraste con los monasterios románicos y las construcciones góticas (FIGURAS 9 y 10), entre las que no solo hay arquitecturas religiosas, sino que también se reproducen edificios civiles como fortalezas o, incluso, una universidad. Todos ellos reflejan un conocimiento profundo de las características de los diferentes periodos artísticos –importancia del claustro en el monasterio románico, uso de la luz a través de las vidrieras góticas, nacimiento de nuevas edificaciones para la vida urbana, etc.– pero, partiendo de este conocimiento, confeccionan arquitecturas que, aun inspirándose en edificios históricos, no los copian. El rigor monumental contrasta hacia el final de la obra, además, con el tono fantástico de la narrativa que los edificios enmarcan, siendo especialmente reseñable la imponente catedral gótica de un capítulo final repleto de eventos sobrenaturales, en el que la arquitectura gótica toma una presencia directamente heredada de la Notre Dame de Victor Hugo, funcionando prácticamente como un personaje más de la narración.

53. MUGUETA MORENO, Íñigo: «Análisis educativo. *A Plague Tale*», *Games to Learn History*, 2020.



FIGURA 9. A PLAGUE TALE: INNOCENCE, 2019. CRIPTA ROMÁNICA. (Captura del autor)



FIGURA 10. A PLAGUE TALE: INNOCENCE, 2019. GALERÍA GÓTICA. (Captura del autor)

A Plague Tale: Innocence ejemplifica una vía ambigua en la que la reproducción monumental es rigurosa, pero sin las ataduras de la reproducción literal, y cuyas arquitecturas sirven de escenario para una narración que combina voluntariamente la veracidad histórica con la ciencia ficción, generando un contraste que separa a esta obra de las sagas *AC* y *Souls* y que dibuja una tercera vía en las relaciones del videojuego con el mundo medieval.

4. CONCLUSIONES. MEDIEVAL ART GAME STUDIES?

En las líneas precedentes se ha realizado un somero repaso por la industria cultural del videojuego y sus relaciones con el mundo de la Historia y de la Historia del Arte. La evidente vocación narrativa y estética de estas obras justifica plenamente la nueva valoración que la sociedad tiene de ellas y que ha llevado a los videojuegos –no sin problemas– a los museos y a las universidades. En estas últimas se estudian en calidad de objetos artísticos en sí mismos y como nuevos medios para la recreación histórica y la didáctica de las disciplinas humanísticas. Esta dignificación cultural y académica ha posibilitado la acuñación de términos como *Game Studies* para englobar a una creciente línea de estudios en los que el papel de las disciplinas históricas –*Historical Game Studies*– es fundamental. Su naturaleza como producto audiovisual sitúa también al videojuego en el campo específico de la Historia del Arte, tanto desde la

perspectiva metodológica de la historia del cine o de las artes visuales, como desde la historia de la arquitectura por su naturaleza mimética en entornos interactivos bidimensionales y tridimensionales.

Desde esta óptica científica, la Historia del Arte Medieval puede ofrecer lecturas específicas de interés ya que, como se ha visto, existen múltiples concepciones acerca de la Edad Media, de las que muchas trascienden el rigor de la Historia para adentrarse en el terreno de las construcciones de los imaginarios culturales colectivos. Sin duda, el videojuego parte de tradiciones heredadas y del profundo tamiz del cine, el cómic o la literatura y en todos estos medios se ha producido la dicotomía, vista para el videojuego, entre el Medievo histórico y el Medievo recreado. Personajes históricos al lado de brujas y demonios e iglesias románicas junto a castillos ornados con torreones imposibles, se desarrollan en las obras ludonarrativas siguiendo las dinámicas de otros medios culturales de masas. Todas estas manifestaciones artísticas se encuentran condicionadas, como se ha insistido, por las revisiones del movimiento romántico y del siglo XIX, lo que confiere un cierto estatus diferenciador a la Historia del Arte Medieval, ya que debe analizar su relación con el videojuego a partir de la veracidad histórica, pero también de la Historia del Arte Neomedieval y de los constructos culturales que le acompañan.

La participación del videojuego de estas dinámicas más amplias justifica plenamente su inclusión como línea de investigación –presente y futura– para la Historia del Arte Medieval y de todos los periodos. Con todo, debe subrayarse un último factor que individualiza al videojuego y que lo diferencia de las otras manifestaciones artísticas mencionadas. La interactividad y la relación semiótica con el usuario/jugador permiten una aproximación a los nuevos Medievos imposible en otros formatos. Muy especialmente el giro tridimensional ha permitido, no solo que se reproduzcan construcciones y se articulen relatos en torno a ellas, sino que estas se transformen en arquitecturas con mayúsculas definidas por la luz, el espacio y la relación con el individuo. El veloz avance tecnológico permite por lo tanto al videojuego reproducir arquitecturas históricas y crear otras nuevas virtuales, pero no por ello menos reales, susceptibles ambas de ser estudiadas desde la Historia del Arte, siguiendo preceptos similares a los del *Archeogaming*. Esto es, del mismo modo que la Arqueología comienza a valorar los vestigios virtuales al mismo nivel que la cultura material reproducida en los videojuegos, la disciplina histórico-artística puede estudiar la arquitectura virtual de nuevo cuño en sí misma y en paralelo a las construcciones históricas recreadas.

Con todo ello, se abre una nueva y fecunda vía de investigación que de la mano de los avances tecnológicos permita repensar la Historia del Arte Medieval, al menos en cuanto a sus relaciones con la cultura contemporánea, bajo el legítimo paraguas conceptual de los *Medieval Art Game Studies*.

REFERENCIAS

- AARSETH, Espen: *Cybertext - Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore, John Hopkins University Press, 1997.
- ANGUS *et alii* (eds.): *The Interactive Past. Archaeology, heritage & video games*. Leiden, Sidestone Press, 2017.
- BENJAMIN, Walter: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, pp. 15-57.
- BOGOST, Ian: *Persuasive Games: The Expressive Power of Videogames*. Cambridge, The MIT Press, 2007.
- CAILLOIS, Roger: *Teoría de los Juegos*. Barcelona, Seix Barral, 1958.
- DUBY, George: *Diálogo sobre la Historia. Conversaciones con Guy Lardre*. Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- ENCABO FERNÁNDEZ, Eduardo; URRACO SOLANILLA, Mariano; MARTOS GARCÍA, Adriana: *Sagas, distopías y transmedia. Ensayos sobre ficción fantástica*. León, Universidad de León, 2016.
- ESCANDELL MONTIEL, Daniel; CRUZ SUÁREZ, Juan Carlos: «Del encanto de vivir en Azeroth. Presencias Neobarrocas en la lúdica virtual», *Brumal*, III/1 (2015), pp. 139-160. En línea: <https://www.raco.cat/index.php/Brumal/article/view/297608> [fecha de consulta: 19/02/21].
- GARCÍA MARTÍN, Ruth: *Los videojuegos en el mundo del arte: del juego en el arte al arte del juego*, (Tesis doctoral inédita), Universidad de Castilla - La Mancha, 2019. En línea: <https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/26616> [fecha de consulta: 18/02/21].
- GEE, James Paul: *Lo que nos enseñan los videojuegos sobre el aprendizaje y el alfabetismo*. Málaga, Ediciones Aljibe, 2004.
- GONZÁLEZ-SANCHO, Roy: «Estado general de la investigación sobre videojuegos: un breve análisis y posibles tendencias a futuro», *Repertorio Americano Segunda Nueva Época*, 29 (2019), pp. 249-268. En línea: <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/repertorio/article/view/13526> [fecha de consulta: 12/02/21].
- HORKHAIMER, Max; ADORNO, Theodor: *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*. Madrid, Trotta, 2009 [1947].
- HUIZINGA, John: *Homo ludens. El juego y la cultura*. Madrid, Alianza, 1990 [1938].
- JIMÉNEZ ALCÁZAR, Juan Francisco: «Video games and Middle Ages», *Imago Temporis*, 3 (2009), pp. 311-365. En línea: <https://www.historyayvideojuegos.com/articulo-videojuegos-and-the-middle-ages-videojuegos-y-edad-media/> [fecha de consulta: 17/02/21].
- JIMÉNEZ ALCÁZAR, Juan Francisco: «The other possible past: simulation of the Middle Ages in videogames», *Imago Temporis*, 5 (2011), pp. 299-340. En línea: <https://www.historyayvideojuegos.com/articulo-the-other-possible-past-simulation-of-the-middle-ages-in-videojuegos-el-otro-pasado-posible-simulacion-de-la-edad-media-en-los-videojuegos/> [fecha de consulta: 17/02/21].
- JIMÉNEZ ALCÁZAR, Juan Francisco: *De la Edad de los Imperios a la Guerra Total: Medievo y videojuegos*. Murcia, Compobell, 2016. En línea: <https://www.historyayvideojuegos.com/libro-de-la-edad-de-los-imperios-a-la-guerra-total-medievo-y-videojuegos/> [fecha de consulta: 18/02/21].
- LACASA, Pilar: *Los videojuegos. Aprender en mundos reales y virtuales*. Madrid, Morata, 2011.
- MARTÍN NÚÑEZ, Marta; NAVARRO REMESAL, Víctor: «La complejidad ludonarrativa en el videojuego: un doble boomerang», *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, 31 (2021), pp. 7-32.

- MELISSINOS, Chris; O'ROURKE, Patrick: *The Art of Videogames. From Pacman to Mass-Effect*. Nueva York, Welcome Books, 2012.
- MORTIER, Roland: *La poétique des ruines en France: ses origines, ses variations, de la Renaissance à Victor Hugo*. Genève, Droz, 1967.
- MUGUETA MORENO, Íñigo: «Las representaciones sociales de la Historia al servicio de la didáctica en Educación Superior», *Contextos Educativos*, n.º. extr. 1 (2016), pp. 9-30.
- MUGUETA MORENO, Íñigo: «La Historia de los gamers: Representaciones del Medievo y la Antigüedad en los videojuegos de estrategia multijugador», *RiMe. Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea*, 2/1 (2018), pp. 15-42.
- MUGUETA MORENO, Íñigo: «Los estudios sobre los videojuegos históricos en el mundo académico español», en JIMÉNEZ ALCÁZAR, Juan Francisco; RODRÍGUEZ, Gerardo Fabián (eds.): *Videojuegos e Historia: entre el ocio y la cultura*. Murcia, Compobel, 2018, pp. 59-72. En línea: <https://www.historiayvideojuegos.com/wp-content/uploads/2018/10/066.pdf> [fecha de consulta: 17/02/21].
- MUGUETA MORENO, Íñigo: «Análisis educativo. Assassin's Creed: Syndicate», *Games to Learn History*, 2020. En línea: <https://www.gtlhistory.com/videojuegos-analizados/> [fecha de consulta: 21/02/21].
- MUGUETA MORENO, Íñigo: «Análisis educativo. A Plague Tale», *Games to Learn History*, 2020. En línea: <https://www.gtlhistory.com/videojuegos-analizados/> [fecha de consulta: 23/02/21].
- MURRAY, Janet: *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*. Cambridge, MIT Press, 1997.
- NAVARRO REMESAL, Víctor (ed.): *Pensar el juego. 25 caminos para los Game Studies*. Valencia, Shangrila, 2020.
- PAUL, Christiane: *New Media in the White Cube and Beyond: Models for Digital Art*. Oakland, University Presses of California, 2009.
- PEÑATE DOMÍNGUEZ, Federico: «Los Historical Game Studies como línea de investigación emergente en las Humanidades», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 39 (2017), pp. 387-398. En línea: <https://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/view/56282> [fecha de consulta: 10/02/21].
- PÉREZ INDAVEREA, M.^a Aránzazu: «Espacios urbanos en el videojuego: París como escenario de tensión», *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 4/1 (2012), pp. 31-48. En línea: <https://webs.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen04-1/articulos03.htm> [fecha de consulta: 19/02/21].
- PÉREZ LATORRE, Óliver: *El Lenguaje Videolúdico. Análisis de la significación del videojuego*. Barcelona, Laertes, 2012.
- POBLADOR MUGA, María Pilar: «El neogótico y lo neomedieval: nostalgias del pasado en la era de la industrialización», en LOMBA SERRANO, Concha et alii (coords.): *El recurso a lo simbólico. Reflexiones sobre el gusto II*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2014, pp. 119-144. En línea: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/34/00/07poblador.pdf> [fecha de consulta: 20/02/21].
- REINHARD, Andrew: *Archeogaming. An Introduction to Archaeology in and of Video Games*. Nueva York y Oxford, Berghann, 2018.
- SUÁREZ, Adrián: *El padre de las almas oscuras. Hidetaka Miyazaki a través de su obra*. Barcelona, Star-t Magazine Books, 2019.
- TEJEIRO SALGUERO, Ricardo; PELEGRINA DEL RÍO, Manuel: *La psicología de los videojuegos. Un modelo de investigación*. Málaga, Ediciones Aljibe, 2008.

- TOBALINA ORAÁ, Eva: «Análisis educativo. Assassin's Creed: Unity», *Games to Learn History*, 2020. En línea: <https://www.gtlhistory.com/videojuegos-analizados/> [fecha de consulta: 21/02/21].
- URICCHIO, William: «Simulation, history, and computer games», en RAESSENS, Joost; GOLDSTEIN, Jeffrey: *Handbook of Computer Game Studies*. Cambridge, The MIT Press, 2005, pp. 327-338.
- VELASCO PADIAL, Paula; FLORES LEDESMA, Antonio: *Ideological games. Videojuegos e ideología*. Sevilla, Héroes de Papel Studies, 2020.
- VENEGAS RAMOS, Alberto: *Historia y Videojuegos: la Segunda Guerra Mundial en la Cultura y la Sociedad Digital Contemporánea*, (Tesis doctoral inédita), Universidad de Murcia, 2020. En línea: <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/102502> [fecha de consulta: 16/02/21].
- ZARDOYA APÁSTEGUI, Óscar: «Análisis educativo. Age of Empires 2. Definitive Edition», *Games to Learn History*, 2020. En línea: <https://www.gtlhistory.com/videojuegos-analizados/> [fecha de consulta: 18/02/21].

GAME STUDIES. METHODOLOGICAL APPROACHES FROM THE HISTORY OF MEDIEVAL ART

GAME STUDIES. APROXIMACIONES METODOLÓGICAS DESDE LA HISTORIA DEL ARTE MEDIEVAL

Javier Castiñeiras López¹

Recibido: 26/02/2021 · Aceptado: 24/05/2021

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021.31815>

Abstract

This article presents an updated state of the art about the relation of videogames with the cultural sphere and the historical disciplines. Specifically, we will try to address the role that the History of Medieval Art can play in the analysis and assessment of these cultural objects from a double way defined, on one side, by the historical Middle Ages and, on the other side, by the recreated medioevo. The Assassins Creed saga and titles as Bloodborne or A Plague Tale: Innocence, offer very particular visions of medieval and neomedieval architecture, all of them likely to be part of the cannon of medievalizing works of contemporary culture and, therefore, be object of study for the History of Medieval Art.

Keywords

Medieval Art; Neo-gothic; Videogames; Archeogaming; Historical Game Studies

Resumen

En el presente artículo se ofrece un estado de la cuestión actualizado acerca de la relación del videojuego con el mundo de la cultura y de las disciplinas históricas. De manera concreta, se tratará de abordar el papel que la Historia del Arte Medieval puede ofrecer en el análisis y valoración de estos objetos culturales a partir de una doble vía definida, de una parte, por la Edad Media histórica y, de la otra, por el Medioevo recreado. La saga *Assassin's Creed* y títulos como *Bloodborne* o *A Plague Tale: Innocence* ofrecen visiones muy particulares de la arquitectura medieval y neomedieval, susceptibles todas ellas de formar parte del canon de obras medievalizantes de la cultura contemporánea y, por lo tanto, de ser objeto de estudio para la Historia del Arte Medieval.

1. Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. C. e.: javier.castineiras84@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1155-4987>

Palabras clave

Arte Medieval; Neogótico; Videojuegos; Archeogaming; Historical Game Studies

.....

IN RECENT DECADES, the videogame sector has become one of the most successful cultural phenomena, with an exponential growth in the numbers of sales and users that continues year after year. This industry is characterised by a decided commitment to R&D, with the consequent constant renewal of hardware and software that helps to maintain the social interest in videogames and to expand their introduction into an increasing number of sectors². Although as a cultural phenomenon it is still somewhat stigmatised and questioned³, in Spain alone sales reached 1.479 billion euros in 2019 (3.3% more than the previous year) and there are an estimated 15 million players aged 6 to 64, 58% of which are male and 42% female⁴. These statistics furnish a good idea of the importance of the videogame sector in contemporary society and show it to be the most popular cultural industry in the 21st century. It is precisely this gradual success, generated since the first games in the late 1970s (with some precedents in the 1950s), that has allowed videogames to be introduced into academic studies in an irregular way, not without its problems. However, it has advanced firmly, in a wide range of disciplines, such as psychology⁵, education⁶, philosophy⁷, and also in historical studies and to a lesser extent in history of art. The present study is located in the latter field, but before explaining the methodology, it is necessary to make some remarks about the relationship between videogames and theoretical study systems for a better comprehension of these media as multi-faceted cultural objects.

1. GAME STUDIES

Theoretical studies of videogames are mainly based around the double nature of the new media of digital art. On one hand, they are considered in their aspect as scientific-technological objects dependent on technical advances, while on the other hand, they are an object of analysis owing to their aesthetic nature as objects of

2. The latest great technological challenge is the introduction of virtual reality. Since November 2020 we are within the ninth generation of video-consoles. The first generation began in 1972 and finished in 1977. This frenetic inter-generational transition is a good indication of the impact of R+D in the sector.

3. Some sectors of journalism and education perpetuate the blinkered and stereotype view identifying videogames with violence. Fortunately this trend is in decline and an increasing number of voices defend videogames in their educational and cultural facet. GONZÁLEZ-SANCHO, Roy: «Estado general de la investigación sobre videojuegos: un breve análisis y posibles tendencias a futuro», *Repertorio Americano Segunda Nueva Época*, 29 (2019), pp. 249-268.

4. The data are monitored in Spain by the *Asociación Española de Videojuegos (AEVI)*, a member of the *Interactive Software Federation of Europe (ISFE)*. The 2019 report can be consulted at <http://www.aevi.org.es/web/wp-content/uploads/2020/04/AEVI-ANUARIO-2019.pdf> [viewed: 15/02/2021]. At a world level, in 2020 it was calculated that the turnover reached 174.9 billion dollars. Source: <https://www.gamesindustry.biz/articles/2020-12-21-gamesindustry-biz-presents-the-year-in-numbers-2020> [viewed: 15/02/2021].

5. TEJEIRO SALGUERO, Ricardo; PELEGRINA DEL RÍO, Manuel: *La psicología de los videojuegos. Un modelo de investigación*. Málaga, Ediciones Aljibe, 2008.

6. LACASA, Pilar: *Los videojuegos. Aprender en mundos reales y virtuales*. Madrid, Morata, 2011. GEE, James Paul, *Lo que nos enseñan los videojuegos sobre el aprendizaje y el alfabetismo*. Málaga, Ediciones Aljibe, 2004.

7. See for example: VELASCO PADIAL, Paula; FLORES LEDESMA, Antonio: *Ideological games. Videojuegos e ideología*. Sevilla, Héroes de Papel Studies, 2020. The literature in these disciplines cannot be covered fully in a study of the present kind. Three significant recent studies have been chosen and these attest the growth of these lines of research in Spanish academic circles.

visual and narratological culture⁸. Game Studies are founded on that basic premise⁹, but from there many avenues of thought have attempted to fill this new theoretical architecture with contents. Thus, two initial methodological approaches have addressed this field of study: narratology and ludology.

The narratological perspective prioritises a semiotic approach to the fictional space of the videogames, within the framework of narration in digital media, as the basic container of new stories defined by their interactive and participatory character¹⁰. For the followers of this approach, interaction and participation of the receiver/user/player are the main novel elements of the narrative of videogames and therefore the factor that defines them compared with other literary or cinematic media. In turn, ludological studies are based on the theories arising out of the fields of sociology and anthropology connected with the ludic factor in the development of human societies and they then apply them to videogames¹¹, especially discussing the role of the internal rules of the games in order to differentiate them from other narrative arts. These rules, which affect the behaviour of the receiver/user/player and establish narrations with multiple possibilities, are, from this methodological viewpoint, the defining element of these media¹².

Finally, they shape the theoretical foundations of proceduralism, which also locates the definition of videogames in the process established by the rules, with the difference that they are considered alone, and not through their relation with the receiver/user/player¹³.

With this theoretical and speculative baggage, videogames are defined as cultural objects and with that consideration they are starting to be studied in the field of humanities, creating, among others, the category of Historical Game Studies¹⁴. Theoreticians of historical videogames discriminate mainly between games focusing on a particular historical event, which pay greater attention to details, and games that represent longer and more general historical processes¹⁵. Both of these tend to distance themselves from academic history in favour of more fabulated versions, influenced by commonplaces, myths and historiographic prejudices, which are ultimately conditioned by ideological criteria and the demands of the market itself. Alberto Venegas Ramos has recently proposed

8. PAUL, Christiane, *New Media in the White Cube and Beyond: Models for Digital Art*. Oakland, Berkeley, University Presses of California, 2008.

9. On the possibilities of the development of this research perspective, see NAVARRO REMESAL, Víctor (ed.): *Pensar el juego. 25 caminos para los Game Studies*. Valencia, Shangrila, 2020.

10. MURRAY, Janet: *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*. Cambridge, MIT Press, 1997.

11. HUIZINGA, John: *Homo ludens. El juego y la cultura*. Madrid, Alianza, 1990 [1938]. CAILLOIS, Roger: *Teoría de los Juegos*. Barcelona, Seix Barral, 1958.

12. AARSETH, Espen: *Cybertext - Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore, John Hopkins University Press, 1997.

13. BOGOST, Ian: *Persuasive Games: The Expressive Power of Videogames*. Cambridge, The MIT Press, 2007. For the main resources of the videogame language, see PÉREZ LATORRE, Óliver: *El Lenguaje Videolúdico. Análisis de la significación del videojuego*. Barcelona, Laertes, 2012.

14. For a state of the art about the theoretical-methodological relation between history and videogames, see: PEÑATE DOMÍNGUEZ, Federico: «Los Historical Game Studies como línea de investigación emergente en las Humanidades», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 39 (2017), pp. 387-398.

15. URICCHIO, William: «Simulation, history, and computer games», in RAESSENS, Joost; GOLDSTEIN, Jeffrey: *Handbook of Computer Game Studies*. Cambridge, The MIT Press, 2005, pp. 327-338.

a history games classification based on the sources employed to devise the games and the ludo-narrative elements used. He discriminates between history-testimony games, that offer «a testimony of a past event and whose sources for their images, rules, mechanics and narrative come from memory, either individual or inherited»¹⁶; history-problem games, those that provide «history as the heart of the playable proposal, whose sources for the creation of their images, rules, mechanics and narrative come from historiographic texts and debates about the past»¹⁷; and media-history games based on «aesthetic memory reproduced in the mass media whose only objective is attraction, fun, profit and immediate satisfaction and pleasure for players»¹⁸.

This author is a clear representative of the new interest of Spanish historiography in the theoretical study of video games and participates in «History and Video Games. Knowledge, learning and projection of the past in digital society»: a research project that has been a point of reference in recent years in the national scientific panorama. It is headed by Juan Francisco Jiménez Alcázar, a pioneer of Games Studies in Spain whose research interests in this field are focused on the Middle Ages¹⁹, particularly on medieval war.²⁰ For this researcher, the discipline of historical studies on the Middle Ages cannot turn its back on these new ways of informing about the past, and he even posits the figure of a «Medievalist Gamer» as a new kind of historian²¹.

2. VIDEOGAMES, ART AND HISTORY OF ART

In the relationship of videogames with the world of art, several important landmarks have underpinned their reconsideration as artistic objects. One important step has been the increasingly common bestowal of awards traditionally

16. VENEGAS RAMOS, Alberto: *Historia y Videojuegos: la Segunda Guerra Mundial en la Cultura y la Sociedad Digital Contemporánea*, (unpublished doctoral thesis), University of Murcia, 2020, p. 45.

17. *Idem*, p. 47.

18. *Idem*, p. 50. This author provides a full, updated bibliography about history videogames and the historiographic tradition about them. *Idem*, pp. 25-57.

19. JIMÉNEZ ALCÁZAR, Juan Francisco: «Video games and Middle Ages», *Imago Temporis*, 3 (2009), pp. 311-365; JIMÉNEZ ALCÁZAR, Juan Francisco: «The other possible past: simulation of the Middle Ages in videogames», *Imago Temporis*, 5 (2011), pp. 299-340.

20. JIMÉNEZ ALCÁZAR, Juan Francisco: *De la Edad de los Imperios a la Guerra Total: Medievo y videojuegos*. Murcia, Compobell, 2016.

21. JIMÉNEZ ALCÁZAR, Juan Francisco: *De la Edad de los Imperios a la Guerra Total: Medievo y videojuegos*. Murcia, Compobell, 2016, pp. 195-219. The Middle Ages, videogames and History are increasingly studied in Spanish university circles. For a review of the introduction of this avenue of research in Spain, see MUGUETA MORENO, Íñigo: «Los estudios sobre los videojuegos históricos en el mundo académico español», in JIMÉNEZ ALCÁZAR, Juan Francisco; RODRÍGUEZ, Gerardo Fabián (eds.), *Videojuegos e Historia: entre el ocio y la cultura*. Murcia, Compobell, 2018, pp. 59-72. This author has also published several studies on the Middle Ages in videogames from the viewpoints of History and Education. MUGUETA MORENO, Íñigo: «Las representaciones sociales de la Historia al servicio de la didáctica en Educación Superior», *Contextos Educativos*, Extra No. 1 (2016), pp. 9-30; MUGUETA MORENO, Íñigo: «La Historia de los gamers: Representaciones del Medievo y la Antigüedad en los videojuegos de estrategia multijugador», *RiMe. Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea*, 2/1 (2018), pp. 15-42.



FIGURE 1. CATALOGUE OF THE EXHIBITION *ART AND VIDEOGAMES* (taken from <https://americanart.si.edu/books/video-games>)

reserved to other artistic manifestations to videogame creators²², but the main symbolic turning point was the exhibition *The Art of Video Games* in the Smithsonian Museum in Washington (2012)²³. This later became a travelling exhibition, which fostered even greater impact in American cultural circles (FIGURE 1). In the same year of 2012, the Museum of Modern Art (MoMA) in New York acquired the code of 14 videogames for its collection, with the aim of conserving, exhibiting and investigating them²⁴. Some large exhibitions have also been held in Spain (*GameWorld*, LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, 2007; *Playware*, LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, 2007-2008; *Homo Ludens Ludens*, LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, 2008; *Try Again*, La Casa Encendida, 2008; *Videojuegos: Los dos lados de la pantalla*, Espacio Fundación Telefónica, Madrid, 2019-2020; and *Gameplay: Cultura del videojuego*, CCCB, Barcelona, 2019-2020). Moreover, an institution of such acknowledged cultural prestige as the National Library of Spain (BNE) has undertaken a major task of conservation and valorisation of Spanish videogames as part of the country's cultural heritage. These examples are only a small indication of the re-writing of the relationship between videogames and the world of art and culture but they demonstrate the progress that has been made in the last decade.

Videogames were catalogued as artistic objects in what Theodor Adorno and Max Horkheimer called «cultural industries»²⁵, as they are products made in an industrial environment aimed at the general public²⁶. Although videogames have been affected by the debate about whether they can be regarded as artistic manifestations²⁷, there is no doubt that they have been able to generate aesthetics that are consubstantial to them, of which «Pixel Art» is the most popular. This was the first visual language for the sector and therefore it is associated with the first two decades of the industry (1970-1990) but it is still used as a kind of visual acknowledgment and conscious invocation of the media's own memory, as in some super-productions (*The Octopath*

22. The most paradigmatic example is Shigeru Miyamoto, the creator of the famous series *Super Mario Bros* and *The Legend of Zelda*, who was the first person inducted into the Hall of Fame in the Academy of Interactive Arts and Sciences (1988), was made a knight of the French *Ordre des Arts et des Lettres* (2006) and became the first interactive creator to receive the Prince of Asturias Award in Communication and Humanities (2012), among other distinctions.

23. MELISSINOS, Chris; O'ROURKE, Patrick, *The Art of Videogames. From Pacman to Mass-Effect*. Nueva York, Welcome Books, 2012.

24. The collection has been enlarged in successive years: https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/11/29/video-games-14-in-the-collection-for-starters/ [viewed: 18/02/2021].

25. HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor: *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*. Madrid, Trotta, 2009 [1947].

26. On mass culture and the means of industrial production, BENJAMIN, Walter: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», in *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, pp. 15-57. is still quite valid.

27. The controversy was led by Roger Ebert, film critic in the Chicago Sun, for whom videogames should not be regarded as more than mere entertainment. For this controversy, see GARCÍA MARTÍN, Ruth: *Los videojuegos en el mundo del arte: del juego en el arte al arte del juego* (unpublished doctoral thesis), University of Castilla - La Mancha, 2019, pp. 162-174.

Traveler, Square Enix, 2018) and in countless more independent products (*Celeste*, MonoGame, 2018).

The development of three-dimensional games in the early 1990s and constant technological progress has enabled the consolidation of hyper-realistic aesthetics (*Detroit: Become Human*, Quantic Dream, 2018), which have been accompanied by alternative products that have essayed diverse visual languages ranging from expressionism (*Limbo*, Playdead and Double Eleven, 2010) to cartoon aesthetics that evoke the 1930s (*CupHead*, Studio MDHR, 2017) and even abstract language (*E4 – Every Extend Extra Extreme*, Q Entertainment, 2007). This process of theoretical-artistic consolidation has led to the appearance of the terms Game Art, to refer to the relationship of videogames with the arts, and Artgames, for videogames with a clear aesthetic intention²⁸. They are changeable concepts undergoing constant revision but in any case they demonstrate the aesthetic trend of the videogames world in connection with movements in digital and interactive art.

Once creators and theoreticians had defined and defended the artistic character of videogames, History of Art as a field of study has also focused occasionally on some of these new artistic objects in order to apply its analytical methodologies. There is still a long way to go to be able to determine the role of this media in the future History of Art, it is still not very often studied in research projects and even less so in teaching programmes or in general textbooks on History of Art. Despite this incipient condition, historians and art historians can approach videogames in themselves as artistic objects inherent to contemporary culture²⁹, and at the same time, study the relations they establish with the main historical periods and styles.

Among this second aspect, from their beginnings, videogames have inaugurated a connection with History of Art through the concept of individual monuments. From the earliest stages, they have included digital reproductions of such emblematic architectures as the Great Wall of China (*Street Fighter*, Capcom, 1987), the Statue of Liberty in New York and the Sacred Family in Barcelona (*Atomic Runner*, Data East and Dempa, 1988), among numerous other examples. At first, the architectonic landscapes fulfilled a picturesque function as more or less intellectual geographic points of reference that were presented as static photographs in the background of the pictorial image of the videogame. This was largely because of the technical limitations of the software, and it was not until the technological developments in the second half of the 1990s that the growth of polygonal graphics and

28. The definition of these terms is under debate and constantly changing. For a complete state of the art, see GARCÍA MARTÍN, Ruth: *op. cit.*, pp. 201-206.

29. From this point of view, the most important point is the analysis of contemporary plastic aesthetics and narratology of cinematography. A clear example of the videogames susceptible to this study method is the two issues of *The Last of Us* (Naughty Dog, 2013 and 2020), whose narrative aim is placed in the centre of the experience and, in the clear exercise of transferring media, is in the pre-production process for a series on the HBO channel. Another significant example is *God of War* (Santa Monica, 2018) whose narration is articulated by means of a false sequence of shots lasting over 25 hours. Ludo-narrative studies increasingly occupy a larger space in Spanish academic circles. A good example is the monographic issue of *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, which in its Number 31 included the booklet *Ludonarrativas. La complejidad narrativa en los videojuegos*. See the introduction to this issue by MARTÍN NÚÑEZ, Marta; NAVARRO REMESAL, Víctor: «La complejidad ludonarrativa en el videojuego: un doble boomerang», *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, 31 (2021), pp. 7-32.

three-dimensionality of playable space allowed greater ludo-narrative integration of architecture, historical or otherwise. In this way, after shaking off their condition as mere backgrounds, monuments began to be a crucial element in the narrative, playable and aesthetic development of a wide array of videogames³⁰.

A second and fundamental qualitative leap took place with the arrival of the seventh generation of video consoles (2005-2011) and launch of the videogame *Assassin's Creed* (Ubisoft, 2007), the first title in a successful and prolific saga in which History and History of Art occupy a place that the industry had never allowed them previously (FIGURE 2). In this action-adventure franchise, the idea of the individual monument rooted in the nineteenth century found in earlier games is still present, but in *Assassin's Creed*, the concept of a monumental and historic city now appears, at least at that scale. Furthermore, it becomes an active and fully accessible agent, which allows greater fusion between player, city and individual architectures.



FIGURE 2. ASSASSIN'S CREED, 2007. DOME OF AL-AQSA MOSQUE (screenshot by the author)

The Holy Land during the Crusades (*Assassin's Creed*, Ubisoft, 2007), Italian Renaissance cities (*Assassin's Creed II*, Ubisoft, 2009), the Rome of the Borgia Pope (*Assassin's Creed Brotherhood*, Ubisoft, 2010), Ottoman Istanbul (*Assassin's Creed Revelations*, Ubisoft, 2011), North American colonies in the War of Independence (*Assassin's Creed III*, Ubisoft, 2012), the post-colonial Caribbean (*Assassin's Creed Black Flag*, Ubisoft, 2013), the Atlantic during the Seven Years' War (*Assassin's Creed Rogue*, Ubisoft, 2014), Paris in the French Revolution (*Assassin's Creed Unity*, Ubisoft, 2014), Victorian London (*Assassin's Creed Syndicate*, Ubisoft, 2015), the Egypt of Ptolemy (*Assassin's Creed Origins*, Ubisoft, 2017), Greece in the Peloponnesian War (*Assassin's Creed Odyssey*, Ubisoft, 2018) and, finally, Great Britain during the Viking raids (*Assassin's Creed Valhalla*, Ubisoft, 2020), are a sample that make perfectly clear the

30. The saga that started with *Tomb Raider* (Core Design, 1996) is one of the clearest examples in this sense, in which 3D technology allowed the creation of convincing historicist architecture that the player could move through. Beyond more or less historical or historicist tendencies, architecture plays a fundamental role in games like *Resident Evil* (Capcom, 1996), where the mansion and its intricate design are another character in the experience that set the pattern for later games.

large historical and monumental panorama that this saga has travelled through³¹. Anachronisms and historical mistakes occur in the series, but they are occasional and do not overshadow some of the most faithful and technically correct recreations that the videogames industry has achieved³². With both the history of the *Assassin's Creed* and many other examples, studies of virtual historical-artistic heritage are increasing year after year,³³ and thus the History of Baroque, Renaissance or Medieval Art possesses a new format in which it is reproduced and reinterpreted.

3. HISTORY OF MEDIEVAL ART AND VIDEOGAMES

In the relationship that contemporary culture has established with the past, the constant revision of the Middle Ages occupies a privileged place. This is a period that is equally vilified and mythicised, in which the origin of many European national discourses is located; but also a place for Arcadian evasion that becomes a constant source for fantasies. With this binary perspective as the background, 20th and 21st century cultural industries have dialogued with the long medieval period mainly along two main conceptual axes. The first of these prioritises the criterion of the truth and aims for the most reliable historicist recreation possible through the constant use of academic methodologies. In turn, the second nuances, or even disregards, historical truth in favour of folklore and myth, thus providing a medievalising imagination with fewer restrictions.

These categories, which are far from perfectly delimited, are the extremes of a spectrum full of nuances in which truth, veracity, recreation and myth fluctuate constantly and consciously³⁴. Perhaps the two most paradigmatic examples of each approach are *Il nome della rosa* by Umberto Eco (1980) and *The Lord of the Rings* by J. R.R. Tolkien (1954)³⁵. The novel by the Italian author is an extremely faithful recreation based on his profound knowledge of the Middle Ages, whereas the no

31. These are only the canonical titles. The list of historical periods and places would increase even further with the spin-off versions.

32. An analogical example for the study of contemporary architecture is the recreation of New York in *Marvel's Spider-Man* (Insomniac Games, 2018) and *Marvel's Spider-Man: Miles Morales* (Insomniac Games, 2020).

33. Archaeology also participates intensely in these studies. ANGUS *et alii* (eds.): *The Interactive Past. Archaeology, heritage & video games*. Leiden, Sidestone Press, 2017. In addition to research that demonstrates real archaeology in the virtual medium, a new trend has emerged that vindicates the use of archaeological methodology for the virtual remains in the imaginary world of videogames. REINHARD, Andrew: *Archeogaming. An Introduction to Archaeology in and of Video Games*. New York and Oxford, Berghahn, 2018. Closer to historical-artistic methodologies are mainly works that focus on the history of styles (ESCANDELL MONTIEL, Daniel; CRUZ SUÁREZ, Juan Carlos: «Del encanto de vivir en Azeroth. Presencias Neobarrocas en la lúdica virtual», *Brumal*, III/1 (2015), pp. 139-160) together with studies concentrating on virtual urbanism (PÉREZ INDAVEREA, M.^a Aránzazu: «Espacios urbanos en el videojuego: París como escenario de tensión», *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 4/1 (2012), pp. 31-48). These studies are only a small sample of the growing academic interest, still in its infancy and with many lacunae.

34. The relativisation of the model of historicity is an important topic of study among historians. Part of post-modern historiography has assumed that historical accounts are essentially subjective and therefore there are possibilities of representation that combines historical truth with mythical and literary aspects. See DUBY, George: *Diálogo sobre la Historia. Conversaciones con Guy Lardre*. Madrid, Alianza Editorial, 1988.

35. Eco's book was filmed by Jean Jacques Annaud in 1986 and Tolkien's trilogy by Peter Jackson from 2001 to 2003. Both cinematographic adaptations basically attempted to transfer to an audio-visual format the two ways of the approaching the Middle Ages in the literary texts.

lesser erudition of the British professor crystallised in a medievalised world of fantasy, but still absolute realistic and full of knowledgeable references to the period³⁶.

The reinterpretation of the Middle Ages is not exclusive to contemporary mass phenomena, and the neomedieval can be traced in European culture since at least the Romantic movement³⁷. Literature and painting in that time found in the fragmented monumental landscape of the Middle Ages an emotional escape valve and a mythical point of reference for the new national identity mentalities, propitiating the value of a ruin linked to the aesthetic concept of the sublime³⁸. The direct consequence of this re-semanticisation of monumental heritage established by the Romantics is the association between architecture in ruins and the universe of fantasy and terror that has exercised a huge influence in literature, cinema and, as we shall see, in videogames³⁹. Parallel with this, the revision of the Middle Ages also brought with it a new way of understanding architecture, which crystallised in the proliferation of neo-medieval and neo-Gothic buildings, the products of the new industrial society and the new national sentiments, clearly contrasting with the neo-Classic movement and aesthetics linked to the Ancien Régime.

The constant nostalgic reference to the memory of the Middle Ages in much of 19th century architecture, in addition to the construction of buildings of unquestionable historical-artistic value, decidedly conditioned the contemporary collective view of medieval architecture. The neo-medievalising works and theories of Eugène Viollet-le-Duc, John Ruskin, Charles Barry, Augustus Pugin, Josep Puig i Cadafalch and Demetrio de los Ríos, among many others, sketched out a new Middle Ages on which much of contemporary culture has been based⁴⁰. For the creators of cinematic, literary or ludo-narrative works, Amiens Cathedral, the Castle of Loarre or the Abbey of Conques are as medieval as Westminster Palace, Trinity Church in Manhattan and Neuschwanstein Castle. We should not see in this an effect of ignorance of the historical Middle Ages, at least not always, but a consequence of the importance of

36. From the post-modern historiographic point of view mentioned above, J.R.R. Tolkien's books and their numerous veracious references to the Middle Ages attain a value of historicity complementary to Umberto Eco's more academic approach.

37. The 'invention' of the Middle Ages goes back to the 14th and 15th centuries when the new postures of Humanism and the new dialogue with Classic Antiquity were contrasted with the medieval period. The Enlightenment reactivated this debate by evoking the idea of progress and Romanticism vindicated the period out of the subjective spirit that was consubstantial to it. A vast number of prejudices and clichés about the Middle Ages arose out of those movements and transcended the limits of the medieval world chronologically. See HEERS, Jaques: *La invención de la Edad Media*, Barcelona, Crítica, 1995.

38. MORTIER, Roland: *La poétique des ruines en France: ses origines, ses variations, de la Renaissance à Victor Hugo*. Genève, Droz, 1967.

39. Already in 1765, the first novel in the Gothic genre, *The Castle of Otranto* by Horace Walpole, combined the architecture of the castle with a ghost story. In paintings, the subjective value of the aesthetics of ruins can be seen in such an important work as the *Ruins of Eldena Abbey* by Caspar David Friedrich (1825). In the same sense, Victor Hugo's novel *The Hunchback of Notre-Dame* (1831) was important in the creation of the collective image of the Parisian cathedral and Gothic architecture in general.

40. For a summary of the context in which this architecture emerged, see POBLADOR MUGA, María Pilar: «El neogótico y lo neomedieval: nostalgias del pasado en la era de la industrialización», in LOMBA SERRANO, Concha et alii (coords.): *El recurso a lo simbólico. Reflexiones sobre el gusto II*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2014, pp. 119-144.

the 19th century neomedieval revival in the construction of cultural imagination, through works that are in any case extraordinary.

This multiple conception of the Middle Ages filtered by Romanticism and neo-Gothic aesthetics soon appeared in videogames about the historical Middle Ages. The purest historicist view took the developers of *World Heroes 2 Jet* (ADK Corporation, Hamster Corporation and SNK, 1994) to include a correct reproduction of the Patio of the Lions in the Alhambra in Granada as the setting for combats, only a few years after *Super Gouls'n Ghost* (Capcom, 1991) reproduced a castle clearly inspired by neo-Gothic examples such as Neuschwanstein to enhance its environment of Victorian horror⁴¹. As in Horace Walpole's novels, the relationship between architecture and the genre of horror are a constant in the videogames sector, with such significant examples as the saga that began with the first release of *Castlevania* (Konami, 1986), whose title shows the importance given to the *topos* of the Gothic Castle, with its nineteenth century origin, in its aesthetic and ludo-narrative design. Owing to its greater adaptability, the neomedieval aesthetic is used in the fictional universes of videogames more than faithful historical recreations. However, a very interesting example of virtual historical architectures is seen in the *Age of Empires* saga and, specifically for the Middle Ages, in *Age of Empires II: The Age of Kings* (Ensemble Studios, 1999), which contains a varied array of historical buildings from different latitudes and styles, like the Mausoleum of Theodoric in Ravenna, Hagia Sophia in Constantinople, Sta. Maria Laach Abbey and Chartres Cathedral⁴².

This brief overview has shown that architectonic reproductions were common in the first decades of videogames, ornamental in some cases and much more integrated in others, but they were always greatly conditioned technically. It was not only a matter of replacing pixel aesthetics with a hyper-realistic view but also of the possibilities of 3D videogames in which architectures are able to abandon their pictorial character to become bodies in space. In other words, thanks to technological developments, buildings in videogames were no longer painted architectures but real constructions in a virtual world defined by space, light and interaction with the player/user.

The fundamental role of the *Assassin's Creed* saga (henceforward AC) in this qualitative leap has already been mentioned. This was in both technical and narrative aspects, as this series is based on the greatest possible historical accuracy, in which architecture and urbanism play central roles⁴³. This makes the saga the clearest representative of the use of historical architecture in the videogames industry. In order to assess its impact in the dialogue with the Middle Ages, we should take into

41. The reinterpretation of the German castle by Disney has played a crucial part in the cultural transmission of this image. The appearance of palace-fortresses inspired in the Disney one is constant in the sector, with a recent famous reinterpretation in the castle in *The Legend of Zelda. Breath of the Wild* (Nintendo, 2017).

42. ZARDOYA APÁSTEGUI, Óscar: «Análisis educativo. Age of Empires 2. Definitive Edition», *Games to Learn History*, 2020.

43. NAVARRO MORALES, Elisa: «La arquitectura como elemento narrativo en Assassins Creed II», *Quaderns*, 13 (2018), pp. 93-102. This studio is characterised by the consultancy of architects and historians. One of the key members of its development team is Maxime Durand, with a qualification in History, who is coordinator of the contents. The presence of a historian in a leading company in the development of videogames is clear evidence of the importance of the discipline for the industry and new possibilities for humanities in this sector.

account that most of the games released to date are set temporally in periods before or after the medieval centuries. Only the most recent, *AC Valhalla*, and the first release take part in that time and curiously in contexts that are rarely referenced in popular medieval monumental imagination. The first game was set in the Holy Land during the Crusades and the one released in 2020 in the British Isles and Scandinavia in the 9th century. Neither the geographic setting of one or the time period of the other correspond to the most stereotyped History of Medieval Art, generally associated with the 14th and 15th centuries in France and Britain⁴⁴. This is an important point and seems to confirm the historicist intention of the AC brand rather than clichés about the period, including the monuments, in which a Gothic cathedral is equally important as a late medieval abbey or a mosque for AC.

Regarding those two titles, the first AC provided an entirely novel recreation of some Middle East cities in the Crusades, such as Acre, Damascus and Jerusalem. It should be noted how a great effort was made to transmit a monumental landscape and urbanism of multi-cultural cities, in which church spires were side by side with mosque minarets. The influence of the culture of monuments meant that the greatest care was taken in the best-known works in the canon of History of Art, and therefore the Dome of the Rock, Al-Aqsa Mosque and the Church of the Holy Sepulchre were emphasised. The case of *AC Valhalla* is particular and suffers from greater difficulties in historical faithfulness. It should be noted that few remains are known of British 9th-century monuments and this allowed greater imaginative freedom for the developers who, conditioned by popular medieval images, introduced for example windows with Gothic tracery in the church of St Alban's Abbey. As regards the architectonic recreations, the greatest merit of this issue is the inclusion of the wooden architecture of the Viking culture and the constant presence of the Roman past through ruins, abandoned in some cases and reused in others, that correctly transmit in images the culture of *spolium* in medieval architecture⁴⁵ (FIGURE 3).



FIGURE 3. ASSASSIN'S CREED VALHALLA, 2020. ROMAN RUINS (screenshot by the author)

44. The Crusades and Viking culture are undoubtedly mythified aspects of the Middle Ages, but from the point of view of military history rather than the image of their architecture.

45. It should be taken into account that there is also a high degree of invention and a certain tendency towards the romantic reproduction of ruins.

The small number of chapters set in the Middle Ages does not stop the architecture of the period appearing in other *AC* releases. Indeed, except for the American games and the adventures in Antiquity (Egypt and Greece⁴⁶), medieval and neo-medieval monuments form part of the virtual constructions in all the other chapters. In *AC II*, Italian Renaissance cities are successfully recreated through the architecture of the time but also in the inherited monumental landscape. In this way, together with the impressive Brunelleschi's Dome in Florence, it reproduces the Palazzo Vecchio and the Loggia dei Lanzi and, in Venice, the Basilica of St Mark. The following chapters, set in Rome and Istanbul in the 16th century, also offer a considerable number of medieval buildings (Hagia Sophia, the Galata Tower, Santa María in Aracoeli, etc.), and above all St Peter's Cathedral in the Vatican, where Constantine's buildings are still standing next to Michelangelo's dome under construction.

To conclude, the two games set in more recent chronologies (*AC Unity* in Paris during the French Revolution and *AC Syndicate* in Victorian London⁴⁷) again display scrupulous respect for the monuments of both cities and include famous medieval architectures. The game set in London is doubly interesting as it recreates the medieval Westminster Abbey next to the palace of the same name in a neo-Gothic style. The chronological context of the videogame allows the appearance of historical and not fictitious neomedieval architecture, which further opens the possibilities for the study of virtual medieval art. The videogame that takes place in Paris is the one with the most detailed reproductions of medieval monuments, especially as regards those in the Île-de-France, above all Sainte-Chapelle, where the intrinsic value of light in this building has been understood perfectly (FIGURES 4 and 5), and Notre-Dame de Paris (FIGURE 6). The Parisian cathedral in *AC Unity* is the best example of how the videogame industry participates in the filters that the nineteenth century imposed on our view of the Middle Ages, as the image it gives of the building in about 1789 includes the Viollet-le-Duc spire built during the restoration that began in the 1840s.



FIGURE 4. ASSASIN'S CREED UNITY, 2014. EXTERIOR OF SAINTE-CHAPELLE (screenshot by the author)

46. These two releases stand out because they opted decidedly for teaching about History as they include *Discovery Tour* modes without violence and offer interactive explanations about the main historical events and monuments.

47. TOBALINA ORAÁ, Eva: «Análisis educativo. Assassin's Creed: Unity», *Games to Learn History*, 2020. MUGUETA MORENO, Íñigo: «Análisis educativo. Assassin's Creed: Syndicate», *Games to Learn History*, 2020.

This anachronism was included consciously by the studio as they thought that, for the general public, the Paris cathedral would be unrecognisable without its iconic spire, and therefore collective neo-medieval imagination was given priority over the chrono-constructive reality of Notre-Dame⁴⁸ (FIGURE 7).



FIGURE 5. ASSASIN'S CREED UNITY, 2014. INTERIOR OF SAINTE-CHAPELLE (screenshot by the author)



FIGURE 6. ASSASIN'S CREED UNITY, 2014. NOTRE DAME (screenshot by the author)

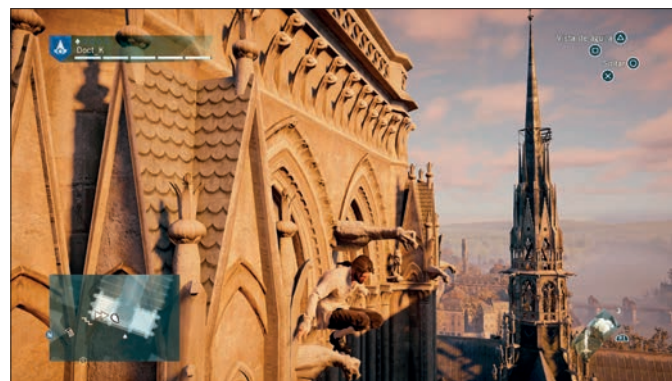


FIGURE 7. ASSASIN'S CREED UNITY, 2014. SPIRE OF NOTRE DAME (screenshot by the author)

48. The importance of this building for Ubisoft led the studio to give away the videogame for a few days after the 2019 fire, so that users might observe the lost spire virtually. Although this initiative was for publicity purposes, it is a good example of the current relationship between heritage, History of Art and the videogame industry.

The value of the new and the recreated Middle Ages brings us to the following aspect to be discussed here: the relationship between videogames and the neomedieval image in the *Souls* universe of Hidetaka Miyazaki⁴⁹. *Demon's Souls* (FromSoftware, 2009) was released on the Japanese and American markets in 2009 and in Spain a year later. One of the most influential games in the last decades, its success has led to a remake in 2020⁵⁰. It was the start of the so-called *Souls* or *Soulslike* universe devised by Hidetaka Miyazaki, which is characterised by its enormous difficulty, its cryptic narrative and its liking for the aesthetics of Gothic horror⁵¹.

The games include levels like Tower of Latria or Boletarian Palace, clearly influenced by neomedieval aesthetics inspired by literature and Gothic horror films. The technical possibilities of the 2020 remake have also enabled an amazing level of detail, so that architectural elements are much more convincing, allowing vault systems, pointed arches, clustered columns and even railings and sculptures to be reproduced and recognised. The neo-Gothic settings are also used in the three releases of *Dark Souls* (Cathedral of Darkness, Lost Fortress, Anor Londo, etc.). In the first of these games a level was designed that is very interesting for a consideration of how this cultural manifestation understands the Middle Ages through inherited concepts, as the level called New Londo Ruins takes place in an impressive destroyed and abandoned city that is directly inspired by Romantic sensitivity towards the architecture of ruins.

The neo-medieval aesthetics are repeated in *Bloodborne*, but in a diverse way (FIGURE 8). Although buildings in a medieval style are again found, such as a huge Gothic cathedral, this game released in 2015 chooses an even more lugubrious setting, inspired by Dracula and Lovecraftian mythology, in which the city of Yharnam plays a crucial role. The design of the city centre is again based on the Middle Ages, but in this case with a clear Victorian bias in which the Gothic Yharnam skyline is filled by pinnacles, gables, pointed arches, tracery and spires, together with towers and chimneys evoking the Industrial Revolution. *Bloodborne* goes a step further than its predecessors and opts for a wide ranging revision of the medieval world, from late medieval Gothic architecture to nineteenth-century

49. On this developer and his particular works, see SUÁREZ, Adrián: *El padre de las almas oscuras. Hidetaka Miyazaki a través de su obra*. Barcelona, Star-t Magazine Books, 2019.

50. We say it is a remake when a game is updated to the technical possibilities enabled by new software while maintaining the narrative and playable essence of the original game. The release of remakes is proof of the self-assessment of heritage of the media, which supposes that a number of games should be recuperated so that new users can know and enjoy them.

51. The videogames canon includes, together with the cited *Demon's Souls*, *Dark Souls* (FromSoftware 2011), *Dark Souls II* (FromSoftware 2014), *Dark Souls III* (FromSoftware 2016), *Bloodborne* (FromSoftware 2015) and *Sekiro* (FromSoftware 2019). The last game is not studied here as it is inspired by feudal Japan, where the cultural dynamics are different from those of the Western Middle Ages. At the present time, *Elden Ring* is being developed with a storyline by Hidetaka Miyazaki and George R. Martin, creator of the literary saga *A Song of Ice and Fire* (begun in 1996 and to be completed). The novels were the source for the famous television series *Game of Thrones*, and one of the most important authors in the neo-medievalising tradition of modern fantastic literature. The participation of the author in developing the videogame is framed within the increasing value of trans-media development in contemporary culture, and at the same time, in the relationship he possesses with the Middle Ages and its recreations. See ENCABO FERNÁNDEZ, Eduardo, URRACO SOLANILLA, Mariano; MARTOS GARCÍA, Adriana: *Sagas, distopías y transmedia. Ensayos sobre ficción fantástica*. León, Universidad de León, 2016.

Victorian neo-Gothic. Miyazaki's third game is thus located in the long-lasting tradition of the Gothic novel that, from Horace Walpole to Bram Stoker⁵², gives a crucial role to medieval architecture in the construction of its universes.



FIGURE 8. *BLOODBORNE*, 2015. NEO-GOTHIC ARCHITECTURE (screenshot by the author)

The *Assassin's Creed* saga and the *Souls* universe are the clearest representatives, but by no means the only ones, of the way in which the cultural videogames industry has connected with the Middle Ages and its architectonic world. However, the possible ways of approaching the Middle Ages have not been exhausted with them and an intermediate trend exists between the archaeological rigour of *AC* and the neo-Gothic inventiveness of *Souls*. A good example is the French videogame *A Plague Tale: Innocence* (Asobo Studio, 2019), which tells the story of two brothers in south-west France in the Hundred Years' War⁵³. With this premise, the developers seem to display an aim of historical veracity close to *AC* and, indeed, the realization of the climate of war in 14th-century France is worthy of praise. However, as the plot develops, a large number of pejorative clichés about the Middle Ages constantly emerge; such as the extreme violence, religious fanaticism, the Inquisition, the plague and alchemy.

The architectonic recreations that accompany the game are taken from the historical Aquitaine and the humble buildings in the rural world are especially noteworthy in contrast with the Romanesque monasteries and Gothic buildings (FIGURES 9 and 10), not only religious constructions, but also civil buildings like fortresses and even a university. They all reflect detailed knowledge of the characteristics of the different artistic periods: the importance of the cloisters in the Romanesque monastery, use of light through the Gothic stained-glass windows, the construction of new buildings for urban life, etc. However, based on this knowledge, the developers designed buildings that do not copy historical buildings even though they are inspired by them. The

52. The relationship with the novel by the Irish author transcends the horror aspect as both works use the historical Middle Ages and the new nineteenth century medieval aesthetics. In the novel, the narrative space is articulated around the medieval castle in Transylvania and Victorian London in an exercise of duality that the videogame emulates with the Gothic architecture of such buildings as the cathedral and the neomedieval aesthetics of the city of Yharnam. In both works, the architecture and urban areas are elements in the achievement of a lugubrious setting, in the way that the 2015 videogames repeats the cliché that associates Gothic architecture with darkness and horror, which also appears in the 1897 novel and in Western cinematography.

53. MUGUETA MORENO, Íñigo: «Análisis educativo. *A Plague Tale*», *Games to Learn History*, 2020.

rigour in the buildings contrasts towards the end of the game with the fantasy of the narrative that takes place in them. The impressive Gothic cathedral in the final chapter full of supernatural events is especially noteworthy. The Gothic architecture takes its presence directly inherited from Victor Hugo's *Hunchback of Notre Dame* and functions practically like another person in the story.



FIGURE 9. *A PLAGUE TALE: INNOCENCE*, 2019. ROMANESQUE CRYPT (screenshot by the author)



FIGURE 10. *A PLAGUE TALE: INNOCENCE*, 2019. GOTHIC GALLERY (screenshot by the author)

A Plague Tale: Innocence is a good example of the ambiguity in which the reproduction of the buildings is rigorous, but without the constraints of a literal copy, where the architecture is the setting for a story that deliberately combines historical veracity with science fiction, creating a contrast that separates this game from the *AC* and *Souls* sagas. It traces out a third approach in the relation of videogames with the medieval world.

4. CONCLUSIONS. MEDIEVAL ART GAMES STUDIES?

A brief overview has been made of the cultural videogame industry and its relationship with the world of History and History of Art. The evident narrative and aesthetic vocation of the games fully justifies society's new appreciation of them, which has taken videogames to museums and universities, albeit not without some issues. In the universities, they are studied in their nature as artistic objects

in themselves and as new media for historical recreation and the teaching of humanities. This cultural and academic dignification has allowed terms like Game Studies to be coined in order to cover an expanding line of studies, or Historical Games Studies, in which the role of historical disciplines is fundamental. Their nature as an audio-visual product also situated videogames in the specific field of History of Art, both from the methodological perspective of the history of the cinema and visual arts, and through the history of architecture owing to their mimetic nature in two or three-dimensional interactive environments.

From this scientific point of view, the History of Medieval Art may offer specific interpretations of interest because, as we have shown, multiple conceptions of the Middle Ages exist, and many of them transcend the rigour of History to enter the terrain of the construction of collective cultural imaginary worlds. Videogames undoubtedly follow inherited traditions filtered through the cinema, comics and literature, and in all these media appears the dichotomy, equally seen in videogames, between the historical and the recreated Middle Ages. Historical personalities next to witches and demons, or Romanesque churches together with castles adorned with impossible towers, appear in ludo-narrative products following the dynamics of other cultural mass media. All these artistic manifestations are conditioned, as explained above, by the revisions of the Romantic movement and the nineteenth century, which confers a certain special status to the History of Medieval Art, as its relationship with videogames must be analysed through historical veracity but also through the History of Neo-medieval Art and the cultural constructs accompanying it.

The participation of videogames in these wider dynamics fully justifies their inclusion in a present and future avenue of research for the History of Medieval Art and all other periods. However, a final factor that individualises videogames and differentiates them from other artistic manifestations must be emphasised. Interactivity and the semiotic relationship with the user/player allow an approach to the new medieval worlds that is impossible in other formats. Above all, the three-dimensional development has enabled buildings not only to be reproduced and stories to be developed around them, but also to become full architectures defined by light, space and their relationship with the individuals. Rapid technological progress has therefore allowed videogames to reproduce historical architectures and create new virtual ones, not for that any less real. Both of these are susceptible to being studied by History of Art, following precepts similar to those of *Archeogaming*. In the same way as Archaeology is beginning to consider virtual remains on the same level as the material culture reproduced in videogames, the historical-artistic discipline can study newly-created virtual architecture at the same time as the recreated historical buildings.

In this way, a new and fertile avenue of research, hand in hand with technological advances, will be able to rethink History of Medieval Art, at least as regards its relationship with contemporary culture, under the legitimate conceptual umbrella of Medieval Art Games Studies.

REFERENCES

- AARSETH, Espen: *Cybertext - Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore, John Hopkins University Press, 1997.
- ANGUS *et alii* (eds.): *The Interactive Past. Archaeology, heritage & video games*. Leiden, Sidestone Press, 2017.
- BENJAMIN, Walter: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», in *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, pp. 15-57.
- BOGOST, Ian: *Persuasive Games: The Expressive Power of Videogames*. Cambridge, The MIT Press, 2007.
- CAILLOIS, Roger: *Teoría de los Juegos*. Barcelona, Seix Barral, 1958.
- DUBY, George: *Diálogo sobre la Historia. Conversaciones con Guy Lardre*. Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- ENCABO FERNÁNDEZ, Eduardo; URRACO SOLANILLA, Mariano; MARTOS GARCÍA, Adriana: *Sagas, distopías y transmedia. Ensayos sobre ficción fantástica*. León, Universidad de León, 2016.
- ESCANDELL MONTIEL, Daniel; CRUZ SUÁREZ, Juan Carlos: «Del encanto de vivir en Azeroth. Presencias Neobarrocas en la lúdica virtual», *Brumal*, III/1 (2015), pp. 139-160. Online: <https://www.raco.cat/index.php/Brumal/article/view/297608> [viewed: 19/02/21].
- GARCÍA MARTÍN, Ruth: *Los videojuegos en el mundo del arte: del juego en el arte al arte del juego* (unpublished doctoral thesis), Universidad de Castilla - La Mancha, 2019. Online: <https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/26616> [viewed: 18/02/21].
- GEE, James Paul, *Lo que nos enseñan los videojuegos sobre el aprendizaje y el alfabetismo*. Málaga, Ediciones Aljibe, 2004.
- GONZÁLEZ-SANCHO, Roy: «Estado general de la investigación sobre videojuegos: un breve análisis y posibles tendencias a futuro», *Repertorio Americano Segunda Nueva Época*, 29 (2019), pp. 249-268. Online: <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/repertorio/article/view/13526> [viewed: 12/02/21].
- HORKHAIMER, Max; ADORNO, Theodor: *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*. Madrid, Trotta, 2009 [1947].
- HUIZINGA, John: *Homo ludens. El juego y la cultura*. Madrid, Alianza, 1990 [1938].
- JIMÉNEZ ALCÁZAR, Juan Francisco: «Video games and Middle Ages», *Imago Temporis*, 3 (2009), pp. 311-365. Online: <https://www.historiayvideojuegos.com/articulo-videojuegos-and-the-middle-ages-videojuegos-y-edad-media/> [viewed: 17/02/21].
- JIMÉNEZ ALCÁZAR, Juan Francisco: «The other possible past: simulation of the Middle Ages in videogames», *Imago Temporis*, 5 (2011), pp. 299-340. Online: <https://www.historiayvideojuegos.com/articulo-the-other-possible-past-simulation-of-the-middle-ages-in-videojuegos-el-otro-pasado-posible-simulacion-de-la-edad-media-en-los-videojuegos/> [viewed: 17/02/21].
- JIMÉNEZ ALCÁZAR, Juan Francisco: *De la Edad de los Imperios a la Guerra Total: Medievo y videojuegos*. Murcia, Compobell, 2016. Online: <https://www.historiayvideojuegos.com/libro-de-la-edad-de-los-imperios-a-la-guerra-total-medieval-y-videojuegos/> [viewed: 18/02/21].
- LACASA, Pilar: *Los videojuegos. Aprender en mundos reales y virtuales*. Madrid, Morata, 2011.
- MARTÍN NÚÑEZ, Marta; NAVARRO REMESAL, Victor: «La complejidad ludonarrativa en el videojuego: un doble boomerang», *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, 31 (2021), pp. 7-32.

- MELISSINOS, Chris; O'ROURKE, Patrick: *The Art of Videogames. From Pacman to Mass-Effect*. Nueva York, Welcome Books, 2012.
- MORTIER, Roland: *La poésie des ruines en France: ses origines, ses variations, de la Renaissance à Victor Hugo*. Genève, Droz, 1967.
- MUGUETA MORENO, Íñigo: «Las representaciones sociales de la Historia al servicio de la didáctica en Educación Superior», *Contextos Educativos*, Extra No. 1 (2016), p. 9-30.
- MUGUETA MORENO, Íñigo: «La Historia de los gamers: Representaciones del Medievo y la Antigüedad en los videojuegos de estrategia multijugador», *RiMe. Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea*, 2/1 (2018), pp. 15-42.
- MUGUETA MORENO, Íñigo: «Los estudios sobre los videojuegos históricos en el mundo académico español», in JIMÉNEZ ALCÁZAR, Juan Francisco; RODRÍGUEZ, Gerardo Fabian (eds.), *Videojuegos e Historia: entre el ocio y la cultura*. Murcia, Compobel, 2018, pp. 59-72. Online: <https://www.historiayvideojuegos.com/wp-content/uploads/2018/10/066.pdf> [viewed: 17/02/21].
- MUGUETA MORENO, Íñigo: «Análisis educativo. Assassin's Creed: Syndicate», *Games to Learn History*, 2020. Online: <https://www.gtlhistory.com/videojuegos-analizados/> [viewed: 21/02/21].
- MUGUETA MORENO, Íñigo: «Análisis educativo. A Plague Tale», *Games to Learn History*, 2020. Online: <https://www.gtlhistory.com/videojuegos-analizados/> [viewed: 23/02/21].
- MURRAY, Janet: *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*. Cambridge, MIT Press, 1997.
- NAVARRO REMESAL, Víctor (ed.): *Pensar el juego. 25 caminos para los Game Studies*. Valencia, Shangrila, 2020.
- PAUL, Christiane: *New Media in the White Cube and Beyond: Models for Digital Art*. Oakland, University Presses of California, 2009.
- PEÑATE DOMÍNGUEZ, Federico: «Los Historical Game Studies como línea de investigación emergente en las Humanidades», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 39 (2017), pp. 387-398. Online: <https://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/view/56282> [viewed: 10/02/21].
- PÉREZ INDAVEREA, M.^a Aránzazu: «Espacios urbanos en el videojuego: París como escenario de tensión», *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 4/1 (2012), pp. 31-48. Online: <https://webs.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumeno4-1/articulos03.htm> [viewed: 19/02/21].
- PÉREZ LATORRE, Óliver: *El Lenguaje Videolúdico. Análisis de la significación del videojuego*. Barcelona, Laertes, 2012.
- POBLADOR MUGA, María Pilar: «El neogótico y lo neomedieval: nostalgias del pasado en la era de la industrialización», in LOMBA SERRANO, Concha et alii (coords.): *El recurso a lo simbólico. Reflexiones sobre el gusto II*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2014, pp. 119-144. Online: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/34/00/07poblador.pdf> [viewed: 20/02/21].
- REINHARD, Andrew: *Archeogaming. An Introduction to Archaeology in and of Video Games*. Nueva York y Oxford, Berghann, 2018.
- SUÁREZ, Adrián: *El padre de las almas oscuras. Hidetaka Miyazaki a través de su obra*. Barcelona, Star-t Magazine Books, 2019.
- TEJEIRO SALGUERO, Ricardo; PELEGRINA DEL RÍO, Manuel: *La psicología de los videojuegos. Un modelo de investigación*. Málaga, Ediciones Aljibe, 2008.
- TOBALINA ORAÁ, Eva: «Análisis educativo. Assassin's Creed: Unity», *Games to Learn History*, 2020. Online: <https://www.gtlhistory.com/videojuegos-analizados/> [viewed: 21/02/21].

- URICCHIO, William: «Simulation, history, and computer games», in RAESSENS, Joost; GOLDSTEIN, Jeffrey: *Handbook of Computer Game Studies*. Cambridge, The MIT Press, 2005, pp. 327-338.
- VELASCO PADIAL, Paula; FLORES LEDESMA, Antonio: *Ideological games. Videojuegos e ideología*. Sevilla, Héroes de Papel Studies, 2020.
- VENEGAS RAMOS, Alberto: *Historia y Videojuegos: la Segunda Guerra Mundial en la Cultura y la Sociedad Digital Contemporánea*, (unpublished doctoral thesis), Universidad de Murcia, 2020. Online: <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/102502> [viewed: 16/02/21].
- ZARDOYA APÁSTEGUI, Óscar: «Análisis educativo. Age of Empires 2. Definitive Edition», *Games to Learn History*, 2020. Online: <https://www.gtlhistory.com/videojuegos-analizados/> [viewed: 18/02/21].

EN EL NOMBRE DEL PADRE... JOAN DE JOANES EN EL TALLER DE VICENT MACIP (C. 1520-1542). CONSIDERACIONES SOBRE LAS AUTORÍAS COMPARTIDAS

IN THE NAME OF THE FATHER... JOAN DE JOANES AT THE VICENT MACIP'S WORKSHOP (C. 1520-1542). CONSIDERATIONS ON SHARED AUTHORIES

Miguel Ángel Herrero-Cortell¹ e Isidro Puig Sanchis²

Recibido: 10/03/2021 · Aceptado: 02/06/2021

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021.30244>

Resumen

El presente artículo se centra en el periodo de consolidación de Joan de Joanes como maestro pintor, y particularmente en el momento en el que, antes de ocuparse de la dirección del obrador familiar trabajó como oficial, a la sombra de su padre. A través de una serie de casos de estudio se perfila someramente la incipiente actividad artística del joven Joanes, al tiempo que se plantean algunas consideraciones sobre el trabajo en los talleres. Todo ello suscita una revisión de la atribución de ciertas obras que en lo sucesivo deben considerarse de autoría conjunta. Se plantean entre líneas, por último, una serie de reflexiones y premisas que, aunque son especialmente válidas para el caso del taller familiar de los Macip, se manifiestan igualmente operativas para otros muchos artistas del periodo.

Palabras clave

Joan de Joanes; Vicent Macip; Renacimiento; pintura; talleres; siglo XVI

Abstract

This paper focuses on the period of consolidation of Joan de Joanes as a master painter, and particularly at the time when, before taking charge of the management of the family workshop, he worked in the shadow of his father. Through a series of case studies, the incipient artistic activity of the young Joanes is briefly outlined, while some considerations about works and tasks in the workshops are raised. All this leads a revision of the attribution of certain artworks that from now on must be considered joint authorship. Finally, some conclusions and premises are raised

1. Universidad Politécnica de Valencia. C. e.: mihercor@har.upv.es; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3855-9542>
2. Universidad Politécnica de Valencia. C. e.: ipuig@upv.es; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6381-5579>

between the lines. Although they not only are valid in the case of the Macip family workshop, but they are also equally operative for many other artists of the period.

Keywords

Joan de Joanes; Vicent Macip; Renaissance; painting; wokshops; 16th Century

.....

INTRODUCCIÓN: TALLERES COOPERATIVOS ¿AUTORÍAS ÚNICAS?³

La autoría de las obras artísticas constituye uno de los principales caballos de batalla para los historiadores del arte, especialmente cuando ciertos aspectos (formales, documentales, estilísticos, procedimentales o materiales) levantan dudas sobre la atribución a uno u otro artífice. Y no es problema baladí, ni tan sencillo como *a priori* pudiera atisbarse. Viene lastrándose en la historiografía la idea del artista autónomo, individual, que trabaja solo. Se trata, en verdad, de un concepto inoperativo a tenor del modo de trabajo en los obradores pictóricos medievales y modernos, estructurados de manera jerárquica y en los que la totalidad de las tareas recaía en múltiples manos⁴. Pero ocurre que esta colaboración grupal, a menudo es desatendida e incluso ignorada. En realidad, debió ser muy común la participación colegiada de más de un artífice en una misma pintura; y el taller de los Macip actuaría como el resto.

Una concepción individualista del pintor resulta hoy idílica, y el artificial constructo romántico de cada personalidad artística empuja hacia una visión un tanto maniquea, obstinada en la búsqueda de un «nombre», como metáfora del marchamo de calidad de una obra. Este apremio nominal suele ningunear la labor de aquellos artífices anónimos integrados en los talleres de los siglos XV y XVI. Así, tradicionalmente, se deja de lado (relegada a un plano de nula consideración o relevancia) la participación de mozos, esclavos, aprendices, colaboradores (a veces familiares), oficiales, o maestros asalariados, que coadyuvaban a mantener los niveles de producción y que, por no contar con taller propio y trabajar a las órdenes del maestro, quedan hoy injustamente silenciados en las páginas de la Historia del Arte.

3. El presente artículo se inscribe en las líneas de estudio desarrolladas en el *Centro de Investigación Medieval y Moderna* (CIMM) de la Universidad Politécnica de Valencia.

4. Sobre la organización medieval de los talleres valencianos, véase, por ejemplo: MIQUEL, Matilde: *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*. Valencia, PUV, 2008, pp. 125-126; MONTERO, Encarna: *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos: Valencia, 1370-1450*, (Tesis doctoral inédita), Universitat de València, 2013, pp. 17-84. Casos similares encontramos también, por ejemplo, en la escuela castellana (VASALLO, Luis; FIZ, Irune. «Organización y método de trabajo de un taller de pintura a mediados del siglo XVI: el caso toresano», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 91 (2003), pp. 313-326) o andaluza (SÁNCHEZ-CORTEGANA José M.: «Los obradores artísticos sevillanos del siglo XVI. Adaptaciones y cambios para satisfacer los encargos del mercado americano», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 103 (2013), pp. 177-196).

EL TALLER DE LOS MACIP

Desconocemos en qué momento creó Vicent Macip un taller propio. Con poco más de veinte años ya aparece documentado como pintor, acaso desde su matrimonio en 1493⁵. Ello no invalida la posibilidad de que hubiera continuado trabajando a las órdenes de su maestro durante algunos años más, hasta sentirse afianzado como artista y ver factible su andadura profesional por cuenta propia⁶. Hasta el momento, la primera obra documentada de una contrata suya en solitario es el retablo para la familia Joan en la cartuja de Portaceli, cuyo primer pago se efectúa el 2 de junio de 1507⁷.

En el caso concreto del taller de los Macip –entiéndase como un único obrador bajo la sucesiva dirección de diversas figuras a lo largo de todo el siglo XVI–, podríamos distinguir diferentes etapas de producción, dependiendo de los miembros activos que en cada momento lo conformaban y en función del maestro que lo encabezaba. Fue siempre un taller jerarquizado en el que intervenían múltiples manos. Más allá de la existencia de procedimientos relegados a ciertos roles secundarios, –como la preparación de las tablas, la molienda de pigmentos o la aplicación de los dorados–, la ejecución de los trabajos también debió quedar definida y distribuida de acuerdo con jerarquías basadas en el nivel profesional de cada artífice. El grado de formación podía determinar su participación en ciertas fases: entiéndanse el trazado de dibujo previo, la aplicación de las bases de color, la construcción de carnaciones de los rostros y manos, los drapeados de las figuras, la disposición de los paisajes y arquitecturas, por no aludir a otras labores más mecánicas, como el dorado.

En un primer estadio, el obrador estaría –lógicamente– liderado por el mismo Vicent Macip, aunque se desconoce, por el momento, qué otros artífices pudieron colaborar con él durante esos años.

Ya bajo su dirección, se abre una segunda etapa, desde la década de 1520 hasta 1542, que es la que nos ocupa. Esta segunda etapa, a su vez, puede dividirse en dos horquillas diferenciadas. La primera entre 1520 y 1533, momento en que su hijo, Joan de Joanes, habría ya concluido su formación (de la que pocas certezas se tienen pero

5. Documentado por primera vez como pintor el 28 de junio de 1494 (PUIG, Isidro; COMPANY, Ximo; TOLOSA, Luisa: *El pintor Joan de Joanes y su entorno familiar. Los Macip a través de las fuentes literarias y la documentación de archivo*. Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2015, doc. 3); y seguramente ya lo era cuando contrajo matrimonio con Isabel Navarro, el 4 de septiembre de 1493: SAMPER, Vicente; REDONDO, José: «Los Macip», en *Grandes Pintores de la Comunidad Valenciana* (fasc. V). Valencia, El Mundo, 1999, p. 55.

6. Nada se sabe con certeza sobre su formación pero, como han planteado ya algunos autores, sería plausible que acaeciera en la *bottega* valenciana de Paolo da San Leocadio, siguiendo la teoría que el propio Company planteara al abordar la monografía de la figura del pintor *reggiano*. COMPANY, Ximo: *Paolo da san Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*. Gandia, CEIC Alfons el Vell, 2006, p. 125, y PUIG, Isidro et alii.: *op. cit.*, pp. 23-24. De hecho, en obras como el *Retablo del Salvador* de Villareal, contratado a San Leocadio y fechado en la última década del siglo XV, parece intuirse la mano de Vicent Macip, acaso junto con la de Nicolás Falcó. HERRERO-CORTELL, Miquel Àngel: *Procedimientos técnicos, soportes y materiales utilizados en los obradores pictóricos de la Corona de Aragón (Ss. XV-XVI). Una aproximación a través del paradigma Valenciano*, (Tesis doctoral inédita), Universitat de Lleida, 2019, p. 770.

7. Documento inédito en PUIG, Isidro et alii.: *op. cit.*, pp. 96-97, doc. 15. Sobre este retablo: SAMPER, Vicente: «Una tabla de Santa Ana con la Virgen y el Niño junto a María Magdalena, identificable con la central del retablo de los Joan (1507), de Vicente Macip», *Archivo de Arte Valenciano*, 75 (1994), pp. 35-38.

que, a buen seguro debió contar con una estancia o *soggiorno* en Italia⁸, pese a la reiterada obstinación en negarlo, por parte de la historiografía⁹. Tomamos como posible fecha de nacimiento de Joanes los años 1503/05¹⁰, lo que implicaría que al iniciarse el Retablo Mayor de la Catedral de Segorbe (c. 1528) contaría con unos 25 años. Precisamente su actividad durante la ejecución de este mueble marcará un punto de inflexión¹¹. A partir de este momento se inicia el segundo periodo, dentro de esa misma etapa, poco después de la conclusión del encargo segorbino, entre 1534 y 1542, década en la que Joanes acusa ya supremacía artística sobre su padre Vicent. Esta circunstancia, reconocida documentalmente, queda de manifiesto en los contratos donde se exigía que fuese «Joan Macip», es decir Joan de Joanes, quien ejecutase las partes más importantes de los retablos¹². Sin embargo, era todavía su padre, como cabeza de familia/taller, quien firmaba las capitulaciones de encargos, como probable gestor del obrador¹³. *De facto*, Joanes se convierte en lo que podríamos llamar el «pintor franquicia» de la familia y del taller.

La tercera etapa vendría marcada por la asunción de la dirección del obrador por parte de Joanes, entre 1542 y 1570, coincidiendo con su madurez artística, cuando debía tener entre cuarenta y sesenta y cinco años. Por entonces Vicent Macip, presente en el taller como un maestro en la sombra, iría menguando su actividad, hasta el punto de resultar paulatinamente secundaria y residual. Consta que en 1544 se hallaba enfermo y que redactó testamento, con casi setenta años.

La fecha clave es, sin duda, la *tacha real* de 1542, cuando es «Joan Macip», hijo, y no su padre, el que tributa con diez sueldos, –uno de los pintores que más cotiza–, un hecho que constata el cambio de dirección en el obrador¹⁴. Años más tarde, las capitulaciones del retablo mayor de la iglesia de Font de la Figuera, de 1548, solo fueron firmadas por Joanes¹⁵ porque, a pesar de que su padre todavía vivía, estaba delicado y cuidado por su nieta María Ana, hasta su fallecimiento, en 1551¹⁶.

Una cuarta etapa estableceríamos entre 1570 y el deceso de Joan de Joanes, en 1579. Es el momento en que sus hijos asumirían un papel cada vez más relevante en

8. No existe ningún documento que mencione a Joanes antes de 1531. Sobre el tema véase PUIG, Isidro: «El influjo italiano en la pintura valenciana de los siglos XV y XVI», en LACARRA, M.^a del Carmen (coord.): «Un olor a Italia» Conexiones e influencias en el arte aragonés (siglos XIV-XVIII), Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 2019, pp. 170-175.

9. Se trata de un asunto que merece una atención específica que excede los límites de este artículo. Valga decir que la asimilación del italianismo en Joanes no es para nada superficial, sino que más bien se fundamenta en las metodologías y procedimientos técnicos que utiliza en el dibujo y en la pintura, que no pudo aprender en el taller de su padre y que, casualmente, están en sintonía con los que se utilizaban en Italia durante el primer cuarto del siglo XVI. Véase especialmente HERRERO-CORTELL, Miquel Àngel: *Procedimientos técnicos...*, pp. 436-460 y 801-820.

10. La argumentación de la fecha del posible año de nacimiento de Joanes (1503/1505), en PUIG, Isidro *et alii*: *op. cit.*, pp. 48-51.

11. AROZENA, Olimpia: «El pintor Vicente Macip, padre de Joan de Joanes», *Anales de la Universidad de Valencia*, año XI, 83 (1930-1931), pp. 99, 120-121.

12. Vid notas 20 y 21.

13. Faceta definida perfectamente en: MIQUEL, Matilde: *op. cit.*, pp. 125-126.

14. LLORENTE, Teodoro: *España, sus monumentos y artes, su naturaleza é historia Valenciana*, II. Barcelona, Establecimiento Tipográfico, Editorial de Daniel Cortezo y C^a, 1889, p. 239.

15. PÉREZ BURCHÉS, Inmaculada: «Aportación documental al retablo mayor de la iglesia de la Natividad de la Font de la Figuera de Joan de Joanes», *Ars Longa: cuadernos de arte*, 17 (2008), pp. 32-33.

16. ALCAHALÍ, Barón de: *Diccionario Biográfico de Artistas Valencianos*. Valencia, Imprenta de Federico Doménech, 1897, pp. 160-161.

el taller, pues contaban ya con la edad y formación que les permitía ejecutar ciertas tareas artísticas. Joanes debió contraer matrimonio entre abril y agosto de 1550. Sus dos hijas, Dorotea y Margarita, y su hijo Vicent Joanes, nacerían entre 1551 y 1554 aproximadamente. Consta que éste último fue maestro pintor, liderando el taller a la muerte de su padre, si bien sus hermanas debieron ejercer participación destacable, al menos –y con seguridad– Margarita, como se colige de un soneto de Cristobal de Virués de 1609¹⁷, pese a que tal vez nunca se podrá demostrar documentalmente¹⁸.

La quinta y última etapa supondría el ocaso del taller, cuando lo encabeza Vicent Joanes, tras la muerte del padre. Sus propuestas estilísticas, siguiendo los modelos de su progenitor, irían quedando obsoletas ante el empuje del naturalismo en las postrimerías de la centuria, que en Valencia se identificaría en figuras como Juan Sariñena o Francisco Ribalta¹⁹.

LA IRRUPCIÓN DE JOAN DE JOANES EN EL TALLER PATERNO

De entre las etapas señaladas nos centraremos en la segunda, cuando el joven Joan de Joanes había terminado su formación y se convertiría en oficial y posteriormente en un maestro sin taller propio. Son unos años, entre 1520 y 1542, afectados por la revuelta de las Germanías (1519-1523) –contienda que pudo marcar el momento en que viajaría a Italia–, y la consolidación de su maestría como titular del obrador, que debió efectuarse hacia 1542. Es la etapa en la que trabaja a la sombra de su padre.

En este punto se hace necesario recordar que en las capitulaciones del Retablo del gremio de plateros de Valencia, para la iglesia de Santa Catalina, de 1534, comisionados ambos, padre e hijo, se establece que «sia tot pintat de mà del dit en Joan Macip –Joan de Joanes– e no de alguna altra persona»²⁰. Vicent Macip contaría con unos 60 años y su hijo con unos 30. Las mismas disposiciones y exigencias se reiterarían en el contrato del Retablo de la cofradía de la Preciosísima Sangre de Cristo, el 29 de diciembre de 1539, en el que se exige expresamente «que tota la dessús dita pintura del dit retaule haja de ésser y sia feta per lo dit en Joan Macip, pintor, fill del dit mestre Vicent Macip, lo qual haja de pintar y hacabar»²¹.

17. VIRÚES, Cristóbal de: *Obras trágicas y líricas del capitán Cristóbal de Virués*. Madrid, 1609, fol. 255 r. El soneto fue publicado por TORMO, Elías: *Varios estudios de artes y letras. Desarrollo de la pintura española del siglo XVI*. Madrid, Imprenta Vda. e hijos Tello, 1902, pp. 96-97.

18. Véase: BASSEGODA, Bonaventura: «Vicent Vitoria (1650-1709), primer historiador de Joan de Joanes», *Locus Amoenus*, 1 (1995), pp. 165-172; y además: MESTRE, Pep; PÉREZ-MARTÍN, Mariángeles: «Margarita i Dorotea Joanes pintores», *Llibre-Programa 2015 Festes Moros i Cristians a Sant Blai-Bocairent*. Bocairent, Associació Festes Moros i Cristians San Blai-Bocairent, 2015, pp. 190-194 y PUIG, Isidro *et alii.*: *op. cit.*, pp. 90-94.

19. Es necesario advertir aquí que el estilo de Joanes gozaría de cierta vigencia, al menos, durante las primeras décadas del siglo XVII, perpetuado, por su fortuna, en copias y versiones de epígonos y seguidores. De hecho, pintores de la talla del propio Ribalta emularían con frecuencia obras de Joanes, copiándolas o reinterpretándolas.

20. BENITO, Fernando; VALLÉS, Vicente: «Nuevas noticias de Vicente Macip y Joan de Joanes», *Archivo Español de Arte*, 64/255 (1991), pp. 358-360.

21. GÓMEZ-FERRER, Mercedes; CORBALÁN, Juan: «Un contrato inédito de Joan de Joanes. El retablo de la Cofradía de la Sangre de Cristo de Valencia (1539)», *Archivo Español de Arte*, 85/337 (2012), pp. 1-16.

Nuestro objetivo e interés por lo acontecido en el taller de los Macip durante los años 30 del siglo XVI radica en constatar que se trata de un periodo en el que la mayoría de las obras ejecutadas tienen, a nuestro juicio, una doble autoría. En recientes piezas que han salido al mercado, y cuya cronología coincide con la que nos ocupa, parece insistirse en que el autor es Vicent Macip, o bien, alternativamente, Joan de Joanes. Creemos, por el contrario, que en estos casos la intervención de ambos artistas tuvo que ser necesaria, y se hace evidente a través de la praxis plástica (que en ocasiones apenas se tiene en cuenta a la hora de fijar una atribución).

Analizaremos a continuación algunas obras principales en las que se advierte el trabajo conjunto de ambas manos, y trataremos de separar sus respectivas aportaciones para mejor definir cada personalidad artística.

RETABLO DE SAN VICENTE FERRER (1525-1529)

Tormo, Post, y Albi²² no dudan en atribuir este retablo²³ a Macip «El Viejo», premisa que da por descontada Benito, si bien, no cierra la puerta a la posibilidad de que el joven Joanes asumiese cierto grado de participación en la obra. Ya Albi había defendido anteriormente esta tesis, considerado a Joanes autor de las figuras de las calles laterales (FIGURA 1). En cualquier caso, matiza que la obra es plenamente adscribible a Macip, y lo defiende esgrimiendo razones poderosas, como la abundancia de oro en los fondos, la falta de monumentalidad en las figuras o los débitos a Sebastiano del Piombo²⁴. A nuestro parecer, los argumentos utilizados por Benito para ratificar la autoría paterna, pueden volverse en su contra, como una espada de doble filo. En primer lugar, la presencia de oro en los fondos es algo modal, que responde al gusto del primer tercio del siglo XVI, todavía muy retardatario en cuanto al uso de elementos áureos. En segundo lugar, la falta de monumentalidad de las figuras sólo puede asociarse con los cánones de Vicent Macip, mucho más quattrocentistas y afines a otros autores como San Leocadio o Nicolás Falcó; mientras que son características inherentes a las producciones joanescas el vigor y la corpulencia de sus cuerpos. Por otra parte, parece más lógico y sensato atribuir la presencia de arcaísmos junto con soluciones mucho más contemporáneas a la realidad de dos pintores diferenciados participando en la misma obra. Por otra parte, los antedichos aspectos primitivos están en consonancia con el estilo tradicional de Macip (del que el Cristo de la esquina superior constituye perfecto ejemplo), mientras que la escena del *Santo Entierro*, además de estar ejecutada ya en clave quinientista, muestra estilemas de la ulterior producción de Joanes (en manos, pies,

22. TORMO, Elías: *Levante*, p. 64; POST, Ch. Rafthon: *op. cit.*, vol. IV-I, pp. 57-58 y *op. cit.*, vol. XI, p. 65; ALBI, José: *op. cit.*, vol. 1, p. 127, quien apunta que las cuatro figuras del guardapolvo carecen del vigor y la intensidad expresiva que rezuma el santo, asumiendo que proceden de un pincel que no es el de Macip, avalando la autoría joanesca de las mismas.

23. OLUCHA, Ferran; MONTOLÍO, David: «El retablo de San Vicente Ferrer del Museo catedralicio de Segorbe. Nuevas aportaciones», en *La Diócesis de Segorbe y sus gentes a lo largo de la Historia*. Castellón, Fundación Dávalos - Fletcher, 2004, pp. 140-143, figs. 4 y 6.

24. BENITO, Fernando; GALDÓN, José Luis: *op. cit.*, p. 84.



FIGURA 1. (A) JOAN DE JOANES Y VICENT MACIP, *RETABLO DE SAN VICENTE FERRER*, CUERPO CENTRAL. (B) *SANTO ENTIERRO*, PREDELA, MUSEO CATEDRAL DE SEGORBE. Fotos: Centro de Arte de Época Moderna (CAEM), Universitat de Lleida

drapeados y tratamientos anatómicos). Defender la idea planteada por Benito de un Macip maduro emulando a del Piombo parece, a nuestro juicio, un argumento insostenible, mucho más plausible para el caso de un joven Joanes en la búsqueda «rebelde» de una actualización de los lenguajes²⁵.

A todos estos argumentos convendría sumar las conclusiones de una observación detenida de la tabla central, con una sólida figura en la que se exhibe un dominio técnico de la anatomía que no es parangonable con casos anteriores conocidos para Macip, sencillamente ejecutados en otra clave estilística. El naturalismo de la mano del predicador, el vigor y realismo del claroscuro del drapeado de sus ropajes; o la fuerza expresiva de su rostro –al que, por otra parte, no le falta detalle–, nos remiten de nuevo, de manera más justificada, a las mejores facturas joanescas. Por todo ello consideramos más lógica una concepción de la obra como un pequeño retablo, encargado a Macip, pero ejecutado, en su mayor parte por su hijo (al menos en términos de dibujo). En algunas obras, como en la *Curación de apesados el día de la muerte de San Vicente*, se aprecian hechuras que remiten, en cambio, con pocas dudas, a los pinceles paternos.

RETABLO DE SAN MARTÍN (1525-1530)

Esta obra, conservada en el Museo Termas de Cluny (París), es utilizada por Fernando Benito para justificar o avalar el cambio estilístico que describe para Macip durante la década de los años 20: «porque se sitúa a mitad de camino entre el lenguaje tradicional de Macip y el estilo nuevo, más clásico, al que se entregaría

25. *Idem*, pp. 27-28.

inmediatamente después, en sus labores de Segorbe»²⁶. Sin embargo, en nuestra opinión, es un claro paradigma de la actividad conjunta de ambos pintores (FIGURA 2). Si tomamos como referencia la tabla central en la que aparece San Martín compartiendo su capa con el pobre, observamos simultáneamente dos facturas claramente diferenciadas. La figura del santo, por ejemplo, transpira una serie de estilemas joanescos, en el rostro o en las manos. Llama la atención el vigor anatómico de las extremidades del mendigo y la profusión con la que quedan insinuados músculos, tendones y prominencias óseas, en piernas, manos y pies, desmarcándose de las fútiles manos, de dedos estrechos y aromas arcaicos con las que había dotado a sus figuras hasta entonces. Un somero vistazo a las diversas tablas que componen el mueble basta para evidenciar la convivencia de los viejos recursos lingüísticos de Macip, –visibles, por ejemplo, en ciertas figuras de los paneles laterales y en los guardapolvos, en ángeles y santos, como Cosme y Damián–, con soluciones corpóreas: figuras robustas y pesadas, acordes con las volumetrías que definirán las representaciones joanescas. Las figuras de la predela, por ejemplo, son visiblemente más robustas e hipertrofiadas que las que comparecen en otros bancos de Macip.

La corporeidad del *Christus patiens* de la tablita central del banco contrasta con la esqualidez del *Crucificado*, en el cuerpo ático (cuyo torso está en sintonía con el de la *Predela de las Santas* del Museo de Bellas Artes de Valencia, o con el del *Calvario* del Museo de Santa Clara de Gandia). Son dos claros y distintos modos de concebir la anatomía y el volumen; dos fórmulas diferenciadas de resolver las respectivas cajas torácicas, que se acreditan completamente dispares, y máxime coexistiendo en un mismo retablo. Todo ello se explica más razonablemente asumiendo la presencia



FIGURA 2. VICENT MACIP Y JOAN DE JOANES, RETABLO DE SAN MARTÍN, MUSEO TERMAS DE CLUNY (PARÍS). Fotos: Museo Termas de Cluny

26. BENITO, Fernando; GALDÓN, José Luis: *op. cit.*, p. 29 (cat. A.34, pp. 198-199). Post, Ch. Rafthon: *The Hispanoflemish style in north-western Spain (A History of Spanish Painting, vol. IV-II)*, 1935, pp. 414-420.

simultánea de dos pintores en la misma obra, que aceptando un *impass* evolutivo de un único artífice, a medio camino entre dos etapas productivas.

CALVARIO (C. 1525-1530)

Siguiendo modelos precedentes de Macip, este *Calvario* del convento de Santa Clara de Gandía (FIGURA 3A), acusa, nuevamente, la presencia conjunta de padre e hijo²⁷. Formalmente es similar, por ejemplo, a otra tabla homónima en colección particular (FIGURA 3B)²⁸, y guarda ciertas dependencias con la de la antigua colección Orts-Bosch²⁹ y con el *Calvario de la Redención* de Manzanera³⁰, (que, por el contrario, deben adscribirse íntegramente al progenitor). En cambio, la del monasterio de *Santa Clara* de Gandía, debe pertenecer ya a una a una etapa inicial de colaboración paterno-filial. El papel de Joanes se reserva, en verdad, a las figuras de las tres Marías, pero resulta difícil adivinar su mano en el resto de la obra. La figura de Cristo, personaje principal de la escena, queda resuelta con un todavía marcado

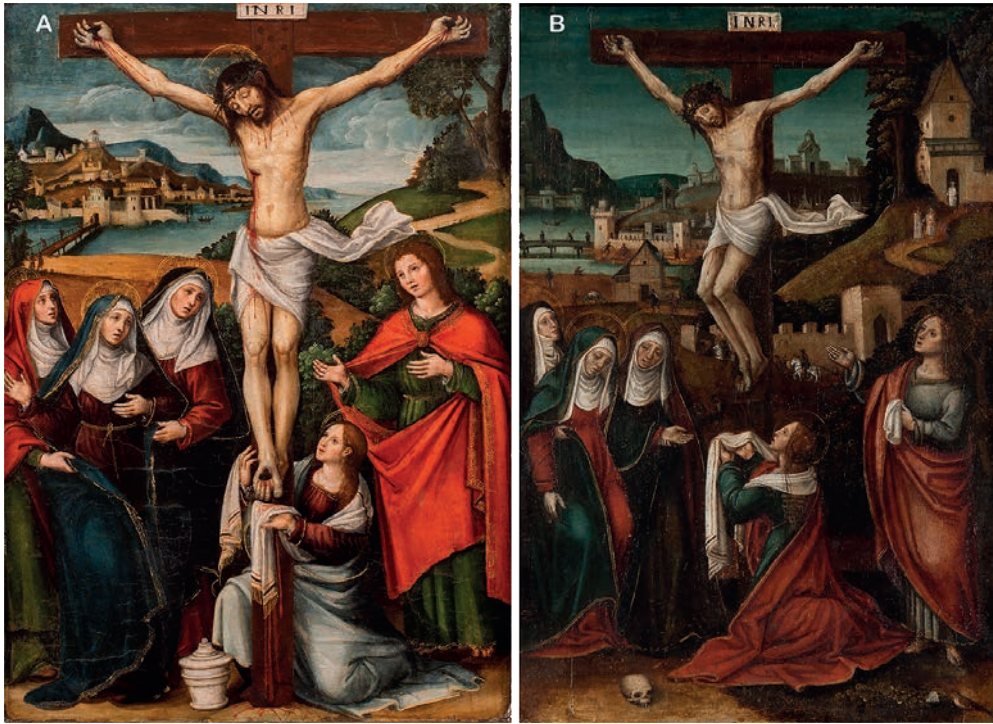


FIGURA 3. (A) JOAN DE JOANES, CALVARIO, CONVENTO DE SANTA CLARA, GANDIA. (B) VICENT MACIP, CALVARIO, EN COMERCIO. Fotos: Centro de Arte de Época Moderna (CAEM), Universitat de Lleida

27. ALIAGA, Joan; RAMÓN, Nuria: «Algunas pinturas góticas y renacentistas del monasterio de santa Clara de Gandia», *Archivo de Arte Valenciano*, 97 (2016), p. 121.

28. Vicent Macip, *Calvario*, técnica mixta sobre tabla, 48 x 32cm. Localizada a la venta en Barcelona, en 2012.

29. BENITO, Fernando; GALDÓN, José Luis, *op. cit.*, pp. 76-77, cat. 21.

30. MARTÍN NOGUERA, Fco. Javier: *Iglesia Parroquial «El Salvador»*. Manzanera (Teruel). *Apuntes de su historia*, Teruel, Junta Pro-Restauración Parroquia de Manzanera, 2010, pp. 40-43.

hieratismo frontal y un canon de influencia flamenca, observable en una caja torácica enjuta y en una cierta desproporción de los miembros. Se aprecia ya, sin embargo, una tímida concesión a la mayor atención anatómica en el torso, detallando –por ejemplo– la musculatura del recto anterior o las inserciones costales del músculo serrato, circunstancia no existente en los otros ejemplares. Los rostros de las santas mujeres acusan con fuerza los estilemas joanescos, con esa mística gestualidad que caracteriza al pintor, y una resolución mucho más naturalista y realista que la de Macip. Los fondos de los ejemplares mencionados guardan importantes similitudes, dentro de una idealización urbana, de influencia flamenca. Este conjunto de matices estilísticos constituye una muestra clara de la progresiva integración de Joanes en el taller de su padre, aunque centrado todavía en figuras de menor relevancia, una situación que muy pronto tenderá a revertirse.

JUICIO FINAL CON SAN MIGUEL ARCÁNGEL (1525-1535)

Esta predela (FIGURA 4A), desmembrada de un conjunto confeccionado a semejanza del retablo de Canet lo Roig (Archivo Mas C-24.569), salió recientemente a subasta en Christie's como obra de Macip. Probablemente la tabla principal de tal retablo³¹ sea la conservada en el Real Colegio del Corpus Christi de Valencia (FIGURA 4B)³².



FIGURA 4. (A) JOAN DE JOANES Y VICENT MACIP, *JUICIO FINAL CON SAN MIGUEL ARCÁNGEL*, COLECCIÓN PARTICULAR. (B) HIPOTÉTICO MONTAJE DEL CONJUNTO (SOBRE RETABLO DE CANET LO ROIG) CON LA PREDELA DEL *JUICIO FINAL CON SAN MIGUEL ARCÁNGEL* Y LA TABLA CENTRAL CON EL *JUICIO FINAL CON LA MISA DE SAN GREGORIO*, DEL REAL COLEGIO DEL CORPUS CHRISTI DE VALENCIA. Fotos: Centro de Investigación Medieval y Moderna (CIMM), Universidad Politécnica de Valencia

31. Propuesta de J. Gómez Frechina: *CHRISTIE'S, Old Master Paintings & Sculpture Online*, 26 nov. - 17 dic. 2020. Lote 126. V. Samper considera que la predela y la tabla del Corpus Christi no formaban una unidad. Aun con ello, nos sumamos a la observación de Gómez Frechina sin excluir que la posible dependencia formal del Retablo de Canet lo Roig fuese ya estipulada en el contrato. La predela fue propiedad de Don Pablo Bosch y Barrau (Barcelona, 1841-1915), siendo heredada por su hijo. Posteriormente fue heredada por su sobrino, Don Xavier de Salas Bosch (1907-1982), quien la vendió el 31 Julio de 1946, como «Escuela de italiano, siglo XVI», siendo adquirida por Doña Mercedes Ymbern, y pasando finalmente a su actual propietario.

32. FERRER, Albert: «Las personalidades de Vicente Macip y Joan de Joanes a la luz de dos nuevas obras», *Archivo de Arte Valenciano*, 94 (2013), pp. 41-44.

Como copia, no obstante, muestra ligeras diferencias con la de Canet lo Roig, en la posición de algunas figuras, y no parece sino una cierta actualización de la misma. Se trata de una obra de factura todavía algo arcaica, en la que la presencia muy notable del oro, se reserva como un acabado polícromo más (como acontece en las configuraciones celestiales, columnas, nimbos y ribetes).

A tenor de un somero análisis de la predela, se pone de manifiesto una concepción figurativa en absoluto atribuible a Macip (al menos en esta parte de la obra). En primer lugar, está concebida como una escena apaisada; una suerte de friso corrido, algo poco común en la pintura valenciana del momento, y habitual, en cambio, en la pintura italiana³³. Lllaman, igualmente, la atención ciertos aspectos formales: la precisión y el científico rigor en el tratamiento de las anatomías resultan muy sugestivos, si se compara con lo que se puede considerar la producción de Macip hasta esos años. Sorprende también el tímido uso del escorzo y la inusitada corrección de proporciones de los personajes. La figura del condenado que es arrastrado hacia el averno en la esquina inferior derecha revela, por ejemplo, una cuidada atención a la osteología y a la miología. Por otra parte, las inserciones de los músculos de la espalda y las extremidades manifiestan un perfecto tratamiento en términos de forma y volumen, y una correcta atención lumínica.

Se percibe en el dibujo de esta predela un cierto poso de florentinismo, con pasajes que recuerdan los aportes de Perugino y especialmente obras de los Lippi y Botticelli, como acontece en las almas acompañadas por ángeles o en los condenados que ase San Miguel. Pueden establecerse claramente varias analogías con figuras que aparecen en dos de los *spalliere* de la *Natsagio degli Onesti*, de Botticelli, conservado en el Museo del Prado; es el caso del ángel con la túnica roja (FIGURA 5A y B) o el condenado que, brazos en alto, observa, aterrorizado, el castigo que le espera (FIGURA 5C y D). Por otra parte, la posición del arcángel (FIGURA 6A) guarda importantes semejanzas con soldados y guerreros presentes en algunos ciclos de *Storie*, como la *Historia de Judith y Holofernes*, del Dayton Art Institute, atribuida a Jacopo del Sellaio (FIGURA 6B). Igualmente pueden establecerse parecidos formales con la figura invertida de Bruto en *Las Historias de Lucrecia*, de Botticelli, conservada en el Isabella Stewart Gardner Museum de Boston, o en la de Tarquinio, del análogo tema, atribuida a Biagio d'Antonio, en la Galleria Giorgio Franchetti de Venecia. Además este regusto florentino, con especial dependencia formal hacia modelos del ámbito de Botticelli-Lippi, se percibe también en la concepción grácil de los cuerpos, en la disposición de los paños al viento, o en gestos, poses y miembros, como los pies del alma salvada, a la izquierda de la composición³⁴. Una de las principales incógnitas que del análisis de estas obras se desprende radica en explicar la presencia

33. En el caso valenciano tenemos una predela con el *Santo Entierro*, propiedad de la Catedral de Valencia (73 x 187 cm), que era la predela del *Retablo de los Santo Médicos* (1506). Véase: BENITO, Fernando, GÓMEZ, José; SAMPER, Vicente: «Fernando Llanos y Fernando Yáñez. Santo Entierro», *Los Hernandos. Pintores Hispanos del entorno de Leonardo*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1998, pp. 60-61.

34. Las analogías con ciertas formas florentinas ya fueron observadas en el caso de la obra gráfica de Joan de Joanes, subrayándose el débito con la escuela de los Lippi: (HERRERO-CORTELL, Miguel Ángel; PUIG, Isidro: «De piedra negra, tinta aguada y albayalde. las técnicas de dibujo de Joan de Joanes y el «estado del arte» en la valencia del siglo XVI ¿tradición o innovación?», *Ars Longa*, 28 (2019), pp. 69-89.

de dichas dependencias y analogías, considerando que no existían grabados de tales obras y que tampoco era sencillo el acceso a las mismas, puesto que todas ellas (*cassoni* o *spalliere*), eran atesoradas en alcobas y dependencias privadas, a las que pocas personas podían acceder³⁵. Mucho más plausible resultaría, en cambio, la consulta de dibujos o cuadernos que contuviesen apuntes de figuras completas o parciales, procedentes del ámbito de la *bottega*; repertorios exitosos que ciertamente



FIGURA 5. (A) JOAN DE JOANES Y VICENT MACIP, *JUICIO FINAL CON SAN MIGUEL ARCÁNGEL*, DETALLE DE CONDENADOS, COLECCIÓN PARTICULAR. (B) BOTICELLI, *LA HISTORIA DE NASTAGIO DEGLI ONESTI*, DETALLE FIGURA FEMENINA CON TÚNICA AMARILLA, MUSEO DEL PRADO, P2840. (C) *JUICIO FINAL CON SAN MIGUEL ARCÁNGEL*, DETALLE DEL ÁNGEL CON LA TÚNICA ROJA QUE SALVA A UNA MUJER. (D) *LA HISTORIA DE NASTAGIO DEGLI ONESTI*, DETALLE DE NASTAGIO, MUSEO DEL PRADO, P2839. Fotos: Centro de Investigación Medieval y Moderna (CIMM), Universidad Politécnica de Valencia y Museo del Prado

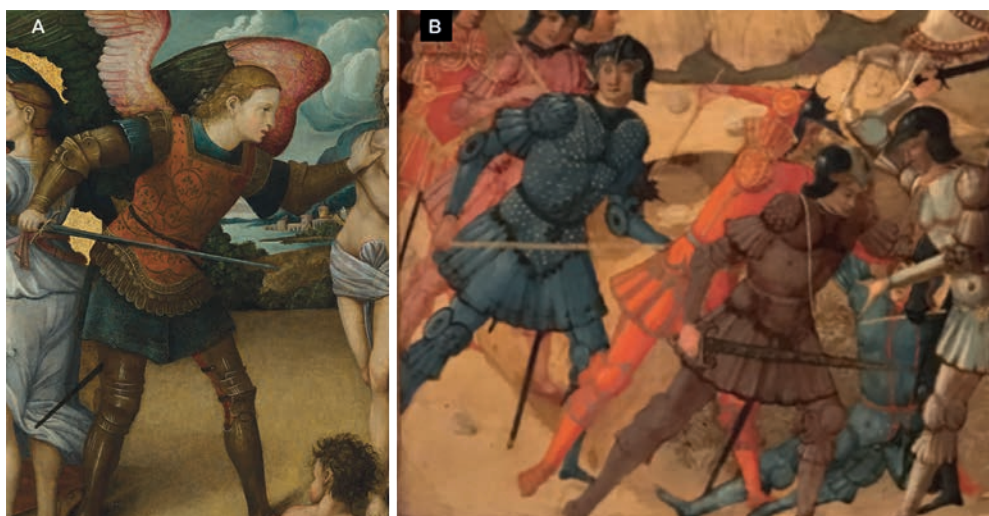


FIGURA 6. (A) JOAN DE JOANES Y VICENT MACIP, *JUICIO FINAL CON SAN MIGUEL ARCÁNGEL*, DETALLE DEL ARCÁNGEL, COLECCIÓN PARTICULAR. (B) JACOPO DEL SELLAIO (ATRIBUIDA), *HISTORIA DE JUDITH Y HOLOFERNES*, DETALLE DE SOLDADOS Y GUERREROS, DAYTON ART INSTITUTE, OHIO, EE. UU. Fotos: Centro de Investigación Medieval y Moderna (CIMM), Universidad Politécnica de Valencia

35. Véase, especialmente, el artículo de Vico, Alexandre: «Los ecos de las *spalliere* con la *Historia de Nastagio degli Onesti* de Sandro Botticelli», *Boletín del Museo del Prado*, (XXXVII, ¿2020?, en prensa).

circulaban entre los artistas³⁶. Se conservan algunos ejemplos de estos *taccuini*, y numerosos diseños aislados, atribuidos a artífices de ese mismo entorno, como el antedicho Jacopo del Sellaio.

Pero, volviendo al banco en cuestión, no menos importante –e igualmente inusitado–, parece el uso de la perspectiva –elemento no demasiado frecuente en las pinturas de Macip–, que adquiere relevancia particular en este ejemplo, por cuanto articula los espacios del paraíso y el infierno mediante la modalidad cónica, que nos recuerda el uso que de ella se hacía en estos *cassoni* italianos.

Por todo ello, esta obra permite deducir la presencia de ambos pintores en la predela, con cierta primacía de la labor del hijo respecto al papel paterno, mucho más presente, en cambio, en la tabla central. Desconocemos, en el fondo, el porqué de ese mayor rol de Joanes en la predela que en el resto del conjunto, pero es posible inferir que Macip relegase a su primogénito tal responsabilidad, consciente, por una parte, de que la mano de su hijo constituía una garantía de calidad –y justo, la predela es una de las partes más expuestas y que más de cerca pueden examinarse–; y por otra, satisfecho de estar dando cumplimiento a un contrato que a buen seguro tuvo que firmar él, figurando como pintor principal, ya que, obviamente, Joanes, no poseía por aquellos años taller propio.

ADORACIÓN DE LOS PASTORES (1528-1530)

Conservada en el Museo de Valladolid (FIGURA 7), esta pintura había sido atribuida por Post a Macip, señalando semejanzas con el retablo de Segorbe. Para Benito, la obra ofrece particular interés porque pueden dilucidarse en ella las raíces leocadianas de Macip (en nuestra opinión hay otras piezas que acusan este débito de forma mucho más evidente), del mismo modo que pueden reconocerse en ella «los primeros logros de su estilo maduro, de raigambre piombesca»³⁷. Para el mencionado autor sería razonable fechar la obra hacia 1528-30, datación que compartimos. Sin embargo, es necesario advertir que tanto las analogías con el mueble de Segorbe indicadas por Post, como ese sugerido aire piombesco explican, precisamente, la presencia de Joanes en la obra, de nuevo junto a Macip. Los rostros de San José y la Virgen, o las facciones de los ángeles se alejan de las fisonomías macipianas, de débitos leocadianos; con cabezas pequeñas, con lóbulos auriculares diminutos y tez aplanada. En cambio, en los paisajes –todavía de colorido cálido, alejado de los tonos fríos y azulados de la pintura de Joanes– se advierten los pinceles de su padre; al igual que en las figuras del cortejo los Reyes Magos o en la ciudad amurallada, de regusto flamenco, e idéntica –por cierto–, a la del *Santo Entierro* del Museo Goya de Castres (Francia). Así, la labor paterna parece relegarse a las figuras secundarias y a los fondos, intuyéndose también su mano en ciertos ropajes y drapeados, circunstancia esta que vendría, precisamente,

36. Cabe recordar, por ejemplo, el cuaderno de dibujos de los Uffizi: MONTERO, Encarna: «El cuaderno de dibujos de los Uffizi: Un ejemplo, tal vez, de la transmisión del conocimiento artístico en Valencia en torno a 1400», *Ars Longa*, 22 (2013), pp. 55-76.

37. *Idem*, p. 90.

a confirmar la aludida cláusula contractual de 1534, que exigía que los rostros fuesen de Joanes y no de su padre³⁸. Aun con ello, la inseguridad de ciertas proporciones y rasgos de estilo –algo arcaicos– en las facciones de los pastores, ponen de manifiesto una vez más la concomitancia de ambas manos.



FIGURA 7. JOAN DE JOANES Y VICENT MACIP, ADORACIÓN DE LOS PASTORES, Y DETALLE DEL ROSTRO DE SAN JOSÉ. MUSEO DE VALLADOLID. Foto: Centro de Arte de Época Moderna (CAEM), Universitat de Lleida

INMACULADA (1528-1535)

Paradójicamente, entre las piezas atribuidas a Macip, no se encuentra ni una sola *Inmaculada* y, en cambio, este tipo mariano gozó de una inigualable fortuna en los años en los que Joanes encabezó el taller. ¿Pero cuándo puede cifrarse el comienzo de este tipo de producciones?

Una *Inmaculada* (FIGURA 8), hasta ahora inédita (colección particular), podría ser, acaso, uno de los primeros ejemplares de esta tipología vinculados al obrador de la saga. La Virgen presenta aspectos algo primitivos, como un nimbo disciforme, dorado y troquelado, y una concepción todavía de gusto muy medieval. Más allá de la composición, en la que el peso alegórico y conceptual de los elementos remite

38. BENITO, Fernando; VALLÉS, Vicente: *op. cit.*, pp. 358-360.

igualmente a soluciones algo arcaicas, la figura de María todavía acusa cierto hieratismo, pero resulta ya voluminosa y corpórea, y se aleja de los tipos de Macip, acercándose más a los estilemas que empezaban a definir al joven Joanes. El fondo, en cambio, aparece resuelto con un característico halo *cangiante* (de influencia flamenca), similar al de otras obras de Joanes, especialmente desde la década de los años 40. Por otra parte, se perciben en ella, soluciones en proceso, que acabarán de conformarse de manera definitiva en modelos posteriores que, sin duda, deben beber de ejemplares como el presente. Elementos como el mencionado nimbo disciforme ayudan a ubicarla en su tiempo e impiden situarla en cronologías más avanzadas. Por ello, este ejemplar constituiría la primera obra conocida hasta la fecha de una tipología, de la que se conocen innumerables ejemplares en la producción joanesca, siendo, tal vez, el que la gestó³⁹.

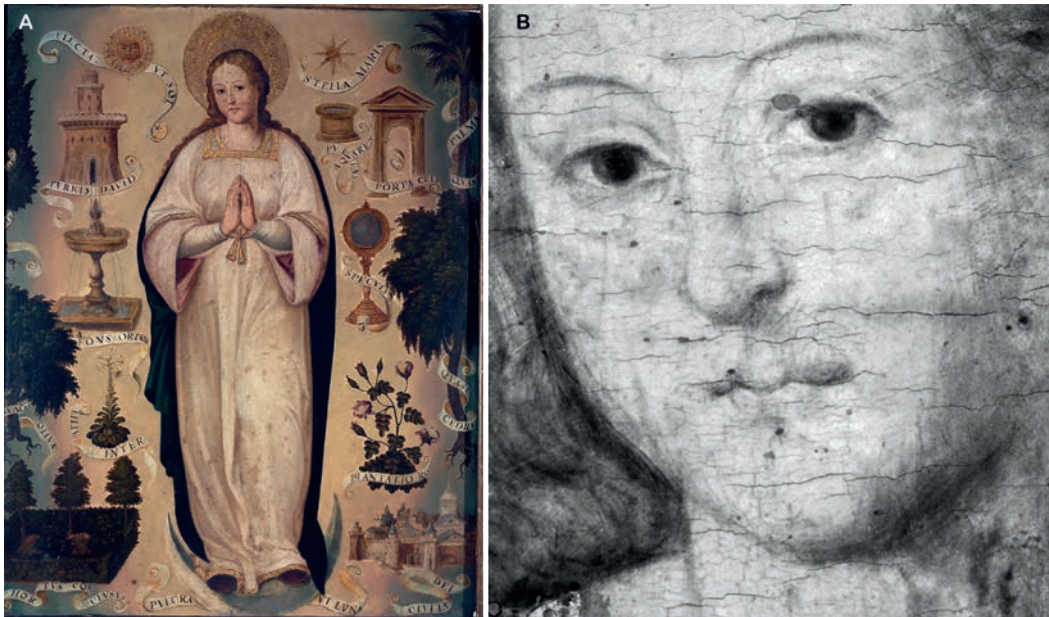


FIGURA 8. (A) JOAN DE JOANES, INMACULADA, COLECCIÓN PARTICULAR. (B) DETALLE DEL ROSTRO, FOTOGRAFÍA DIGITAL INFRARROJA. Foto: Centro de Investigación Medieval y Moderna (CIMM), Universidad Politécnica de Valencia

EL RETABLO MAYOR DE SEGORBE (1528-1531)

Este conjunto se convierte en la piedra de toque que permite discernir la aportación pictórica de un joven Joan de Joanes. Poco ha trascendido, hasta ahora, sobre su actividad artística y su estilo en sus primeros años, en fechas inmediatamente anteriores y posteriores a la ejecución de dicho retablo. Es

39. Recordemos las Inmaculadas de la Colección Central Hispano de Madrid; de la Parroquia de Sot de Ferrer; la del Convento de Clarisas de San Pascual Bailón de Villareal; la de la Iglesia de la Compañía de Valencia; o la conservada en la Parroquia de Santo Tomás apóstol y San Felipe Neri de Valencia.

en 1531 cuando, vinculado con el encargo catedralicio, aparece mencionado por vez primera el «fill de mestre Macip, pintor», a quien el cabildo concede unas generosas estrenas de 10 ducados (unos nada despreciables 105 sueldos)⁴⁰, sobreentendemos que por la satisfacción ante los resultados obtenidos. ¿A qué se debe tal generosidad con alguien que no es el titular del encargo? ¿Qué grado de participación debe presuponerse para que sea él el agasajado con tal dádiva y no su padre? En buena lógica, el mueble habría sido contratado a Vicent Macip, hacia finales de 1528, aunque no se tiene constancia de ningún pago hasta el 25 de noviembre de 1529⁴¹.

La obra ha adolecido de consenso atributivo que diferenciase las aportaciones de ambos miembros de la saga⁴². Como recoge Villanueva en 1804, era *vox populi* por aquella época que el retablo era considerado tradicionalmente obra de Joan de Joanes. Y advierte el autor que, en realidad, el mueble había sido «dorado y pintado por un Vicente Macip, por precio de diez y seis mil sueldos, [...] colocándose en él las pinturas que algunos creen de Juanes, mas en aquel año, apenas había llegado este profesor al séptimo de su edad»⁴³ –admite, además, haber visto él mismo los recibos que fundamentaban tal atribución–. Desde entonces la historiografía consideró, unánimemente, el retablo obra indiscutible de Vicent Macip. De no haber sido por la fugaz noticia que atestigua la presencia de su primogénito, no se hubiese aceptado la actividad de ningún otro pintor junto a él. De hecho, y pese a que las antedichas estrenas evidencian la participación de Joanes, buena parte de los historiadores del arte todavía conceden la aportación mayoritaria de la ejecución del retablo a Macip padre, lo que ha generado más tarde un serio problema atributivo, al mezclar indiscriminadamente la mano de obra de ambos⁴⁴.

No obstante, creyendo a pies juntillas la documentación que vinculaba el contrato a Macip, no se ha reparado en cuestiones que se nos antojan aquí fundamentales. Por ejemplo, se ha explicado poco y de forma insuficiente, cómo las figuras de Macip pasan a tener corpulencia y robustez inexistentes hasta entonces (FIGURA 9). No se ha precisado de dónde proviene una corrección

40. El administrador de la fábrica anotó en el libro de cuentas: «doní de comisió de los senyores canonges al fill de mestre Maçip, pintor, per estrenes del [...] retaule, deu ducats. AROCENA, Olimpia: *op. cit.*, p. 99, 120-121. Véase también nota 9. Sobre este retablo una síntesis en MARTÍNEZ SERRANO, Fernando Francisco; MONTOLÍO, David: «Retablo de la Vida de Cristo y de la Virgen», en *La luz de las imágenes. Segorbe*, Valencia, Generalitat Valenciana, Obispado de Segorbe, 2001, pp. 382-389.

41. Documento dado a conocer por RODRÍGUEZ CULEBRAS, Ramón: *El retablo de la catedral de Segorbe*, Segorbe, Tipografía M. Tenas, 1965, doc. 1. Una tabla con todos los pagos, fechas y cantidades, así como los documentos transcritos en: PUIG, Isidro *et alii.*: *op. cit.*, p. 101, doc. 39.

42. No es objetivo de este trabajo exponer una revisión historiográfica sobre tema en cuestión, en todo caso puede consultarse, entre otros, a COMPANYY, Ximo; TOLOSA, Lluïsa: «La obra de Vicent Macip que debe restituirse a Joan de Joanes», *Archivo de Arte Valenciano*, 80 (1999), pp. 50-61; FERRER, Albert: «El retablo mayor de la catedral de Segorbe. Paradigma del quehacer de los Macip», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXXXVII (2011), pp. 259-276; PUIG, Isidro: *El influjo italiano en la pintura valenciana...*, 2019, pp. 164-166.

43. En la época de Villanueva, se consideraba erróneamente que Joanes había nacido en Font de la Figuera en 1523, lo que justifica el comentario del autor, que estima en siete años la edad de Joanes en 1530. Una acertada revisión sobre la fecha de nacimiento en ALBI, José: *Joan de Joanes y su círculo artístico*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1979, vol. I, pp. 357-373.

44. BENITO, Fernando; GALDÓN, José Luis: *Vicente Macip (h. 1475 - 1550)*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1997 y BENITO, Fernando: *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2000.



FIGURA 9. (A) JOAN DE JOANES, *RESURRECCIÓN*, RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE SEGORBE. (B) DETALLE DE UN SOLDADO, FOTOGRAFÍA DIGITAL INFRARROJA. Fotos: Centro de Arte de Época Moderna (CAEM), Universitat de Lleida

anatómica inusitada, jamás presente en su obra. Tampoco se ha expuesto –ni justificado– cómo un dibujo preparatorio, apenas perceptible, pasa a ser un trazado lineal –a base de tintas aguadas– que definen por primera vez formas, direccionalidades, volúmenes y luces⁴⁵.

Es bien cierto que durante algunos años más, Vicent Macip siguió ejerciendo como cabeza del obrador, contribuyendo en la pintura, pero, al menos la responsabilidad del dibujo recaerá desde entonces mayormente en su hijo. Ya se puso en evidencia que existían notables divergencias, en cuanto al diseño subyacente, entre las metodologías paternas y las filiales⁴⁶. Joanes, abierto a una mayor multiplicidad de registros, se manifiesta ajeno a los rasgos estilísticos y recurrentes convencionalismos gráficos de su padre, con el que muestra significativas diferencias en composición, proporciones, tipo de trazo, concepción espacial, resolución volumétrica, valoración lumínica y *ductus*, llegando a crear, además, un repertorio de estilemas y soluciones configurativas gráficas y plásticas que pueden

45. HERRERO-CORTELL, Miguel Ángel; PUIG, Isidro. «Evolución gráfica, estilística y técnica del dibujo subyacente valenciano de los siglos XV y XVI. Analogías, divergencias, transmisiones y rupturas a través del diseño oculto», *Archivo de Arte Valenciano*, 100 (2019), pp. 57-82.

46. *Ibidem*, y «Cuando el trazo velado delata al maestro. Dibujos subyacentes en la obra pictórica de Joan de Joanes: de la creación a las prácticas de taller», *Archivo de Arte Valenciano*, 99 (2018), pp. 32-57.



FIGURA 10. (A) JOAN DE JOANES Y VICENTE MACIP, *CRISTO CAMINO DEL CALVARIO*, RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE SEGORBE. (B) DETALLE, FOTOGRAFÍA DIGITAL INFRARROJA. Fotos: Centro de Arte de Época Moderna (CAEM), Universitat de Lleida

considerarse propios (FIGURA 10)⁴⁷. ¿Por qué desde el encargo segorbino se aprecia un «nuevo» Macip, capaz de descolocar toda su producción anterior?

La técnica del cabeza de taller es, –tal y como apuntábamos– algo arcaica, y, sobre todo, dependiente todavía de ciertas soluciones propias del temple y de las técnicas mixtas, mientras que la de Joanes es una metodología de trabajo profundamente ligada al óleo. Mientras que Macip trabaja con tintas muy planas, en las que las fusiones volumétricas resultan algo toscas y duras, y en las que el modelado lumínico y cromático es bastante limitado, Joanes potencia el claroscuro para definir volúmenes anatómicos. Trata las figuras con realismo inusitado, y les otorga presencia y carga emotiva y expresiva, algo que permite adivinar de inmediato su mano y distinguirla de la de su progenitor en otras obras de autoría compartida, que a continuación iremos comentando. Las figuras de Macip acusan notables desproporciones, no tienen en cuenta el rigor anatómico y el italianismo es en ellas tan sólo una suerte de epidermis, pues contienen en esencia un marcado flamenquismo en la composición de sus miembros, en el modo de construir los drapeados y, en general, en la resolución de las escenas, característica afín a muchos otros autores del Renacimiento Hispano, –como ya observó Fernando Marías–⁴⁸ pero que se invierte notablemente en el caso de la pintura de Joanes. En efecto, prima en su obra el peso de la tradición italiana, mientras el poso flamenco parece más bien superficial. El marcado viraje hacia el italianismo se ha justificado pobremente y sólo por la visualización de una serie de obras italianas que estriban en Valencia;

47. *Idem*, pp. 57-82; HERRERO-CORTELL, Miguel Ángel: *Procedimientos técnicos...*, 2019.

48. MARÍAS, Fernando: *El siglo XVI. Gótico y Renacimiento*. Madrid, Sílex, 1992, p. 42.

pero no se han atendido aspectos procedimentales y técnicos que pueden ofrecernos, en cambio, respuestas algo más articuladas y precisas.

SALVADOR EUCARÍSTICO (C. 1530-1535)

Se trata de la puerta del tabernáculo del trasaltar en el retablo mayor de la Catedral de Valencia, identificada –erróneamente a nuestro juicio– con el pago que en 1525 firmó Macip «per lo pintar i daurar lo sagrari nou»⁴⁹. De hecho, se



FIGURA 11. (A) JOAN DE JOANES, *SALVADOR EUCARÍSTICO*, CATEDRAL DE VALENCIA. (B) DETALLE DEL ROSTRO, FOTOGRAFÍA DIGITAL INFRARROJA. (C) DETALLE DEL CÁLIZ Y BRAZO IZQUIERDO, FOTOGRAFÍA DIGITAL INFRARROJA. Fotos: Centro de Arte de Época Moderna (CAEM), Universitat de Lleida

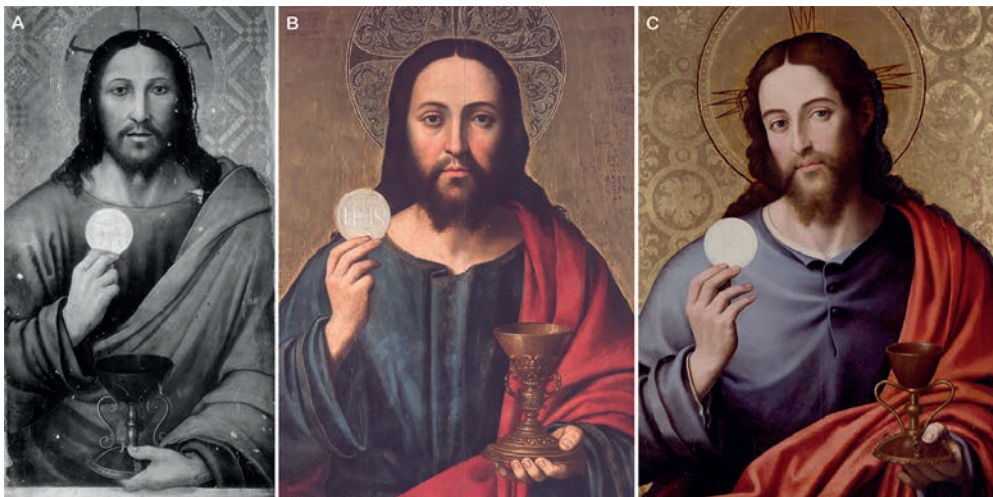


FIGURA 12. (A) VICENTE MACIP Y JOAN DE JOANES, *SALVADOR EUCARÍSTICO*, RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE SEGORBE (DESAPARECIDA). Foto: Arxiu Mas. C-27292; (B) JOAN DE JOANES, *SALVADOR EUCARÍSTICO* (DETALLE), CATEDRAL DE VALENCIA. Foto: CAEM; (C) JOAN DE JOANES, *SALVADOR EUCARÍSTICO* (DETALLE), MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA (INV. 311). Foto: F. Alcántara

49. PUIG, Isidro *et alii.*: *op. cit.*, p. 54, doc. 35.

trata de un batiente de grandes dimensiones (171 x 78 cm), que difícilmente puede relacionarse con una puerta de sagrario, y máxime cuando la pieza se conserva *in situ*, en el tabernáculo del trasaltar (FIGURA 11). Tampoco en términos estilísticos puede retraerse a una fecha tan antigua como 1525. Creemos, en cambio, que podría tratarse de una obra inmediatamente posterior al retablo de Segorbe. La pintura destila un característico arcaísmo, pero la modalidad pictórica con la que la resuelve se acerca más a las hechuras joanescas que a las de su antecesor. Una evolución del tipo muestra cómo Joanes va perfeccionando el modelo con el tiempo, desprendiéndose del frontal hieratismo que todavía acusa en este momento (FIGURA 12).

Settier en 1866 ya la adscribía a Joanes, matizando que «de sus principios, o de algún discípulo con toques del maestro». Tormo, en 1923, lo menciona como «escuela de Juanes»; José Albi, en 1979, la reconoce como de Macip, indicando que sería de hacia 1535, mientras que Benito –manteniendo dicha adscripción– la relaciona con el antedicho pago por pintar y dorar el sagrario⁵⁰. En nuestra opinión, y al menos por cuanto concierne a factura, debe restituirse a la mano de Joan de Joanes, y fecharse entre los últimos años 20 y los primerísimos 30. Acusa ecos italianos tanto en lo compositivo como en el uso de determinados lenguajes: presencia de un *sfumato* lumínico, que modula las luces y las sombras a través de un sutil claroscuro (como se observa en el rostro, por ejemplo o en los volúmenes sombreados del manto); esa especie de clasicismo, que recuerda modelos florentinos y romanos del primer manierismo (obsérvese, por ejemplo el detalle del pie). Joanes plantea la figura del *Salvador* en vista frontal, en una posición algo menos estática y abigarrada que la elegida para la puerta del sagrario segorbino (FIGURA 12A)⁵¹. A diferencia de esta, ubica las manos a más altura, con el cáliz y la hostia sostenidos en una postura que repetirá, de manera tópica, en el resto de las representaciones del *Salvador Eucarístico*⁵², en las que, en cambio, inclina la cabeza y ladea el rostro, acercándose a una visión en tres cuartos. Son obras de un mismo período, aunque es muy posible que en el caso de la Catedral sea ya de hacia 1535, como sostenía Albi, puesto que el modelo parece algo más avanzado que el segorbino, pero, sin duda, todavía mucho más arcaico que el resto de los salvadores eucarísticos de Joanes.

50. SETTIER, José M^a: *Guía del Viajero en Valencia*. Valencia, Imprenta de Salvador Martínez, 1866, pp. 60-61; TORMO, Elías: *Levante*. Madrid, Guías Calpe, 1923, p. 94; ALBI, José: *op. cit.*, vol. II, 1979, pp. 125-126; BENITO, Fernando: *op. cit.*, p. 80, cat. 24.

51. En 1791 la catedral de Segorbe fue renovada y el retablo mayor desmontado. La puerta del sagrario con la imagen del *Salvador Eucarístico* fue trasladada a la Iglesia parroquial de San Francisco de Asís de Villatorcas, donde desapareció en 1936. BENITO, Fernando; GALDÓN, José Luis: *op. cit.*, pp. 92 y 202.

52. Nos referimos a los ejemplares del Museo del Prado (inv. P000845, Colección Real; inv. P000844, tabernáculo del retablo mayor de la iglesia de Font de la Figuera, Valencia); los del Museo de Bellas Artes de Valencia (inv. 297, tabernáculo del Retablo Mayor del Convento de San Francisco de Valencia; inv. 311, Convento de Santo Domingo de Valencia); y el Tabernáculo del Salvador con ángeles de la Iglesia parroquial de Sot de Chera.

CORONACIÓN DE LA VIRGEN (C. 1530-1535)

Se trata de una pieza que podría considerarse una miniatura (FIGURA 13A), por sus reducidas dimensiones (23 x 19 cm, Museo del Prado, inv. P000853). La crítica la ha atribuido unánimemente a Macip –en nuestra opinión, sin fundamento consistente–, basándose, acaso, en el carácter arcaico de la representación jerárquica de la celestial



FIGURA 13. JOAN DE JOANES, *CORONACIÓN DE LA VIRGEN*, Y DETALLE. MUSEO DEL PRADO. Foto: Museo del Prado

corte. Ya Alcahalí, por ciertas «inexperiencias en la agrupación de las figuras», la considera obra de Macip, en réplica a una precedente atribución a Joanes por parte de Madrazo⁵³. Paradójicamente, el mismo Alcahalí precisa que «se parece más a las pinturas italianas de los buenos maestros que al iniciarse el Renacimiento conservaban cierto sabor bizantino, que a ninguno de los tan conocidos lienzos de Juanes». Obviamente, se percibe un problema de fondo: la verdadera personalidad artística de Joanes y Macip estaba lejos de haberse precisado en las postrimerías del siglo XIX.

Tormo, considerándola –igualmente– obra de Macip, la fecha hacia 1513, y justifica las diferencias de lenguaje pictórico con respecto al Retablo Mayor de Segorbe por «ser obrita para ser vista en la mano»⁵⁴. Esta misma adscripción es compartida por Arocena, y Albi, para quien debe fecharse ya hacia 1520. Posteriormente, Benito mantiene esa atribución, advirtiendo el peso de la «influencia piombesca que, por

53. ALCAHALÍ, Barón de: *op. cit.*, p. 157; MADRAZO, Pedro de: «La Coronación de la Virgen. Cuadro en tabla de Vicente Juan Macip vulgarmente llamado Juan de Juanes, existente en el Museo del Prado de Madrid», *Museo Español de Antigüedades*, tomo V (1875), pp. 439-444.

54. TORMO, Elías: *Varios estudios...*, pp. 84-85.

encima de cierto tono primitivo, reflejan algunos de sus tipos»⁵⁵. Las precisiones diversas que hacen los autores a la hora de adjudicarla a la mano del «Maestro de Segorbe», y la apostilla de Benito sobre el tono piombesco son, en esencia, producto de una misma característica estilística que ha de vincularse necesariamente con Joanes. Más allá de una concepción todavía algo medieval en la representación de la Gloria, el *ductus* de la obra es marcadamente italianizante; de calidad plástica notable y atención al tratamiento lumínico y volumétrico (FIGURA 13B). Dispone el pintor una jerarquía escalonada de figuras, de gran corrección anatómica y potente fuerza expresiva. Los rostros, que apenas superan el cm² en superficie, delatan los pinceles de Joan de Joanes, con manifiesta superación de los tipos paternos, con la característica posición de tres cuartos típica de Joanes (aludida, anteriormente para el caso de las tres Marías en el *Calvario* de Gandía); y los débitos acordes con el manierismo posrafaelesco, imperantes en Roma por aquellos mismos años. También los gestos y posiciones de las manos son típicamente joanescos. De hecho, tal acervo de personajes puede relacionarse con su producción pictórica algo más madura, anticipando soluciones que aparecerán en tablas posteriores. Respecto a la datación, proponemos retrotraerla, como mínimo, hacia inicios de la década de los 30, considerando, entre otras cosas, que un soporte elíptico parece encajar mejor con una fecha más avanzada.

CONCLUSIONES

Pendiente estaba hasta ahora precisar la condición artística real del joven Joanes, antes de asumir el papel de cabeza del obrador. Con la atribución mayoritaria del retablo de Segorbe a la mano de Vicent Macip, muchos historiadores del arte se han visto impelidos a admitir una evolución demasiado arriesgada para un artista maduro, lo que les ha comportado colaterales problemas de atribución, que todavía hoy se vienen arrastrando. Una propuesta evolutiva tan radical de Vicent Macip parece descabellada, y presupondría la asunción de rasgos cualitativos y estilísticos demasiado innovadores y brillantes, si se considera el nivel demostrado en muchas de sus obras. Para colmo, tal asunción se ha fundamentado con argumentos de escaso peso, desde un punto de vista técnico y procedimental, y justificados siempre por la simple contemplación de obras italianas que recalaron en Valencia. Este procedimiento argumentativo se nos antoja absolutamente insuficiente. Según algunos autores, pintaba el *Calvario de la Redención* (antigua colección Otrs-Bosch) con unos cincuenta años de edad (FIGURA 14A y B), y una década después realizaba el *Cristo de la columna* de Alba de Tormes⁵⁶, de aspecto naturalista y mucho más cercano a hechuras severas (FIGURA 14C y D), acordes con el gusto del Renacimiento tardío y con los presupuestos contrarreformistas. Una «espectacular evolución», en

55. AROCENA, Olimpia: *op. cit.*, pp. 111-112; ALBI, José: *op. cit.*, vol. II, pp. 102-106; BENITO, Fernando; GALDÓN, José Luis: *op. cit.*, p. 196.

56. Véase BENITO, Fernando; GALDÓN, José Luis: *op. cit.*, cat. 21 y 55.

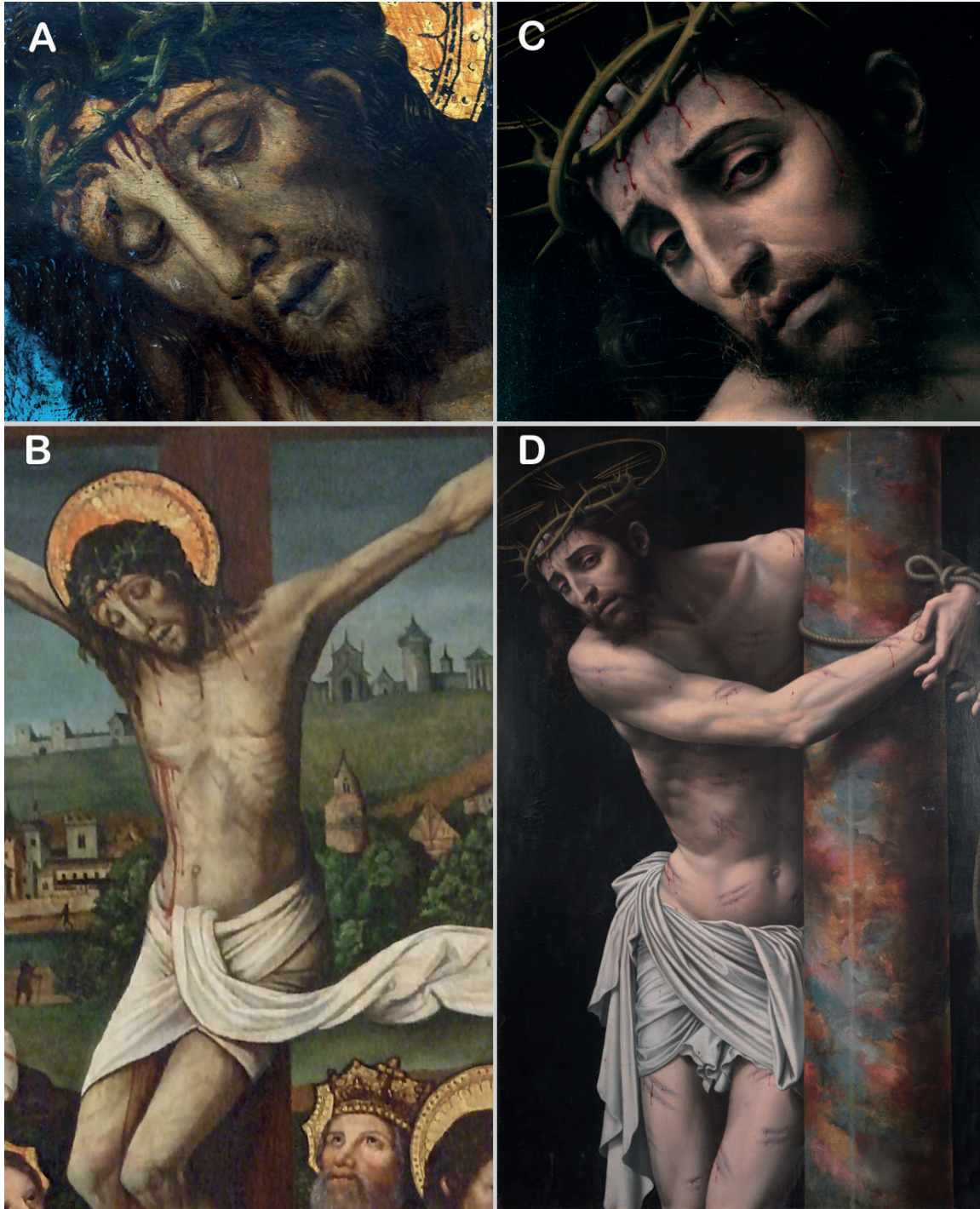


FIGURA 14. (A Y B) VICENT MACIP, *CALVARIO DE REDENCIÓN*, DETALLE DEL CUERPO Y ROSTRO DE CRISTO, MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA, ANTIGUA COL. ORTS-BOSCH. (C Y D) JOAN DE JOANES, *CRISTO DE LA COLUMNA*, DETALLE DEL CUERPO Y ROSTRO DE CRISTO, IGLESIA DE SAN JUAN, ALBA DE TORMES (SALAMANCA). Fotos: Centro de Arte de Época Moderna (CAEM), Universitat de Lleida

palabras de Benito⁵⁷, que ciertamente resulta muy difícil de aceptar. Y, aunque tal propuesta fue años más tarde revisada y parcialmente corregida, no ha impedido que quedaran impresos dos catálogos que actualmente generan cierto desorden⁵⁸. Es necesariamente preciso enmendar en lo sucesivo la confusión existente entre ambas manos, y corregir ciertas atribuciones como el *Martirio de Santa Inés* o *La Visitación* (Museo del Prado, P00843 y P00851), –inexplicablemente atribuidas al padre–, que a nuestro juicio se revelan obras evidentes del hijo.

La observación de la técnica pictórica, la atención al *ductus* formal, el análisis del modo de construcción de los elementos y de la metodología plástica empleada, están dando resultados que permiten filiar de forma más certera y sistemática las obras de la prolija y compleja producción de la saga. El examen procedimental y material y la confrontación estilística nos parecen herramientas de gran utilidad, más allá de una mera lectura superficial. Hay aspectos concretos que se erigen en resortes-clave en la comprensión de los métodos de trabajo y los procesos creativos seguidos en el taller⁵⁹. La atención al dibujo subyacente de ambos maestros⁶⁰; el estudio de las evidencias gráficas⁶¹, o un análisis pormenorizado de sus respectivas técnicas pictóricas –notablemente diferenciadas–⁶² permitirán en lo sucesivo entender mejor la obra de ambos pintores y el modo de producción de su taller.

La personalidad del joven Joan de Joanes se advierte, ciertamente, en muchas de las pinturas de los años treinta, en piezas anteriores e inmediatamente posteriores al retablo de Segorbe, lo que demuestra una madurez y cualidades fuera de lo común, que deben serle reconocidas.

Es necesario advertir, para concluir, que fueron numerosos los aprendices que gozaron de un período formativo en el taller que nos ocupa, y que las colaboraciones entre maestros fueron más habituales y complejas de lo que a menudo se tiende a creer. En ciertas obras, parecen percibirse, de hecho, pinceles ajenos al tándem paterno-filial; aspectos que deben suscitar, en adelante, más de una reflexión a propósito de la autoría de muchas obras del Renacimiento Hispano.

57. Ídem, p. 16.

58. BENITO, Fernando: *op. cit.*

59. HERRERO-CORTELL, Miquel Àngel: *Procedimientos técnicos...*

60. HERRERO-CORTELL, Miguel Àngel; PUIG, Isidro. «Evolución gráfica...», pp. 57-82; y HERRERO-CORTELL, Miguel Àngel; PUIG, Isidro. «Cuando el trazo velado...», pp. 32-57.

61. HERRERO-CORTELL, Miguel Àngel; PUIG, Isidro: «De piedra negra...», pp. 69-89 y «Evolución gráfica...», pp. 57-82.

62. En la actualidad nos encontramos trabajando en un artículo sobre dicho tema.

REFERENCIAS

- ALBI, José: *Joan de Joanes y su círculo artístico*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 3 vols., 1979.
- ALCAHALÍ, Barón de: *Diccionario Biográfico de Artistas Valencianos*. Valencia, Imprenta de Federico Doménech, 1897.
- ALIAGA, Joan; RAMÓN, Nuria: «Algunas pinturas góticas y renacentistas del monasterio de santa Clara de Gandía», *Archivo de Arte Valenciano*, 97 (2016), pp. 111-124.
- AROZENA, Olimpia: «El pintor Vicente Macip, padre de Joan de Joanes», *Anales de la Universidad de Valencia*, año XI, cuaderno 83 (1930-1931), pp. 98-121.
- BASSEGODA, Bonaventura: «Vicente Vitoria (1650-1709), primer historiador de Joan de Joanes», *Locus Amoenus*, 1 (1995), 165-172.
- BENITO, Fernando: *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2000.
- BENITO, Fernando, GÓMEZ, José; SAMPER, Vicente: «Fernando Llanos y Fernando Yáñez. Santo Entierro», *Los Hernandos. Pintores Hispanos del entorno de Leonardo*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1998, pp. 60-61.
- BENITO, Fernando; GALDÓN, José Luis: *Vicente Macip (h. 1475 - 1550)*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1997.
- BENITO, Fernando; VALLÉS, Vicente: «Nuevas noticias de Vicente Macip y Joan de Joanes», *Archivo Español de Arte*, 64/255 (1991), pp. 353-360.
- COMPANY, Ximo: *Paolo da san Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*. Gandía, CEIC Alfons el Vell, 2006.
- COMPANY, Ximo; TOLOSA, Lluïsa: «La obra de Vicent Macip que debe restituirse a Joan de Joanes», *Archivo de Arte Valenciano*, 80 (1999), pp. 50-61.
- FERRER, Albert: «El retablo mayor de la catedral de Segorbe. Paradigma del quehacer de los Macip», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXXXVII (2011), pp. 259-276.
- FERRER, Albert: «Las personalidades de Vicente Macip y Joan de Joanes a la luz de dos nuevas obras», *Archivo de Arte Valenciano*, 94 (2013), pp. 37-44.
- GÓMEZ-FERRER, Mercedes; CORBALÁN, Juan: «Un contrato inédito de Juan de Joanes. El retablo de la Cofradía de la Sangre de Cristo de Valencia (1539)», *Archivo Español de Arte*, 85/337 (2012), pp. 1-16.
- HERRERO-CORTELL, Miquel Àngel: *Procedimientos técnicos, soportes y materiales utilizados en los obradores pictóricos de la Corona de Aragón (Ss. XV-XVI). Una aproximación a través del paradigma Valenciano*, (Tesis doctoral inédita), Universitat de Lleida, 2019.
- HERRERO-CORTELL, Miguel Àngel; PUIG, Isidro: «Cuando el trazo velado delata al maestro. Dibujos subyacentes en la obra pictórica de Joan de Joanes: de la creación a las prácticas de taller», *Archivo de Arte Valenciano*, 99 (2018), pp. 32-57.
- HERRERO-CORTELL, Miguel Àngel; PUIG, Isidro: «De piedra negra, tinta aguada y albayalde. las técnicas de dibujo de Joan de Joanes y el “estado del arte” en la Valencia del siglo XVI ¿tradición o innovación?», *Ars Longa*, 28 (2019), pp. 69-89.
- HERRERO-CORTELL, Miguel Àngel; PUIG, Isidro: «Evolución gráfica, estilística y técnica del dibujo subyacente valenciano de los siglos XV y XVI. Analogías, divergencias, transmisiones y rupturas a través del diseño oculto», *Archivo de Arte Valenciano*, 100 (2019), pp. 57-82.

- LLORENTE, Teodoro: *España, sus monumentos y artes, su naturaleza é historia Valenciana*, II. Barcelona, Establecimiento Tipográfico, Editorial de Daniel Cortezo y C^a, 1889.
- MADRAZO, Pedro de: «La Coronación de la Virgen. Cuadro en tabla de Vicente Juan Macip vulgarmente llamado Juan de Juanes, existente en el Museo del Prado de Madrid», *Museo Español de Antigüedades*, tomo V (1875), pp. 439-444.
- MARÍAS, Fernando: *El siglo XVI. Gótico y Renacimiento*. Madrid, Sílex, 1992.
- MARTÍN NOGUERA, Fco. Javier: *Iglesia Parroquial «El Salvador». Manzanera (Teruel). Apuntes de su historia*, Teruel, Junta Pro-Restauración Parroquia de Manzanera, 2010.
- MARTÍNEZ SERRANO, Fernando Francisco; MONTOLÍO, David. «Retablo de la Vida de Cristo y de la Virgen», en *La luz de las imágenes. Segorbe*, Valencia, Generalitat Valenciana, Obispado de Segorbe, 2001, pp. 382-389.
- MESTRE, Pep; PÉREZ-MARTÍN, Mariángeles: «Margarita i Dorotea Joanes pintores», *Llibre-Programa 2015 Festes Moros i Cristians a Sant Blai-Bocairent*. Bocairent, Associació Festes Moros i Cristians San Blai-Bocairent, 2015, pp. 190-194.
- MIQUEL, Matilde: *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*. Valencia, PUV, 2008.
- MONTERO, Encarna: «El cuaderno de dibujos de los Uffizi: Un ejemplo, tal vez, de la transmisión del conocimiento artístico en Valencia en torno a 1400», *Ars Longa*, 22 (2013), pp. 55-76.
- MONTERO, Encarna: *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos: Valencia, 1370-1450*, (Tesis doctoral inédita), Universitat de València, 2013.
- OLUCHA, Ferran; MONTOLÍO, David: «El retablo de San Vicente Ferrer del Museo catedralicio de Segorbe. Nuevas aportaciones», en *La Diócesis de Segorbe y sus gentes a lo largo de la Historia*. Castellón, Fundación Dávalos – Fletcher, 2004, pp. 131-143.
- PÉREZ BURCHÉS, Inmaculada: «Aportación documental al retablo mayor de la iglesia de la Natividad de la Font de la Figuera de Joan de Joanes», *Ars Longa*, 17 (2008), pp. 25-33.
- POST, Ch. Rafter: *The Hispanoflemish style in north-western Spain (A History of Spanish Painting*, vol. IV-II), Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1935.
- PUIG, Isidro: «El influjo italiano en la pintura valenciana de los siglos XV y XVI», en LACARRA, M.^a del Carmen (coord.): «*Un olor a Italia*» *Conexiones e influencias en el arte aragonés (siglos XIV-XVIII)*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 2019, pp. 137-193.
- PUIG, Isidro, COMPANY, Ximo; TOLOSA, Luisa: *El pintor Joan de Joanes y su entorno familiar. Los Macip a través de las fuentes literarias y la documentación de archivo*. Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2015.
- RODRÍGUEZ CULEBRAS, Ramón: *El retablo de la catedral de Segorbe*, Segorbe, Tipografía M. Tenas, 1965.
- SAMPER, Vicente: «Una tabla de Santa Ana con la Virgen y el Niño junto a María Magdalena, identificable con la central del retablo de los Joan (1507), de Vicente Macip», *Archivo de Arte Valenciano*, 75 (1994), pp. 35-38.
- SAMPER, Vicente; REDONDO, José: «Los Macip», en *Grandes Pintores de la Comunidad Valenciana* (fasc. V). Valencia, El Mundo, 1999, pp. 53-64.
- SÁNCHEZ-CORTEGANA José M.: «Los obradores artísticos sevillanos del siglo XVI adaptaciones y cambios para satisfacer los encargos del mercado americano», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 103 (2013), pp. 177-196.
- SETTIER, José M.^a: *Guía del Viajero en Valencia*. Valencia, Imprenta de Salvador Martínez, 1866.
- TORMO, Elías: *Varios estudios de artes y letras. Desarrollo de la pintura española del siglo XVI*. Madrid, Imprenta Vda. e hijos Tello, 1902.
- TORMO, Elías: *Levante*. Madrid, Guías Calpe, 1923.

- VASALLO, Luis; FIZ, Irune: «Organización y método de trabajo de un taller de pintura a mediados del siglo XVI: el caso toresano», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 91 (2003), pp. 313-326.
- VICO, Alexandre: «Los ecos de las *spalliere* con la *Historia de Nastaquio degli Onesti* de Sandro Botticelli» *Boletín del Museo del Prado*, (XXXVII, 2021, en prensa).
- VIRÚES, Cristóbal de: *Obras trágicas y líricas del capitán Cristóbal de Virués*. Madrid, Alonso Martín, 1609.

MOROS EN PALACIO. LOS RELIEVES HISTORIADOS DEL PALACIO REAL DE MADRID, O EL ORIGEN DE UNA IMAGINERÍA DE LA RECONQUISTA A MEDIADOS DEL SIGLO XVIII

MOORS AT THE PALACE. THE HISTORICAL RELIEFS OF THE MADRID'S ROYAL PALACE, OR THE ORIGIN OF THE RECONQUEST IMAGERY IN THE MIDDLE EIGHTEENTH CENTURY

María Antonia Argelich Gutiérrez¹ e Iván Rega Castro²

Recibido: 30/03/2021 · Aceptado: 11/06/2021

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021.30531>

Resumen³

Este trabajo se ocupa de la imaginería de la Reconquista desarrollada a partir del programa diseñado por Fray Martín Sarmiento para decorar el Palacio Real nuevo, en general, y de los relieves de las sobrepuestas de la Galería Principal, más en particular. Estas piezas escultóricas, terminadas entre 1753 y 1761, no solo fueron una forma de celebrar las glorias de la monarquía española en el pasado (medieval), sino también, y sobre todo, de publicitar una nueva imagen de la Reconquista que queremos revisar críticamente. Nos centraremos en las estrategias artísticas desarrolladas en la construcción de dichas imágenes de las guerras entre musulmanes y cristianos por parte de los intelectuales y artistas de la Ilustración, dado que fue precisamente en la segunda mitad del siglo XVIII cuando se forjó el mito nacional de la Reconquista.

Palabras clave

Palacio Real de Madrid; relieves historiados; Fray Martín Sarmiento; iconografía; Reconquista; otredad

Abstract

This paper deals with the imagery of the Spanish Reconquest developed from the Friar Martín Sarmiento's program for the decoration of the new Royal Palace in

-
1. Universitat de Lleida. C. e.: mariaantonia.argelich@udl.cat; ORCID: <<https://orcid.org/0000-0003-3166-5358>>
 2. Universidad de León. C. e.: iregc@unileon.es; ORCID: <<https://orcid.org/0000-0003-0348-1703>>
 3. Este trabajo forma parte de la actividad científica del Proyecto I+D «La construcción del imaginario islámico en la península ibérica y el mundo iberoamericano en la Edad Moderna» (IMIS-IBAM), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2019-108262GA-I00) y cuyo investigador principal es Iván Rega Castro.

Madrid, in general, and in the door's reliefs of Main Gallery, in particular. These sculptural works, completed between 1753 and 1761, were not only a way to celebrate the glories of Spanish Monarchy in the (Medieval) past, but also, over all, to publicize a new image of the *Reconquista* that we want to critically revise. Focus will be on the artistic strategies developed in the construction of those images of the Medieval wars between Muslims and Christians, by intellectuals and artists of the Enlightenment. In fact, it was precisely in the second half of the eighteenth century when the national myth of the Reconquest was first consolidated.

Keywords

Madrid's Royal Palace; historical reliefs; Friar Martín Sarmiento; iconography; Spanish Reconquest; otherness

.....

EN LAS LÍNEAS SIGUIENTES nos ocupamos de un conjunto de seis de los relieves de «victorias o batallas famosas» que Fray Martín Sarmiento propuso como ornamentos de las sobrepuestas del corredor del ala oriental del Palacio Real de Madrid –conservados en el Museo Nacional del Prado y en la Academia de Bellas Artes de San Fernando–⁴. Estas seis escenas marmóreas labradas por escultores vinculados a los obradores regios, entre 1753 y 1761, representan episodios victoriosos de la llamada Reconquista⁵, es decir, de la lucha entre los reinos hispano-cristianos y Al-Andalus a lo largo de la Edad Media y formaban parte de los once episodios bélicos elegidos por Sarmiento para sintetizar una nueva historia de España. Completaban dicho conjunto dos episodios fundacionales de la Nación –la destrucción de Sagunto y la de Numancia– y dos escenas ilustrativas de la conquista de América– las conquistas de México y de Cuzco⁶.

El complejo sistema de ornamentos ideado por Sarmiento por orden de Felipe V, pero realizado mayoritariamente durante el reinado de Fernando VI, abarcaba once medallones para cada una de las cuatro alas de palacio, relieves complementarios para los muros opuestos, esculturas exentas exteriores, tapices y pinturas. No obstante, su cuasi-trágico destino –incompleto, desmontado y disperso por orden de Carlos III–, ha planteado a la historiografía los retos de

4. Manuel Bergaz y Carlos Salas Viraseca: *La Batalla de Covadonga, 1753-1761*, mármol, 85 x 123 cm, Museo Nacional del Prado; Juan Porcel: *Batalla de Clavijo, 1753-1761*, mármol, 85 x 122 cm, Museo Nacional del Prado; Huberto Dumandré: *Toma de Toledo, 1753-1761*, mármol, 84 x 123 cm, Museo Nacional del Prado (depósito en Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando); Manuel Bergaz y Carlos Salas Viraseca: *La batalla de las Navas, 1753-1761*, mármol, 83 x 123 cm, Museo Nacional del Prado; Andrés Beltrán: *La rendición de Sevilla, 1753-1761*, mármol, 84 x 123 cm, Museo Nacional del Prado (depósito en Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando); Felipe de Castro: *Batalla del Salado, 1757*, barro cocido, 64 x 91 cm, Academia de Bellas Artes de San Fernando.

5. El empleo del término «Reconquista» plantea importantes problemáticas históricas, historiográficas e ideológicas. Históricas, porque el estudio de los hechos del pasado medieval contradice claramente la existencia de una identidad nacional común implícita en el término; historiográficas, por el anacronismo que implica la tardía invención y consolidación del mismo, entre finales del XVIII y segunda mitad del XIX; e ideológicas, por la apropiación que de dicho término hiciera el nacionalismo católico español. Véase: BENITO RUANO, Eloy: «La Reconquista. Una categoría histórica e historiográfica», *Medievalismo. Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 12 (2000), pp. 91-98. GARCÍA-SANJUAN, Alejandro: «Denying the Islamic conquest of Iberia: A historiographical fraud», *Journal of Medieval Iberian Studies*, 11/3 (2019), pp. 306-322. DE AYALA MARTÍNEZ, Carlos; FERREIRA FERNANDES, Isabel; PALACIOS ONTALVA, Santiago (coords.): *La Reconquista. Ideología y justificación de la guerra santa peninsular*. Madrid, La Ergástula, 2019. No obstante, como se verá más adelante, su uso aquí no puede considerarse un anacronismo. Véase al respecto, RÍOS SALOMA, Martín F.: «De la Restauración a la Reconquista: la construcción de un mito nacional (Una revisión historiográfica. Siglos XVI-XIX)», *En la España medieval*, 28 (2005), pp. 379-414. RÍOS SALOMA, Martín F.: «La Reconquista: génesis de un mito historiográfico», *Historia y grafía*, 30 (2008), pp. 191-216. RÍOS SALOMA, Martín F.: *La Reconquista: una construcción historiográfica (siglos XVI-XIX)*. Madrid, Marcial Pons Historia, 2011. GARCÍA FITZ, Francisco: «La Reconquista: un estado de la cuestión», *Clio & Crimen*, 6 (2009), pp. 142-215.

6. La clasificación de los episodios es nuestra. En sus indicaciones, Sarmiento solo distingue las escenas de Sagunto y de Numancia del resto al determinar su ubicación en las entradas, mientras las demás se limita a enunciarlas «por su orden cronológico».

comprender el ambicioso proyecto intelectual-iconográfico en su conjunto⁷ y restituir la desperdigada data histórico-artística de las piezas realizadas⁸.

EVITAR EL HORROR DE LA BATALLA

La historia militar⁹ –para empezar por el tema que de manera más general unifica al grupo de once medallones de mármol a los que nos referimos–, se expresa en el sistema de ornamentos de Sarmiento a través de una tríada de medios complementarios a desplegarse en el interior de la galería oriental. Los medallones, situados sobre las puertas de una de las galerías interiores de Palacio, se alternarían con diez estatuas de capitanes españoles de distintas épocas colocadas en la misma pared y se enfrentarían a nueve insignias y trofeos militares situadas en la pared de enfrente. Este pluridimensional discurso militar, ideado antes de 1748¹⁰, parece cerrado en sí mismo y justificado por la naturaleza del entorno en el que se inserta. Pero, en verdad, no conformaba un conjunto temáticamente autosuficiente, sino que fue concebido en interrelación con otras tres temáticas que de manera equivalente se debían disponer en las restantes tres alas del Palacio: la religión, las artes y las ciencias.

De hecho, esos cuatro temas que integran el programa solo cobran su verdadera significación desde la relación de las partes con el todo. Así lo explicaba su autor:

7. Este «sistema de adornos» fue ideado por el Padre Sarmiento a partir de 1743 e iniciado en 1753 contando con los escultores más destacados de la Corte, véase: ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés: «Artistas, ilustrados y el Padre Sarmiento: el 'sistema de adornos' del Palacio Real de Madrid», *O Padre Sarmiento e o seu tempo: actas do Congreso Internacional do Tricentenario de Fr. Martín Sarmiento (1695-1995)*, Santiago de Compostela 1995, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega - Universidade de Santiago de Compostela, 1997, pp. 359-397. ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín; HERRERO CARRETERO, Concha (ed. y estudio introductorio): *Martín Sarmiento. Sistema de adornos del Palacio Real de Madrid*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2002, pp. 15-116. MUNIÁIN EDERRA, Sara: *El programa escultórico del Palacio Real de Madrid y la Ilustración española*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2000, pp. 303-314. HERRERO SANZ, María Jesús: «Programa iconográfico para la decoración escultórica del Palacio Real Nuevo de Madrid», *Arbor*, 665 (2001), pp. 29-57.

8. LORENTE, Manuel: «Los relieves marmóreos del Palacio Real de Madrid», *Arte español: revista de la Sociedad de Amigos del Arte*, 20 (1954), pp. 58-72; PLAZA SANTIAGO, Francisco J. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid, Universidad de Valladolid - Departamento de Historia del Arte, 1975; TÁRRAGA BALDÓ, María Luisa: «Los relieves labrados para las sobrepuestas de la Galería principal del Palacio Real», *Archivo Español de Arte*, 69/273 (1996), pp. 45-68.

9. Por un lado, conviene aclarar que no podemos hablar de una verdadera «pintura de historia» hispana hasta el siglo XIX y esta máxima es también de aplicación al resto de las artes figurativas; por otro, subrayar el escaso reflejo que tradicionalmente tuvieron las victorias de la Monarquía hispánica en la llamada «pintura de batallas». BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín: «Hechos y hazañas: Representaciones históricas del siglo XVI», en REDONDO CANTERA, María José (coord.): *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*. Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 2004, pp. 99-130. BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín: «Hechos de armas. La guerra en el siglo XVI español», en CABAÑAS BRAVO, Miguel; LÓPEZ-YARTO EIZALDE, Amelia; RINCÓN GARCÍA, Wilfredo (coords.): *Arte en tiempos de guerra*. Madrid, CSIC, 2009, pp. 87-98. Desde una perspectiva de larga duración y, en particular, en lo tocante a las escenas de batalla entre moros y cristianos, véase FRANCO LLOPIS, Borja; GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís: «Confronting Islam: Images of Warfare and Courtly Displays in Late Medieval and Early Modern Spain», en FRANCO LLOPIS, Borja; URQUIZAR HERRERA, Antonio (eds.): *Jews and Muslims Made Visible in Christian Iberia and Beyond, 14th to 18th Centuries. Another image*. Leiden, Brill, 2019, pp. 235-265.

10. SARMIENTO, Martín: *Sistema de adornos de escultura, interiores y exteriores, para el nuevo Real Palacio de Madrid*. BNE Ms 23038, pp. 105-109. También en: ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín; HERRERO CARRETERO, Concha: *Martín Sarmiento. Sistema de adornos...*, pp. 180-182.

La Religión y el Estado se deben mirar, ayudar y defender recíprocamente, sin lo cual la Religión irá por tierra o el Estado se querrá subir a las nubes [...] mirando la Religión a la conservación del Estado debe tener a su derecha el cultivo y promoción de las Artes y Ciencias, y a su izquierda, el establecimiento y ejercicio de las Armas, para que ni *cedant arma togae*, ni *sileant leges inter arma*, sino que mutuamente se protejan y coadyuven las Armas y las Letras, a favor de la Religión y del Estado.

Por lo mismo y para lo mismo, mirando el Estado a la Religión como su norte principal, tendrá a su derecha el brazo militar para defenderla y extenderla, y las Letras a su izquierda, para rebatir, como un escudo, los atentados, insultos y argumentos de los infieles, mahometanos, judíos, herejes y cismáticos¹¹.

Así, armas, letras, religión y política, representadas internamente en el edificio, eran los recursos a disposición de una nación –implícita– y unos monarcas representados en el exterior del mismo. En las cuatro fachadas exteriores cabrían todos los reyes de España, comenzando por Ataulfo y presidiéndoles, los entonces reinantes, Fernando VI y María Bárbara, y junto a ellos, los padres del primero Felipe V y María Luisa de Saboya. Bajo estos cuatro se situarían además cuatro colosos en representación de los cuatro emperadores romanos-hispanos –Trajano, Teodosio, Arcadio y Honorio.

El revestimiento del Palacio con este conjunto milimétricamente equilibrado de hechos y personajes religiosos, políticos, militares y científicos de España apuntaba al claro propósito simbólico de identificar al rey Fernando VI como un nuevo Salomón¹²: rey pacificador y sabio. Los cuatro ámbitos temáticos representan –según explicaba Sarmiento apoyándose en los Salmos– los cuatro atributos de Salomón: *sapientem, eruditum, sensatum, prudentem*. El atributo de sapiente se vincula a lo sagrado, el de erudito a las artes y ciencias; el de sensato a lo militar y el de prudente a lo político. El ornamento se convertía así en un hilo argumental único que, a partir de los valores de la nueva dinastía borbónica, vincularía al nuevo palacio con todo el pasado de la monarquía hispana.

En este sentido, el pacifismo como atributo distintivo del reinado Fernando VI no es una cuestión menor en el discurso de Sarmiento. Lejos de conformarse con que los hechos no le desmintieran, expone una serie de señales, entre paralelismos y presagios, que no dejan duda, a su entender, de que los españoles pueden esperar de este reinado «una paz sólida, feliz y duradera»¹³. Esta paz que fundamenta la

11. SARMIENTO, Martín: *Sistema de adornos...*, pp. 77-78. También en: ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín; HERRERO CARRETERO, Concha: *Martín Sarmiento. Sistema de adornos...*, p. 165.

12. Este paralelismo, desde luego, no es nuevo ni insólito. Cabe recordar que uno de los lugares comunes en la historiografía española moderna era recurrir al tópico de «Felipe II, el nuevo Salomón», y comparar El Escorial con el templo de Salomón. No es este el lugar para repasar toda bibliografía al respecto, pero es de cita obligada CHECA CREMADES, Fernando: «Felipe II en El Escorial: la representación del poder real», *Anales de historia del arte*, 1 (1989), pp. 131-134. TAYLOR, René: *Arquitectura y magia: consideraciones sobre la idea de El Escorial*. Madrid, Siruela, 2006 (1ª ed. 1967), pp. 48-51.

13. SARMIENTO, Martín: *Sistema de adornos...*, pp. 69-73. También en: ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín; HERRERO CARRETERO, Concha: *Martín Sarmiento. Sistema de adornos...*, pp. 160-162. La paz como seña identitaria del Palacio es tan relevante en el proyecto de Sarmiento, que su autor prioriza la forja de un relato premonitorio a costa de los datos históricos; véase ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés: *op. cit.*, pp. 376-377. Sobre el rigor historicista de Sarmiento, cfr. MUNIÁIN EDERRA, Sara: *op. cit.* pp. 245-264.

identidad salomónica de todo el proyecto aparece declarada como un valor también en otros escritos de Sarmiento, donde reniega del relato histórico entendido como sucesión de escenas bélicas:

Más útil e instructivo del género humano hubiera sido que los historiadores nos hubiesen conservado la noticia de seis o siete eclipses más, de cuatro o cinco inventores de inventos útiles, de algunas nuevas poblaciones de provincias y ciudades, y hubiesen, en trueque, sepultado en el olvido treinta o cuarenta batallas, parecidas unas a otros, no solo en los hechos, sino también en las descripciones y en los exhortos de los jefes¹⁴.

La irrelevancia que Sarmiento concede a la iconografía bélica¹⁵ conduce a interpretar su inclusión como un mal necesario en el ejercicio del poder, antes que un motivo de exaltación y lucimiento. En ese sentido, su selección no prima únicamente la lucha campal –el tipo de enfrentamiento de máxima violencia habitual en las crónicas medievales y otros tipos de propaganda política¹⁶–, sino el equilibrio en la representación «de todos tiempos»¹⁷. Prescinde, además, de signos de victoria tan crueles como frecuentes en la iconografía de la Reconquista como son las decapitaciones y mutilaciones¹⁸.

En la batalla de Covadonga se representa el momento en que el ejército cristiano se precipita fuera de la célebre cueva en la que se ocultaba con su líder, Pelayo (FIGURA 1). Los textos que describen la escena elucubran sobre la enorme cantidad de enemigos derrotados, «Murieron hasta veinte mil dellos en la batalla»¹⁹. El héroe retratado por

14. SARMIENTO, Martín: *Memorias para la Historia de la poesía y poetas españoles*. Madrid, Joachin Ibarra, 1775. p. 7.

15. No en vano este pacifismo de Sarmiento, entendido como antibelicismo, encuentra diverso desarrollo en los pensadores afines a la corriente ilustrada, desde su cercano maestro Feijoo, hasta Kant, máximo exponente de la idea en *Sobre la paz perpetua*. Véase PENSADO, José Luis: *Fr. Martín Sarmiento, testigo de su siglo*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1972, p. 29. DUBUIS, Michel: «En torno a unas reflexiones de Fr. Martín Sarmiento acerca de la despoblación de España», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 27/81-83, 1972, p. 154.

16. El uso propagandístico de imágenes de conquista o de lucha incruenta, por no explícita, fue más frecuente en la cultura visual ibérica de la época moderna de lo que cabría esperar en un primer momento, véase: REGA CASTRO, Iván: «Vanquished Moors and Turkish prisoners. The images of Islam and the official royal propaganda at the time of John V of Portugal in the early 18th century», *Il Capitale Culturale*, 6 (2017), pp. 223-242. REGA CASTRO, Iván: «Alegorías, emblemas e imágenes del islam en las entradas reales de la corte portuguesa (siglos XVI- XVIII)», en LÓPEZ CALDERÓN, Carme; MONTERROSO MONTERO, Juan Manuel (eds.): *El sol de occidente: sociedad, textos, imágenes simbólicas e interculturalidad*. Santiago de Compostela, Andavira - Universidad de Santiago de Compostela, 2020, pp. 90-107, esp. 92.

17. SARMIENTO, Martín: *Sistema de adornos...*, p. 106. También en: ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín; HERRERO CARRETERO, Concha: *Martín Sarmiento. Sistema de adornos...*, p. 181. A lo largo del proyecto el iconógrafo expresa su voluntad de dotar de armonía a esos relatos históricos ilustrando cada época con al menos dos escenas. Así, su selección de acciones militares incluye dos enfrentamientos antiguos (Numancia y Sagunto), dos modernos (México y Cuzco) y los episodios intermedios en los que se centra nuestro interés resultan bastante bien distribuidos en el tiempo (siglos VIII, IX, XI, XII, XIII, XIV y XV).

18. En contraste, la inclusión de cabezas de moro como atributo de una docena de reyes medievales en las grandes estatuas exentas que adornarían el exterior del Palacio parece obedecer a la necesidad de identificar, o al menos distinguir, tal cantidad de monarcas. Para Don Pelayo, por ejemplo, Sarmiento indica «Si pudiese ser, a los pies una cabeza de rey mahometano con su turbante». SARMIENTO, Martín: *Sistema de adornos...*, p. 232. También en: ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín; HERRERO CARRETERO, Concha: *Martín Sarmiento. Sistema de adornos...*, p. 252.

19. MARIANA, Juan de: «Historia de España», *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1854, tomo 1, p. 192. La relación de Sarmiento con las diversas fuentes históricas y con la disciplina de la Historia en general en el marco del *Sistema de adornos* ha sido bien sintetizada por la ya mencionada Sara Muniaín. En todo caso es destacable que sea la Historia de Juan de Mariana, de la que poseía dos ediciones en su biblioteca personal, la obra que recomienda consultar a los escultores. La aparente paradoja de que en pleno contexto ilustrado, en el que abundan las revisiones a las historias de España, Sarmiento deposite su confianza en la de Juan de Mariana, no

el relieve –reconocible por su fajín de general a la cintura, armadura, banda sobre su pecho, manto, morrión emplumado y diadema en lugar de corona²⁰– avanza sobre un único y simbólico enemigo derrotado, cuyo cuerpo, íntegro y en escorzo, no carece de nobleza.



FIGURA 1. MANUEL BERGAZ Y CARLOS SALAS VIRASECA: LA BATALLA DE COVADONGA, 1753-1761, MÁRMOL, 85 X 123 CM. Museo Nacional del Prado

Sin duda condicionadas por la tradición iconográfica, las batallas de Clavijo y la de las Navas de Tolosa exhiben mayor violencia hacia los enemigos vencidos. Según la imagen triunfal del Matamoros ecuestre en Clavijo, el apóstol de manto ondeante empuña la espada y sostiene con firmeza brida y estandarte mientras con su corcel al galope derriba y espanta a los infieles que le rodean (FIGURA 2). Los enemigos musulmanes muestran su dolor pero ninguno de sus cuerpos aparece cercenado. De manera similar en la escena de las Navas, la mera presencia del núcleo de cristianos victoriosos encabezados por el rey de Castilla parece aplastar y espantar a los enemigos, sin representarse el convencional choque entre la caballería (FIGURA 3). El delicado escorzo de un caballo derribado ocupa un primer plano destacado que, frente a la terrible mortandad de las versiones escritas, resulta tan sutil como los cuerpos íntegros desplomados o en huida. No hay decapitaciones u otros detalles sanguinarios.

hace más que confirmar la modélica autoridad de la que estuvo revestida la obra de este historiador jesuita hasta mediados del siglo XIX.

20. En las notas iconográficas de Sarmiento referidas al conjunto de estatuas de monarcas, en cambio, se indica que debía ir «vestido como semirromano [...] En la cabeza un morrión y en él encajada, no la diadema sino la corona» SARMIENTO, Martín: *Sistema de adornos...*, p. 232. También en: ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín; HERRERO CARRETERO, Concha: *Martín Sarmiento. Sistema de adornos...*, p. 252.



FIGURA 2. JUAN PORCEL: *LA BATALLA DE CLAVIJO*, 1753-1761, MÁRMOL, 85 X 122 CM. Museo Nacional del Prado



FIGURA 3. MANUEL BERGAZ Y CARLOS SALAS VIRASECA: *LA BATALLA DE LAS NAVAS*, 1753-1761, MÁRMOL, 83 X 123 CM. Museo Nacional del Prado

Por último, es la batalla del Salado la que más se recrea en la lucha cuerpo a cuerpo. Esta ilustra de manera convulsa el sometimiento del enemigo por la fuerza de las armas pero la ferocidad se limita al esfuerzo físico de los combatientes, siempre a punto de asestar el golpe. No se evidencian las consecuencias en los cuerpos de los enemigos (FIGURA 4) que, recordemos, sí que se explicita en los textos que describen la batalla: «Alzaron de ambas partes grandes alaridos, animábanse unos a otros a la batalla, peleábase por todas partes valerosamente. Detiéndense los escuadrones y a pie quedo se matan, hieren y destrozan»²¹. Frente al dinamismo de los cuerpos enfrentados resalta la serenidad de dos figuras. En primer plano, el río, deidad masculina barbada y desnuda a la manera clásica, recostado sobre la vasija que vierte sus aguas a los pies de los guerreros. Y sobre este, el propio rey que, sereno, atiende al arzobispo de Toledo que cabalga a su lado:

Don Gil de Albornoz, arzobispo de Toledo, nunca se quitó del lado del rey de Castilla, que siendo en la batalla casi desamparado de los suyos, se iba a meter con grande furia donde se veía el mayor golpe de los moros, mas el arzobispo le hecho mano del brazo y le detuvo. Díjole con una grande voz no pusiese en contingencia una victoria tan cierta con arriscar inconsideradamente su persona²².



FIGURA 4. FELIPE DE CASTRO: *BATALLA DEL SALADO*, 1757, BARRO COCIDO, 64 X 91 CM. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

21. MARIANA, Juan de: *op. cit.*, p. 472.

22. *Ibidem*.

En síntesis, aún los relieves de las batallas campales incluidos en esta serie exhiben a unos monarcas protagonistas que, si bien guían con valentía a sus tropas hacia una limpia victoria, no se desbocan en una lucha despiadada. Como dignos predecesores del pacífico rey Fernando VI, sus batallas no fueron más que un mal necesario²³.

DIGNIFICACIÓN DEL ENEMIGO

La representación de la guerra contra el islam en la iconografía medieval ibérica y moderna –en menor medida– tendió a utilizar modelos estereotipados de batallas basadas en clichés etnoculturales²⁴. Los diferentes medios de propaganda pretendían ensalzar el poderío militar de los reinos cristianos ibéricos a través del orden en su formación de batalla frente al caos de las tropas infieles. A dicha superioridad aludían también los reiterados choques de caballería y el recrearse en la representación de ese «otro» destinado a ser vencido en el campo –armas, trajes, estandartes, etc.–.

En este sentido, la soldadesca hispana en esta serie es caracterizada de manera relativamente homogénea, imperturbables rostros imberbes, guarnecidos a la usanza clásica con *lorica musculata* y faldín de cuero, frente a un enemigo musulmán representado de manera mucho más variada, semidesnudos, cubiertos con túnicas o sayas, con pantalones o zaragüelles. Solo en la batalla de Covadonga se tiende a ocultar premeditadamente esos rostros del «otro», mientras en el resto de escenas se mezclan los rostros barbados con los de bigotes y cabezas rapadas tocadas de un copete o mechón de pelo en la parte superior. Se alude así a una heterogeneidad coherente con lo que narran las crónicas de algunas de estas batallas e introduciendo el tipo iconográfico de los *turcos*, enemigos por excelencia de la cristiandad desde el siglo XVI –y, por supuesto, de las monarquías Ibéricas²⁵–.

23. Para el desarrollo de la iconografía de «rey pacífico», véase: MORÁN TURINA, Miguel: «Imágenes de un reinado pacífico», en BONET CORREA, Antonio, [et. al.] (comis.): *Un reinado bajo el signo de la paz. Fernando VI y Bárbara de Braganza, 1746-1759*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002, pp. 31-49.

24. Para un panorama exhaustivo de la iconografía militar en la cultura visual medieval, véase ESPAÑOL, Francesca: «La guerra dibujada: pintura histórica en la iconografía medieval peninsular», *La guerra en la Edad Media. XVII Semana de Estudios Medievales* (Nájera, 2006), CASADO QUINTANILLA, Blas; IGLESIA DUARTE, José Ignacio de la (coords.), Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2007, pp. 435-79. Más recientemente, PALACIOS, Santiago: «Cultura visual e iconografía de la Reconquista: Imágenes de poder y de cruzada», *Anales de la Universidad de Alicante. Historia medieval*, 17 (2011), pp. 303-62. También MONTEIRA ARIAS, Inés: *El enemigo imaginado: la escultura románica hispana y la lucha contra el Islam*. Toulouse, Méridiennes, 2013.

25. La fabricación de la imagen de los turcos como enemigos por excelencia de la Monarquía hispánica en aquella época, ha sido objeto de algunos trabajos recientes. GARCÍA ARRANZ, José Julio: «Entre el miedo y la curiosidad: Tendencias y variantes en la imagen europea del turco durante los siglos XV y XVI», en CAMACHO, Rosario; ASENJO, Eduardo; CALDERÓN, Belén (eds.): *Fiestas y mecenazgo en las relaciones culturales del Mediterráneo en la Edad Moderna*. Málaga, Universidad de Málaga, 2012, pp. 231-259. Para un estado de la cuestión en las penínsulas ibéricas e itálicas de la época moderna, véase CAPRIOTTI, Giuseppe; FRANCO LLOPIS, Borja: «Changing the Enemy, visualizing the Other: The State of Art in Italian and Spanish Historiography», *Il Capitale culturale*, 6 (2017), pp. 7-23. No obstante, la historiografía italiana ha venido prestando más atención a este asunto, también en fechas recientes: RICCI, Giovanni: *Apello al Turco. I confini infranti del Rinascimento*. Roma, Viella, 2011. SORCE, Francesco: «Conflictual Allegories. The image of the Turk as the Enemy in the Italian Renaissance Art», *Proceedings of the 15th International Congress of Turkish Art, Naples, 2015*, BERNARDINI, Michele; TADDEI, Alessandro (eds.), Ankara, Republic of Turkey Ministry of Culture and Tourism, 2018, pp. 553-567. STAGNO, Laura: «Turks in Genoese Art, 16th-18th Centuries: Toles and Images», en FRANCO LLOPIS, Borja; URQUIZAR HERRERA, Antonio (eds.): *Jews and Muslims Made Visible in Christian Iberia and Beyond, 14th to 18th Centuries. Another image*. Leiden, Brill, 2019, pp. 296-330.

Pero incluso en este cliché etnocultural, que responde a una tradición iconográfica de origen italiano –congruente con la influencia italianizante recibida en los círculos palatinos (Andrés Beltrán, Manuel Bergaz) o en sus años de formación en la Academia (Carlos Salas), o más directa, a través del viaje a Roma (Felipe de Castro)–, se evidencia ya una voluntad de superación del largo proceso de «estereotipación negativa» que caracterizó la imagen del turco en las obras literarias, musicales o teatrales y en la cultura visual de la época moderna. Aún así, no será hasta ya bien entrado el siglo XVIII cuando se produzca el cambio de paradigma²⁶.

Los cuerpos enemigos, tanto por las trabajadas anatomías de sus torsos desnudos como en sus posturas, se muestran humanamente equivalentes a los cuerpos del bando cristiano –salvo quizá por las proporciones algo reducidas en las escenas de la toma de Sevilla y de Toledo, o por sus expresiones más desencajadas por el dolor, en Clavijo–. Pero, sin duda, el elemento más característico de esta serie es la iconografía heroica, pues algunas figuras ofrecen desnudos decorosos –por no integrales– y otras, la diagonal heroica, asociada, en el arte clásico, con los guerreros agonizantes. Todo ello evidencia la intención de representar cierta belleza en el enemigo «imaginado» musulmán, así como el recrearse en los diversos escudos, rodela (*turs*), adargas ornadas, y de algunas de las armas, como el arco recurvo en primer plano en la escena de Covadonga, o el carcaj repleto de saetas emplumadas en la escena de Clavijo (FIGURA 2)²⁷. Estas estrategias retóricas para la representación de la alteridad parecen coincidir con las identificadas por algunos estudiosos en el teatro épico del siglo XVIII hispánico que, por una parte, reflejó decididamente una nueva idea de «conquista» y, por otra, se empeñó en la revalorización de la «figura del caballero moro»²⁸. Así, el conde de Saldueña, Alonso de Solís Folch de Cardona, en su *El Pelayo* (Madrid, 1754) –un poema dedicado al héroe de Covadonga–, no solo

26. Para una síntesis reciente, véase FEROS, Antonio: *Antes de España. Nación y Raza en el Mundo Hispánico: 1450-1820*, Madrid, Marcial Pons, 2019, pp. 197-202. Véase también, BUNES IBARRA, Miguel Ángel: «El orientalismo español de la Edad Moderna: la fijación de los mitos descriptivos», en GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio, (coord.): *El orientalismo desde el Sur*. Barcelona, Anthropos, 2006, pp. 38-39. No obstante, está por estudiar en profundidad este cambio de paradigma en las monarquías ibéricas y sus territorios ultramarinos, como se constata al consultar algunas monografías recientes, WILLIAMS, Haydn: *Turquerie: An Eighteenth-Century European Fantasy*. Nueva York, Thames & Hudson, 2014, pp. 7-11.

27. Como precedente, conviene citar aquí un monumento conmemorativo de semejantes retórica visual y lenguaje plástico, la fuente de la Fama (h. 1731-1732), levantada por René Frémin en los jardines de La Granja de San Ildefonso (Segovia) –donde trabajaron, durante años, Dumandré y Beltrán–. Está coronada por esta personificación femenina montada sobre un caballo Pegaso, el cual «atropella a los moros y algunos están caídos alrededor [...]». En verdad, en su base, no están representados ni moros ni musulmanes, o al menos no del modo convencional, sino a través de las imágenes arquetípicas –clásicas y fuera del tiempo histórico– de guerreros caídos en el suelo. Son de consulta obligada, BOTTINEAU, Yves: *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, p. 465. MORÁN TURINA, Miguel: *La imagen del rey Felipe V y el arte*. Madrid, Nerea, 1990, pp. 47 y 65 –entre otros–. Para un estado actual de las cosas y una bibliografía actualizada, véase HERRERO SANZ, María Jesús: «Los jardines de La Granja de San Ildefonso: Felipe V entre Marly y Versailles», *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles*, s/n (2012). En línea: <http://crcv.revues.org/11940> [fecha de consulta: 01/12/2018].

28. Sin pretender ahondar en el desarrollo historiográfico de este tema, es de cita obligada CARRASCO URGOITI, Soledad: *El moro de Granada en la literatura (del siglo XV al XX)*. Madrid, Revista de Occidente, 1956. CARRASCO URGOITI, Soledad: «Menéndez Pelayo ante la maurofilia literaria del siglo XVI: comentario al capítulo VII de los *Orígenes de la Novela*», en GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja (dirs.): «*Orígenes de la novela*»: estudios. Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria/Sociedad Menéndez Pelayo, 2007, pp. 279-293. Cfr. FUCHS, Barbara: *Exotic nation: Maurophilia and the Construction of Early Modern Spain*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2009, p. 5.

consideraba a los moros vencidos y muertos dignos de respeto y admiración, sino que incluso retrató al caudillo musulmán, Munuza, en tono laudatorio²⁹.

El conjunto de pliegos del Sistema de ornamentos no evidencia una voluntad de este tipo en las representaciones, pero otros de los escritos e intereses de Sarmiento sí develan un orientalismo³⁰ por demás común en su entorno y su tiempo³¹. Aún estamos lejos del fenómeno que Said definió como «identificación por simpatía»³², esto es, la percepción de elementos de afinidad entre la sociedad hispánica moderna y Oriente. El interés por el «otro» inherente al orientalismo de Sarmiento tiene más que ver con su actitud informada, su interés por la historia veraz, por los estudios paleográficos, por la filología, etc. Esta actitud de «confrontación histórica» que sí que manifiesta en diversos pasajes del proyecto, como por ejemplo en la preocupación por las fuentes a utilizar como modelo para las imágenes –en la que no ahondaremos por haber sido ya comentada–, es una de las corrientes de pensamiento propias del XVIII³³. Un afán que se trasladó necesariamente a la imagen –pese a los connaturales anacronismos materiales o arqueológicos–, contribuyendo a constituir el mito fundacional de la monarquía y del reino.

En virtud de la primacía del texto sobre la imagen, y para asegurarse personalmente de que no se cometieran errores en la veracidad histórica, Sarmiento exigía que todos

29. HILL, Ruth: «Bourbon Castile and other 'antiquities': Memory, conquest and tradition in Luzán's occasional poetry», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 4/1, (2003), pp. 95-110. HILL, Ruth, «Conquista y modernidad, 1700-1766. Un enfoque trasatlántico», en FERNÁNDEZ ALBALADEJO, Pablo (coord.): *Fénix de España: modernidad y cultura propia en la España del siglo XVIII (1737-1766)*. Marcial Pons, Madrid, 2006, pp. 57-72, esp. 58-59.

30. «[...] no los españoles, sino los Moros y Judios han sido los conductos por donde España recibió los Ynventos Orientales. Quando los Españoles Christianos gozaban de una profunda Barbarie, eran doctísimos los Moros y Judios Españoles», cita del manuscrito de Sarmiento titulado *Antigüedad del papel* (1762), en ÁLVAREZ LIRES, Mari: *Sarmiento un científico da Segunda Ilustración*. Santiago de Compostela, Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 2002, p. 169. Sobre su interés en los estudios orientales y en concreto su contribución en el relanzamiento de los estudios árabes, véase VARELA-OROL, Concha: «Martín Sarmiento y los estudios orientales: La edición de la *Bibliotheca Arabico-Hispana* de Casiri», *Revista General de Información y Documentación*, 22 (2012), pp. 9-33. Por otra parte, el catálogo de la biblioteca particular de Sarmiento demuestra su posesión de una importante colección de 104 registros de «Erudición oriental», véase VARELA-OROL, Concha; AMENEIROS-RODRÍGUEZ, Rocío: «La biblioteca de Martín Sarmiento. Distinguir para unir», *Anales de documentación*, 19/1 (2016), pp. 7-10. Sobre las consecuencias de este interés de Sarmiento en el posterior contexto español véase RIVIÈRE GÓMEZ, Aurora: *Orientalismo y Nacionalismo Español: estudios árabes y hebreos en la Universidad de Madrid (1843-1868)*. Madrid, Dykinson, 2000.

31. En la última década se ha dado un debate significativo sobre la existencia o no de un «orientalismo antes del orientalismo», es decir, se plantea si hubo una temática literaria y/o visual conforme el «orientalismo» que definió Said, antes del movimiento romántico, cuando lo exótico se convirtió en un elemento connatural de gran parte de las visiones del islam. SAID, Edward: *Orientalismo*. Madrid, De Bolsillo, 2003 (1978), p. 21. Sin pretender entrar con ello en el debate historiográfico, coincidimos en gran parte con esa visión de un orientalismo «avant la lettre» o «pre-moderno» que en la península ibérica es especialmente interesante por lo que toca a los siglos XVII y XVIII, en BUNES IBARRA, Miguel Ángel: *op. cit.*, pp. 38-39. Para un síntesis sobre el problema historiográfico aquí esbozado, véase FRANCO LLOPIS, Borja; MORENO DÍAZ DEL CAMPO, Francisco Javier: *Pintando al converso: la imagen del morisco en la península ibérica (1492-1614)*. Madrid, Cátedra, 2019, pp. 89-107.

32. SAID, Edward: *op. cit.*, p. 167.

33. Cabe poner de relieve una cierta simultaneidad en la aparición en España de dos fenómenos culturales a menudo incluidos bajo la categoría de «orientalismo», por un lado, el relanzamiento de los estudios arábigos, y, por otro, el interés por la egiptología; lo que da buena cuenta de la complejidad que encierra la noción de «oriental» u «orientalista» en la segunda mitad del siglo XVIII ibérico. Al respecto, véase SAGUAR QUER, Carlos: «La corte de Faraón: egiptomanía en la arquitectura española», en GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio: *op. cit.*, pp. 288-322. LÓPEZ GARCÍA, Bernabé: «Orientalismo y traducción en los orígenes del arabismo moderno en España», en FERIA GARCÍA, Manuel C.; FERNÁNDEZ PARRILLA, Gonzalo (coords.): *Orientalismo, exotismo y traducción*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 153-172.

los escultores le consultasen los pormenores de cada escena³⁴. La documentación permite dar por hecho que esta exigencia no se cumplió estrictamente y que fue Felipe de Castro quien mantuvo una comunicación más constante y fluida. Por ello puede suponerse que las caracterizaciones de la batalla del Salado son las que siguen más fielmente las indicaciones del erudito³⁵, aunque solo llegara a realizar el esbozo. La diversidad tipológica del enemigo en esta escena resulta coherente con lo que hemos comentado.

Cabe matizar finalmente estas consideraciones, recordando que la «historicidad» de lo representado e incluso el concepto de «anacronismo» sólo son categorías pertinentes cuando existe una conciencia de «tiempo histórico», algo que no parece aun definitivamente conformado en el contexto al que nos estamos refiriendo hasta finales de la centuria³⁶.

MERMA DE LA INTERVENCIÓN SOBRENATURAL

El relato de la lucha entre los reinos cristianos y Al-Andalus fue configurado a lo largo de las épocas medieval y moderna como un enfrentamiento fundamentalmente religioso, siendo interpretado en clave providencialista hasta bien entrado del siglo XVIII³⁷. Es bien sabido que en este contexto, en el que la religión es el principal factor legitimador, la atribución de las victorias a la voluntad de Dios validaba mucho más la verdad cristiana que la justificación de dichas victorias como consecuencia de una superioridad militar³⁸.

Es por eso que resulta especialmente llamativo que tres de las seis escenas bélicas aquí revisadas prescindan completamente de signos divinos o sobrenaturales reiteradamente mencionados, no únicamente por los cronistas medievales, sino en textos modernos como el de Juan de Mariana.

Así, mientras las batalla de Clavijo (FIGURA 2), de las Navas (FIGURA 3) y la rendición de Sevilla (FIGURA 5) reconstruyen las consabidas apariciones de Santiago y san Isidoro, junto a ángeles y señales crucíferas, no aparecen rastros de los fenómenos asociados a la intervención divina en la batalla de Covadonga (FIGURA 1), en la toma de Toledo (FIGURA 6), ni en la batalla del Salado (FIGURA 4).

34. MUNIÁIN EDERRA, Sara: *op. cit.*, p. 276.

35. Sobre la formación e interés historicista de Felipe de Castro y su directa influencia en el buen entendimiento con Sarmiento en este proyecto véase MUNIÁIN EDERRA, Sara: *op. cit.*, pp. 204-207, también BÉDAT, Claude: «*La bibliothèque du sculpteur Felipe de Castro*», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 5 (1969), pp. 363-410 y BÉDAT Claude: «El escultor Felipe de Castro», *Anejos de Cuadernos de estudios gallegos*, 20, Santiago de Compostela, 1971.

36. KOSELLECK, Reinhart: *Futures past: on the semantics of historical time*. Nueva York, Columbia University Press, 2004, pp. 22-23 y ss.

37. FRANCO LLOPIS, Borja; REGA CASTRO, Iván: «Del imperialismo mesiánico de los primeros Austrias al de Juan V de Portugal: discursos iconográficos comparados de alteridad (moriscos y turcos)», en LÓPEZ-SALAZAR, Ana Isabel; MORENO DÍAZ, Francisco (coords.): *La monarquía hispánica y las minorías: élites, poder e instituciones*. Madrid, Sílex, 2019, pp. 455-484.

38. JANIN, Erica Noemí: «Milagros, prodigios y magia en el Poema de Alfonso Onceno», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 37 (2017), pp. 498-511, esp. p. 503.



FIGURA 5. ANDRÉS BELTRÁN: *LA RENDICIÓN DE SEVILLA*, 1753-1761, MÁRMOL, 84 X 123 CM. Museo Nacional del Prado (depósito en Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid)



FIGURA 6. HUBERTO DUMANDRÉ: *TOMA DE TOLEDO*, 1753-1761, MÁRMOL, 84 X 123 CM. Museo Nacional del Prado (depósito en Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid)

La ausencia más llamativa es sin duda la de Covadonga por tratarse del episodio más intensamente cargado de intenciones sacralizadoras desde los primeros cronistas astures³⁹ hasta prácticamente la época misma de Sarmiento⁴⁰.

Menos llamativa es tal vez la ausencia de san Isidoro en la toma de Toledo, pues las narraciones textuales sitúan su aparición varios días antes del cerco de la ciudad, razón que excusaría su presencia en la tradición iconográfica:

Hallábanse en este aprieto cuando san Isidoro se apareció entre sueños a Cipriano [...] y lleno de majestad le avisó no alzasen el cerco, que dentro de quince días saldrían con la empresa, porque Dios tenía escogida aquella ciudad para que fuese asiento y silla de su gloria...⁴¹.

Respecto a la omisión de señales divinas en la batalla de Salado nos encontramos, como en la batalla de Covadonga, con una escena en la que la escasa tradición iconográfica parece dejar mayor libertad para su nueva formulación. No puede obviarse, no obstante, el contraste de esta decisión con la exaltación de la protección celestial de la que es objeto el rey Alfonso XI en los más importantes testimonios conservados sobre esta batalla, la *Crónica de Alfonso onceno* y el *Poema de Alfonso onceno*; textos que sin duda fueron bien conocidos por el erudito Sarmiento pues fueron objeto de estudios y publicaciones por autores cercanos a su entorno intelectual. Tampoco es posible interpretar la omisión como simple licencia artística del escultor pues se trata de Felipe de Castro, el más cercano y afín a Sarmiento de todos cuantos participaron en la elaboración de esta serie como ya se ha mencionado.

En contrapartida a esta relativa secularización de las victorias militares, cabe añadir que se define con bastante claridad en varias de las escenas de la serie –en las batallas de Clavijo (FIGURA 2), las Navas (FIGURA 3) y el Salado (FIGURA 4)–, la presencia de personajes eclesiásticos junto a los monarcas. Estas representaciones, lejos de ser casuales, hablan de la voluntad de distanciarse de la superstición o la fábula reforzando simultáneamente la alianza entre el poder real y el eclesiástico. Son así muestra de una concepción racional del catolicismo ilustrado hispano en la que Sarmiento coincide con otros pensadores de su época como Juan de Ferreras o Gregorio Mayans. Es esta visión suavemente renovadora la que favorecerá la

39. Únicamente la más antigua de las crónicas de Alfonso III, la Albeldense, omite detalles milagrosos en el enfrentamiento: «Y una vez que España fue ocupada por los sarracenos, éste fue el primero que inició la rebelión contra ellos en Asturias, reinado Yusef en Córdoba y cumpliendo Munnuza en la ciudad de Guijón las órdenes de los sarracenos sobre los ástures. Y así por él es aniquilado el enemigo ismaelita, junto con Alkama, y hecho prisionero el obispo Oppa, y a la postre es muerto Munnuza. Y así desde entonces se devolvió la libertad al pueblo cristiano.» La versión Rotense, de manera muy similar a la Sebastianense, en las que se basarían todos los cronistas medievales posteriores e incluso el padre Mariana, narra, en cambio: «Pero en esto no faltaron las grandezas del Señor: pues una vez que las piedras habían salido de las catapultas y llegaban a la Iglesia de Santa María Virgen, que está dentro, en la cueva, recaían sobre los que las lanzaban y hacían gran mortandad a los musulmanes». GIL FERNÁNDEZ, Juan; MORALEJO, José L.; RUIZ DE LA PEÑA, Juan Ignacio: *Crónicas asturianas: crónica de Alfonso III (Rotense y «A Sebastián»)*, crónica Albeldense (y «Profética»). Oviedo, Universidad de Oviedo, 1985, pp. 247 y 204.

40. Cfr. con la exaltación sacralizadora de Pelayo en un texto tan tardío como MICHELI Y MÁRQUEZ, Joseph: *El fénix católico Don Pelayo el Restaurador renacido de las cenizas del Rey Witiza y don Rodrigo, destruidores de España*. Madrid, Juan Sánchez, 1648.

41. MARIANA, Juan de: *op. cit.*, p. 267.

paulatina reinterpretación del conflicto de la Reconquista en clave política, es decir, no ya solo como un enfrentamiento religioso sino como una lucha común de todos los españoles por la recuperación de un territorio⁴². En ese sentido la serie resulta especialmente reveladora, con todo y sus inconsistencias, de dicho proceso de cambio.

CONFORMACIÓN DE UNA IMAGINERÍA DE LA RECONQUISTA

No será hasta el siglo XIX que la historiografía hispánica asumirá el término Reconquista para dar forma a una nueva interpretación de aquellas luchas medievales entre cristianos y musulmanes como parte del proceso de construcción de una historia nacional. Y sin embargo es notable la insistencia en estos episodios en diversas manifestaciones de las artes y la cultura ilustrada. Tal abundancia parece sintomática en una etapa de transición en la que la tradicional lectura providencialista del pasado da paso a una nueva conciencia identitaria.

Los relieves marmóreos que nos ocupan forman parte de esa tendencia, auspiciada por la Academia durante el reinado de Fernando VI, y reflejada en los concursos de pintura y escultura. En esas convocatorias se cifra el interés por los temas del pasado medieval expresados con fuertes connotaciones religiosas en la mayoría de los casos. Esta fue la temática dominante hasta 1760 –coincidiendo con el final del «rey pacífico»–, abundante en victorias frente a los musulmanes o en episodios protagonizados por determinadas figuras regias, como Fernando III el Santo⁴³. La lucha entre moros y cristianos como uno de los rasgos definitorios de España.

El enemigo moro –travestido como turco–, responde a la norma que rige en toda la imaginería ibérica de la edad moderna y que ayudó a crear en España un sentimiento de particularidad cultural frente al resto de las monarquías europeas, esto es, figurado como un guerrero fiero, prefiriéndose su representación en el fragor de la lucha, abatido por las armas cristianas o echado a los pies de los caballos.

Pese a la escasa atención que han despertado por sí mismos, esta serie de relieves es objeto de interés porque su contribución al proyecto identitario y legitimador del Palacio Real se adelanta a la institucionalización de una «imagen histórica» de España⁴⁴. Entre ellos debe destacarse la *Batalla de Covadonga* por

42. Sobre la formación de una identidad nacional en el sentido político moderno, véase: RÍOS SALOMA, Martín F: *La Reconquista...*, p. 327; también FERNÁNDEZ ALBALADEJO, Pablo (ed.): *Actas del coloquio internacional Los Borbones. Dinastía y memoria de nación en la España del siglo XVIII*. Madrid, Marcial Pons-Casa de Velázquez, 2001. FERNÁNDEZ ALBALADEJO, Pablo: *Materia de España: cultura política e identidad en la España moderna*. Madrid, Marcial Pons, 2007. CEPEDA GÓMEZ, José; CALVO MATURANA, Antonio: «La nación antes del nacionalismo», *Cuadernos de Historia Moderna*, 11 (2012), pp. 9-22. ÁLVAREZ JUNCO, José: *Máter Dolorosa*. Madrid, Taurus, 2001, pp. 47-50. Y más recientemente, FEROS, Antonio: *op. cit.*, pp. 167-181.

43. AZCÁRATE LUXAN, Isabel; DURA OJEA, Victoria; FERNÁNDEZ AGUDO, María Pilar: *Historia y alegoría: los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994, pp. 261-262.

44. REYERO, Carlos: *Imagen histórica de España (1850-1900)*. Madrid, Espasa-Calpe, 1987. Cfr. REYERO, Carlos: «El reconocimiento de la nación en la historia. El uso espacio-temporal de pinturas y monumentos en España», *Arbor*, 740 (2009), pp. 1197-1198. Véase también, LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, María Victoria: «De monarquía a nación: la imagen histórica de España en el siglo de la Ilustración», *Norba: Revista de historia*, 19 (2006), pp. 161-164.

su carácter de novedad y por la originalidad de su iconografía⁴⁵. Como hemos demostrado, el conjunto constituye una suerte de correlato artístico del proceso de resignificación de la guerra entre hispanos y musulmanes que en el ámbito historiográfico cristaliza a finales del siglo XVIII⁴⁶.

45. Rompe, por lo tanto, con la tradición iconográfica que inauguró la *Aparición de la Cruz de la Victoria a don Pelayo en la batalla de Covadonga*, estampa diseñada por Alonso Cano –cuyo dibujo conserva también el Museo del Prado– y grabada por Diego de Obregón para la *España restaurada por la Cruz*, de Juan de la Portilla Duque (Madrid, 1661). La composición está presidida por la aparición de la Cruz de la Victoria en la parte central del cielo, al tiempo que en la inferior derecha varios caballeros se arrodillan antes de entrar en batalla. GONZÁLEZ SANTOS, Javier: «Apostilla a Alonso Cano, ilustrador», *Boletín del Museo del Prado*, 22 (2004), pp. 56-63.

46. Ríos Saloma sitúa el inicio del empleo del concepto de Reconquista en el sentido de lucha de todos los españoles frente al invasor musulmán y por lo tanto como característica de una identidad colectiva construida sobre fundamentos políticos, en el *Compendio cronológico de la historia de España* que publicó José Ortiz y Sanz en 1796. RÍOS SALOMA, Martín F.: *La Reconquista...*, pp. 147-151.

REFERENCIAS

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín; HERRERO CARRETERO, Concha (ed. y estudio introductorio): *Martín Sarmiento. Sistema de adornos del Palacio Real de Madrid*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2002.
- ÁLVAREZ JUNCO, José: *Máter Dolorosa*. Madrid, Taurus, 2001.
- ÁLVAREZ LIRES, Mari: *Sarmiento un científico da Segunda Ilustración*. Santiago de Compostela, Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 2002.
- AZCÁRATE LUXAN, Isabel; DURA OJEA, Victoria; FERNANDEZ AGUDO, María Pilar: *Historia y alegoría: los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994.
- BÉDAT, Claude: «*La bibliothèqu du sculpteur Felipe de Castro*», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 5 (1969), pp. 363-410.
- BÉDAT, Claude: «El escultor Felipe de Castro», *Anejos de Cuadernos de estudios gallegos*, 20, Santiago de Compostela, 1971.
- BENITO RUANO, Eloy: «La Reconquista. Una categoría histórica e historiográfica», *Medievalismo. Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 12 (2000), pp. 91-98.
- BOTTINEAU, Yves: *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986.
- BUNES IBARRA, Miguel Ángel: «El orientalismo español de la Edad Moderna: la fijación de los mitos descriptivos», en GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (coord.): *El orientalismo desde el Sur*. Barcelona, Anthropos, 2006, pp. 37-54.
- BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín: «Hechos y hazañas: Representaciones históricas del siglo XVI», en REDONDO CANTERA, María José (coord.): *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*. Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 2004, pp. 99-130.
- BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín: «Hechos de armas. La guerra en el siglo XVI español», en CABAÑAS BRAVO, Miguel; LÓPEZ-YARTO EIZALDE, Amelia; RINCÓN GARCÍA, Wilfredo (coords.): *Arte en tiempos de guerra*. Madrid, CSIC, 2009, pp. 87-98.
- CAPRIOTTI, Giuseppe; FRANCO LLOPIS, Borja: «Changing the Enemy, visualizing the Other: The State of Art in Italian and Spanish Historiography», *Il Capitale culturale*, 6 (2017), pp. 7-23.
- CARRASCO URGOITI, Soledad: *El moro de Granada en la literatura (del siglo XV al XX)*. Madrid, Revista de Occidente, 1956.
- CARRASCO URGOITI, Soledad: «Menéndez Pelayo ante la maurofilia literaria del siglo XVI: comentario al capítulo VII de los *Orígenes de la Novela*», en GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja (dirs.): «*Orígenes de la novela*»: estudios. Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria - Sociedad Menéndez Pelayo, 2007, pp. 279-293.
- CEPEDA GÓMEZ, José; CALVO MATURANA, Antonio: «La nación antes del nacionalismo», *Cuadernos de Historia Moderna*, 11 (2012), pp. 9-22.
- CHECA CREMADES, Fernando: «Felipe II en El Escorial: la representación del poder real», *Anales de historia del arte*, 1 (1989), pp. 121-140.
- DE AYALA MARTÍNEZ, Carlos; FERREIRA FERNANDES, Isabel; PALACIOS ONTALVA, Santiago (coords.): *La Reconquista. Ideología y justificación de la guerra santa peninsular*. Madrid, La Ergástula, 2019.

- DUBUIS, Michel: «En torno a unas reflexiones de Fr. Martín Sarmiento acerca de la despoblación de España», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 27/81-83 (1972), pp. 122-148.
- ESPAÑOL, Francesca: «La guerra dibujada: pintura histórica en la iconografía medieval peninsular», *La guerra en la Edad Media. XVII Semana de Estudios Medievales, Nájera, 2006*, CASADO QUINTANILLA, Blas; IGLESIA DUARTE, José Ignacio de la (coords.), Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2007, pp. 435-79.
- FERNÁNDEZ ALBALADEJO, Pablo (ed.): *Actas del coloquio internacional Los Borbones. Dinastía y memoria de nación en la España del siglo XVIII*. Madrid, Marcial Pons-Casa de Velázquez, 2001.
- FERNÁNDEZ ALBALADEJO, Pablo: *Materia de España: cultura política e identidad en la España moderna*. Madrid, Marcial Pons, 2007.
- FEROS, ANTONIO: *Antes de España. Nación y Raza en el Mundo Hispánico: 1450-1820*, Madrid, Marcial Pons, 2019.
- FRANCO LLOPIS, Borja; GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís: «Confronting Islam: Images of Warfare and Courtly Displays in Late Medieval and Early Modern Spain», en FRANCO LLOPIS, Borja; URQUÍZAR HERRERA, Antonio (eds.): *Jews and Muslims Made Visible in Christian Iberia and Beyond, 14th to 18th Centuries. Another image*. Leiden, Brill, 2019, pp. 235-265.
- FRANCO LLOPIS, Borja; MORENO DÍAZ DEL CAMPO, Francisco Javier: *Pintando al converso: la imagen del morisco en la península ibérica (1492-1614)*. Madrid, Cátedra, 2019.
- FRANCO LLOPIS, BORJA; REGA CASTRO, IVÁN: «Del imperialismo mesiánico de los primeros Austrias al de Juan V de Portugal: discursos iconográficos comparados de alteridad (moriscos y turcos)», en LÓPEZ-SALAZAR, Ana Isabel; MORENO DÍAZ, Francisco (coords.): *La monarquía hispánica y las minorías: élites, poder e instituciones*. Madrid, Sílex, 2019, pp. 455-484.
- FUCHS, Barbara: *Exotic nation: Maurophilia and the Construction of Early Modern Spain*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2009.
- GARCÍA ARRANZ, José Julio: «Entre el miedo y la curiosidad: tendencias y variantes en la imagen europea del turco durante los siglos XV y XVI», en CAMACHO, Rosario; ASENJO, Eduardo; CALDERÓN, Belén (eds.): *Fiestas y mecenazgo en las relaciones culturales del Mediterráneo en la Edad Moderna*. Málaga, Universidad de Málaga, 2012, pp. 231-259.
- GARCÍA FITZ, Francisco: «La Reconquista: un estado de la cuestión», *Clio & Crimen*, 6 (2009), pp. 142-215.
- GARCÍA-SANJUAN, Alejandro: «Denying the Islamic conquest of Iberia: A historiographical fraud», *Journal of Medieval Iberian Studies*, 11/3 (2019), pp. 306-322.
- GIL FERNÁNDEZ, Juan; MORALEJO, José L.; RUIZ DE LA PEÑA, Juan Ignacio: *Crónicas asturianas: crónica de Alfonso III (Rotense y «A Sebastián»)*, *crónica Albeldense (y «Profética»)*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1985.
- GONZÁLEZ SANTOS, Javier: «Apostilla a Alonso Cano, ilustrador», *Boletín del Museo del Prado*, 22 (2004), pp. 56-63.
- HERRERO SANZ, María Jesús: «Programa iconográfico para la decoración escultórica del Palacio Real Nuevo de Madrid», *Arbor*, 665 (2001), pp. 29-57.
- HERRERO SANZ, María Jesús: «Los jardines de La Granja de San Ildefonso: Felipe V entre Marly y Versalles», *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles*, s/n (2012). En línea: <http://crcv.revues.org/11940> [fecha de consulta: 01/12/2018].
- HILL, Ruth: «Bourbon Castile and other 'antiquities': Memory, conquest and tradition in Luzán's occasional poetry», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 4/1 (2003), pp. 95-110.
- HILL, Ruth: «Conquista y modernidad, 1700-1766. Un enfoque trasatlántico», en FERNÁNDEZ ALBALADEJO, Pablo (coord.): *Fénix de España: modernidad y cultura propia en la España del siglo XVIII (1737-1766)*. Marcial Pons, Madrid, 2006, pp. 57-72.

- JANIN, Erica Noemí: «Milagros, prodigios y magia en el Poema de Alfonso Onceno», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 37 (2017), pp. 498-511.
- KOSELLECK, Reinhart: *Futures past: on the semantics of historical time*. Nueva York, Columbia University Press, 2004.
- LÓPEZ GARCÍA, Bernabé: «Orientalismo y traducción en los orígenes del arabismo moderno en España», en FERIA GARCÍA, Manuel C.; FERNÁNDEZ PARRILLA, Gonzalo (coords.): *Orientalismo, exotismo y traducción*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 153-172.
- LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, María Victoria: «De monarquía a nación: la imagen histórica de España en el siglo de la Ilustración», *Norba: Revista de historia*, 19 (2006), pp. 151-173.
- LORENTE, Manuel: «Los relieves marmóreos del Palacio Real de Madrid», *Arte español: revista de la Sociedad de Amigos del Arte*, 20 (1954), pp. 58-72.
- MARIANA, Juan de: «Historia de España», *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1854, tomo I.
- MICHELÍ Y MÁRQUEZ, Joseph: *El fénix católico Don Pelayo el Restaurador renacido de las cenizas del Rey Witiza y don Rodrigo, destruidores de España*. Madrid, Juan Sánchez, 1648.
- MONTEIRA ARIAS, Inés: *El enemigo imaginado: la escultura románica hispana y la lucha contra el Islam*. Toulouse, Méridiennes, 2013.
- MORÁN TURINA, Miguel: *La imagen del rey Felipe V y el arte*. Madrid, Nerea, 1990.
- MORÁN TURINA, Miguel: «Imágenes de un reinado pacífico», en BONET CORREA, Antonio, [et. alii.] (comis.): *Un reinado bajo el signo de la paz. Fernando VI y Bárbara de Braganza, 1746-1759*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002, pp. 31-49.
- MUNIAÍN EDERRA, Sara: *El programa escultórico del Palacio Real de Madrid y la Ilustración española*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2000.
- PALACIOS, Santiago: «Cultura visual e iconografía de la Reconquista: Imágenes de poder y de cruzada», *Anales de la Universidad de Alicante. Historia medieval*, 17 (2011), pp. 303-62.
- PENSADO, José Luis: *Fr. Martín Sarmiento, testigo de su siglo*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1972.
- PLAZA SANTIAGO, Francisco J. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid, Universidad de Valladolid - Departamento de Historia del Arte, 1975.
- REGA CASTRO, Iván: «Vanquished Moors and Turkish prisoners. The images of Islam and the official royal propaganda at the time of John V of Portugal in the early 18th century», *Il Capitale Culturale*, 6 (2017), pp. 223-242.
- REGA CASTRO, Iván: «Alegorías, emblemas e imágenes del islam en las entradas reales de la corte portuguesa (siglos XVI- XVIII)», en LÓPEZ CALDERÓN, Carme; MONTEROSO MONTERO, Juan Manuel (eds.): *El sol de occidente: sociedad, textos, imágenes simbólicas e interculturalidad*. Santiago de Compostela, Andavira - Universidad de Santiago de Compostela, 2020, pp. 90-107.
- REYERO, Carlos: *Imagen histórica de España (1850-1900)*. Madrid, Espasa-Calpe, 1987.
- REYERO, Carlos: «El reconocimiento de la nación en la historia. El uso espacio-temporal de pinturas y monumentos en España», *Arbor*, 740 (2009), pp. 1197-1210.
- RÍOS SALOMA, Martín F.: «De la Restauración a la Reconquista: la construcción de un mito nacional (Una revisión historiográfica. Siglos XVI-XIX)», *En la España medieval*, 28 (2005), pp. 379-414.
- RÍOS SALOMA, Martín F.: «La Reconquista: génesis de un mito historiográfico», *Historia y grafía*, 30 (2008), pp. 191-216.
- RÍOS SALOMA, Martín F.: *La Reconquista: una construcción historiográfica (siglos XVI-XIX)*. Madrid, Marcial Pons Historia, 2011.

- RICCI, Giovanni: *Apello al Turco. I confini infranti del Rinascimento*. Roma, Viella, 2011.
- RIVIÈRE GÓMEZ, Aurora: *Orientalismo y Nacionalismo Español: estudios árabes y hebreos en la Universidad de Madrid (1843-1868)*. Madrid, Dykinson, 2000.
- SAGUAR QUER, Carlos: «La corte de Faraón: egiptomanía en la arquitectura española», en GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (coord.): *El orientalismo desde el Sur*. Barcelona, Anthropos, 2006, pp. 288-322.
- SAID, Edward: *Orientalismo*. Madrid, De Bolsillo, 2003 (1978).
- SARMIENTO, Martín: *Sistema de adornos de escultura, interiores y exteriores, para el nuevo Real Palacio de Madrid, en que se representan para la elección de los mismos adornos, con descripción histórica, figuras sagradas, reales, científicas, militares, políticas y mitológicas. Con una serie y cronología de todos los reyes de España*. BNE Ms 23038.
- SARMIENTO, Martín: *Memorias para la Historia de la poesía y poetas españoles*. Madrid, Joachin Ibarra, 1775.
- SORCE, Francesco: «Conflictual Allegories. The image of the Turk as the Enemy in the Italian Renaissance Art», *Proceedings of the 15th International Congress of Turkish Art, Naples, 2015*, BERNARDINI, Michele; TADDEI, Alessandro (eds.), Ankara, Republic of Turkey Ministry of Culture and Tourism, 2018, pp. 553-567.
- STAGNO, Laura: «Turks in Genoese Art, 16th-18th Centuries: Toles and Images», en FRANCO LLOPIS, Borja; URQUÍZAR HERRERA Antonio (eds.): *Jews and Muslims Made Visible in Christian Iberia and Beyond, 14th to 18th Centuries. Another image*. Leiden, Brill, 2019, pp. 296-330.
- TÁRRAGA BALDÓ, María Luisa: «Los relieves labrados para las sobrepuestas de la Galería principal del Palacio Real», *Archivo Español de Arte*, 69/273 (1996), pp. 45-68.
- TAYLOR, René: *Arquitectura y magia: consideraciones sobre la idea de El Escorial*. Madrid, Siruela, 2006 (1^a ed. 1967).
- ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés: «Artistas, ilustrados y el Padre Sarmiento: el 'sistema de adornos' del Palacio Real de Madrid», *O Padre Sarmiento e o seu tempo: actas do Congreso Internacional do Tricentenario de Fr. Martín Sarmiento (1695-1995), Santiago de Compostela 1995*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega - Universidade de Santiago de Compostela, 1997, pp. 359-397.
- VARELA-OROL, Concha: «Martín Sarmiento y los estudios orientales: La edición de la *Bibliotheca Arabico-Hispana* de Casiri», *Revista General de Información y Documentación*, 22 (2012), pp. 9-33.
- VARELA-OROL, Concha; AMENEIROS-RODRÍGUEZ, Rocío: «La biblioteca de Martín Sarmiento. Distinguir para unir», *Anales de documentación*, 19/1 (2016), [s/p].
- WILLIAMS, Haydn: *Turquerie: An Eighteenth-Century European Fantasy*. Nueva York, Thames & Hudson, 2014.

CRÓNICA DE UN VIAJE SIN RETORNO DEL PATRIMONIO ECLESIAÍSTICO: JULIÁN Y ANTONIO ZABALETA Y LAS PINTURAS DEL CONVENTO DE SANTO TOMÁS DE ÁVILA EN EL MUSEO DEL PRADO

THE NO-RETURN JOURNEY OF THE ECCLESIASTICAL HERITAGE: JULIÁN AND ANTONIO ZABALETA, AND THE PAINTINGS OF THE MONASTERY OF ST. THOMAS OF ÁVILA IN THE PRADO MUSEUM

Sonia Caballero Escamilla¹

Recibido: 11/03/2021 · Aceptado: 11/06/2021

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021.30255>

Resumen²

La salida de obras artísticas de los conventos suprimidos en la Desamortización de Mendizábal provocó una pérdida irreparable de un valioso patrimonio, así como una descontextualización evidente que nos ha privado de conocer tanto su ubicación original como su sentido y significado. Proponemos un recorrido por el viaje que emprendieron algunas de las pinturas más notables de la colección del Museo del Prado, las procedentes del convento de Santo Tomás de Ávila, atendiendo a los motivos que provocaron su salida de su lugar de origen, la llegada a Madrid, su estado de conservación, el definitivo ingreso en la pinacoteca madrileña y la dispersión de algunas de ellas, alterándose así los programas originales y su razón de ser.

Palabras clave

Pedro Berruguete; Convento de Santo Tomás de Ávila; Museo de la Trinidad; Museo del Prado; Desamortización; Museo de San Telmo; Julián y Antonio Zabaleta; *Virgen del Reyes Católicos*

Summary

The exit of artworks from suppressed convents during the confiscation decreed by Mendizábal caused an irreparable loss of a valuable heritage. Besides, the dispersion of the pieces resulted in a decontextualization that hasn't allowed us to know their

1. Universidad de Granada. C. e.: soniace@ugr.es; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2255-0356>

2. Esta investigación ha sido financiada por la Excm. Diputación de Ávila y la Institución Gran Duque de Alba dentro del programa «Ayudas a la investigación sobre temas abulenses 2018».

original location neither their meaning. This paper proposes to follow the travel of some remarkable paintings of The Prado collection, those that belonged to the monastery of St. Thomas of Ávila, focusing on the reasons that produced the exit from their original places, their arrival to Madrid, the final ingress in the museum, and the dispersion of some of them, that modified the original purposes and their contextual meaning.

Keywords

Pedro Berruguete; Monastery of the St. Thomas of Ávila; Trinity Museum; Prado Museum; Desamortización; St. Telmo Museum; Julián y Antonio Zabaleta; *The Virgin of the Catholics Monarchs*

.....

EL CONVULSO SIGLO XIX Y SUS CONSECUENCIAS EN EL PATRIMONIO

El siglo XIX supuso una época de cambios, guerras y revoluciones que causaron daños irreparables en el patrimonio histórico-artístico español. Durante la Guerra de la Independencia, numerosos conjuntos monumentales de propiedad eclesiástica estuvieron a merced de las tropas napoleónicas, al tiempo que las obras artísticas de más valor fueron arrancadas de sus lugares de origen, iniciando en muchos casos un viaje sin retorno que las llevaría a aumentar cuantitativa y cualitativamente colecciones de Francia e Inglaterra³.

El proceso de transferencia a la nación de «los bienes eclesiásticos, los de los emigrados y los de la Corona»⁴, ejecutado en Francia a partir del 2 de octubre de 1789, tuvo repercusiones en toda Europa. En España, las medidas desamortizadoras del siglo XIX cuentan con antecedentes en la centuria anterior, cuando Carlos IV, con el fin de percibir ingresos que sanearan las débiles arcas del Estado, decretó que los bienes de instituciones benéficas y obras pías fueran enajenados para amortizar la deuda pública. Por otro lado, Urquijo, Secretario de Estado de Carlos IV y después Ministro de Estado del *Gobierno Intruso* (1808-1813), fue el impulsor de la supresión de las órdenes religiosas en España por el mismo motivo. El 18 de agosto de 1809 se decretaba que todas las órdenes regulares, monacales, mendicantes y clericales de España quedaran suprimidas⁵. A partir de ese momento, los bienes muebles e inmuebles de los monasterios y conventos pasaron a ser propiedad de la nación y, en consecuencia, pudieron ser vendidos en subastas públicas, abandonados o destinados a otros fines, entre los que se encuentran los de servir como cuarteles del ejército francés, establos u hospitales.

En diciembre del mismo año, un Real Decreto determinaba la fundación de un museo de pintura en Madrid con los bienes procedentes de los conventos suprimidos y los palacios reales, siguiendo el modelo del Museo Napoleón en París, un proyecto de Napoleón I en el antiguo palacio del Louvre, que pretendía reunir las obras de la colección real y los bienes de las órdenes suprimidas, entre otros. Allí se albergaron también las piezas expoliadas en sus diferentes campañas, entre ellas las españolas. Es el caso de varias pinturas de Rafael, hoy conservadas en el Museo del Prado al ser restituidas a sus lugares de origen después de la derrota de Napoleón⁶.

3. Existe una bibliografía muy amplia. Algunos estudios son: ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores: «El equipaje del Rey intruso», en MIRANDA RUBIO, Francisco (coord.): Congreso Internacional *Guerra, sociedad y política (1808-1814)*. Pamplona, Gobierno de Navarra, Institución Príncipe de Viana: Universidad Pública de Navarra, vol. 1, 2008, pp. 77-100; *Idem*: «Del saqueo del patrimonio al patrimonio nacional», en RAMOS SANTANA, Alberto; ROMERO FERRER, Alberto (eds.): *Liberty, Liberté, Libertad: el mundo hispánico en la era de las Revoluciones*. Cádiz, Universidad de Cádiz, 2010, pp. 427-447. COLETES LASPRA, Rocío, «Guerra de la Independencia y expolio artístico la difusión del Arte Español en Gran Bretaña», en IBARRA AGUIRREGABIRIA, Alejandra (coord.), *No es país para jóvenes*. Actas III Encuentro Jóvenes Investigadores. Vitoria, Instituto Valentín Foronda, 2012, pp. 1-22.

4. MARTÍNEZ PINO, Joaquín: «La gestión del patrimonio histórico-artístico en el siglo XIX. Fuentes para su documentación», *Tejuelo: revista de ANABAD*, 12 (2012), pp. 10-21, concretamente p. 11.

5. Fue publicado en la *Gaceta de Madrid*, núm. 234, de 21 de agosto de 1809, pp. 1043-1044. En línea: <https://www.boe.es/buscar/gazeta> Referencia BOE-A-1809-948 [fecha de consulta: 13/06/2019].

6. Para más detalles, véase ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores: *El patrimonio artístico de Madrid durante el Gobierno Intruso, (1808-1813)*. Madrid, UNED, 1999.

Pero el deseo de José Bonaparte de abrir un museo de pinturas en Madrid se quedó en un proyecto, no era más que un almacén de obras amontonadas en un antiguo convento suprimido⁷. Ahora bien, el artículo II del Real Decreto de diciembre de 1809 expresaba de forma clara su intención de formar una colección general de los pintores célebres con el fin de trasladarla a París y ubicarla en una sala del Museo Napoleón⁸.

Todas estas operaciones ponen de manifiesto el desamparo al que quedaron expuestos los bienes de naturaleza eclesiástica, una situación que tuvo su continuación en otras actuaciones realizadas durante el Trienio Liberal, hasta llegar a su punto más álgido entre 1835 y 1837 durante el gobierno de Juan Álvarez Mendizábal, cuando dos Reales Decretos establecieron de nuevo la supresión de conventos y monasterios de las órdenes religiosas⁹. Aunque se publicó una normativa legal con el fin de proteger las obras que habían sido expropiadas a las órdenes religiosas¹⁰, el amparo no fue más allá del papel escrito, pues tenemos constancia de la salida ilegal de pinturas al extranjero. Así lo denunció la Academia de Bellas Artes de San Fernando, solicitando la concesión de la potestad para hacerse cargo no sólo de la provincia de Madrid sino también del resto, nombrando comisionados que se dedicaran a recoger lo más valioso del territorio nacional con el objetivo de formar museos provinciales y, al mismo tiempo, reservando algunas de las obras para uno central en la capital de España. En este último, se expondría lo más destacado de cada época con el fin de hacer un recorrido completo por la historia de la pintura española¹¹. El lugar elegido como sede del museo central fue el convento de la Trinidad en Madrid.

El 20 de enero de 1836 se publicó una Real Orden que aprobaba la facultad de actuar por parte de la Academia en todo el país, comenzando por las provincias próximas a Madrid. Para llevarla a efecto, se procedió al nombramiento de comisionados que se encargarían de la recolección de obras de arte: Juan Gálvez (Toledo y Alcalá), José Castelar (Segovia) y Valentín Carderera (Burgos, Valladolid, Salamanca, y más tarde Palencia y Zamora). Para el caso de Ávila, el comisionado designado fue Julián Zabaleta, a quien se unió su hijo Antonio a partir del 22 de abril de 1836¹².

7. *Idem*: «El Museo de la Trinidad, germen del museo público en España», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, 11 (1998), pp. 367-396, concretamente pp. 369-370. *Idem*: «La primera colección pública en España: el Museo Josefino», *Fragmentos*, 11 (1987), pp. 67-85. *Idem*: «Coleccionismo, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX», en ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores; ALZAGA RUIZ, Amaya (coords.): *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 2011, p. 28.

8. *Gaceta de Madrid*, núm. 356, 21 de diciembre de 1809, pp. 1554-1555. En línea: <https://www.boe.es/buscar/gazeta> (Referencia BOE-A-1809-1349) [fecha de consulta: 13/06/2019].

9. Para una aproximación general al tema, CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.): *La desamortización, el expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España*. Actas del Simposium 6/9-IX-2007. San Lorenzo de El Escorial, Real Colegio Universitario María Cristina, 2007.

10. Real Decreto de 25 de julio de 1835. ÁLVAREZ LOPERA, José: *El Museo de la Trinidad en el Prado*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004, pp. 4-15.

11. *Idem*, pp. 21-22.

12. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF). Sign. 7-128-1-174. 22 de abril de 1836. Sobre esta noticia, CHÁVARRI CARO, María Teresa: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la protección del patrimonio desamortizado*, (Tesis doctoral inédita), Universidad Rey Juan Carlos, 2012, p. 223. En línea: <https://burjcdigital.urjc.es/handle/10115/12291> [fecha de consulta: 20/10/2019]. GUTIÉRREZ ROBLEDO, José Luis: «Desamortización de obras de arte en la provincia de Ávila. 1835», *Cuadernos abulenses*, 28 (1999), pp. 51-96.

El panorama con el que se encontró Antonio Zabaleta en su viaje por la provincia fue lamentable. En un escrito de 24 de junio de 1836 dirigido al Secretario General de la Academia, Marcial Antonio López, denuncia los robos y daños efectuados prácticamente en todos los conventos, que se encontraban al borde de su desaparición¹³.

Hoy en día estamos en condiciones de decir que una gran parte de las obras de la comisión de Zabaleta tenían una gran calidad artística. Quizá, las más destacadas fueron las recogidas en San Martín de Valdeiglesias, Guisando y el convento de Santo Tomás de Ávila.

LA LLEGADA DE LAS OBRAS A MADRID

Los trabajos de Zabaleta y el resto de los comisionados iban a la par que las gestiones llevadas a cabo por la Academia para conseguir la adjudicación definitiva de un lugar en el que instalar el Museo¹⁴. Las obras que llegaban a Madrid se depositaban provisionalmente y de manera desordenada en el exconvento de la Trinidad.

La labor de Antonio Zabaleta debió de haber concluido el 5 de junio de 1836 porque él mismo presentó una lista de las obras recogidas en los diferentes conventos de Ávila y los partidos de Arévalo, Arenas, Piedrahíta, Cebreros y El Barco. El interés de este documento reside en que, sin superar la escasez de datos aportados, que no van más allá del título de la obra y las medidas, la clasificación se hace por lugares de procedencia. En la relación de obras, hemos podido reconocer la mayoría de las que se conservan en la actualidad en la colección del Museo del Prado. Después de enumerar una larga lista de pinturas en lienzo se añade lo siguiente: «catorce pinturas sobre tabla que se hallaban en los claustros de dicho convento»¹⁵. En este caso no se especifica el tema de estas tablas, pero en otro documento que comentaremos más adelante sí.

Los inventarios de recogida de las obras sólo informaban de temas y medidas, de modo que la identificación precisa de las piezas a veces es una tarea compleja.

La cesión del exconvento de la Trinidad se cumplió finalmente por una Real Orden de 30 de octubre de 1837 e inmediatamente, y contando con la mínima financiación, comenzaron las obras de acondicionamiento para adaptar el edificio a su nueva función expositiva¹⁶. Sólo las obras de más calidad se restauraron y se pasaron a bastidores, del resto se aprovecharon las maderas viejas y el oro con el fin de conseguir más recursos que sirvieran de ayuda para llevar a cabo el proyecto¹⁷.

Precisamente, con el fin de adecentarlas, los días 3 y 4 de diciembre de 1836, los cuadros pintados en tabla y cobre de la Comisión de Zabaleta, y algunos, muy pocos, pertenecientes a la colección formada por José Castelar, fueron trasladados desde

13. ARABASF. Sign. 7-128-1-127. 24 de junio de 1836.

14. Para conocer el proceso, véase, entre otros, ÁLVAREZ LOPERA, José: *El Museo de la Trinidad en el Prado...*; ÁLVAREZ LOPERA, José: *El Museo de la Trinidad. Historia, obras y documentos (1838-1872)*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009; ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores: «El Museo de la Trinidad, germen...», pp. 367-396.

15. ARABASF. Sign. 7-130-2-24, 25 y 26. 5 de junio de 1836.

16. ÁLVAREZ LOPERA, José: *El Museo de la Trinidad en el Prado...*, pp. 28 y ss.

17. *Idem*, p. 29.

el depósito de la Trinidad a la Academia de San Fernando¹⁸. El número asciende a 90 obras, y solo en dos se especifica el nombre de Castelar en el margen para indicar el lote de procedencia. Hemos podido identificar el conjunto de tablas procedentes del convento de Santo Tomás de Ávila, algunas de las cuales formaron parte de los dos retablos colaterales de la iglesia dedicados a santo Domingo de Guzmán y san Pedro Mártir de Pedro Berruguete, respectivamente. De este modo, este inventario fechado en diciembre, complementa al anterior de junio para conocer los temas de las catorce tablas que fueron recogidas en los claustros de Santo Tomás de Ávila:

- 51 Un santo mártir con la palma. Tabla
- 56 Tres santos y un cojo dejando las muletas
- 59 Un santo mártir
- 60 Santo Domingo quemando los libros Hereges
- 61 La vista interior de un templo con varios santos
- 62 Nuestra Señora con el Niño y varios santos¹⁹
- 63 Un sacrificio. Tabla
- 64 Santo Tomás
- 65 El ángel y el diablo. Tabla
- 66 Un coro de religiosos apareciéndose a la Virgen
- 70 Un santo predicando al pueblo
- 71 Un santo haciendo oración a Cristo crucificado
- 72 Un templo y un santo bendiciendo un niño
- A 81 Santo Domingo

Al final del documento se añade lo siguiente:

En los días 26, 27 y 28 de febrero de 1838, el mozo de oficios Francisco Martínez y su ayudante Romualdo Enciso llevaron al depósito de la Trinidad todos los cuadros que no están marcados con la letra A y los once que tienen la dicha letra se quedaron en la Academia²⁰.

Las obras debieron permanecer un largo tiempo en estado de abandono y deterioro desde que llegaron a Madrid, hasta que se procedió a una intervención destinada a su conservación; las autoridades abulenses no fueron ajenas a ello. Por este motivo, desde agosto de 1837²¹ hasta mayo de 1841²², hay constancia documental que acredita la disconformidad de la Junta Científica y Artística de Ávila, respaldada por los jefes políticos de la provincia, hasta el punto de reclamar la devolución de

18. ARABASF. Sign. 7-130-2-11. 4 de diciembre de 1836. Febrero de 1838.

19. Es posible que se trate de la *Virgen de los Reyes Católicos* conservada en el Museo del Prado.

20. ARABASF. Sign. 7-130-2-11. 4 de diciembre de 1836. Febrero de 1838.

21. ARABASF. Sign. 7-128-1-129. 13 de agosto de 1837.

22. ARABASF. Sign. 7-128-1-136. 14 de diciembre de 1839. El 6 de mayo de 1841 todavía se seguían reclamando los cuadros. Véase ARABASF. Sign. 7-128-1-139. 6 de mayo de 1841. Se pretendía enriquecer la colección de una Biblioteca y Museo Provincial que se pensaba instalar en el antiguo convento de Santa Teresa en la capital abulense. Para una aproximación a la historia del museo provincial de Ávila, MARINÉ, María: «El Museo de Ávila y su permanente realidad provisional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 35 (2017), pp. 1003-1018.

«todas las preciosidades artísticas que el Académico Zabaleta»²³ trasladó a Madrid en su momento. Las razones que se exponían estaban basadas en «el artículo 8 de la Real Orden de 27 de mayo último» que recogía la posibilidad de revertir la situación debido al «poco merecido honor que tubieron aquellas obras artísticas cuando aún no han sido colocadas en el Museo y exposición pública»²⁴. Desde la Academia, respondieron de forma negativa informando del estado de los cuadros «en términos de hallarse perdidos y volverse polvo en otro nuevo viage, tanto que algunos habrá la necesidad de trasladar sus pinturas a lienzo, y en las que menos de ser forradas»²⁵. Por otro lado, reconocieron su interés por la exposición decorosa de los cuadros, pero se mostraron incapaces de vencer «las dificultades que para ello presentan las circunstancias y penurias del Estado», reconociendo que los objetos recogidos se hallaban «aglomerados»²⁶. Ninguna de las obras que salieron de Ávila emprendieron el viaje de regreso y, en el mejor de los casos, se encuentran hoy expuestas en las salas de un museo o en sus almacenes.

Después de la apertura al público del Museo Nacional el 24 de julio de 1838, la falta de medios económicos condujo a un progresivo abandono que desembocó en la sustracción del control por parte del Museo a la Academia y en el nombramiento de un comisionado único, Joaquín Iñigo, desde el Ministerio de la Gobernación²⁷. A partir de entonces, se sucederían una serie de enfrentamientos entre las dos instituciones, que se responsabilizaban mutuamente de los problemas que acarrecaba la conservación de las obras.

En esta nueva etapa se extrajo el oro de las maderas doradas con el fin de costear los gastos, y se llevó a cabo el reparto de imágenes entre las iglesias de Madrid y de otros pueblos que pudieran necesitarlas para el culto, sin que quedara constancia de todos los movimientos. La salida de obras se acentuó cuando el Ministerio de la Gobernación, que pasó a denominarse de Fomento a partir del Real Decreto de 20 de septiembre de 1851, se trasladó al convento de la Trinidad en septiembre de 1849, desplazando las piezas de las salas principales y absorbiendo otras en sus instalaciones. El problema de espacio que se generó acabó provocando la donación de muchas a instituciones, iglesias y particulares²⁸. De este modo, es prácticamente imposible conocer la trayectoria y el destino de una ingente cantidad de obras.

Ante este panorama tan desolador, se alzaron voces que denunciaron la situación y favorecieron la creación de un catálogo razonado de pinturas, clasificadas por escuelas, cronologías, medidas, descripción, valoración crítica, procedencia y nombre del autor, siempre que fuera posible. La iniciativa surgió del ministro de Fomento Francisco Luján y los encargados de tan noble tarea serían miembros de la Academia. Uno de los motivos que justificaban esa petición era el mejor conocimiento de la pintura medieval española, algunas de cuyas producciones se habían atribuido

23. ARABASF. Sign. 7-128-1-129. 13 de agosto de 1837.

24. ARABASF. Sign. 7-128-1-30. 16 de septiembre de 1837.

25. ARABASF. Sign. 7-128-1-30. 16 de septiembre de 1837.

26. ARABASF. Sign. 7-128-1-131. 30 de septiembre de 1837.

27. ÁLVAREZ LOPERA, José: *El Museo de la Trinidad en el Prado...*, pp. 40 y ss.

28. *Idem*, p. 59.

injustamente a otras escuelas por el desconocimiento que sobre esa etapa existía. La negativa de los académicos a desempeñar la labor que se les encomendaba fue sorprendente, porque revela la falta de formación y, en consecuencia, la incapacidad de los expertos para abordar el estudio de la pintura realizada entre los siglos XIII y XV²⁹.

Finalmente, quien redactó un catálogo razonado, que todavía sigue siendo fuente imprescindible para una primera aproximación a las colecciones, fue Cruzada Villaamil, subdirector del Museo desde 1862. Lleva por título *Catálogo provisional historiado y razonado del Museo Nacional de Pinturas* y fue publicado en 1865³⁰.

LOS CUADROS DE ZABALETA EN EL CATÁLOGO RAZONADO DE GREGORIO CRUZADA VILLAAMIL

No son muchos los datos biográficos conocidos de este intelectual que estuvo activo en la vida cultural madrileña de la segunda mitad del siglo XIX. Ocupó el cargo de subdirector del Museo Nacional de Pinturas, más conocido como Museo de la Trinidad³¹, fue miembro de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, director de la revista *El Arte en España*, entre otras, y autor de varias publicaciones, entre las que se encuentra el *Catálogo* al que nos vamos a referir³². Como subdirector del Museo de la Trinidad desde 1862, emprendió la tarea de convertir un confuso inventario manuscrito redactado en 1854 en una obra que no solo aportaba los asuntos y medidas de las pinturas, sino también, las escuelas a las que pertenecían, con una introducción histórica y, siempre que fue posible, datos sobre la procedencia. Fue un verdadero reto para él, pues se enfrentó al estudio de pinturas que se habían ido amontonando en la Trinidad, sin orden alguno ni registro de la información relativa a su historia y procedencia. Defensor de la importancia de la documentación histórica como base fundamental de las investigaciones, tuvo que enfrentarse a un conjunto de obras descontextualizadas, sobre las que no había documentos que sirvieran de apoyo. Con esta obra se pretendía dar a conocer los fondos del Museo.

Villaamil señala nueve tablas de un mismo conjunto que, junto «con otras tres más que faltan», estuvieron dentro de marcos de yeso en el claustro alto del convento de Santo Tomás de Ávila y que, a diferencia de las atribuciones de Antonio Ponz, seguidas por Zabaleta, que las relacionaba con el círculo de Fernando Gallego, las considera obra de Pedro Berruguete y Santacruz³³.

29. *Idem*, p. 64.

30. Biblioteca del Museo Nacional del Prado, sign. PRA.Cat.Col.75(3), CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio: *Catálogo provisional historiado y razonado del Museo Nacional de Pinturas*, Madrid, Imprenta de Manuel Galiano, 1865. En 1864 Villaamil fue cesado en el cargo de subdirector por pasar a ser un puesto facultativo y adelantó parte de su trabajo bajo el título «Páginas de la historia de la pintura en España y descripción de los cuadros del Museo Nacional de Pintura y Escultura» en varios tomos de la revista *El Arte en España*, (Online en la web de la Biblioteca Nacional de España).

31. ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores: «El museo de la Trinidad...», pp. 367-396.

32. Uno de los rasgos que marcaron el trabajo de Cruzada Villaamil fue su interés por el período medieval y la metodología positivista aplicada al estudio de las obras. ÁLVAREZ RODRÍGUEZ María Victoria, «La revista *El Arte en España* (1862-1870) y su papel en la evolución de la historiografía arquitectónica española», *Norba. Revista de Arte*, XXXV (2015), pp. 131-149.

33. CRUZADA VILLAAMIL: *op.cit.*, p. 182.

Sin embargo, es importante resaltar que en el inventario de los objetos artísticos que recogió Zabaleta (mayo de 1836) se señalan «catorce pinturas sobre tabla que se hallaban en los claustros de dicho convento»³⁴. Y entre ellas, en el inventario de diciembre de 1836, citaba una pintura con el título «Nuestra Señora con el Niño y varios santos», que puede tratarse de la famosa tabla la *Virgen de los Reyes Católicos*. En el Catálogo de Villaamil la citada tabla aparece aparte del resto, aunque localizada en el convento de Santo Tomás como obra atribuida a Michel Sittow y titulada *Los Reyes Católicos*. En la descripción que ofrece de la misma la sitúa en el retablo de la sacristía del convento de Santo Tomás «entre otras dos tablas que figuraban los primeros autos de Fe celebrados en las plazas públicas de Ávila, y presididos por los Reyes y los inquisidores», como obra encargada por Torquemada³⁵.

En ningún momento aporta la fuente en la que se basa pero nos resulta de gran interés porque corrobora unas noticias documentales que se localizan en el archivo del convento de Santo Tomás de Ávila y que más tarde comentaremos.

Al mismo tiempo que se encargaba la redacción de un catálogo razonado, se iniciaba una política de compras, también durante el ministerio del marqués de la Vega de Armijo. La Real Orden de 10 de febrero de 1864 autorizaba a la Dirección del Museo Nacional la adquisición de aquellas obras destacadas por su mérito artístico y/o interés histórico. En 1867 se compró el *Auto de Fe presidido por Santo Domingo de Guzmán*, de Pedro Berruguete, procedente del convento abulense, argumentando que de acuerdo con el capítulo 21 artículo 1º era un cuadro «cuya falta se hacía sentir» y corría el peligro de pasar a manos extranjeras³⁶. Por aquel entonces pertenecía a un particular, el banquero Ignacio Jugo y, a pesar de los intentos por comprarla anteriormente, ese objetivo aún no se había conseguido. La Dirección del Museo Nacional valoró el tema de la obra, por su interés tanto para la historia como para la indumentaria, su mérito artístico, y reconoció el parentesco que presentaba con la colección de tablas procedentes del convento de dominicos de Santo Tomás de Ávila que ya se encontraban en el Museo y se estaban restaurando en ese momento³⁷. La intención del propietario de venderla llevó a la Dirección del Museo a informar al «Gobierno de S. M.» recomendando su compra. La respuesta no se hizo esperar pues el 2 de enero de 1866 se dio luz verde para la negociación de un precio y la adquisición desde la Dirección General de Instrucción Pública. Al parecer, la cantidad que se había fijado anteriormente era demasiado alta, pero en esta ocasión se consideró que fuera la Real Academia de San Fernando la que fijara un precio oportuno y después se sometiera a su aprobación por ambas partes. La tasación se realizaría en la propia casa del banquero, según se comunica en la correspondencia. Se fijó en 25.000 reales pero el propietario la cedería por 30.000. Es importante atender a la relación de motivos que se tuvieron en cuenta para su

34. ARABASF, sign. 7-130-2-24.

35. CRUZADA VILLAAMIL: *op.cit.*, p. 186.

36. Archivo del Museo Nacional del Prado (MNP), *Expediente sobre la adquisición de la tabla antigua titulada «Un auto de fe en la ciudad de Ávila»*, caja 106, leg. 143-21, abril de 1867.

37. MNP. Fondo Museo Nacional de Pinturas (Trinidad), caja: 106, legajo: 13.1, nº Exp: 21, nº Doc: 1, «Minuta de carta de José Caveda, Director del Museo Nacional de Pinturas (Trinidad), al Ministro de Fomento, proponiendo la adquisición de la tabla 'Un auto de fe en la ciudad de Ávila' propiedad de Ignacio Jugo», 4 de enero de 1866.

compra, entre los que se encuentra que la tabla pertenece a una época «no bien apreciada todavía y de la cual nos quedan ya tan pocos recuerdos»³⁸ y la atribución que por entonces se hizo de la misma al pintor Antonio del Rincón³⁹.

La existencia de dos grandes museos en Madrid, el *Nacional* (de la Trinidad o Museo de Pintura y Escultura) y el *Real* (del Prado), tenía los días contados. El 22 de marzo de 1872 se dictó un Real Decreto por el que se formalizaba la incorporación definitiva del Museo de la Trinidad al del Prado. Como cabía esperar, supuso un nuevo problema de espacio porque el edificio del Prado no podía albergar la ingente cantidad de cuadros que se sumaban a su colección. Una vez más, las medidas se tomaron de forma improvisada. El Ministerio de Fomento decidió ceder obras a todo tipo de establecimientos, religiosos y oficiales, como ayuntamientos, diputaciones, palacios arzobispales, iglesias que estaban necesitadas de imágenes para el culto... otras fueron a parar a los almacenes del Prado, a otros museos, como el Arqueológico Nacional, y muchas desaparecieron...⁴⁰

LAS PINTURAS Y SU ESPACIO

A estas alturas, sobra decir que las medidas decimonónicas en lo que al arte de propiedad religiosa se refieren, trajeron consigo funestas consecuencias para el conocimiento de aspectos esenciales de las obras que pueden redundar en una inadecuada lectura e interpretación de su alcance simbólico y su función. Como se comprueba a partir de los inventarios conservados, el conjunto procedente de la provincia de Ávila constituía uno de los lotes más importantes entre los que llegaron al Museo de la Trinidad. De ellas, conocemos un número muy reducido que corresponde a las pinturas del Museo del Prado; algunas desaparecieron por su mal estado de conservación y falta de cuidados y otras forman parte en la actualidad de los bienes de coleccionistas privados o de museos e instituciones de otras provincias, como consecuencia del reparto desordenado e improvisado que en un primer momento se hizo dentro del programa del «Prado disperso».

LAS PINTURAS DEL CONVENTO DE SANTO TOMÁS DE ÁVILA

El conjunto de tablas y sargas procedentes del convento de Santo Tomás de Ávila constituye una parte fundamental de la colección de pintura gótica del Museo del Prado. La mayoría de ellas conformaron los dos retablos colaterales de la iglesia, dedicados respectivamente a san Pedro de Verona y santo Domingo de Guzmán, y se atribuyen al pintor Pedro Berruguete. A ellas, debemos sumar cuatro sargas (san Pedro, san Pablo y dos que conforman la escena de la Epifanía), el famoso *Auto de Fe*,

38. *Ibidem*. Se acordó comprarla por 30.000 reales el 23 de febrero de 1867.

39. *Ibidem*.

40. ÁLVAREZ LOPERA, José: *El Museo de la Trinidad...*, pp. 77 y ss.

también del artista palentino, y la anónima *Virgen de los Reyes Católicos*. Se valoró trasladar al museo madrileño el retablo mayor dedicado a santo Tomás de Aquino, emparentado estilísticamente con Berruguete, pero las dificultades que presentaba el desmontaje, y lo más llamativo, el juicio negativo sobre su mérito artístico –que revela la nula formación de los expertos en pintura de esta época–, determinaron que la obra finalmente se quedara en su lugar⁴¹.

Conocemos la ubicación original de los retablos dedicados a santo Domingo de Guzmán y san Pedro Mártir, respectivamente, así como la escenografía en la que estaban expuestos. Presidían los dos altares colaterales de la iglesia en el crucero y, junto a ellos, colgaban dos tapices que formaron parte del patrocinio de fray Tomás de Torquemada en el convento. Junto a ellos donó un conjunto de trece cálices, tal y como se narra en la *Historia compendiada de este colegio de Santo Thomás de Ávila*⁴².

Junto a los tapices y los retablos se mostraban los lienzos con las sentencias de los condenados por la Inquisición:

Las sentencias de los quemados que son lienzo están en el colateral del lado del Evangelio, que es un altar de Santo Domingo glorioso [...] los ensambenitados [...] están al colateral de la Epístola que es un altar de San Pedro Mártir [...]⁴³

No cabe la menor duda de la conexión intencionada que se estableció entre los instrumentos de escarnio de la Inquisición y las imágenes de Berruguete. No sólo compartían un mismo espacio sino que los vínculos simbólicos entre unos y otras son innegables: la representación de santo Domingo como *enquisidor* en la tabla principal de su retablo, la escena de predicación de san Pedro Mártir frente a unos herejes, su asesinato... episodios de la hagiografía dominica que gozaban de plena actualidad en la segunda mitad del siglo XV y que aparecían en los muros de la iglesia abulense como testimonios de la constante defensa de la fe por parte de los dominicos frente a las desviaciones heréticas. El perfil del enemigo a vencer cambiaba según la época y el escenario, pero el objetivo se mantenía. Las imágenes son documentos en toda regla y deben ser interpretadas y consideradas como fuentes históricas. Textos e imágenes pueden ser manipulados, destruidos, censurados, descontextualizados y, precisamente, su vulnerabilidad puede influir en las interpretaciones historiográficas. Un ejemplo muy claro es el *Auto de Fe* de Pedro Berruguete, que ingresó en el Museo del Prado sin conocer su ubicación precisa en el convento abulense. A pesar de esa laguna, el diseño iconográfico de la tabla proclama un vínculo con el contexto inquisitorial, al presentar a santo Domingo presidiendo el acto más representativo y temido del Santo Tribunal. Así ha sido defendido hasta el momento por quienes se han ocupado directa o indirectamente

41. El escrito enviado por Zabaleta a la Academia no deja lugar a dudas: «... he visto que su desarme sería costosísimo y que las pinturas en tabla que en él se hallan son muy inferiores». ARABASF. Sign. 7-128-1-202. 2 de mayo de 1836.

42. ACSTA, *Historia compendiada de este colegio de Santo Thomás de Ávila*, cajón 1, leg. 1, cajón Sagrada Forma/Torquemada, fol. 27.

43. ACSTA, *Libro Becerro de 1776*, cajón nº 1, nº 4.

del tema⁴⁴, a excepción de una publicación reciente que, ante la falta de «fuentes documentales primarias», cuestiona la relación de la tabla con la Inquisición y la presenta como «hipótesis interpretativa» de la historiografía contemporánea que debe ser revisada. El motivo que se aduce es la falta de fuentes escritas que determinen los detalles del encargo y su finalidad⁴⁵. Tal consideración lleva aparejado un problema de tipo metodológico en el que se incurre, a menudo, en nuestra disciplina: el desprecio o, en el mejor de los casos, el uso auxiliar de la «obra de arte» como fuente secundaria, frente al encumbramiento absoluto del documento escrito –pasando por alto el mensaje «entre líneas» que la imagen transmite, imposible de encontrar en la oficialidad de un texto–, y la valoración anacrónica de las mismas como productos estéticos, negando su carácter testimonial y, por tanto, su condición de fuente histórica. Es cierto que no podemos redactar una crónica completa de las condiciones del encargo y del lugar que ocupó en el conjunto conventual en base a la documentación escrita conocida, pero sí disponemos de datos indirectos que nos permiten establecer una relación entre la obra y las circunstancias históricas que la envuelven. Y, por encima de todo, contamos con la propia imagen.

Cuando Antonio Ponz visitó el convento en el siglo XVIII las pinturas ya no estaban en su lugar de origen sino en el claustro de los Reyes⁴⁶. Unos años después, cuando Zabaleta lo visitó en 1836 y eligió los objetos artísticos que iban a ser trasladados a Madrid, redactó un inventario en el que incluyó la siguiente referencia: «catorce pinturas en tabla que se hallaban en los claustros de dicho convento»⁴⁷. La noticia tiene dos datos de interés, el número de tablas y su ubicación: los claustros. Es posible que no todas las pinturas se hubieran trasladado al claustro de los Reyes, donde Ponz vio la mayoría, sino que varias se encontraran en alguno de los otros dos denominados como «el del Noviciado» o «del Silencio». En este último, antes de un incendio ocurrido en 1699, se abría la capilla en la que se situó en su día la tumba de Torquemada y en la que la documentación ubica la *Virgen de los Reyes Católicos*, como veremos. Es posible, por tanto, que esta tabla se conservara en el claustro del Silencio cuando Zabaleta llevó a cabo la recolección de obras.

La siguiente información nos la proporciona el citado *Catálogo provisional, historial y razonado del Museo Nacional de Pinturas* redactado por Gregorio Cruzada Villaamil, que vio la luz en 1865. En ese texto, coincidía con Ponz en el emplazamiento

44. Sirvan como ejemplo, POST, Chandler R.: *A history of spanish painting*, vols. IV y XII. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1947; SCHOLZ-HÄNSEL, Michael: «Propaganda de imágenes al servicio de la Inquisición. El Auto de Fe de Pedro Berruguete en el contexto de su tiempo», *Norba. Revista de Arte*, 12 (1992), pp. 67-81; SCHOLZ-HÄNSEL, Michael: «¿La Inquisición como mecenas? Imágenes al servicio de la disciplina y propaganda inquisitorial», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LX (1994), pp. 301-320; SILVA MAROTO, Pilar: *Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista de la Corona de Castilla*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003; YARZA LUACES, Joaquín: «Una imagen dirigida: los retablos de Santo Domingo y San Pedro Mártir de Pedro Berruguete», en VV.AA.: *Historias inmortales*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003, pp. 25-54; CABALLERO ESCAMILLA, Sonia: *Las imágenes como instrumento de evangelización y condena: Torquemada y el Convento de Santo Tomás de Ávila*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2014.

45. GONZÁLEZ HERNANDO, Irene: «Arte e Inquisición: un debate historiográfico en torno al Auto de Fe de Pedro Berruguete», en ALONSO RUIZ, Begoña *et alii* (eds.): *La formación artística: creadores-historiadores-espectadores*, tomo I. Santander, Editorial Universidad de Cantabria, p. 1412.

46. PONZ, Antonio: *Viaje de España*, tomos IX-XIII. Madrid, Aguilar Maior, 1988 (MDCCLXXXVI), p. 715.

47. ARABASF: sign. 7-130-2-24. 13 de mayo de 1836.

de las pinturas en el claustro de los Reyes y especificaba el número: nueve «con otras tres más que faltan»⁴⁸. Entre los datos aportados por Zabaleta y los de Ponz y Villaamil hay una diferencia, tanto en el número como en la ubicación. Mientras el primero señala en su inventario catorce tablas en los claustros, Ponz no lo especifica; Villaamil, por su parte, habla de un conjunto de doce del que se conservaron nueve. Es posible que se hallaran repartidas entre los distintos claustros, y que en el de los Reyes se localizaran las pertenecientes a los dos retablos colaterales. La *Virgen de los Reyes Católicos* pudo ser recogida en el claustro del Silencio, próxima por tanto a su lugar original, teniendo en cuenta que un testigo la había visto en el Capítulo del convento donde fue enterrado fray Tomás de Torquemada, antes de que este espacio fuera destruido en un incendio a finales del siglo XVII:

Hay en el altar de dicho capítulo en un túmulo de alabastro con el escudo y sus armas. Sobre él una Coronación con varias labores. En medio un nicho cuyo vacío llenan un retablo de pinturas finas: en el medio Nuestra Señora, en el lado de la epístola santo Tomás y san Pedro Mártir y a los pies la Católica reina Doña Isabel. En el lado del Evangelio, santo Domingo, glorioso patriarca de su religión y más abajo, una efigie verdadera y propia del inquisidor general y confesor de los Reyes Católicos fray Tomás de Torquemada, en correspondencia de san Pedro Mártir, haciendo con el santo inquisidor correspondencia como quien le siguió en el Tribunal santo de la Santa Inquisición. A los pies de Nuestra Señora el Católico rey D. Fernando. Tenía alrededor una reja de hierro para evitar pisar por encima⁴⁹.

La descripción coincide sin lugar a dudas con la iconografía de la tabla en cuestión y nos permite situarla bajo el patrocinio del inquisidor.

Con los datos que tenemos solo podemos asegurar que el modo de ingreso del *Auto de Fe* en el Museo del Prado siguió una trayectoria diferente a la del resto de las tablas. No figura en el inventario de Zabaleta de 1836 y es evidente que no llegó a Madrid al mismo tiempo que el resto porque se encontraba en manos de un particular en 1867, fecha en que fue adquirido para el Museo Nacional de Pinturas según una Real Orden enviada a la Dirección de Instrucción Pública por el Ministerio de Fomento. De aquí podemos deducir que ya había salido de los muros del convento antes de la selección realizada por Zabaleta, en caso contrario hubiera formado parte del lote enviado a Madrid.

No podemos asegurar su ubicación exacta dentro de los muros del convento, ni si formó parte del retablo de santo Domingo o fue una obra independiente, pero lo que sí podemos afirmar, sin necesidad de que medie un texto escrito, es la intención subyacente de vincular al fundador de los dominicos con la Inquisición, porque la propia imagen así lo acredita al presentar al santo al frente del tribunal de un auto de fe.

Ante las incógnitas sobre la ubicación de la tabla, es lícito pensar que pudo formar parte del retablo colateral dedicado a santo Domingo, pues desde el punto

48. CRUZADA VILLAAMIL: *op.cit.*, p. 182.

49. ACSTA. *Libro Becerro 1776. Sacado en septiembre de 1688 (por un diputado de Ávila)*, cajón nº1, nº 4, fol. 11. CABALLERO ESCAMILLA, Sonia: «La Virgen de los Reyes Católicos: escaparate de un poder personal e institucional», *Reales Sitios*, XLIV/173 (2007), p. 32.

de vista formal e iconográfico es totalmente viable, pero conviene tener en cuenta las informaciones que nos aportan los historiadores de los siglos XVII, XVIII y XIX sin ser despreciadas. Independientemente de que sus testimonios transmitan unos escenarios distintos a los originales, como consecuencia del traslado de pinturas desde los altares del templo a otros lugares del convento, nos permiten aproximarnos al concepto de la temporalidad de las obras, y al mismo tiempo, conocer las desaparecidas que en su día formaron parte de un mismo paisaje «imaginario» y que por diversas circunstancias tuvieron diferentes destinos.

En relación con el *Auto de Fe*, los datos fehacientes con los que contamos lo sitúan en el convento de Santo Tomás. Según una tradición recogida por el cronista local Martín Carramolino en el siglo XIX, se encontraba junto a otra tabla emparentada iconográficamente con ésta, «en los dos lados del altar mayor de Santo Tomás el Real»⁵⁰. En el momento en que escribió su *Historia de Ávila* ya habían sido «arrancadas» de su sitio, como él mismo afirma, añadiendo «y hace pocos años paraba una de ellas en poder del banquero D. Ignacio Jugo, vecino que fue de esta corte, y que después, según se me asegura, compró un inglés»⁵¹. Es evidente que la compra se quedó en una mera intención y no llegó a efectuarse porque en 1867 el *Auto de Fe* fue adquirido por una Real Orden de 10 de abril de 1867 para que formase parte del Museo Nacional de Pintura dado el valor histórico y artístico que poseía. Así, figura en el inventario de Nuevas Adquisiciones⁵²: *Adquirido por Real orn. de 10 de Abril de 1867 en la cantidad de 3.000 escudos*. Sobre la segunda de las tablas, nada más se dice.

Carramolino no es el único historiador que habla de la existencia de dos tablas. Juan de Pineda en su *Memorial de la excelente santidad y heroicas virtudes del señor rey Fernando tercero de este nombre, I de Castilla, I de León* fechado en 1627, dedica un capítulo a ensalzar la figura del rey Fernando III como defensor de la *Católica Fee*⁵³. En él recoge una tradición sobre el monarca, que a su vez toma del Padre Mariana, según la cual se presentaba como un ferviente defensor de la Fe: «De los Hereges era tan enemigo, que no contento con hazellos castigar a sus ministros, él mismo, con su propia mano, les arrimava la leña, i les pegaba fuego»⁵⁴. Juan de Pineda recoge el testimonio de la existencia de una pintura en el convento de los dominicos de Ávila y en Madrid que contribuye a mantener viva la participación activa de Fernando III en los asuntos concernientes a la ortodoxia religiosa: «Acción verdaderamente heroica, i que tiene apoyo con una pintura, que se dize, ay en el convento de Santo Domingo de Ávila, i en el claustro de Nuestra Señora de Atocha de Madrid, en que está el buen Rey con su haze de leña a cuestas: señal dizen, i memoria de un primer

50. CARRAMOLINO, Martín: *Historia de Ávila*. Tomo III, Madrid, Librería Española, 1873, p. 68.

51. *Ibidem*.

52. VV.AA.: *Museo del Prado. Inventario general de pinturas III: Nuevas adquisiciones, Museo Iconográfico, Tapices*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 1990, p. 188, nº 186.

53. PINEDA, Juan de: *Memorial de la excelente santidad y heroicas virtudes del señor rey Fernando tercero de este nombre, primero de Castilla, I de León*. Sevilla, Matías Clavijo (impresor), 1627, p. 85.

54. MARIANA, Juan de: *Historia General de España, compuesta, emendada y añadida por el padre Juan de Mariana de la Compañía de Jesús, con el sumario y tablas*, Tomo I, Libro XII, Capítulo XI. Madrid, Joachin Ibarra impresor, 1780 (decimocuarta impresión), p. 703.

Auto de la Fee, que el Glorioso Patriarca Santo Domingo celebró, en que quemaron a un Herege: a quien el Santo Rey llevó la leña, i le pegó el fuego»⁵⁵.

Pero el origen de esta tradición parte de la época contemporánea al monarca. La propia producción historiográfica del siglo XIII perfiló una imagen de Fernando III como adalid de la religión católica, ferviente represor de la herejía. Así lo recoge Lucas de Tuy en su *Chronicon Mundi* (Libro IV, 93: 5-9, 11-17, p. 332)⁵⁶.

Hay una referencia más. En 1800 la obra editada por Miguel de Manuel Rodríguez titulada *Memorias para la vida del santo rey Don Fernando III*⁵⁷ sigue atribuyendo al monarca una especial preocupación por los asuntos relacionados con la fe y señala su participación directa en los autos de fe recogiendo la tradición inaugurada por Lucas de Tuy: «que por sí mismo llevaba la leña para quemar a los hereges». Según el propio autor del texto dio lugar a una costumbre en la que los monarcas entregaban un haz de leña a los ministros al pasar por su palacio en la procesión celebrada el día anterior al castigo⁵⁸. Alude también a la existencia de una pintura en los conventos de los dominicos de Ávila y Atocha, en la que santo Domingo aparece como inquisidor ejecutando un auto de fe, con la presenciade San Fernando portando un haz de leña para el castigo⁵⁹. A primera vista podríamos pensar que se refiere al conocido *Auto de Fe* del Prado, pero ninguno de los personajes muestra atributo alguno que nos remita a Fernando III. Varias son las fuentes que señalan la existencia de dos autos de fe en el convento abulense, pero a esta noticia no se le ha prestado la debida atención, quizá porque no ha sobrevivido uno de los objetos materiales referenciados. En principio, no deberíamos descartar que solo hubiera una pintura con esta temática y que la información aportada por las crónicas sea producto de una confusión. Ahora bien, resulta cuanto menos llamativo que en el segundo de los autos de fe se especifique un personaje, una acción y un gesto concretos: Fernando III portando un haz de leña para participar activamente en el castigo de un hereje. Hemos visto que lejos de ser una invención historiográfica responde a una tradición literaria desde los tiempos del rey cuyo eco se hace sentir hasta el siglo XIX. No es nada extraño que tuviera su correspondiente reflejo en las artes plásticas, como así fue según veremos. No contamos con el ejemplo que, a juzgar por los textos, se conservaba en Santo Tomás de Ávila antes de ser comprado por un particular. Pero no tenemos motivos para pensar que las diferentes menciones literarias no respondan a una realidad. No deja de ser una prueba de la base accidental que, en ocasiones, pueden tener nuestras interpretaciones. Los resultados no pueden depender única y exclusivamente de los objetos materiales que las circunstancias históricas, la elección de los historiadores o el propio acontecer nos han legado. El problema no es nuevo y es de índole metodológica. Tiene que ver con el viejo debate recogido por Jacques Le Goff en

55. PINEDA, Juan de: *op.cit.*, p. 85.

56. FANTECHI, Giancarlo: *Lengua y religión en la Castilla del siglo XIII: La Biblia E6/E8 y sus glosas*, (Tesis doctoral inédita), Universidad de Montreal, 2016, p. 119.

57. En el prólogo indica que se trata de un trabajo realizado por el jesuita Andrés Marcos Burriel en el siglo XVIII. MANUEL RODRÍGUEZ, Miguel de: *Memorias para la vida del santo rey «Fernando III»*. Madrid, Imprenta de la viuda de don Joaquín Ibarra, 1800, p. XI.

58. *Idem*, p. 31.

59. *Ibidem*.

su libro *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, sobre los documentos frente a los monumentos como fuentes que explican el hecho histórico⁶⁰. Si no se ha conservado documento escrito ¿no se puede hacer historia? ¿Solo podemos basar nuestras pesquisas en los supervivientes de un pasado (ya sea un monumento o un texto)? Si optáramos por este procedimiento, tendríamos una visión sesgada de la realidad puesto que solo alcanzaríamos a ver la parte que los caprichos heterogéneos de la historia nos han permitido conocer. En ocasiones, la clave precisamente se encuentra en los silencios, en los paréntesis y en vislumbrar qué factores los han provocado y qué consecuencias han tenido. A veces no conservamos imágenes del período en cuestión pero sí el rastro que dejaron, lo que demuestra el arraigo de una tradición que suele estar anclada en un pasado remoto. Precisamente, su antigüedad fue utilizada como una herramienta al servicio de la legitimidad. La perpetuación del relato de Fernando III como adalid de la lucha contra la herejía desde la época de Lucas de Tuy hasta la contemporaneidad tuvo también su correspondiente reflejo en las imágenes. Fernando III se presenta como el predecesor de los monarcas posteriores que se ocuparon de vigilar la ortodoxia religiosa. Un dato elocuente al respecto es la fecha elegida para celebrar el auto de fe general en la Plaza Mayor de Madrid que ilustra Francisco Rizi en el famoso cuadro conservado en el Museo del Prado: el 30 de mayo de 1680, día de San Fernando y de la Ascensión en Madrid. En esa fecha se conmemoraba la memoria del rey Fernando III, que había pasado a la posteridad como un ferviente defensor del catolicismo. En la *Relación histórica del auto general de fe* redactada por Joseph del Olmo en el mismo año, se retoma la participación directa de Fernando III en un acto contra los albigenses⁶¹:

Jueves 30 de mayo, fiesta de la gloriosa Ascensión del Señor, por coincidir en tan sagrado día la memoria del santo rei don Fernando, fue el que al principio pareció más á propósito á la devoción del excelentísimo señor inquisidor general y señores del consejo, para que en él se celebrase este gran triunfo de nuestra santa fe, acordándose de aquella egemplarísima religión y católica piedad, conque tan invicto y poderoso rei, en un auto de fe que se celebró contra los albigenses, llevando sobre sus magestuosos hombros un haz de leña al brasero, dejó a la posteridad tan heroico dechado de cuánto ardía en su pecho el fervoroso celo de la Religión christiana.

José del Olmo le presenta además como *exemplum* de los monarcas posteriores que, siguiendo su estela, asistirán al castigo de los herejes:

Dichosa España, donde tus reyes parecen en la veneración sacerdotes, toman por empleo asistir al castigo que de los enemigos de Dios hacen en sus reinos los celosos inquisidores, teniendo por ejemplo y dechado al santo rey don Fernando que no solo autorizó con su santa presencia un auto que celebró mi gran patriarca Santo Domingo de Guzmán, sino que llevó a hombros la leña para abrasar los contumaces⁶².

60. LE GOFF, Jacques: *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona, Paidós, 1991, pp. 227 y ss.

61. DEL OLMO JOSÉ: *Relación histórica del auto general de fe*. Madrid, Roque Rico de Miranda, impresor, 1680, p. 13 (reimpresa en Madrid, 1820).

62. DEL OLMO, José: *op.cit.*, p. 3 (Tema *Exurge, Domine, judicacausamtuam*).

El rey Carlos II, a quien se dedica la obra, aparece pues como continuador de una costumbre que visibiliza de forma elocuente la unión entre monarquía e Iglesia en la vigilancia por la ortodoxia religiosa⁶³. En la *Relación* se narra cómo Carlos II entrega un haz de leña para que en su nombre sea el primero que se eche en el fuego siguiendo «la piedad heredada del santo rei don Fernando»⁶⁴. En el texto se cita también al rey Felipe IV, que en 1632 «honró con su presencia el auto general de fe que se celebró en esta corte»⁶⁵.

De la misma forma que la implicación de los monarcas en la lucha contra la herejía tiene su origen antes del establecimiento de la Inquisición en España, la iconografía encargada de mantener viva la memoria de los actos inquisitoriales también pudo tener un origen medieval. Las referencias a la existencia de dos pinturas con autos de fe en el convento de Santo Tomás de Ávila nos permiten considerar la posibilidad de que el famoso *Auto de Fe* de Pedro Berruguete no perteneciera al retablo dedicado al santo que presidió uno de los altares colaterales, sino que constituyera parte de una serie dirigida a exaltar la memoria del Santo Tribunal. Después de la abolición de la Inquisición en el siglo XIX se produjo un movimiento iconoclasta que tenía como objetivo eliminar cualquier recuerdo de su existencia. En la actualidad son varios los testimonios que conservamos de los siglos XVII y XVIII, como el óleo del famoso Auto de Fe celebrado en Sevilla en 1660, el pintado por Francisco Rizi sobre el Auto de Fe celebrado en Madrid en 1680 (Museo del Prado, Madrid), o el de Juan Rizi sobre el de Toledo de 1656 (Museo de El Greco, Toledo).

El primero fue encargado por los inquisidores del Tribunal de Sevilla de acuerdo con las instrucciones que se dictaron desde el Consejo relativas a la fidelidad que debía presentar con respecto a la ceremonia:

Que se pinte en un lienzo de dos varas y tres cuartas en cuadro la planta de dicho Auto, en la forma que estuvo hecho el cadalso, asientos del Tribunal, comunidades y reos, compañías de soldados y lo demás especial de la plaza para que en todo tiempo conste de la forma que se [ha] observado y se guarde en el Consejo con los que hay de otras inquisiciones⁶⁶.

También hay constancia documental de la existencia de pinturas relacionadas con los Autos de Fe celebrados en 1665 en Córdoba y en 1672 en Granada⁶⁷.

Cuando la Inquisición fue abolida por las Cortes de Cádiz en 1822, se dedicó un decreto a la cuestión de las imágenes: «todos los cuadros, pinturas o inscripciones que recuerden los castigos impuestos por la Inquisición, existentes en iglesias, monasterios y otros lugares, serán retirados o borrados dentro de los tres días siguientes a recibirse

63. PARELLO, Vicent: «Una fiesta barroca en tiempos de Carlos II: el auto de fe madrileño de 1680», *Les Cahiers de Framespa*, 8 (2011). En línea: <https://doi.org/10.4000/framespa.794> [fecha de consulta: 25/02/2021].

64. DEL OLMO, José: *op.cit.*, p. 27.

65. *Idem*, p. 2.

66. Archivo Histórico Nacional (AHN), Inquisición, libro 693, *Carta del Consejo al Tribunal de Sevilla*. 25/5/1660. Citado en GONZÁLEZ DE CALDAS MÉNDEZ, M.^a Victoria: «El Santo Oficio...», p. 79.

67. GONZÁLEZ DE CALDAS MÉNDEZ, M.^a Victoria: *Judíos o cristianos? El Proceso de Fe. Sancta Inquisitio*. Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2004, p. 65.

el decreto»⁶⁸. Estamos ante un movimiento iconoclasta que probablemente fue determinante en la escasez de obras con temática inquisitorial conservadas. Pero, en nuestra opinión, es posible que las representaciones de autos de fe se inauguraran en el siglo XV con el establecimiento de la Inquisición, y quizá los ejemplos procedentes de Santo Tomás de Ávila sean uno de los primeros eslabones. No es extraño que en sus comienzos se buscasen episodios del pasado que reforzaran su legitimidad. El rey Fernando III y santo Domingo se presentan como los antecesores de Fernando el Católico y fray Tomás de Torquemada en la lucha frente a las herejías. No podemos afirmar con rotundidad que las informaciones aportadas por los cronistas sobre la existencia de un segundo auto de fe con San Fernando fueran ciertas, pero tampoco podemos descartarlo si tenemos en cuenta que conocemos ejemplos posteriores y que se trata de un tema utilizado en otras fundaciones de los dominicos con relación directa con la Inquisición. Un ejemplo lo tenemos en el convento de San Pablo de Sevilla. Fundado el año de la toma de Sevilla por Fernando III llegó a ser uno de los más esplendorosos de Andalucía, siendo además la sede del primer tribunal de la Inquisición antes de sufrir los efectos de la Desamortización de Mendizábal que culminarían con la desaparición de su zona conventual. A partir de ese momento, la cercana parroquia de Santa María Magdalena trasladaría su sede al templo original manteniendo desde entonces esta advocación. En las inmediaciones del crucero se ubica una serie de frescos realizados por Lucas Valdés a comienzos del siglo XVIII que sufrieron parcialmente las consecuencias del decreto iconoclasta aprobado después de la abolición de la Inquisición. Constituyen un ejemplo más del uso de la imagen de Fernando III en la propaganda inquisitorial: uno de ellos muestra al rey acompañado de dominicos entrando triunfalmente en la ciudad de Sevilla después de su victoria frente a los musulmanes, y en el otro, el monarca sostiene un haz de leña y participa activamente en un auto general de fe, como un miembro más de la comitiva que acompaña a un reo hacia su castigo después de la sentencia⁶⁹. Como vemos, el celo religioso del monarca destacado por diferentes cronistas desde Lucas de Tuy, es explotado todavía en el siglo XVIII como herramienta para vincular a los dominicos con la monarquía y la Inquisición, una práctica que sin duda arrancó desde el establecimiento del Tribunal en el siglo XV. El fresco del convento sevillano se ha conocido tradicionalmente como el *Suplicio de Diego Duro* por considerarse una representación plástica de un hecho histórico que aconteció en 1703, es decir, contemporáneo a la ejecución de las pinturas: Diego López Duro, un mercader de Osuna de origen portugués, fue castigado en la hoguera por delitos de judaísmo el 28 de octubre de 1703⁷⁰. Este episodio, y su relación con la pintura, son recogidos por José María Montero de Espinosa en su *Relación histórica de la judería de Sevilla* publicada

68. *Idem*, p. 66.

69. GONZÁLEZ DE CALDAS MÉNDEZ, M.^a Victoria: «Nuevas imágenes del Santo Oficio en Sevilla: el auto de fe», en ALCALÁ, Ángel *et alii.*: *Inquisición española y mentalidad inquisitorial*. Barcelona, Ariel, 1984: pp. 237-265; LARIOS RAMOS, Antonio: «Los Dominicos y la Inquisición en Sevilla durante la modernidad», *Revista de Humanidades*, 27 (2016), pp. 96-99.

70. GONZÁLEZ DE CALDAS, M.^a Victoria: *Judíos o cristianos?...*, p. 66.

en Sevilla en el siglo XIX⁷¹. Al mismo autor le llama la atención el anacronismo existente al incluir a un monarca del siglo XIII en una escena acontecida en el siglo XVIII. La presencia de Fernando III nos remite a una iconografía clásica que pudo utilizarse desde época medieval en la que al rey se le supone protagonista en un auto de fe celebrado en Palencia frente a los albigenses. No podemos evitar establecer una relación con la probable existencia de un ejemplar en Santo Tomás de Ávila. Iconografías como esta fueron constantes en fundaciones dominicas, tanto para mostrar la unión entre la monarquía y la Orden en la defensa del catolicismo como para legitimar la acción inquisitorial con ejemplos anteriores a la fecha de su establecimiento oficial. Ahora bien, este tipo de imágenes cobraría especial sentido en un momento en que situaciones similares se estaban viviendo, como ocurrió en Ávila con el famoso auto del Santo Niño de La Guardia y las pinturas de Berruguete⁷².

SOBRE DOS OBRAS DEL PRADO DISPERSO. ALGUNAS CONSIDERACIONES

Las obras que formaron parte del conjunto recogido por la comisión de Zabaleta sumaron una cifra importante. Con los datos que aportan los inventarios, limitados a un título, medidas y lugar de procedencia, es difícil llegar a identificarlos, más aún cuando nos consta que muchas acabaron en otros museos e instituciones dentro del programa del «Prado disperso». Es el caso de dos tablas anónimas procedentes del antiguo Museo de la Trinidad, que representan a san Juan Bautista y a san Juan Evangelista respectivamente y que forman parte en la actualidad de la colección del Museo de San Telmo de San Sebastián en calidad de depósito⁷³.

En mayo de 1925 el Presidente del Patronato del Museo del Prado solicitó la devolución de una tabla atribuida a Memling que figuraba en el inventario del Museo de la Trinidad con el número 1166, y que se encontraba en depósito en el Museo de Bellas Artes de San Sebastián. Los motivos que se aducían eran el mérito artístico y el hecho de que se tratara de una donación de la Marquesa de Cabriñana. A cambio, se comprometía a compensar esta devolución con la cesión de cuatro pinturas⁷⁴.

Una Real Orden de 7 de junio de 1923 emitida por el Director General de Bellas Artes, autorizó al Museo del Prado para llevar a cabo esa operación. El traslado no debió de efectuarse inmediatamente porque el 2 de marzo de 1925, en un escrito remitido desde la Dirección General de Bellas Artes al Museo del Prado, se pedía que

71. MONTERO DE ESPINOSA, José María: *Relación histórica de la judería de Sevilla, establecimiento de la Inquisición en ella, su extinción y colección de los autos que llamaban de fe celebrados desde su erección*. Sevilla, Imprenta de Carrera y Compañía, 1849, pp. 122-123.

72. CABALLERO ESCAMILLA, Sonia: *Las imágenes como instrumento...*

73. Los números de inventario en el Museo son los siguientes: san Juan Evangelista (nº de inventario P-000008) y san Juan Bautista (nº de inventario P-000009). Imágenes disponibles en el catálogo *online* del museo.

74. Retrato de la reina María Luisa por Goya (nº de inventario de la Trinidad: 1337); retrato del rey Carlos IV (nº de inventario de la Trinidad: 1347); País montuoso y arbolado con un lago, por Ignacio Iriarte (nº de inventario del Prado: 515); País, en él una torre sobre un peñasco y un lago, del mismo autor (nº de inventario del Prado: 526). AMP: caja: 87, leg. 15.13, exp. 18.

se restableciera la Real Orden ya que no se había ejecutado por propia solicitud del Museo de San Sebastián. Al parecer, se habían llevado a cabo unas obras de reforma en esa institución y no habían procedido a recoger las cesiones en depósito para evitar daños en las pinturas⁷⁵.

No fue el único traslado de pinturas a San Sebastián. El 29 de 1933 el Alcalde de la ciudad solicitó a la pinacoteca madrileña obras para el Museo de San Telmo inaugurado el año anterior, con el fin de completar su colección de pintura, que a su juicio era la parte «más floja» de la colección, reconociendo la dificultad de encontrar obras de valía así como motivos económicos⁷⁶. En diciembre de 1939 el Patronato del Museo del Prado autorizó la concesión de veintidós pinturas atribuidas a Bassano, a la escuela de Tintoretto, Giordano, Van Dyck o Rubens, por citar solo algunos. Entre ellos, destaco dos pinturas que aparecen referenciadas de la siguiente manera⁷⁷:

Nº 1922. Escuela Castilla. Siglo XV. San Juan Bautista. Tabla de 1,08 x 0,46.

Nº 1923. Escuela Castilla. Siglo XV. San Juan Evangelista. Tabla de 1,08 x 0,46.

Las tablas en cuestión permanecen todavía en depósito en el Museo de San Telmo. Las medidas actuales coinciden con las registradas en las listas desde su llegada a San Sebastián en 1940 pero no fueron las originales, como se deduce al examinar los reversos de ambas. En ellos se representa una escena de la Anunciación en grisalla sesgada en la parte superior, de modo que los rostros del Ángel y la Virgen no se han conservado en su totalidad y confirman que el tamaño original superaba el actual.

Estamos en condiciones de asegurar que formaron parte del Museo de la Trinidad hasta que el 15 de febrero de 1875 pasaron al Museo del Prado junto con otras cinco más⁷⁸.

Como adelantábamos al principio, los días 3 y 4 de diciembre de 1836 se llevó un numeroso conjunto de obras de la comisión de Zabaleta procedentes de Ávila a la Academia con el fin de restaurarlas, y en los títulos se identifican claramente las pinturas de Berruguete conocidas procedentes del convento de Santo Tomás⁷⁹. Entre ellas aparecen dos tablas numeradas con el 42 y 43 y tituladas «San Juan Bautista» y «San Juan Evangelista», respectivamente, y con el 60 «Nuestra Señora con el Niño y varios santos», que identificamos con la *Virgen de los Reyes Católicos*. Las medidas de las dos primeras (santos Juanes) en el inventario son las siguientes: 5 pies y 1 pulgada de altura (142 cm aproximadamente) y 1 pie, 9 pulgadas y 4 líneas de anchura (49,5 cm aproximadamente). En cuanto a la tercera (Nuestra Señora con el Niño y varios santos): 5 pies y 2 pulgadas de altura (144 cm aproximadamente) y 4 pies y 1 pulgada de anchura (114 cm aproximadamente). Por su formato, podemos

75. *Ibidem*.

76. *Ibidem*.

77. El depósito se hizo efectivo en 1940 por una Orden del Ministerio de Educación Nacional. AMP Caja 87, leg. 15.13, exp. 18.

78. AMP: caja 91, leg. 15.01, exp. 18, p. 5. En este documento se citan los números de inventario de una serie de «cuadros antiguos pintados en tabla» que pasaron de la Trinidad al Prado. Reconocemos en el 864 a san Juan Bautista y en el 871 a san Juan Evangelista según el número de inventario de la Trinidad. VV.AA.: *op.cit.*, pp. 264-266.

79. ARABASF, 7-130-2-27.

deducir que los santos Juanes fueron alas de un tríptico que llegó desmembrado a Madrid. Por otro lado, la existencia de pinturas en el anverso y en el reverso así lo confirma. Con datos tan escuetos no podemos afirmar que las tres formaran un conjunto, pero teniendo en cuenta que presentan una altura aproximada y que sus medidas originales fueron alteradas, como lo demuestra el hecho de que los santos Juanes hayan conservado el reverso cortado en su parte superior, es posible que así fuera. Pensamos que la tabla citada en el inventario de Zabaleta como «Nuestra Señora con el Niño y varios santos» es la *Virgen de los Reyes Católicos* y las tituladas «San Juan Bautista» y «San Juan Evangelista» corresponden a las depositadas en el Museo de San Telmo procedentes del Museo de la Trinidad. Las medidas actuales de las mismas son ligeramente menores. Desconocemos cuándo fueron cortadas las tablas de los santos Juanes pero es posible que en el inventario de Zabaleta figuren con un tamaño más próximo al original.

Si así fuera estaríamos ante un tríptico, tal y como adelantó Mayer en su *Historia de la pintura española*, basándose en motivos estilísticos⁸⁰. Los indicios no son solo de tipo formal. Desde el punto de vista iconográfico, las tablas de San Telmo deben enmarcarse en un entorno próximo a los Reyes Católicos. Los *Santos Juanes* fue la advocación a la que se dedicó la capilla que serviría como lugar de enterramiento de los reyes por voluntad expresa de ellos mismos. Junto a la pareja regia aparecen en el tímpano de la portada del convento de Santa Cruz de Segovia o en la tabla de la Piedad de la iglesia de San Juan de los Reyes de Granada, por citar solo dos ejemplos. Los santos Juanes flanquean la portada de la iglesia del convento de Santo Tomás y el evangelista se acompaña del águila y la granada, un motivo recurrente en las obras relacionadas con el entorno de los Reyes Católicos que también aparece como remate pintado en las tablas de San Telmo en San Sebastián. Finalmente, destacamos el paralelismo que se aprecia en los paisajes de las tres tablas, tanto en el estilo como en las tonalidades.

Los cambios que afectaron a las obras, a su formato, a su conservación, a su emplazamiento y percepción como consecuencia de los diferentes usos y significados en su dilatada historia, han dificultado su lectura. Los escuetos testimonios documentales nos impiden a veces ofrecer datos concluyentes, pero si acudimos al mensaje que las propias obras nos trasladan, las conclusiones se enriquecen con análisis realizados desde diferentes ángulos que nos pueden ayudar a reconstruir los contextos que rodearon a las pinturas. No ha sido nuestro propósito presentar afirmaciones rotundas sino mostrar objetivamente una información actualizada sobre unas obras que en su día pertenecieron al patrimonio eclesiástico abulense y hoy constituye uno de los más importantes conjuntos del Museo del Prado.

80. MAYER, Augusto: *Historia de la pintura española*. Madrid, Espasa-Calpe, 1928, p. 151. Retoma esta hipótesis, CABALLERO ESCAMILLA, Sonia: «La Virgen de los Reyes Católicos...», pp. 20-41.

REFERENCIAS

- ÁLVAREZ LOPERA, José: *El Museo de la Trinidad en el Prado*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004.
- ÁLVAREZ LOPERA, José: *El Museo de la Trinidad. Historia, obras y documentos (1838-1872)*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009.
- ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, María Victoria: «La revista *El Arte en España* (1862-1870) y su papel en la evolución de la historiografía arquitectónica española», *Norba. Revista de Arte*, XXXV (2015), pp.131-149.
- ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores: «La primera colección pública en España: el Museo Josefino», *Fragmentos*, II (1987), pp. 67-85.
- ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores: «El Museo de la Trinidad, germen del museo público en España», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, II (1998), pp. 367-396.
- ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores: *El patrimonio artístico de Madrid durante el Gobierno Intruso, (1808-1813)*. Madrid, UNED, 1999.
- ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores: «El equipaje del Rey intruso», en MIRANDA RUBIO, Francisco (coord.): *Congreso Internacional Guerra, sociedad y política (1808-1814)*. Pamplona, Gobierno de Navarra, Institución Príncipe de Viana : Universidad Pública de Navarra, vol. I, 2008, pp. 77-100.
- ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores: «Del saqueo del patrimonio al patrimonio nacional», en RAMOS SANTANA, Alberto; ROMERO FERRER, Alberto (eds.): *Liberty, Liberté, Libertad: el mundo hispánico en la era de las Revoluciones*. Cádiz, Universidad de Cádiz, 2010, pp. 427-447.
- ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores: «Coleccionismo, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX», en ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores; ALZAGA RUIZ, Amaya (coords.): *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 2011, pp. 13-39.
- CABALLERO ESCAMILLA, Sonia: «La Virgen de los Reyes Católicos: escaparate de un poder personal e institucional», *Reales Sitios*, XLIV/173 (2007), pp. 20-41.
- CABALLERO ESCAMILLA, Sonia. *Las imágenes como instrumento de evangelización y condena: Torquemada y el Convento de Santo Tomás de Ávila*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2014.
- CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.): *La desamortización, el expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España*. Actas del Simposium 6/9-IX-2007. San Lorenzo de El Escorial, Real Colegio Universitario María Cristina, 2007.
- CARRAMOLINO, Martín: *Historia de Ávila* (3 tomos). Madrid, Librería Española, 1872.
- CHÁVARRI CARO, María Teresa: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la protección del patrimonio desamortizado*, (Tesis Doctoral inédita), Universidad Rey Juan Carlos, 2012.
- COLETES LASPRA, Rocío, «Guerra de la Independencia y expolio artístico la difusión del Arte Español en Gran Bretaña», en IBARRA AGUIRREGABIRIA, Alejandra (coord.): *No es país para jóvenes*. Actas Encuentro Jóvenes Investigadores. Vitoria, Instituto Valentín Foronda, 2012, pp. 1-22.
- CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio: *Catálogo provisional historiado y razonado del Museo Nacional de Pinturas*. Madrid, Imprenta de Manuel Galiano, 1865.

- DEL OLMO, José: *Relación histórica del auto general de fe*. Madrid, Roque Rico de Miranda, impresor, 1680 (reimpresión en Madrid, 1820).
- FANTECHI, Giancarlo: *Lengua y religión en la Castilla del siglo XIII: La Biblia E6/E8 y sus glosas*, (Tesis doctoral inédita), Universidad de Montreal, 2016.
- GONZÁLEZ DE CALDAS MÉNDEZ, M.^a Victoria: «Nuevas imágenes del Santo Oficio en Sevilla: el auto de fe», en ALCALÁ, Ángel *et alii.*: *Inquisición española y mentalidad inquisitorial*. Barcelona, Ariel, 1984, pp. 237-265.
- GONZÁLEZ DE CALDAS MÉNDEZ, M.^a Victoria: «El Santo Oficio en Sevilla». *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XXVII-2 (1991), pp. 59-114.
- GONZÁLEZ DE CALDAS MÉNDEZ, M.^a Victoria: *¿Judíos o cristianos? El Proceso de Fe. Sancta Inquisitio*. Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2004.
- GONZÁLEZ HERNANDO, Irene: «Arte e Inquisición: un debate historiográfico en torno al Auto de Fe de Pedro Berruguete», en ALONSO RUIZ, Begoña *et alii* (eds.): *La formación artística: creadores-historiadores-espectadores*, tomo I. Santander, Editorial Universidad de Cantabria, 2015, pp. 1411-1420.
- GUTIÉRREZ ROBLEDO, José Luis: «Desamortización de obras de arte en la provincia de Ávila. 1835», *Cuadernos abulenses*, 28 (1999), pp. 51-96.
- LARIOS RAMOS, Antonio. 2016. «Los Dominicos y la Inquisición en Sevilla durante la modernidad», *Revista de Humanidades*, 27 (2016), pp. 91-112.
- LE GOFF, Jacques: *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona, Paidós, 1991.
- MANUEL RODRÍGUEZ, Miguel de: *Memorias para la vida del santo rey «Fernando III»*. Madrid, Imprenta de la viuda de don Joaquín Ibarra, 1800.
- MARIANA, Juan de: *Historia General de España, compuesta, emendada y añadida por el padre Juan de Mariana de la Compañía de Jesús, con el sumario y tablas*, Tomo I, Libro XII, Capitulo XI. Madrid, Joachin Ibarra impresor, 1780 (decimocuarta impresión).
- MARINÉ, María. 2017. «El Museo de Ávila y su permanente realidad provisional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 35 (2017), pp. 1003-1018.
- MARTÍNEZ PINO, Joaquín: «La gestión del patrimonio histórico-artístico en el siglo XIX. Fuentes para su documentación», *Tejuelo: revista de ANABAD*, 12 (2012), pp. 10-21, concretamente p. 11.
- MAYER, Augusto: *Historia de la pintura española*. Madrid, Espasa-Calpe, 1928.
- MONTERO DE ESPINOSA, José María: *Relación histórica de la judería de Sevilla, establecimiento de la Inquisición en ella, su extinción y colección de los autos que llamaban de fe celebrados desde su erección*. Sevilla, Imprenta de Carrera y Compañía, 1849.
- PARELLO, Vicent: «Una fiesta barroca en tiempos de Carlos II: el auto de fe madrileño de 1680», *Les Cahiers de Framespa*, 8 (2011). En línea: <https://doi.org/10.4000/framespa.794>
- PINEDA, Juan de: *Memorial de la excelente santidad y heroicas virtudes del señor rey Fernando tercero de este nombre, primero de Castilla, I de León*. Sevilla, Matías Clavijo (impresor), 1627.
- PONZ, Antonio: *Viaje de España*, Tomos IX-XIII. Madrid, Aguilar Maior, 1786 (ed. 1988).
- POST, Chandler R.: *A history of spanish painting*, vols. IV y XII. Cambridge, Massachussets, Harvard University Press, 1947.
- SCHOLZ-HÄNSEL, Michael. 1992. «Propaganda de imágenes al servicio de la Inquisición. El Auto de Fe de Pedro Berruguete en el contexto de su tiempo», *Norba. Revista de Arte*, 12 (1992), pp. 67-81.
- SCHOLZ-HÄNSEL, Michael: «¿La Inquisición como mecenas? Imágenes al servicio de la disciplina y propaganda inquisitorial». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LX (1994), pp.301-320.

- SILVA MAROTO, Pilar (comisaria): *Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista de la Corona de Castilla*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003.
- VV.AA. *Museo del Prado. Inventario general de pinturas III: Nuevas adquisiciones, Museo Iconográfico, Tapices*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 1990.
- YARZA LUACES, Joaquín: «Una imagen dirigida: los retablos de Santo Domingo y San Pedro Mártir de Pedro Berruguete», en VV.AA., *Historias inmortales*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003.

GÓTICO Y ROMANTICISMO: EL MONASTERIO TOLEDANO DE SAN JUAN DE LOS REYES A TRAVÉS DE LA LITERATURA ROMÁNTICA

GOTHIC AND ROMANTICISM: THE MONASTERY OF SAN JUAN DE LOS REYES IN TOLEDO THROUGH ROMANTIC LITERATURE

Silvia García Alcázar¹

Recibido: 28/03/2021 · Aceptado: 11/06/2021
DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021.30464>

Resumen

El objetivo principal de este estudio es realizar un breve recorrido por algunas de las obras literarias decimonónicas de carácter romántico que hicieron alusión a la arquitectura de San Juan de los Reyes. Para ello, partiremos de un contexto general para entender la concepción que se tenía en la época acerca de la Edad Media y su arquitectura. Finalmente, se analizarán ejemplos concretos de textos para lo que no solo se han tenido en cuenta los datos aportados por literatos españoles como Bécquer, sino también los libros de viajes de autores extranjeros como Gautier o el barón Davillier, entre otros. La información ofrecida por cada uno de ellos contribuyó a revalorizar el monumento que se había visto muy afectado por acontecimientos históricos, especialmente de índole bélica.

Palabras clave

San Juan de los Reyes; Toledo; Literatura; Romanticismo; Monasterio

Abstract

The main purpose of this article is to explore some of the literary pieces that alluded the monastery of San Juan de los Reyes (Toledo) during the 19th century. To do so, we will discuss the idea that had been spread about the Middle Ages due to the influence of the Romantic movement. Last but not least, we will analyze specific examples that have incorporated both Spanish (e.g. Bécquer) and foreign authors (Gautier and Davillier, among others). The data and impressions each of these writers offered has contributed to shape our comprehension of a harsh period

1. Universidad de Castilla-La Mancha. C. e.: silvia.garcia@uclm.es; ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-2627-1875>>

for the monument, which had been widely affected by several historical events, specially related to war.

Keywords

San Juan de los Reyes; Toledo; Literature; Romanticism; Monastery

.....

INTRODUCCIÓN Y CONTEXTO IDEOLÓGICO

El monasterio franciscano de San Juan de los Reyes se erige en la ciudad de Toledo como uno de sus grandes hitos urbanos, gracias a sus predominantes líneas horizontales solo rotas en altura por los magníficos pináculos góticos que se convierten, junto con su crucero, en la seña de identidad del edificio. Esta imagen aporta además una personalidad propia y sin parangón al horizonte de la ciudad imperial. Construido por orden de los Reyes Católicos, pretendía, además de conmemorar la Batalla de Toro y celebrar el nacimiento del príncipe Juan, servir como panteón funerario de los monarcas. Como es de sobra conocido, aquella inicial idea se terminó desechando tras la conquista de Granada, que habría de convertirse en el lugar de eterno descanso de los reyes y parte de su familia. El interés que desde siempre había suscitado este imponente conjunto medieval se vio especialmente acrecentado durante el siglo XIX gracias, en gran parte, a la presencia y empuje del Romanticismo en nuestro país y a la importancia que este daba al arte gótico. En ese contexto, San Juan fue destino obligado de los románticos amantes del arte medieval convirtiendo su arquitectura y ruinas en un destacado sujeto literario.

Así pues, el objetivo principal de este estudio es realizar un recorrido por algunas de las obras literarias decimonónicas imbuidas del Romanticismo que hicieron alusión a San Juan de los Reyes. No solo se tendrán en cuenta los datos aportados por literatos y escritores patrios como Bécquer o Amador de los Ríos, sino que además haremos un repaso por algunos libros escritos por viajeros extranjeros donde se documentaron visitas al monasterio toledano. Las visiones aportadas por cada uno de ellos permiten a día de hoy conocer más en profundidad y de una manera más gráfica el estado en el que se encontraba el monumento en una época especialmente dura para él. Durante el siglo XIX el conjunto monumental se había visto directamente afectado por la desidia humana y los acontecimientos históricos como veremos más adelante.

Antes de abordar el caso concreto de San Juan, consideramos necesario recordar que fue precisamente durante el siglo XIX cuando el término genérico de Edad Media hizo acto de presencia; igualmente, se colocaron las bases para conseguir dejar atrás la imagen oscura del medievo y para abandonar definitivamente el concepto de *Dark ages*. Aquella nueva visión positiva culminó con la mitificación de la Edad Media llevada a cabo durante el XIX. Con el Romanticismo y su apuesta por el subjetivismo, se valoraron todas las épocas históricas (especialmente el medievo) que se mantuvieron como modelos que podían ser retomados como referentes en cualquier momento². Por otra parte, esa vuelta a lo medieval se usó como un discurso útil para reconducir una fase de pérdida de fe en lo absoluto provocada por el avance de la ciencia. De ese modo, la vuelta de la Edad Media significaba en realidad una cierta recuperación espiritual acudiendo para ello en muchas

2. SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca: «De Edad Media y Medievalismos: Propuestas y perspectivas», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 22 (2004), pp. 232-233.

ocasiones a los emblemas de la religión cristiana como lo eran sus monumentos³ y, más especialmente, los grandes edificios góticos. Debemos tener presente que además fue durante la Edad Media cuando se llevó a cabo la cohesión de la fe cristiana.

La valoración simbólica del monumento fue instaurándose en todos aquellos países que vivieron revoluciones burguesas. Su expansión se experimentó gracias al avance del Imperio napoleónico que inspiró una conciencia de rechazo en los territorios que conquistaba. Como respuesta a esa conquista, cada país acudió al ensalzamiento de la historia propia y, con ella, a los monumentos como principal señal de identidad centrando el interés especialmente en la arquitectura medieval y, de forma más concreta, en la gótica. Buen ejemplo de ello lo encontramos en países como Alemania, Inglaterra, Francia o España, a diferencia de lo ocurrido en lugares como Italia donde la antigüedad clásica siguió teniendo gran peso. Así pues, en Alemania apareció un interesante movimiento cultural y político de índole nacionalista, que no dudó en asumir el estilo gótico como propio, viendo en la catedral la representación de su sentimiento común de unidad política y espiritual. A este fenómeno contribuyeron figuras que fomentaron el interés por el arte y la literatura del momento⁴. Como personajes relevantes destacaron Johann Georg Hamann, que abogó por la libertad artística y creativa, su discípulo Johann Gottfried Herder, así como Johann Wolfgang Goethe que supo plasmar ese sentimiento a través de su famoso *Himno* pronunciado ante la Catedral de Estrasburgo.

En Inglaterra estuvo presente este mismo argumento considerando al gótico como paradigma de las tendencias reformistas. En ese sentido, se dio lugar a un clima donde se gestaron las teorías del arquitecto Augustus W. N. Pugin basadas en una exacerbada defensa del componente eminentemente cristiano del gótico. Para él la arquitectura de corte clasicista no era más que una creación falsa por proceder de modelos sacados de la madera (Teoría de la cabaña primitiva)⁵, mientras que la gótica era la verdadera por alzarse desde los inicios en piedra. Su influencia fue notable en la *Cambridge Camden Society* (fundada en mayo de 1839) la cual contó con *The Ecclesiologist* como importante publicación donde dar a conocer sus preceptos, con tal acierto que el gótico llegó a ser todo un fenómeno de moda⁶.

Dichos contenidos llegaron también hasta Francia en vinculación a la renovación neocatólica que estaba teniendo lugar. El objetivo principal de este estudio, como apuntábamos al principio, es usar la literatura como fuente de conocimiento de una obra artística por lo que, en ese sentido, haremos ahora una especial alusión a dos literatos franceses que se encuentran en el origen de la valoración del estilo gótico

3. SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca: «Del Romanticismo al Modernismo: análisis del medievalismo en la prensa ilustrada de las décadas realistas», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 18 (2000), p. 332.

4. HONOUR, Hugh: *El Romanticismo*. Madrid, Alianza, 2004, p. 162.

5. El concepto de «Cabaña primitiva» procede de un relato publicado por primera vez en *Los diez libros de arquitectura* de Vitrubio. Durante el Renacimiento ese texto se consideró como el testimonio más antiguo de los orígenes de la arquitectura siendo, por tanto, el punto de partida para todo lo que se hizo después. Además, sería el mejor testimonio de la estrecha relación entre Arquitectura y Naturaleza puesto que aquella «cabaña» estaría basada en las reglas naturales. Véase CALATRAVA ESCOBAR, Juan A.: «Arquitectura y naturaleza. El mito de la cabaña primitiva en la teoría arquitectónica de la Ilustración», *Gazeta de Antropología*, 8 (1991), p. 2.

6. Véase WHITE, James F.: *The Cambridge movement. The Ecclesiologist and the Gothic Revival*. Cambridge, Cambridge University Press, 1979.

en general y que ensalzaron desde la escritura el papel de dicha arquitectura: Chateaubriand y Víctor Hugo.

Por su parte, François-René de Chateaubriand (1768-1848) fue el encargado de llevar a cabo la cristianización del Romanticismo en Francia. De todos los pensadores galos románticos fue, sin duda, el que mejor encarnó el espíritu cristiano y el renacer de los medievalismos. Su obra clave fue *El Genio del cristianismo* publicada en 1802, coincidiendo con el restablecimiento de la Iglesia católica en Francia por parte de Napoleón. En el prefacio que él mismo redactó para la edición de 1828 mostraba su tremenda preocupación por el legado cristiano, no solo ideológico sino también artístico. Su obra supone la constatación de primera mano de esa necesidad surgida en el seno de los románticos por evitar a toda costa la pérdida de los referentes de su cultura cristiana⁷. La obra, que venía a ser un gran manual, ahondaba tanto en cuestiones dogmáticas como estéticas apuntando aspectos relevantes sobre el carácter pasional que todo hombre romántico como él debía extraer de esta religión. El cristianismo, para Chateaubriand, era capaz de elevar las pasiones hasta los límites de fanatismo entendiendo éste como «una pasión grande y poderosa, que eleva el corazón humano»⁸. Solo esto era lo que permitía disfrutar con intensidad de la poesía o la arquitectura medievales.

En la tercera parte de la obra, dedicada a las Bellas Artes y la Literatura, encontramos un capítulo titulado «De los templos góticos». Fueron éstos los verdaderos paradigmas de la arquitectura medieval para los tiempos románticos en los que se olvidaban las manifestaciones arquitectónicas inmediatamente anteriores⁹. Las iglesias y catedrales góticas son presentadas por el autor como sujetos pacientes que se habían mostrado a la eterna espera de que llegara de nuevo su momento. Desde estas líneas el literato intentó hacer notar lo innecesario de construir en lenguaje clásico ya que, por muy bellos que fueran los edificios logrados, éstos jamás contarían con el espíritu de las edificaciones góticas, totalmente imbricadas con la tradición cristiana:

En vano se construirán templos griegos, muy elegantes y bien iluminados para reunir el pueblo de San Luís, y hacerle adorar a un Dios Metafísico, pues siempre echará de menos esas *Nuestra Señora* de Reims o de París; esas enmohecidas basílicas llenas de las generaciones que fueron y de las almas de sus padres [...] Sucede así porque todo está esencialmente enlazado con nuestras costumbres; porque un monumento no es digno de veneración sino en cuanto está impresa en sus bóvedas, ennegrecidas por los siglos, una larga historia de lo pasado. He aquí porque nada hay de maravilloso en un templo que hemos visto construir, y cuyos ecos y cúpulas se han formado a nuestra

7. CHATEAUBRIAND, François René: *El genio del cristianismo o Bellezas de la religión cristiana*. Madrid, Imprenta de Gaspar y Roig Editores, 1853, p. 3.

8. «La religión cristiana, considerada como pasión». *Idem*, p. 80.

9. En cierto modo, incluso el románico, a pesar de ser un estilo medieval, fue en parte olvidado durante el Romanticismo. Aunque algunos teóricos del arte y la arquitectura mostraron interés hacia él, su importancia nunca fue equiparable a la dada a las grandes catedrales e iglesias ojivales. En muchos casos, el valor otorgado a la arquitectura románica le venía por ser el antecedente y, por tanto, origen de la arquitectura gótica, no llegando a alcanzar un protagonismo propio.

vista. Dios es la ley eterna: su origen, pues, y todo lo que a su culto concierne, debe perderse en la noche de los tiempos¹⁰.

Para él, el acceso a un templo gótico generaba un pellizco sentimental que en nada era comparable a cualquier otra experiencia estética. La magnificencia de la arquitectura se sublimaba hasta límites insospechados trasladando al observador hasta un objetivo claro que no era otro que el mundo supraterráneo:

No es posible entrar en una iglesia gótica sin experimentar cierta conmoción y un vago sentimiento de la Divinidad. El espíritu se ve repentinamente trasladado a los tiempos en que los cenobitas, después de haber mediado en los bosques de sus monasterios, iban a postrarse ante el altar a cantar las alabanzas del Señor, en la calma y el silencio de la noche. La antigua Francia parecía resucitar; creíase ver aquellos extraños trajes, aquel pueblo tan diferente de lo que es actualmente, y venían a la memoria sus revoluciones, sus trabajos y sus artes. Cuanto más distaban de nosotros esos tiempos, más mágicos nos parecían¹¹.

Por otra parte, y para completar este breve contexto ideológico y estético, debemos recordar que uno de los grandes fetiches románticos vinculados a la arquitectura eran las ruinas. Esa particular manera de entender una arquitectura dañada o a medio hacer procedía de la imagen que se tenía durante el Romanticismo sobre la arquitectura gótica y, más concretamente, sobre la tipología de la catedral. Ésta era identificada con la Naturaleza, y con un laberíntico bosque, donde sus columnas eran los árboles y sus arcos vendrían generados por la unión de las ramas. De esa esencia natural de la que se dota a la construcción, se derivó un crecimiento orgánico del edificio que conllevaba, irremediabilmente, a la posterior aceptación de la decadencia de este como si de un ser vivo se tratara. De ahí precisamente surge la atracción y, en muchas ocasiones, exaltación de las ruinas medievales¹².

En este sentido, es interesante remitirnos de nuevo al propio Chateaubriand quien hablaba en su *Genio del cristianismo* de la «poética de los muertos» apuntando así a la que sería la piedra angular de este planteamiento: las ruinas tenían capacidad de evocar, de modo que ofrecían «al corazón majestuosos recuerdos y a las artes interesantes composiciones». Además, adivinaba en ellas un contenido didáctico y moralizante al enseñar al hombre la fragilidad de la vida y lo breve de esta¹³. Para él, la verdadera ruina partía de la acción de la Naturaleza ya que aquella que había sido causada por el hombre era «la imagen de la nada», se encontraba vacía de contenido el cual recobraba una vez que el medio natural había actuado sobre los restos. La razón de ser de la ruina se encontraba para Chateaubriand en llegar a conseguir un efecto pintoresco hasta el punto de afirmar sin pudor lo siguiente:

Las ruinas bajo el aspecto pintoresco, embelesan más en un cuadro que el monumento entero o reciente. En los templos no mal tratados por los siglos, las paredes ocultan una parte del paisaje, e impiden que se perciban las columnas y molduras del edificio;

10. CHATEAUBRIAND, François René: «De los templos góticos», *op. cit.*, p. 110.

11. *Ibidem*.

12. HONOUR, Hugh: *op. cit.*, pp. 164-165.

13. CHATEAUBRIAND, François René: *op. cit.* Véase el Libro Quinto de la Tercera Parte, pp. 134-136.

pero cuando se desploman, no queda de ellos otra cosa que unas masas aisladas, entre las cuales se descubren por lo alto y a lo lejos, los astros, las nubes, las montañas, los bosques y los ríos, entonces, por un efecto natural de la óptica, se retiran los horizontes y las galerías suspendidas en el aire se dividen sobre el fondo del cielo y de la tierra. Estos bellos efectos no fueron desconocidos de los antiguos¹⁴.

Además, para él la ruina de los monumentos cristianos era especial¹⁵. Ponía de manifiesto lo interesante de las ruinas góticas que por su forma y desarrollo conseguían imágenes poco monótonas y más típicamente pintorescas. Igualmente, consideraba que lo importante de las ruinas cristianas era el carácter apacible que se desprendía de ellas siendo vistas por los románticos como verdaderos remansos de tranquilidad por donde poder pasear y elucubrar sobre tiempos ya pasados. La capacidad de recordar, como vemos, estaba inserta en sí mismas:

¡Sagrados restos de los monumentos cristianos! ¡Vosotros no traéis a la memoria, como tantas otras ruinas, la sangre vertida, ni las injusticias ni las violencias consumadas! Solo narráis una historia tranquila o los misteriosos sufrimientos del Hijo del Hombre.¹⁶

Al hablar de Romanticismo francés es imposible obviar el nombre de Víctor Hugo (1802-1885) para quien Romanticismo y cristianismo eran la misma cosa. Consideró que ambos tenían en cuenta la doble naturaleza del hombre que hablaba de su parte buena y de su parte mala. Ambos aceptaban la existencia de lo que se encontraba al margen de la bondad y de la belleza de modo que, en el campo artístico, se abría un importante abanico de posibilidades: lo bueno y lo malo, lo bello y lo feo, la luz y la oscuridad, la verdad y la mentira; todo tenía cabida. En 1831 escribió *Nuestra Señora de París* donde recogió una exaltación del cristianismo, pero desde el prisma de la arquitectura bajomedieval manifestada a través de la catedral de Notre Dame. La obra se encuentra jalonada de referencias encomiásticas hacia la gran máquina gótica, así como a la estética ojival.

Hugo iniciaba su oda a la creación del monumento gótico dejando claro que en la construcción del mismo había intervenido el genio artístico. Con ello, se había logrado tal perfección formal que las bóvedas de Notre Dame habían sido recogidas en otros templos medievales por ser modelos perfectos e impolutos. La belleza formal, la proporción y su tamaño colosal, pero a la vez cercano al hombre, hacían de ésta y otras catedrales góticas monumentos insuperables en la historia de la arquitectura:

¡Qué diferencia entre esta época y aquella en que Roberto Canalis, comparando la Catedral de París al famoso templo de Éfeso, tan ponderado por los antiguos paganos, que inmortalizó a Eróstrato, encontraba que aquella era «más excelente en longitud, altura, estructura y capacidad»!¹⁷

14. *Idem*, p. 135.

15. *Idem*, p. 136.

16. *Ibidem*.

17. HUGO, Víctor: *Nuestra Señora de París*. Madrid, Alba, 1998, p. 117.

SAN JUAN DE LOS REYES COMO SUJETO LITERARIO ROMÁNTICO

La ciudad de Toledo por su condición de encrucijada de culturas ha sido y sigue siendo foco de atracción de viajeros, turistas, estudiosos y amantes del arte en general. Sus monumentos y vestigios históricos la hacen única, mostrándola desde siempre como digna merecedora de las más grandes y poéticas alabanzas. Durante el Romanticismo la importancia de la urbe toledana fue especialmente ensalzada por sus restos árabes, tal y como ocurriera con Sevilla, Granada y Córdoba, y, sobre todo, por dos de sus magnos ejemplos de arquitectura medieval cristiana: la Catedral y el monasterio franciscano de San Juan de los Reyes¹⁸. De los dos, fue el segundo el que con más intensidad fue destacado, no solo por su excelente edificación sino también por el estado de ruina que presentaba y que tan atrayente resultaba en ese momento.

Así pues, algunos de los literatos más representativos de la España decimonónica se interesaron por adentrarse en la historia de Toledo. Entre todos ellos el escritor que se encontró irremediadamente unido a este lugar fue, sin duda alguna, Gustavo Adolfo Bécquer, estrechamente relacionado con la ciudad en la que llegó a residir¹⁹. Como resultado generó algunos escritos sobre el arte y la arquitectura toledanos. Obsérvese, sin ir más lejos, el homenaje que el insigne literato realizó al sepulcro gótico de Doña María de Orozco «La Malograda» situado en la iglesia del Convento de San Pedro Mártir. Aquella dama había pasado a formar parte del imaginario toledano debido a su pronta muerte y a la famosa escultura yacente que en su honor se erigió en su sepultura. Bécquer dio buena cuenta de ello en la narración titulada «La mujer de piedra», así como en la «Rima LXXVI», ambos textos recogidos en su famoso *Libro de los Gorriones*. En esos escritos aunaba dos de los intereses capitales de todo romántico: el arte gótico y sus sepulcros²⁰:

En la imponente nave
del templo bizantino,
vi la gótica tumba, a la indecisa
luz que temblaba en los pintados vidrios.
La mano sobre el pecho,
y en las manos un libro,
una mujer hermosa reposaba
sobre la urna, del cincel prodigio.

18. Para conocer a fondo la historia del edificio véanse: ORTIZ PRADAS, Daniel: *San Juan de los Reyes de Toledo: historia, construcción y restauración de un monumento medieval*. Madrid, Ediciones La Ergástula, 2015; PERIS, Diego (coord.): *Arquitecturas de Toledo, I: Del romano al gótico*. Toledo, Servicio de publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1991 (la parte de arquitectura gótica fue realizada por Ángela Franco Mata y el estudio de San Juan de los Reyes se encuentra entre las páginas 489 y 525).

19. JUNQUERA, Mercedes: «Vivencias de Toledo en la obra de G. A. Bécquer», *Simposio Toledo romántico: Colegio Universitario, 21-23 enero 1988*. Toledo, Colegio Universitario, 1990, pp. 257-266.

20. MORALES CANO, Sonia: «La mujer de piedra y la rima LXXVI en el Libro de los Gorriones de Bécquer», en LOZANO BAROLOZZI, M^a del Mar; SÁNCHEZ LOMBA, Francisco Manuel (coords.): *Libros con arte. Arte con libros*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 2007, pp. 541-553.

Del cuerpo abandonado
 el dulce peso hundido,
 cual si de blanda pluma y raso fuera,
 se plegaba su lecho de granito [...]
 La contemplé un momento
 y aquel resplandor tibio,
 aquel lecho de piedras que ofrecía,
 próximo al muro, otro lugar vacío.
 En el alma avivaron
 la sed de lo infinito,
 el ansia de esa vida de la muerte,
 para la que un instante son los siglos²¹.

El monasterio de San Juan de los Reyes se estableció para Bécquer como uno de sus favoritos y más fecundos sujetos literarios. Debemos tener en cuenta que su magnífica y evocadora mente dio lugar a textos en los que pretendía recuperar el esplendor de la Edad Media a través de la arquitectura por considerarla una importante fuente de energía. El poeta era un hombre conservador y apegado a las tradiciones, así como especialmente amante del medievo, de su moralidad, su régimen feudal, su religiosidad y su producción artística. De aquella época, realizaba siempre un análisis sentimental de manera que, en el caso de la edificación, esta no era únicamente mera materialidad. Su teoría estética bebía del idealismo platónico al mantener la superioridad del espíritu sobre la materia, de manera que, aunque los monumentos no estuvieran intactos, estos seguían manifestando sentimientos y propiciando sensaciones²².

Todo ello dio como resultado numerosas composiciones literarias que, bien como obra aislada o bien formando parte de compendios mayores, contribuyeron a aumentar la fama del monasterio toledano. En 1857 Bécquer emprendió un ambicioso y atrayente proyecto que, desgraciadamente quedó inconcluso: la publicación de *Historia de los Templos de España*. Se trataba de una obra codirigida con su amigo, y también escritor, Juan de la Puerta Vizcaíno, que tenía como fin hacer una exaltación de la religiosidad y el cristianismo a través de la arquitectura vinculada a él, tal y cómo se desprende de la introducción. La publicación iba además acompañada por riquísimas litografías a color realizadas por Julio Donón en Madrid a partir de dibujos originales de J. Núñez de Castro. Aunque la idea inicial era abarcar toda España, solo se realizó la parte relativa a Toledo siendo Bécquer el encargado de escribir sobre el monasterio de San Juan de los Reyes.

El conjunto monacal ocupó en la obra un lugar privilegiado al realizar de él un estudio en profundidad. Para el trabajo que nos planteamos aquí se han tenido en cuenta, además de diferentes ediciones actuales de la obra²³, un extracto monográfico

21. BÉCQUER, Gustavo Adolfo: *Rimas y Leyendas*. Barcelona, Ediciones Petronio, 1973, pp. 84-85.

22. GUILLÉN MARCOS, Esperanza: «Teorías artísticas en la prosa de Bécquer», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 30 (1999), pp. 267-271.

23. BÉCQUER, Gustavo Adolfo: *Historia de los Templos de España. Toledo*. Toledo, Antonio Pareja Editor, 2005; BÉCQUER, Gustavo Adolfo: *Templos de Toledo*. Toledo, Editorial Zocodover, 2000 y ARBOLEDA, José R.: *Historia de los Templos de España de Gustavo Adolfo Bécquer*. Barcelona, Puvill, 1979.

del conjunto publicado en el año 1900 que llevaba por título *San Juan de los Reyes*²⁴ donde se incluía exclusivamente la parte referida al monasterio dentro de la obra general de *Historia de los Templos*. Tanto en unas como en otras ediciones lo que encontramos es la enorme exaltación del conjunto que Bécquer realizó, al dar muestras continuas de su hondo romanticismo desde las primeras frases. Fue el valor evocativo y casi mágico de San Juan lo que enamoró al literato, como a tantos otros, hasta el punto de iniciar la obra de esta manera:

Los años y la devastación, al pasar sobre sus muros, le han grabado el sello de la ruina y de grandeza que lo caracteriza: y la yedra que se mece colgada de los parduscos y fuertes machones de su ábside; los carcomidos y tradicionales hierros que, a manera de festón arquitectónico, rodean sus robustos pilares; los calados doseletes que arrojan una sombra misteriosa sobre la frente de sus rotos y mudos heraldos de granito; la majestad y la esbeltez de la espaciosa y única nave de su iglesia; el hondo silencio del maravilloso claustro [...] han hecho de este santuario de las tradiciones y del arte un copioso manantial de recuerdos, de enseñanza y de poesía²⁵.

La exaltación del gótico también se encontraba presente en esta obra, exaltación que en este caso se rodeó de un halo especial. Para Bécquer el gótico de San Juan era diferente y el alto grado de imaginación que manifestaba hacía a su arquitectura digna de los más apasionados elogios:

El artista que busca con avidez, para estudiarlos en sus más imperceptibles detalles, los asombrosos restos de la ciencia de nuestro mayores, halla en él uno de los más acabados edificios que produjo esa escuela gentil y creadora que formó la ojiva, prolongando el semicírculo; que supo expresar y adaptarse a los diversos y enigmáticos símbolos de nuestra religión, y lanzándose a rienda suelta sobre el ardiente corcel de la fantasía en el espacio sin límites de la originalidad, flanqueó las lujosas arcadas con las desiguales agujas de sus pilares, rasgó las nubes con los agudos chapiteles de sus torres [...] El convento de San Juan de los Reyes, en sus distintas cualidades de página histórica, de edificio monumental y de fuente de la poesía, goza el triple de privilegio de hablar a la inteligencia que razona, al arte que estudia, al espíritu que crea²⁶.

De especial relevancia son los datos que aporta sobre una de las zonas por aquel entonces más maltrechas del edificio: el claustro. Durante la Guerra de la Independencia la estructura del monasterio quedó muy dañada tras un importante incendio que destruyó totalmente el llamado Claustro del Rey y acabó con toda la panda sur del claustro que conservamos en la actualidad²⁷ y que hubo de ser restaurado en profundidad. Bécquer nos relata así lo que tiene ante sus ojos:

24. BÉCQUER, Gustavo Adolfo: *San Juan de los Reyes*. Madrid, Imprenta de M. Anguiano, 1900. Esta obra se acompaña de prólogo y epílogos, no menos románticos que el resto de esta, redactados por Fernando Iglesias Figueroa.

25. *Idem*, pp. 17-18.

26. *Idem*, pp. 18-21.

27. PÉREZ HIGUERA, Teresa: «En torno al proceso constructivo de San Juan de los Reyes en Toledo», *Anales de Historia del Arte*, 7 (1997), p. 23. De igual modo, para conocer en profundidad los daños sufridos por el conjunto durante el siglo XIX, así como su restauración posterior, véase ABAD PÉREZ, Antolín: «Relación sobre el incendio

Éste [el claustro] se halla situado contiguo a la iglesia; su planta es cuadrada y rodea un patio de la misma figura cuyo diámetro es de setenta y cinco pies. Constaba de veinticuatro bóvedas, cuyos arranques sostenían cuarenta y ocho pilares, pero de las cuatro alas de que se compone solo se conservan en buen estado las de oriente, norte y occidente, hallándose casi destruida por completo la del Mediodía. Vense aún sin embargo en ésta restos de los pilares y ajimeces con que se adornaba²⁸.

El lamentable estado del claustro llevó a Bécquer a incluir una parte dedicada a reflexionar sobre las ruinas del edificio²⁹ donde dio rienda suelta a su imaginación con tal de trasladar al lector a un mundo diferente en el que los destrozos tuvieran una visión positiva. Así, echando mano de la imagen tópica de la Edad Media, el autor intenta personificar y dar forma a los sentimientos y sensaciones que le genera la observación del maltratado claustro. Éste se convierte en su cabeza en un monje guerrero, paradigma de la fortaleza humana y de la lucha ante la adversidad:

Silenciosas ruinas de un prodigio del arte, restos imponentes de una generación olvidada, sombríos muros del santuario del Señor, heme aquí entre vosotros [...] Al fin mi planta huella vuestro misterioso recinto, la imaginación vaga absorta de una en otra maravilla y no pudiendo abarcar cuantas hieren mis ojos, se ofusca, se anonada y rinde un tributo de estupor a tanta grandeza. Al personificar la sensación que me causáis, me parece ver en vosotros un monje cuya capucha derribada a la espalda deja contemplar sus sienes ceñidas con el casco de un guerrero, mientras que por debajo de su hábito religioso se descubre la brillante malla que le defiende y el acicate de oro que hace volar el bridón en la pelea³⁰.

Igualmente, el escritor aprovecha para quejarse amargamente de los daños que unos y otros han causado a tan impresionante lugar, describiéndolo de una manera completamente poética. En el claustro, ahora abandonado, la Naturaleza campa a sus anchas ganando terreno poco a poco. El viento, las aves y la vegetación, que ahora son sus moradores, se describen de tal manera que permiten al lector sentirse cerca del monasterio y ser partícipe de tan especial experiencia estética y sensorial:

Envueltos en el olvido y la oscuridad pasáis luego a través de una y otra generación hasta que las legiones extranjeras profanan vuestros umbrales [...] El alto silencio del abandono vive ahora en vuestros muros, entre cuyos sillares crece la yedra que da la sombra al nido de la golondrina, hecho de leves plumas sobre el dosel de las estatuas. La brisa del crepúsculo murmura un cantar misterioso en las frondas de vuestros sauces y una tinta azulada y melancólica baña en tenue vaguedad el interior de vuestro templo. El poeta os ama porque vosotros habéis sufrido y en su alma vibra siempre una cuerda simpática al dolor; os admira porque sois nobles y en su laúd hay siempre un cantar

de San Juan de los Reyes (1808) y vicisitudes posteriores hasta 1864», *Toletum*, 4 (1969), pp. 169-188 y NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: «Mélida y San Juan de los Reyes de Toledo» en NAVASCUÉS PALACIO, P. (coord.): *Isabel la Católica: reina de Castilla*. Barcelona, Lunwerg, 2002, pp. 331-355.

28. BÉCQUER, Gustavo Adolfo: *Historia de los Templos de España...*, p. 46.

29. MARTÍNEZ BURGOS, Palma: «San Juan de los Reyes y el sentimiento de las ruinas en el mundo romántico», *Simposio Toledo romántico: Colegio Universitario, 21-23 enero 1988*. Toledo, Colegio Universitario, 1990, pp. 225-230.

30. BÉCQUER, Gustavo Adolfo: *Historia de los Templos de España...*, pp. 51-55.

que contesta al eco de la gloria; os venera, porque sois santos y su rodilla y sus frentes están siempre prontas a doblarse en el umbral del cielo³¹.

De esta manera Bécquer quedó vinculado para siempre a San Juan de los Reyes, un lugar que conocía muy bien ya que durante un tiempo había residido no muy lejos de allí. Esas visitas cotidianas a sus ruinas dieron como resultado relatos cargados de sentimiento que contribuyeron desde el principio a consolidar la imagen romántica, evocadora y atrayente del monasterio.

Las alusiones a San Juan de los Reyes no faltaron tampoco en algunas de las guías artísticas de la ciudad más importantes del siglo, entre las que destacaron las realizadas por José Amador de los Ríos, Sixto Ramón Parro y el Vizconde de Palazuelos, todas ellas planteadas bajo el prisma romántico. El primero, en su *Toledo Pintoresca* de 1845, hizo un repaso histórico del lugar incluyendo bellas palabras de alabanza y reseñando datos acerca de las causas de la mala conservación del edificio debido a las huellas que la invasión napoleónica había dejado en él. Cabe destacar que, además de causar un incendio al que ya nos hemos referido, la iglesia del monasterio fue profanada y se destruyeron sus imágenes de culto y retablos; por su parte, el único claustro que quedó en pie también sufrió daños estructurales importantes, así como en su ornamentación al ser decapitadas buena parte de las esculturas:

Levantado en la época más floreciente de la monarquía castellana, despierta a la vista del entusiasta viajero recuerdos de altas y difíciles empresas, llevadas a cabo felizmente por nuestros mayores, al paso que está acusando con sus escombros el vandalismo del presente siglo, y más que todo la envidia de una nación vecina, que mientras lanzaba sobre el pueblo español las más injustas calificaciones, destruía con el hierro y el fuego las más apreciadas joyas de su arte. Hablamos del incendio sufrido por SAN JUAN DE LOS REYES en la época de la invasión francesa [...] Conocido y celebrado este suntuoso edificio por cuantos viajeros han venido a España y escrito de artes, goza en casi toda Europa de una fama extraordinaria, no encontrándose obra alguna pintoresca en donde no figure en primer término. Han participado también de esta admiración y entusiasmo nuestros vecinos los franceses, echándonos alguna vez en cara el mal estado en que el claustro de SAN JUAN DE LOS REYES se encuentra, sin advertir que sus inculpaciones deberían dirigirse más bien contra sus compatriotas como arriba advertimos [...] Destruído en 1808 el lado de mediodía, en donde existía la biblioteca, solo se miran ahora las bóvedas de oriente, norte y occidente revelando el grado de brillantez a que habían llegado a fines del siglo XVI las artes españolas [...] Causa, en medio de tanta riqueza, grande lastima el encontrar muchas estatuas dolorosamente mutiladas, así como otros ornamentos, habiendo llegado el abandono hasta el punto de desaparecer estatuas enteras de las repisas, debiendo advertirse que son poco menores del natural y de piedra, lo cual impide el que sean fácilmente sustraídas. En el año 1827, restaurada gran parte del convento, pensaron los frailes en levantar el claustro derruido, colocando en el muro que fabricaron nuevamente las piezas y estatuas que pudieron sacar de entre las ruinas; la obra no se continuó, sin embargo, y los fragmentos que al parecer se habían salvado volvieron a caer entre los escombros, permaneciendo

31. *Ibidem*.

en el mismo estado hasta nuestro días, con harto sentimiento de cuantos buenos patricios llegan a aquel recinto, que mal informados de las causas que han contribuido a semejante destrozo, dejan en aquellas paredes auténticos testimonios de la indignación que experimentan [sic]³².

Esta descripción nos permite obtener una semblanza rápida de la historia de las destrucciones del claustro por cuya recuperación se habían interesado desde siempre. Por su parte, Sixto Ramón Parro también incluyó al monasterio en su Toledo en la mano (1857) catalogándolo, como el anterior literato, como uno de los edificios más dignos y reconocidos de toda Europa:

El magnífico convento de religiosos observantes de la orden de San Francisco, conocido no solo en Toledo y en toda España sino en la Europa entera, con el nombre de *San Juan de los Reyes*, merece por muchos títulos ser el primero de que hablemos [...] no se lamentará nunca bastantemente la ruina que sufrió este incomparable convento (del que tan solo quedaron por favor de la Providencia la iglesia y tres lienzos o costados del claustro principal), y el saqueo y devastación de que fueron objeto las preciosas alhajas de todos géneros con que sus espléndidos fundadores le habían enriquecido, y la escogida librería, cuya numerosa y selectísima colección de códices y raros manuscritos no tenía precio³³.

En el texto, el autor hacía continua referencia a los datos que años antes había aportado Amador de los Ríos y, como él, se mostraba de acuerdo en acentuar el protagonismo de los franceses en la destrucción del claustro. También exaltaba la belleza de su arquitectura gótica rica en detalles delicados:

Efectivamente los franceses fueron los que incendiando el convento en 1809 destruyeron uno de los lienzos o galerías de este incomparable claustro, y dejaron bastante estropeados los tres restantes, no solo por las mutilaciones que se hechan [sic] de ver en los adornos y estatuas, sino porque faltan algunas de estas no obstante de ser de piedra y casi de tamaño natural, y por consiguiente muy difícil de moverlas de sus sitios; y finalmente arruinaron por completo todo lo demás del monasterio así como los altares y enseres de la iglesia [...] El género de arquitectura a que pertenece es gótico como el de la iglesia, y gallardamente exornado también con esquisitos [sic] adornos de follage [sic], bichos, animalejos, grotescos y mil otros caprichos de talla ejecutada en la piedra con admirable perfección³⁴.

Igualmente interesante nos resulta la publicación del Vizconde de Palazuelos titulada *Toledo: guía artístico-práctica* (1890), que también incluyó un apartado

32. AMADOR DE LOS RÍOS, José: *Toledo Pintoresca o descripción de sus más célebres monumentos*. Madrid, Imprenta y Librería de D. Ignacio Boix, 1845, pp. 112-120.

33. RAMÓN PARRO, Sixto: *Toledo en la mano, o descripción histórico-artística de la magnífica catedral y de los demás célebres monumentos y cosas notables que encierra esta famosa ciudad, antigua corte de España, con una explicación sucinta de la misa que se titula Muzárabe, y de las más principales ceremonias que se practican en las funciones y solemnidades religiosas de la santa Iglesia Primada*. Toledo, Imprenta y Librería de Severiano López Fando, 1857, Tomo II. Edición facsímil, 1978, pp. 16-18.

34. *Idem*, p. 39. La fecha del incendio es errónea pero así aparece en el documento.

donde trató de San Juan, especialmente del claustro. La referencia a la destrucción de este a principios del XIX volvía a ser un asunto importante para él:

En posesión pacífica de todo este depósito continuaron los hijos de San Francisco hasta principios de nuestro siglo, en que la saña revolucionaria y anti-española de los franceses invasores entro á saco el monasterio (1808), mutiló en parte su iglesia utilizándola como cuartel, destruyó gran porción de su incomparable claustro y arrebató ó quemó bárbaramente multitud de libros y códices de valía: cobarde y ruin desquite de las antiguas derrotas del Garellano, Pavía y San Quintín. Después de estos tristes sucesos intentó en 1827 la comunidad la restauración del convento y en particular de su claustro, pero impidiéronselo las vicisitudes de los tiempos, que la obligaron a seguir la misma suerte que sus hermanas³⁵.

Paralelamente, los viajeros extranjeros que llegaron hasta allí durante gran parte del siglo XIX también encontraron la majestuosidad del edificio totalmente mermada por los daños causados por el hombre y por el tiempo. Los viajeros ilustrados del siglo XVIII no supieron ver la magnificencia de la arquitectura gótica del monasterio ya que prefirieron ensalzar el entorno natural que se había creado en su interior. Sin embargo, los visitantes decimonónicos sí que se dejaron envolver por la arquitectura del conjunto que aún quedaba en pie³⁶. Se han escogido algunos viajeros cuyos relatos tuvieron mayor eco posterior, contribuyendo en gran medida a la creación de la imagen pintoresca de nuestro país. Todos ensalzaron San Juan de los Reyes dentro de la tendencia común basada en el interés por la arquitectura gótica y las ruinas dentro de los amplios recorridos que solían hacer por el territorio español.

Por ejemplo, Theophile Gautier, uno de los visitantes más renombrados que estuvo viajando por España durante seis meses a lo largo de 1840, pasó por San Juan. Tras permanecer en Madrid durante unos días, Gautier manifestaba su aburrimiento y necesidad de encontrar un nuevo destino. El elegido fue la ciudad de Toledo a pesar de las advertencias que recibía de algunos que desaconsejaban viajar hasta allí. A su llegada conoció el Alcázar desde donde obtuvo una impresionante vista que le sirvió para elevar su más sentida admiración hacia el gótico de la ciudad: «Aquí la catedral parece hundir en el corazón del cielo su flecha desmesurada; más allá brilla, en un rayo de luz, la iglesia de San Juan de los Reyes»³⁷. Su visión romántica se extendió a toda la urbe a la que dedicó unas palabras de exaltación por considerarla un lugar capaz de transportarlo y elevarlo a otro mundo:

Apoyado en el borde de una almena [del Alcázar] y contemplando en línea recta esta ciudad en la que yo no conocía a nadie y donde mi nombre era perfectamente conocido, había caído en una meditación profunda [...] cumplía el sueño de toda mi vida y estaba tocando ya con uno de mis dedos uno de los deseos más ardientemente apetecido:

35. VIZCONDE DE PALAZUELOS: *Toledo: Guía artístico-práctica*. Toledo. Imprenta, Librería y Encuadernación de Menor y Hermanos, Tomo II, 1890. Edición facsímil, 1984, p. 600.

36. MUÑOZ HERRERA, José Pedro: «La Catedral de Toledo y la literatura artística: los viajeros británicos (1749-1898)», *Anales Toledanos*, XXXVII (1999), pp. 181-219.

37. GAUTIER, Théophile: *Viaje a España*. Madrid, Cátedra, 1998, p. 192.

había hablado suficientemente en mis bellos y florecientes años de romanticismo de mi buena espada de Toledo como para desear ver el sitio donde se fabricaba³⁸.

Gautier llegó a San Juan de los Reyes después de visitar la catedral y relató que le fue verdaderamente difícil acceder al interior por estar la iglesia cerrada desde hacía años y en ruinas el resto del conjunto. De la iglesia dijo lo siguiente:

Dando algunas patadas en unas puertas atrancadas con tablones carcomidos o más bien obstruidas por escombros, conseguimos entrar en la iglesia, que es de un estilo encantador y, salvo algunas mutilaciones violentas, parece haber sido acabada ayer. El arte gótico no ha producido nada más suave, más elegante ni más fino³⁹.

Además, también aportó datos sobre las destrucciones más importantes del templo las cuales tuvieron más presencia en la zona de la cabecera. A partir de ahí, realizó igualmente una interesantísima y evocadora descripción de las ruinas:

El altar, que sin duda era una obra maestra de escultura y pintura, ha sido despiadadamente destrozado. Estas destrucciones inútiles entristecen el alma y hacen dudar de la inteligencia humana. ¿En qué pueden molestar las antiguas piedras a las nuevas ideas? ¿No es posible hacer una revolución sin demoler el pasado? [...] La ausencia de humedad y la intensidad del calor no han permitido que las malas hierbas germinaran en los intersticios de las piedras y en los cascajos; y estos escombros no tienen el verde manto de hiedra con el que el tiempo suele recubrir las ruinas en los climas del norte⁴⁰.

Esa inicial descripción acabó por ser aderezada con relatos de tintes más estéticos y románticos al envolver el edificio en evocaciones más allá de lo meramente sensorial:

Deambulamos durante mucho tiempo por el edificio abandonado, siguiendo sus interminables corredores, subiendo y bajando por unas escaleras peligrosas [...] este deambular por las venas y miembros de una gran construcción de la que se ha retirado la vida, es uno de los placeres más vivos que imaginar se puede. Siempre espera uno encontrar, a la vuelta de una arcada, un monje con su frente reluciente, los ojos inundados de sombra, caminando con solemnidad, los brazos cruzados sobre el pecho, para acudir a algún oficio en la iglesia hoy profanada y desierta⁴¹.

Por su parte, el barón Davillier y Doré al arribar a la ciudad imperial destacaron San Juan de los Reyes como el convento más sobresaliente de todos los que habían existido en Toledo hasta el proceso de exclaustración en 1835, momento en el que los frailes fueron expulsados y el conjunto arquitectónico se fue arruinando progresivamente. Davillier, encargado de dejar por escrito la experiencia que Gustave Doré ilustraría, comenzaba con una alabanza a su fachada y entrada:

38. *Ibidem*.

39. *Idem*, p. 204.

40. *Idem*, p. 205.

41. *Idem*, p. 205-206.

El más notable de los antiguos conventos de Toledo era el de San Juan de los Reyes, así llamado porque fue construido en 1476 por los Reyes Católicos, Fernando e Isabel [...] La iglesia está construida sobre una altura, en una situación magnífica; desde allí se divisa el curso del Tajo, parte de la vega y la famosa Fábrica de Armas. La fachada, con sus nichos y sus doseles en ojiva, sus escudos y sus reyes de armas, tiene un aspecto noble e imponente. El portal, maravilla del Renacimiento, es de una riqueza tal en sus detalles, que recuerda a los trabajos de orfebrería y que justifica el nombre de plateresco dado por los españoles al estilo que sucedió al gótico⁴².

Al poco de iniciar la descripción, Davillier dedicó un espacio a un asunto interesante: la tendencia de los españoles a culpar de las destrucciones de patrimonio a sus compatriotas franceses, cuestión que en el caso de San Juan se repetía constantemente. Davillier llegó a reconocer que alguna culpa tenían, pero quizás no tanta como se les atribuía:

No hay en España celador, sacristán o cicerone que no atribuya a nuestros compatriotas el menor daño en los monumentos nacionales. Estas cosas se dicen y se repiten ¿pero están bien fundadas? Seguramente hay demasiados edificios que han sufrido durante la Guerra de la Independencia, pero ¿cuántos no había que ya estaban casi en ruinas por completo desde el siglo pasado?⁴³

Desgraciadamente, es verdad que los franceses han cometido estragos y depredaciones durante la Guerra de la Independencia de España. Pero, también con mucha frecuencia se les imputan daños de los que son inocentes y de los que no son los únicos culpables. Hay que tener en cuenta, primero, los estragos del tiempo y después, de los propios aliados de España⁴⁴.

Finalmente, del interior de la iglesia franciscana destacaron la riqueza decorativa de la arquitectura, aunque echaron en falta una presencia más notable de pinturas y esculturas. De todos modos, llama la atención ver cómo, en este caso, los autores prefirieron ensalzar la naturaleza grandiosa del edificio sin reparar en exceso en los daños que presentaba el conjunto. Así pues, Davillier apuntaba: «La iglesia solo tiene una nave, cuyas proporciones son más las de una catedral que las de una capilla de convento. La decoración es de una riqueza verdaderamente extraordinaria»⁴⁵.

Debemos apuntar brevemente, ya que no es el objeto de este estudio, que esas imágenes de las ruinas que quedaron reflejadas para siempre en los textos reseñados anteriormente no se perpetuaron para siempre. Ya en 1816 se dieron los primeros pasos para la recuperación del edificio al darse tareas de desescombro del único claustro que había quedado. El objetivo era el de recuperar algunas de las piezas constructivas y decorativas que lo habían conformado en origen. Sin embargo, y aunque las obras parecían ir bien, esa recuperación de los restos nunca se culminó debido a la llegada de la Desamortización. No fue hasta 1883 cuando se empezó la restauración definitiva de la mano del afamado arquitecto Arturo Mélida Alinari,

42. DORÉ, Gustave; DAVILLIER, Charles: *Viaje por España* 1. Madrid, Grech, 1988, p. 143.

43. *Idem*, p. 144.

44. *Idem*, p. 330.

45. *Idem*, p. 144.

uno de los más destacados seguidores de las ideas de Viollet Le Duc en nuestro país. Así pues, fue un importante representante de la «restauración en estilo» que abogaba por devolver a los monumentos a su estado original evitando a toda costa que las intervenciones fueran visibles y fácilmente reconocibles⁴⁶. Su proyecto contemplaba desde la terminación de algunas partes inconclusas por Juan Guas hasta el acometimiento de la recuperación de las partes más dañadas durante el último siglo⁴⁷.

CONCLUSIONES

El monasterio de San Juan de los Reyes es una de las tantas creaciones imponentes que el devenir histórico ha dejado en la ciudad de Toledo. Como la de muchos monumentos, su historia centenaria se vio truncada en el siglo XIX, periodo convulso por excelencia que afectó de manera atroz al patrimonio artístico. La invasión francesa, la Guerra de la Independencia y las desamortizaciones fueron sumando cicatrices en muchos lugares que a duras penas consiguieron ser salvados de la barbarie. En el caso de San Juan, el incendio que lo asoló en 1808 parecía que lo sumiría para siempre en el olvido y la destrucción; sin embargo, fueron muchos los que decidieron recuperarlo simbólicamente haciéndolo presente en obras artísticas de distinta índole. Pintores, ilustradores y literatos románticos alabaron sus ruinas entendiéndolas como una nueva manifestación de grandeza que hablaba de un digno pasado.

Como hemos podido constatar, sería imposible entender la elevación de un edificio arruinado a sujeto literario si no tuviéramos muy presentes las tendencias ideológicas y estéticas de la época impuestas por el Romanticismo. La importancia de la imaginación preconizada por los románticos permitía llevar a primer plano su interés por lugares dañados que daban la sensación de estar sin terminar. Esa imagen inconclusa era el punto de partida para dejar volar el pensamiento e imaginar aventuras o evocar la magnificencia pasada. Eran un modo diferente de entender la belleza presente en la decadencia. Además, la Edad Media era la época fetiche del momento atribuyendo a los monumentos y obras de arte medievales toda una serie de contenidos ideológicos, religiosos e, incluso, políticos emparentados con los nacionalismos presentes en el momento.

La información ofrecida por los literatos a los que hemos aludido en este estudio nos permite en la actualidad conocer en profundidad una de las épocas más duras para el monumento, así como tener constancia escrita del estado de conservación en el que se encontraba antes de que Mérida lo sacara de la ruina para siempre. Al margen de la forma evocadora en la que esa información es plasmada en los textos, lo verdaderamente interesante para todo amante de la arquitectura y el patrimonio reside en el carácter documental de todas estas fuentes. Aunque pensamos que

46. ORDIERES DÍEZ, Isabel: *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1995, pp. 134-135.

47. Véase NAVASCUÉS PALACIO, *op. cit.*

estos datos deben ser tomados con cierta cautela al estar rodeados, en muchos casos, de grandes dosis de imaginación, no dejan de ser textos de referencia para entender el valor de aquel monumento y la importancia que tenía para la ciudad y los amantes de esta.

A día de hoy San Juan de los Reyes sigue siendo uno de los lugares más interesantes y atrayentes de Toledo, tal y como ya lo fue ya en el siglo XIX. Aunque es cierto que la Catedral Primada es el gran emblema gótico de la ciudad, San Juan pugna por hacerse un hueco en los intereses de los visitantes que se sorprenden al contemplar su sencillez exterior y su exquisitez interna materializada a través de una decoración única. El proceso de restauración y reconstrucción que experimentó el conjunto desde finales del XIX se hizo siguiendo preceptos violetianos lo que generó que a día de hoy aquellas intervenciones sean inapreciables por lo que la alabada imagen gótica sigue imperando en su acabado final.

REFERENCIAS

- ABAD PÉREZ, Antolín: «Relación sobre el incendio de San Juan de los Reyes (1808) y vicisitudes posteriores hasta 1864», *Toletum*, 4 (1969), pp. 169-188.
- AMADOR DE LOS RÍOS, José: *Toledo Pintoresca o descripción de sus más célebres monumentos*. Madrid, Imprenta y Librería de D. Ignacio Boix, 1845.
- ARBOLEDA, José R.: *Historia de los Templos de España de Gustavo Adolfo Bécquer*. Barcelona, Puvill, 1979.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo: *San Juan de los Reyes*. Madrid, Imprenta de M. Anguiano, 1900.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo: *Rimas y Leyendas*. Barcelona, Ediciones Petronio, 1973.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo: *Templos de Toledo*. Toledo, Editorial Zocodover, 2000.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo: *Historia de los Templos de España*. Toledo. Toledo, Antonio Pareja Editor, 2005.
- CALATRAVA ESCOBAR, Juan A.: «Arquitectura y naturaleza. El mito de la cabaña primitiva en la teoría arquitectónica de la Ilustración», *Gazeta de Antropología*, 8 (1991), 17 pp.
- CHATEAUBRIAND, François René: *El genio del cristianismo o Bellezas de la religión cristiana*. Madrid, Imprenta de Gaspar y Roig Editores, 1853.
- DORÉ, Gustave; DAVILLIER, Charles: *Viaje por España 1*. Madrid, Grech, 1988.
- GAUTIER, Théophile: *Viaje a España*. Madrid, Cátedra, 1998.
- GUILLÉN MARCOS, Esperanza: «Teorías artísticas en la prosa de Bécquer», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 30 (1999), pp. 267-277.
- HONOUR, Hugh: *El Romanticismo*. Madrid, Alianza, 2004.
- JUNQUERA, Mercedes: «Vivencias de Toledo en la obra de G. A. Bécquer», *Simposio Toledo romántico: Colegio Universitario, 21-23 enero 1988*. Toledo, Colegio Universitario, 1990, pp. 257-266.
- MARTÍNEZ BURGOS, Palma: «San Juan de los Reyes y el sentimiento de las ruinas en el mundo romántico», *Simposio Toledo romántico: Colegio Universitario, 21-23 enero 1988*. Toledo, Colegio Universitario, 1990, pp. 225-230.
- MORALES CANO, Sonia: «La mujer de piedra y la rima LXXVI en el Libro de los Gorriones de Bécquer» en LOZANO BARTOLOZZI, M^a del Mar; SÁNCHEZ LOMBA, Francisco Manuel (coords.): *Libros con arte. Arte con libros*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 2007, pp. 541-553.
- MUÑOZ HERRERA, José Pedro: «La Catedral de Toledo y la literatura artística: los viajeros británicos (1749-1898)», *Anales Toledanos*, XXXVII (1999), pp. 181-219.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: «Bécquer y San Juan de los Reyes», *Descubrir el arte*, 17 (2000), pp. 96-98.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: «Mélida y San Juan de los Reyes de Toledo» en NAVASCUÉS PALACIO, P. (coord.): *Isabel la Católica: reina de Castilla*. Barcelona, Lunwerg, 2002, pp. 331-355.
- ORDIERES DÍEZ, Isabel: *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1995.
- ORTIZ PRADAS, Daniel: *San Juan de los Reyes de Toledo: historia, construcción y restauración de un monumento medieval*. Madrid, Ediciones La Ergástula, 2015.
- PÉREZ HIGUERA, Teresa: «En torno al proceso constructivo de San Juan de los Reyes en Toledo», *Anales de Historia del Arte*, 7 (1997), pp. 13-24.

- PERIS, Diego (coord.): *Arquitecturas de Toledo, I: Del romano al gótico*. Toledo, Servicio de publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1991.
- RAMÓN PARRO, SIXTO: *Toledo en la mano, o descripción histórico-artística de la magnífica catedral y de los demás célebres monumentos y cosas notables que encierra esta famosa ciudad, antigua corte de España, con una explicación sucinta de la misa que se titula Muzárabe, y de las más principales ceremonias que se practican en las funciones y solemnidades religiosas de la santa Iglesia Primada*. Toledo, Imprenta y Librería de Severiano López Fando, 1857, Tomo II. Edición facsímil, 1978.
- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca: «De Edad Media y Medievalismos: Propuestas y perspectivas», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 22 (2004), pp. 229-247.
- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca: «Del Romanticismo al Modernismo: análisis del medievalismo en la prensa ilustrada de las décadas realistas», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 18 (2000), pp. 331-352.
- VIZCONDE DE PALAZUELOS: *Toledo: Guía artístico-práctica*. Toledo. Imprenta, Librería y Encuadernación de Menor y Hermanos, Tomo II, 1890. Edición facsímil, 1984.
- WHITE, James F.: *The Cambridge movement. The Ecclesiologist and the Gothic Revival*. Cambridge, Cambridge University Press, 1979.

EL INDIVIDUO MODERNO COMO HÍBRIDO ENTRE LO HUMANO Y LO TECNOLÓGICO: CREACIÓN Y EXPERIMENTACIÓN EN LA VANGUARDIA ARTÍSTICA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

THE MODERN INDIVIDUAL AS A HYBRID IN-BETWEEN THE HUMAN AND THE TECHNOLOGICAL: CREATION AND EXPERIMENTATION IN THE EUROPEAN ARTISTIC AVANT-GARDE AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

Javier Mateo Hidalgo¹

Recibido: 20/07/2020 · Aceptado: 03/02/2021

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021.27920>

Resumen

Este artículo presenta una reflexión del impacto de lo tecnológico en el imaginario sociocultural, analizando una etapa muy fructífera en esta relación: la modernidad y el desarrollo de la vanguardia. Debido a la actual presencia de fórmulas híbridas entre lo humano y la tecnología, se establece una genealogía de este tema como una constante en la historia del individuo y, específicamente, en la citada época. Su revisión actual se presta a asimilar una continuidad en dicha línea.

Durante el desarrollo tecnológico de los siglos XIX-XX, el nuevo arte definió a la persona como un híbrido entre humano y máquina. La influencia de sus ficciones sobre lo maquinístico ha llegado hasta la actualidad, donde individuo, arte, ciencia y tecnología continúan interrelacionándose. Por ello, se presenta el estudio de las implicaciones de la vanguardia artística europea ante el paradigma iniciado en la modernidad, pudiendo contribuir a investigaciones que aborden esta temática.

Palabras clave

Modernidad; vanguardia; arte; humanoide; tecnología

Abstract

This article presents a reflection on the impact that technology has had in society, analysing one of the most influential historical periods: modernity and the European

1. Doctor en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid. C. e.: javiermateohidalgo@gmail.com; ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-0985-5991>>

artistic avant- garde. On account of the presence that hybrid forms in-between the human and the technological has at present, this issue has been established as a constant in the history of human being and, specifically, in the aforementioned historical period. The current revision of this period will be assimilated giving continuity to this line.

During the European technological development in the end of 19th century and the beginning of 20th century, the perception of the new avant-garde art on the individual is understood as a hybrid in-between the human and the machine.

All of these proposals particularly influenced areas such as technology or science, reaching to the perception that society has on these concerns at present, as a whole. Nowadays, the individual, art, science and technology are involved in a continuous interrelationship and usually merge. Therefore, a study on the implications that the European artistic avant-garde had regarding the paradigm initiated in modernity is presented, being able to contribute in regard to recent research on this issue.

Keywords

Modernity; avant-garde; art; humanoid; technology

.....

INTRODUCCIÓN. EL PRESENTE TECNOLÓGICO Y EL DILEMA ÉTICO DE SU PROGRESO RESPECTO DEL SER HUMANO

En la actualidad, la tecnología constituye uno de los puntales de la civilización occidental. Las investigaciones que se están llevando a cabo en este ámbito, con el fin de hacerlo progresar, son numerosas y hacen de esta disciplina un fenómeno cada vez más sofisticado y complejo. El ser humano asiste asombrado a la rapidez con que se desarrollan los dispositivos tecnológicos, digitales y maquinísticos. Nos encontramos en los inicios de un siglo prometedor en el progreso de instrumentos, recursos y procedimientos técnicos.

Una de las preguntas que constantemente se plantea –con una mezcla de esperanza y de temor– es si, en algún punto del futuro próximo, las máquinas llegarán a satisfacer las necesidades del ser humano hasta sustituirlo en sus funciones². En este sentido, destaca la colaboración reciente entre biólogos y expertos en robótica estadounidenses para la creación de los primeros especímenes vivos de máquinas, desarrollados con tejido animal. Su fin se encamina a la medicina o al campo ambiental³. Éste es sólo un ejemplo de los avances loables que han tenido lugar en el ámbito científico, médico o de defensa –sustituciones de partes del cuerpo, operaciones realizadas por máquinas, sistemas que atienden a personas necesitadas, robots enviados al espacio o drones capaces de desactivar explosivos, entre otros–. En otros casos, las intenciones con que se idean determinados dispositivos se observan con desconfianza por la sociedad. Al temor de la invasión de la privacidad –cuestionándose la forma en que las empresas se valen de dispositivos electrónicos para recopilar información del usuario–⁴, hay que añadir una cuestión más preocupante: la ya referida idea de que las máquinas puedan hacer innecesario el trabajo humano en un mundo globalizado, industrializado y capitalista. En los últimos años, el individuo ha asistido a la invención de máquinas capaces de digitalizar elementos físicos, registrando sus detalles para recrearlos en una copia idéntica. Las impresoras 3D son ejemplo de ello. No obstante, existe la idea general de que el «lenguaje emocional» propio del ser humano nunca podrá sustituirse⁵. En el ámbito artístico, se han replicado obras de arte evitando así su posible destrucción⁶. Además, se han patentado máquinas capaces de realizar, mediante algoritmos, pinturas o composiciones musicales que buscan dar continuidad al legado de creadores ya fallecidos. Tras estudiar toda su obra, utilizar una serie de algoritmos

2. GAMIÑO GONZÁLEZ, Jessica (2018): «El ser humano, ¿reemplazado por una máquina?», *Centro de Ciencias de la Complejidad* (05/06/2018), disponible en <https://www.c3.unam.mx/noticias/noticia34.html> [fecha de consulta: 15/03/2020].

3. BROWN, January: «Team Builds the First Living Robots», en *The University of Vermont* (13/01/2020), disponible en <https://www.uvm.edu/uvmnews/news/team-builds-first-living-robots> [fecha de consulta: 15/03/2020].

4. ÁLVAREZ VELLIDO, Lidia (2019): «Espías en casa: del dispositivo móvil al robot aspirador», *El periódico* (17/07/2019), disponible en <https://byzness.elperiodico.com/es/innovadores/20190716/tecnologia-hogar-espia-7554028> [fecha de consulta: 15/03/2020].

5. HOFSTADTER, Douglas Richard: *Godel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*. Barcelona, Tusquets, 2007, p. 753.

6. IBARAKI, Stephen: «Artificial Intelligence For Good: Preserving Our Cultural Heritage», *Forbes* (28/03/2019), disponible en <https://www.forbes.com/sites/cognitiveworld/2019/03/28/artificial-intelligence-for-good-preserving-our-cultural-heritage/#30c075c84e96> [fecha de consulta: 15/03/2020].

y emplear una impresora 3D, la Universidad Técnica de Delft en colaboración con el museo Mauritshuis de La Haya y Microsoft crearon una nueva obra de Rembrandt en 2016⁷. Ya en 1997, Douglas R. Hofstadter estrenó en la Universidad de Oregón una composición para piano producida por un algoritmo que imitaba el estilo de Johann Sebastian Bach⁸. Uno de los últimos casos tuvo lugar en la sala de subastas Christie's, vendiéndose en 2018 el primer cuadro realizado vía inteligencia artificial, *Portrait of Edmond de Belamy*⁹. Incluso, han llegado a perfeccionarse obras de técnica limitada por la época, como las imágenes en movimiento de los Lumière. En el 2020, Denis Shiryayev utilizó los programas de mejora de video basados en inteligencia artificial DAIN y Gigapixel AI de Topaz Labs, para escalar el metraje de *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1896), completándolo con un mayor número de píxeles y de fotogramas¹⁰. Pero no sólo han sido sustituidas creaciones humanas, sino que se han diseñado humanoides capaces de reemplazar a profesionales del sector servicios: transporte –vehículos que funcionan sin conductor–, hostelería –robots que sirven de camareros–, sanidad –robots que operan– e incluso enseñanza –robots que suplen a docentes–. Si bien en algunos casos han comenzado a ponerse en funcionamiento, todavía queda camino por recorrer.

Otro de los fenómenos que están teniendo lugar es la creación de robots cada vez más semejantes interna y externamente al ser humano. En el ámbito de la biomedicina, José Cibeli –de la Universidad Estatal de Michigan– propone la clonación humana con fines terapéuticos. La idea de generar réplicas también se contempla desde la biotecnología, con *doppelgängers* que podrían sustituir a las *versiones originales* más allá de su existencia. De hecho, se ha planteado la posibilidad de que la inteligencia artificial supla las necesidades sociales y afectivas del individuo¹¹. La idea de la presencia de dobles humanos –como veremos, muy asociada a la concepción de lo siniestro– ha estado presente, más allá de la mitología, en la fantasía de creadores como Edgar Allan Poe –*William Wilson* (1839)–, Fiódor Dostoievski –*El doble* (1846)–, Jorge Luis Borges –*El Otro* (1975)–, David Lynch –*Twin Peaks* (1990)– o José Saramago –*El hombre duplicado* (2002)–, entre otros ejemplos. En la realidad, este deseo sólo ha sido posible mediante el trucaje tecnológico. Personas del mundo de la cultura se han recreado para reaparecer en películas o espectáculos. La tecnología CGI recreó al actor Peter Cushing en 2016, figurando

7. SCHJELDAHL, Peter: «A few words about the faux Rembrandt». *The New Yorker* (08/04/2016), disponible en <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/a-few-words-about-the-faux-rembrandt> [fecha de consulta: 15/03/2020].

8. JOHNSON, George: «Undiscovered Bach? No, a Computer Wrote It», *The New York Times* (11/11/1997), disponible en <https://www.nytimes.com/1997/11/11/science/undiscovered-bach-no-a-computer-wrote-it.html> [fecha de consulta: 15/03/2020].

9. ROLEZ, Anaïs: «The Mechanical Art of Laughter», *Arts*, 2 (2018).

10. MOLINS RENTER, Albert. «Un algoritmo convierte una película de 1896 a calidad 4K», *La Vanguardia* (05/02/2020), disponible en <https://www.lavanguardia.com/tecnologia/actualidad/20200205/473297383217/algoritmo-mejora-4k-video-lumiere.html> [fecha de consulta: 12/07/2020].

11. REGALADO, Antonio: «La tecnología capaz de clonar humanos está cada vez más cerca», *MIT Technology review* (17/04/2018), disponible en <https://www.technologyreview.es/s/10156/la-tecnologia-capaz-de-clonar-humanos-esta-cada-vez-mas-cerca> [fecha de consulta: 15/03/2020].

en *Rogue One: una historia de Star Wars*¹²; también el Museo Dalí de San Petersburgo (Florida) realizó en 2019 una versión virtual del artista mediante la técnica *Deepfake*, modelando sus rasgos y movimientos gracias a la inteligencia artificial y al *Machine Learning*¹³. También en el ámbito musical se ha iniciado una polémica gira cuya protagonista, la cantante Whitney Houston, vuelve a actuar como holograma¹⁴. En el ámbito audiovisual, se han propuesto distopías sobre estos posibles escenarios: series como *Black Mirror* presentan sociedades futuras donde en algunos casos la tecnología se utiliza de forma irresponsable. Propuestas que no se encuentran tan lejanas, pues en 2016 la compañía *Google* sospechaba que una red neuronal patentada para traducir idiomas hubiese inventado el suyo propio secreto¹⁵; sólo un año más tarde, *Facebook* tuvo que desconectar a dos robots que comenzaron a comunicarse creando un lenguaje ininteligible para los humanos¹⁶. En el ámbito de la neurotecnología, el científico Rafael Yuste advierte de los riesgos del desciframiento de neurodatos –la invasión del único ámbito todavía privado del ser humano, el de la mente–. Como ilustración, la reciente invención de dispositivos en forma de diadema que registran la actividad cerebral, algo que predijo George Orwell en 1984 con el control del pensamiento.

Estos casos son resultado de un desarrollo tecnológico constante que, si bien ha experimentado un avance significativo en la actualidad, tiene su origen a finales del siglo XVIII y su desarrollo en el siglo XIX. El auge de la revolución industrial afectó al día a día de la sociedad, manifestando un gran interés por el progreso tecnológico. Concretamente, el ámbito cultural se mostró muy activo, especialmente la vanguardia artística de principios del siglo XX.

En los próximos apartados podrá comprobarse cómo desde el siglo XIX, con el desarrollo del sistema industrial, la tecnología influyó en la sociedad, evidenciándose culturalmente durante el pasado siglo. En este marco se desarrollaron numerosas propuestas en torno a la máquina: el nuevo modo de percibir al individuo como un híbrido entre lo humano y lo tecnológico, la presencia del humanoide y la influencia del psicoanálisis en cuestiones como lo siniestro o la deshumanización mediante la máquina y la cosificación de la mujer. Presentando una selección de casos procedentes del ámbito pictórico, literario, musical, fotográfico y, sobre todo,

12. SHOARD, Catherine: «Peter Cushing is dead. *Rogue One's* resurrection is a digital indignity», *The Guardian*, (2016), disponible en <https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/dec/21/peter-cushing-rogue-one-resurrection-cgi> [fecha de consulta: 15/03/2020].

13. ROWAN KELLEHER, Suzanne: «AI Has Resurrected Salvador Dali And Now He's Your Museum Tour Guide», *Forbes* (13/05/2019), disponible en <https://www.forbes.com/sites/suzannerowanwankelleher/2019/05/13/ai-has-resurrected-salvador-dali-and-now-hes-your-museum-tour-guide/#6de38f852d97> [fecha de consulta: 15/03/2020].

14. DOSANJH, Sateena: «I went to the Whitney Houston hologram tour last night – and what I saw blew my mind», en *Independent* (11/03/2020), disponible en <https://www.independent.co.uk/voices/whitney-houston-hologram-tour-evening-concert-nottingham-a9393846.html> [fecha de consulta: 15/03/2020].

15. RAYA, Adrián: «La IA de Google se ha inventado su propio idioma secreto», en *El español* (23/11/2016), disponible en https://www.lespanol.com/omicrofono/software/20161123/ia-google-inventado-propio-idioma-secreto/172983462_o.html [fecha de consulta: 15/03/2020].

16. GRIFFIN, Andrew: «Facebook's artificial intelligence robots shut down after they start talking to each other in their own language», en *Independent* (31/07/2017), disponible en <https://www.independent.co.uk/life-style/gadgets-and-tech/news/facebook-artificial-intelligence-ai-chatbot-new-language-research-openai-google-a7869706.html> [Fecha de consulta: 15/03/2020].

cinematográfico o escénico –por confluir en ambos el resto–, se demostrará cómo la producción artística de la vanguardia influyó en la creación de un imaginario que ha llegado, como vemos, hasta la actualidad. La elección concreta de los ejemplos escogidos se justifica en la importancia que dichos artistas y sus citadas obras tuvieron en el desarrollo de la cultura, ciencia y sociedad de su tiempo –siempre en continua retroalimentación– debido a su originalidad y a lo trascendental de sus planteamientos. Este análisis histórico será llevado a cabo en sintonía con la teoría de la «re-evaluación» de la vanguardia propuesta por Hal Foster, en la cual sugiere un análisis que vaya del presente al pasado –teniendo en cuenta la visión que actualmente se tiene de dicho periodo, sustancialmente distinta de la que se tenía en el momento en que la vanguardia tuvo lugar¹⁷. Revisar este marco permitirá obtener una nueva visión del contexto actual partiendo de una relación clara entre el individuo, la ciencia y la tecnología y el arte ya en la vanguardia artística europea de inicios del siglo XX.

MITO, CREACIÓN, CIENCIA Y SER HUMANO: EL ANHELO HISTÓRICO Y TECNOLÓGICO DE RECREAR TÉCNICAMENTE LA VIDA

Desde sus inicios, el ser humano se ha mostrado interesado en generar vida de forma artificial o en valerse de elementos artificiales que puedan perfeccionar las supuestas imperfecciones del individuo. En *Las metamorfosis*, Ovidio recrea la leyenda de Pigmalión, rey de Chipre cuya afición por la escultura le lleva a compensar su imposibilidad de encontrar al ser amado, buscando crear la estatua de la mujer perfecta. Una de las que finalmente realiza, Galatea, le resulta tan bella que acaba enamorándose de ella. Gracias a la intermediación de Venus, ésta acabará cobrando vida¹⁸. Cuando Mary Shelley tituló a su famosa obra como *Frankenstein* (1818), añadió o el moderno Prometeo, en referencia a ese desafío a Dios por parte del humano al tratar de apoderarse de su poder divino, con su castigo moralizante. Prometeo arrebató el fuego divino, mientras que Víctor Frankenstein convierte ese fuego en electricidad, generando vida con elementos humanos inertes. Un monstruo «montado» buscándose la perfección, lo que lo conecta con la idea de cyborg. En cualquier caso, es esa «deslumbrante» idea del «genio» científico «solitario» e «imprudente», tan «neofáustica» y propia de la ciencia romántica¹⁹. Según el Antiguo Testamento, Dios engendró al hombre a partir del barro. En la leyenda judía del Golem, el rabino, mago y nigromante Loew de Praga consigue crear vida de la arcilla gracias a la cábala²⁰. Es un hombre quien lo engendra, como sucede con Frankenstein –cabría referir también a una mujer, pues es la escritora Mary

17. FOSTER, Hal: *El Retorno de lo Real*. Madrid, Akal, 2001, pp. 7-10.

18. OVIDIO NASÓN, Publio: *Metamorfosis*. Madrid, Austral, 2007, pp. 323-324.

19. HOLMES, Richard: *La edad de los prodigios: Terror y belleza del romanticismo*. Madrid, Taurus.

20. VARELA MORENO, María Encarnación: «La leyenda del Golem. Orígenes y modernas derivaciones», *MEAH*, 44 (1995), pp. 61-79.

Shelley quien establece la ficción, aportando su perspectiva-. En ambos casos las criaturas escapan de sus creadores, generando el caos. El ser humano se convierte en amenaza para sí mismo, invirtiendo el carácter positivo y esperanzador que se tenía sobre la ciencia²¹. También serán los siglos XVII y XVIII los más propicios para que determinadas ideas filosóficas y progresos científicos alentasen la temática de la criatura mecánica²². En su tratado *El hombre máquina*, Julien Offray de la Mettrie afirmará en 1747 que el cuerpo humano es un «reloj inmenso» y que la Naturaleza, al ser racional, inteligible y asimilable, podía permitir la reproducción del ser humano en forma de máquina²³.

El conflicto ético de hasta dónde puede llegar el ser humano sin alterar el orden natural ha estado siempre presente tras cada avance científico. En cambio, el pensamiento de crear vida humana a partir de materia muerta, se encuentra más cercano de la fantasía que de lo plausible. Por su parte, teorías y experimentos científicos como los de Luigi Galvani o Andrew Ure (siglos XVIII-XIX), proponían generar vida mediante la electricidad, que posibilitaría incluso la resurrección²⁴.

El romanticismo fue una época idónea para la fabulación de lo fantástico y sobrenatural, pero en la etapa de la modernidad (finales del siglo XIX e inicios del XX) el concepto de un progreso sin fin se apoderó de la sociedad occidental, haciendo creer en eventualidades hasta entonces inexistentes. La idea de que la vida artificial podía mimetizarse con la humana tomó forma en el momento en que el progreso tecnológico e industrial experimentó una evolución sin precedentes, pareciendo posibilitar lo imposible, imaginar lo inimaginable.

En el ámbito artístico, esa mezcla entre fantasía y modernidad se materializó en autores como Francisco de Goya. En *El pelele* (1791) puede observarse la convivencia entre vida artificial y humana: la figura de un humanoide²⁵ es manteada por cuatro mujeres que parecen simbolizar su poder sobre el hombre. El pelele surge en tradiciones que actualmente se mantienen. Los participantes del carnaval de Lanz (Navarra) se disfrazan confundiendo con el propio muñeco, el mítico bandido Miel Otxin, al que persiguen, apresan, juzgan y condenan a la hoguera²⁶. De la misma forma, otras tradiciones como las Fallas valencianas presentan al individuo replicado en humanoide, cuya presencia es eliminada por las llamas. El fuego como elemento purificador resulta también fundamental en otros rituales como las hogueras de San Juan, de origen pagano previo al cristianismo.

En este punto, entra en juego lo que Sigmund Freud refirió en su ensayo homónimo como «lo siniestro» o *Unheimlich*. Algo aparentemente cercano que,

21. RAQUEJO, Tonia: «Frankenstein o el Moderno Prometeo», *Exit Book*, 13 (2010), pp. 64-65.

22. GYGER, Patrick: «Introducción», en PEIRANO, Marta (ed.), *El rival de Prometeo. Vidas de autómatas ilustres*. Madrid, Editorial Impedimenta, 2009, p. 9.

23. VEGA, Pilar: *Frankensteiniana. La tragedia del hombre artificial*. Madrid, Tecnos/Alianza, 2002.

24. BURDIÉL, Isabel: «'Frankenstein', o la identidad monstruosa», en BURDIÉL, Isabel (ed.), *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Cátedra, Madrid, 2009, p. 110.

25. CREGO, Charo: *op. cit.*, pp. 7-10.

26. CARO BAROJA, Julio: *Navarra, Etnología de las Comunidades Autónomas*. Madrid, CSIC-Doce Calles, 1996, p. 506.

sin embargo, manifiesta una naturaleza inquietante oculta²⁷. Freud refiere a la doble sensación de extrañeza que genera en el individuo, haciéndole dudar de si algo aparentemente vivo lo está realmente o si un objeto inerte puede cobrar vida²⁸. Ya no se trata de engendrar vida de lo inerte, como en *Pigmalión*, *El Golem*, *Frankenstein* e incluso *Pinocho*. Se plantea integrar lo inerte entre lo vivo, haciéndolo pasar por tal con su apariencia.

En su ensayo, Freud estudia *El hombre de arena* (1817) de E.T.A. Hoffmann, relato que introduce un mito más real: la ilusión artificial de vida creada por el ser humano. Su protagonista se siente atraído, sin saberlo, por un autómata. Previamente, Hoffmann esbozó esta idea en *Los autómatas* (1814), difuminando las fronteras entre máquinas y personas. Los individuos parecen máquinas y éstas adoptan gestos humanos²⁹. El autómata consiste precisamente en eso, pues su apariencia humana confunde a quien lo observa. Su origen está en la imposibilidad del individuo por engendrar vida de lo inerte, aproximándose lo más fielmente posible de forma artificiosa y valiéndose de materiales tecnológicos. Vidas mecánicas inspiradas en máquinas desarrolladas durante la revolución industrial, cada vez más presentes en el mundo moderno.

La modernidad inundó el espacio público de humanoides: por un lado, galerías comerciales decoraron sus escaparates con maniquís; por otro, las figuras de cera sustituyeron la labor de las estatuas recreando personajes históricos; finalmente, las ferias, mercados y círculos de la burguesía fueron escenario para la presentación de muecos, marionetas, maniquís o autómatas³⁰. Una de estas invenciones alcanzaría gran fama: el autómata creado en 1769 por Wolfgang von Kempelen, que jugaba partidas de ajedrez con humanos ganando en muchas ocasiones. Edgar Allan Poe refiere a este fenómeno en *El jugador de ajedrez de Maelzel* (1836): tras asistir a una de las exhibiciones consideró imposible que un aparato mecánico pudiese emular la actividad intelectual humana, sosteniendo que la máquina escondía una persona que observaba las jugadas del oponente³¹.

No obstante, es en el ámbito de las distopías del siglo XX donde parece más plausible la futura hipótesis de un ser humano manipulado científicamente, principalmente para conseguir una perfección aparentemente inalcanzable. En *Un mundo feliz* (1932), Aldous Huxley refiere a humanos surgidos por reproducción artificial, manipulados genéticamente para adaptarlos al medio social. Esta interpretación de un mundo futuro fue inspirada por la propia época. Si bien hasta la Revolución Industrial la «construcción de lo humano» pertenecía al «mito, la moral y el arte», la «viabilidad técnica» convirtió «en ciencia la ficción hasta permitir la reconstrucción y modificación artificial de lo humano»³².

27. FREUD, Sigmund: *Obras completas*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1981, p. 2484.

28. TRÍAS, Eugenio: *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, Ariel, 1992, p. 34.

29. GARCÍA CORTÉS, José Miguel: *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona, Anagrama, 2003, pp. 32-33.

30. CREGO, Charo: *op. cit.*, p. 10.

31. POE, Edgar Allan: *Obra completa*. Alianza, Madrid, 2001.

32. ZAFRA, Remedios (2013): «Make me a (Wo)Man. Make me a Cyborg. Una aproximación a la potencia política de las ficciones míticas del arte feminista», *Revista Teknokultura*, 2 (2013), p. 360.

Cabe, además, establecer una analogía entre la figura del «creador» como dueño del destino de sus criaturas, y la del líder sobre el grupo humano. Más allá del creador de ficción como constructor de mundo –el propio Ernst Lubitsch figura al inicio de *La muñeca* (1919) montando el decorado y colocando a los actores en miniatura dentro del escenario donde se desarrollará a escala real la película–, habría que referirse a la idea del ser autoritario y dominador asociado al ámbito social e incluso político. El mejor ejemplo de esta equiparación puede ser el personaje del Doctor Mabuse. Caracterizado como tirano, mafioso y demente, a la vez que como hipnotizador y manipulador. Alguien sin rostro que puede tenerlos todos, de quien la población no sabe nada pero él sí conoce todo de ella. «Presente en todas partes pero en ninguna reconocible»³³, su omnipotencia manipulará a las masas, dirigiéndolo todo. Una de las imágenes más icónicas, la de su mano sobre el mapa de la ciudad, es un símbolo moderno de violencia que «representa conexión, dominación, control y cibernética»³⁴. Su ausencia de alma lo convertirá en un ser frío, casi mecánico, que quiere convertir en máquinas a los demás. Una figura asociada al movimiento estético de la Nueva Objetividad, donde los sentimientos no importan sino los hechos. El cuerpo se convertirá en arquitectura, quedando deshumanizado. Del mismo modo, ante la imposibilidad de convertir literalmente al ser humano en máquina, otros personajes como el mago de *El gabinete del Doctor Caligari* (1920) buscarán otros métodos de mecanización para el ser humano. En esta película de Robert Wiene, un joven será hipnotizado y convertido en atracción de feria y asesino por su hipnotizador. Surgida como consecuencia de la I Guerra Mundial –los «trastornos sobre la sociedad, la decadencia de los valores y el orden»³⁵–, la película «desdibuja las líneas entre la autoridad y la demencia». El crítico Sigfried Kracauer consideraría a Mabuse, Caligari y otros iconos del cine alemán de aquella época como una premonición subconsciente del poder hipnótico de Hitler³⁶ para imponer su voluntad a su instrumento, como si la figura del dictador estuviese ya presente en la cultura colectiva³⁷. A un lado los «villanos y asesinos, manipuladores y magos, omniscientes y omnipotentes, aspirantes a dominadores del mundo con contagiosos poderes de seducción». A otro, sus creaciones: «sonámbulos, poseídos, y muy dispuestos a llevar a cabo las órdenes de sus amos». Según Kracauer, este imaginario colectivo de criaturas y creadores terribles no dejaban de ser conceptualizaciones con las que hacer, desde el arte, el mundo más comprensible³⁸.

33. KRACAUER, Sigfried: *Los empleados: un aspecto de la Alemania más reciente*. Barcelona, Gedisa, 2008, p. 83.

34. SUCHSLAND, Rüdiger (dir.): *From Caligari to Hitler: German Cinema in the Age of the Masses (De Caligari a Hitler: El cine alemán en la era de las masas)*. Alemania, Martina Haubrich (prod.), 2015.

35. *Ibidem*.

36. En *El testamento del Dr. Mabuse* (1933), Fritz Lang reconoció agregar al diálogo de Mabuse algunos slogans nazis (FRIEDKIN, William (dir.) (1975): *Conversación con Fritz Lang*, Estados Unidos.).

37. KRACAUER, Siegfried: *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1985, p. 73.

38. SUCHSLAND, Rüdiger (dir.): *op. cit.*

LA TECNOLOGÍA Y LA FORMA HUMANOIDE: LA VANGUARDIA ARTÍSTICA EUROPEA Y SU REFLEXIÓN EN TORNO A LA NUEVA SOCIEDAD MAQUINÍSTICA

Para comprender la magnitud que la presencia de lo tecnológico tuvo en la sociedad cultural de inicios del siglo XX, así como su impacto sobre la concepción artística tradicional, habría que citar obligadamente *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. La capacidad de las máquinas para producir y reproducir obras de arte acababa con la idea anterior de obra artística entendida como algo producido manualmente, «único y original», sujeto a «las transformaciones físicas ejercidas por el paso del tiempo; del mismo modo, carecía también de una historia creada mediante sus cambiantes condiciones de propiedad»³⁹. Esta concepción influyó sin duda en el pensamiento artístico de la vanguardia, que abogaba precisamente por romper con la idea romántica y tradicional del arte, ligada a lo artesano, manual o bello.

La invención de diferentes máquinas o aparatos mecánicos –con o sin apariencia humana– generó curiosidad en la sociedad cultural del momento e inspiraría a sus creadores, produciendo obras con esta temática en diferentes ámbitos. El interés estético llegó hasta la primera vanguardia artística, que extrajo de la realidad moderna elementos como la máquina, el autómatas, el maniquí o la marioneta. Vladímir Tatlin, en su declaración *El arte en la tecnología* (1913), refería a la obligación del artista de introducir en su obra los nuevos elementos y materiales producidos en el ámbito tecnológico. Su «arte de las máquinas», que tendría una gran influencia en el dadaísmo⁴⁰, personificaba la visión de los integrantes del movimiento constructivista ruso, cuya participación y compromiso con la revolución bolchevique les llevó a buscar la construcción de una nueva sociedad, inspirados por el optimismo civilizatorio, el afán de progreso industrial y tecnológico que se respiraba en aquel tiempo.

El futurismo, en su defensa maquinista y antihumanista, comparó la belleza de un automóvil –«escultura» del nuevo arte– con la de la Victoria de Samotracia –emblema del arte clásico–. En su afán por tecnologizar cualquier forma de vida, los futuristas propusieron obras extraídas de ambientes mecanizados, habitados por híbridos entre humanos y máquinas, como *Impresiones de África* de Raymond Roussel (1910). Esta obra teatral fue decisiva para Marcel Duchamp, quien se dedicó a idear universos dominados por una simbiosis entre elementos humanos y mecánicos. *El gran vidrio* (1915-1923) muestra diferentes máquinas cuya ambigüedad difumina esta frontera, convirtiendo «el amor en un proceso mecánico»⁴¹. Con esta misma línea irónica, Max Ernst jugó con el erotismo y la máquina en obras como *La gran rueda ortocromática* (1919) que hace el amor a medida. Por su parte, *Parada amorosa* (1917), *Niño carburador* (1919) o *Niña nacida sin madre* (1917) sirvieron para

39. BENJAMIN, Walter: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, Itaca, 2003, p. 42.

40. Existe una fotografía realizada durante la Primera Feria Internacional Dadá en Berlín (1920) donde Raoul Hausmann y John Heartfield sujetan un cartel con el siguiente texto en alemán: «El arte ha muerto. ¡Viva el nuevo arte de las máquinas de Tatlin!».

41. DURAN, Xavier: *El artista en el laboratorio. Pinceladas sobre arte y ciencia*. Valencia, Universidad de Valencia, 2008, p. 168.

que Francis Picabia parodiase máquinas inverosímiles cuya «estabilidad» buscaba lo que podía faltarle al género humano por sus debilidades⁴².

La máquina quedaba asociada al ser humano, que podía incluso sustituirse, como se ha referido, por su propia invención. Fernand Léger llegó a reemplazar al intérprete por diferentes artefactos modernos en obras como el *Ballet Méchanique* (1924). Léger fusionó conceptos de su tiempo como el sistema de producción en cadena de Henry Ford, el elogio al deporte o el fenómeno de las coreografías de masas presente en las *Tiller Girls*. Todo ello en relación a una sociedad mecanizada a la que Kracauer se refirió en su ensayo «El ornamento de masas» (1927). El público de la modernidad disfrutaba de espectáculos donde los y las intérpretes perdían su individualidad y humanidad para convertirse en complejos de miles cuerpos asexuados «sin solución ni continuidad», formando constelaciones vivientes de «exactitud geométrica» donde las diferentes partes del cuerpo desaparecen para ser parte de una gran composición abstracta en movimiento⁴³. Como si quienes interpretasen los nuevos «ballets» modernos hubiesen sido creados en una fábrica de montaje, piezas de un engranaje industrial destinado a mecanizar el espectáculo. En la película de Léger el cuerpo como engranaje se personifica en Charlot, convertido en marioneta. No es casualidad la referencia al actor cómico, pues tanto Charles Chaplin como otros cómicos del *slapstick cinema* –véase Buster Keaton– establecieron una estrecha relación entre el individuo y la máquina, mimetizándose con ella. Este tipo de narraciones encaja perfectamente con la visión del propio mundo de la modernidad: una máquina perfectamente diseñada, donde el ser humano debía adaptarse como pieza de su engranaje. Así se presenta Chaplin en *Tiempos modernos* (1936), atrapado como obrero dentro de las «tripas» del nuevo mundo mecánico y capitalista, donde debe adaptarse y hacerlo funcionar, «maquinizándose» él también. Esta imagen se repetirá en otras películas como *Metrópolis* (1927), en la que los trabajadores que hacen funcionar el gran sistema capitalista parecen más autómatas que personas (1927). En *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927) se hace de la modernidad de las ciudades una nueva mitología, enfatizando las estructuras de la sociedad de masas y mostrando cómo los sistemas que las hacen funcionar están perfectamente conectados. El «movimiento volátil, callejero, simboliza este periodo, cuando todo cambiaba de forma constante». Retornando a Kracauer, testigo de la época como *flâneur* de la gran ciudad, detalla cada elemento que observa como un chatarrero catalogando lo que encuentra a su paso. Sus experiencias modernas de la metrópolis quedan combinadas en retratos de la realidad densos y fragmentados. Kracauer define la realidad como «una construcción». A su juicio, «la vida debe ser observada a fin de que la realidad se constituya». Ésta «se halla nica y exclusivamente en el mosaico que se compone a partir de las observaciones individuales»⁴⁴.

Si bien previamente se habían realizado obras escénicas que tenían como fondo la historia de muñecos o autómatas –el ballet *Coppélia* (1870) o la ópera *Los cuentos*

42. *Idem*, pp. 170-171.

43. KRACAUER, Sigfried: *Estética sin territorio*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2006, pp. 258-259.

44. KRACAUER, Sigfried: *op. cit.*, p. 117.

de Hoffmann (1881), inspiradas en *El hombre de arena*–, fue a comienzos del siglo XX cuando el teatro de marionetas tuvo una mayor aceptación. En el ballet *Petrushka* (1911), la marioneta protagonista cobra vida durante una representación en San Petersburgo. En *El retablo de Maese Pedro*, Manuel de Falla recupera un episodio de *Don Quijote* para unir en un mismo escenario marionetas y actores⁴⁵. Posteriormente, Giacomo Balla o Fortunato Depero diseñaron títeres para escenificar su visión innovadora del mundo⁴⁶. También el arte moderno ideó un nuevo escenario, asemejándolo a una gran maquinaria cuyo mecanismo se articulaba por multitud de piezas. Por su parte, Alexandra Exter creó espacios rítmicamente organizados, relacionando los actores con la escenografía –incluso con un vestuario generador de efectos cinéticos–, mientras que Georgi Yakulov concebía el teatro como un circo en movimiento perpetuo, introduciendo máquinas que movían caóticamente escaleras, plataformas o trampillas⁴⁷.

En el ámbito musical también se produjeron propuestas que representaron sonoramente la era tecnológica. Erik Satie inauguró una música en línea con la vanguardia, mezclando elementos clásicos con disonancias, estridencias o ruidos generados por la tecnología. Se consideraron estéticos ruidos de sirenas de barco o ambulancias, el tecleo en máquinas de escribir o en telegramas. Este tipo de música ambientó ballets como *Parade* (1916-1917) o *Relâche* (1924) y películas como *Entr'acte* (1924) o el *Ballet Mécanique*. Para éste, George Antheil mezcló sonidos de instrumentos tradicionales con los de diferentes máquinas –timbres eléctricos o hélices de avión–, haciendo que diferentes artefactos danzaran acompañados de una música que entramara sus ruidos, creando un ballet inédito.

Por su parte, Arthur Honegger referenció en su música a las máquinas y a los nuevos medios de transporte. La más representativa, *Pacific 231* (1923), se inspira en ruidos de locomotora, traduciendo «la impresión visual y el goce físico» experimentado por el viajero. Mediante fragmentos sonoros como silbatos, rieles, durmientes o calderas, Honegger describe los estadios de este vehículo en su trayecto⁴⁸. La magnificación del maquinismo a través de su música hizo que las obras de Honegger se utilizaran en películas como *La Roue* (1923) –influyendo en obras como *Ballet Mécanique*–.

En el ámbito cinematográfico, caben reseñar ejemplos como *La muñeca* de Ernst Lubitsch (1917), –donde vuelve a apreciarse la influencia de Hoffmann en el argumento–, la ya citada *El gabinete del doctor Caligari* de Robert Wiene (1920) o las tres versiones de Paul Wegener sobre la historia del Golem –se conserva la versión de 1920–, criatura creada en el gueto de Praga durante el siglo XVI para evitar la expulsión de los judíos. En la utopía tecnológica de *Metrópolis* (1927), Fritz Lang y Thea Von Harbou plantean una metáfora social donde el poder

45. VALLEJO PRIETO, José: «Un acercamiento a El Retablo de Maese Pedro de Falla y Zuloaga», en MELENDO, Pablo; VALLEJO, José; ALONSO PÉREZ, Carlos (eds.), *Ignacio Zuloaga. Manuel de Falla. Historia de una amistad*. Madrid, Ediciones Asimétricas, 2015, p. 157-159.

46. LAHUERTA, Juan José: *Dalí, Lorca y la Residencia de Estudiantes*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010, p. 38.

47. BOWLT, John: «El constructivismo en el teatro», en CELA, Ana; SÁNCHEZ, Mar (eds.), *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000, pp. 219-233.

48. PASCUAL, Josep: *Guía universal de la música clásica*. Barcelona, Robinbook, 2008, p. 187.

económico, complementado por el científico, busca crear un robot humanoide cuya actividad supere en perfección a la de los trabajadores, que viven esclavizados como sonámbulos, maquinizados. Posteriormente, las dos versiones fílmicas de *Los crímenes del museo de cera* (1933 y 1953) propondrían la historia de Pigmalión a la manera inversa: un escultor crea figuras de cera perfectas utilizando humanos⁴⁹.

La inquietante apariencia humana en humanoides se vio potenciada tras la I Guerra Mundial. Por un lado, el pesimismo generado tras la contienda hizo que determinados artistas como Giorgio de Chirico ensalzaran al maniquí como símbolo de una integridad humana perdida⁵⁰. En el ámbito escénico, tras propuestas como *Parade* –donde Picasso creó un vestuario que convertía a los bailarines en autómatas por su apariencia y dificultad de movimiento–, Óskar Schlemmer ideó el *Ballet Triádico*, cuyo vestuario convertía a los intérpretes en máquinas andantes⁵¹. Forma y movimiento se unían en una síntesis de danza, escenografía y música. Además, su moderno vestuario constaba de materiales tecnológicos pertenecientes al ámbito científico y bélico⁵².

Pero no sólo la vanguardia quedaría afectada por los estragos de la guerra. Los artistas de vanguardia diseñaron estrategias innovadoras de defensa durante el conflicto bélico. La técnica de camuflaje se inspiró en el cubismo e incluso contó con sus artistas, ideando prototipos que pasaran desapercibidos visualmente. Llegaron incluso a idearse marionetas que sustituyesen a combatientes reales, engañando al enemigo⁵³.

Los soldados sufrieron estragos psicológicos, siendo vistos por la población de entreguerras como personas pertenecientes al pasado, de difícil reintegración en la sociedad moderna. Como el protagonista de la película *El último* de Friedrich Wilhelm Murnau (1924), esta generación observada como «extinta» será despojada simbólicamente de sus galones como veterana de guerra. A las secuelas identitarias habría que añadir las taras físicas –algunos quedaron desfigurados e incluso mutilados– como auténticos monstruos. Ante esta situación, la escultora Ana Coleman Ladd diseñó elementos ortopédicos con los que reemplazar las pérdidas. Gracias a su intervención, pudieron reintegrarse en la sociedad bajo el aspecto de cyborgs⁵⁴. Recuperando la figura de Poe, destaca su visionario relato *El hombre que se gastó* (1839), donde el personaje de un *brigadier* ha reemplazado sus partes humanas por otras ortopédicas, convirtiéndose en máquina⁵⁵.

Durante la época de entreguerras, creadores como Otto Dix denunciaron la situación de decadencia, mostrando veteranos de guerra cuyos cuerpos fusionan

49. GARCÍA CALVENTE, Pablo: *El maniquí. Evolución de una forma escultórica y su presencia en el arte*. Granada, Universidad de Granada, 2015, p. 181.

50. CREGO, Charo: *op. cit.*, p. 214.

51. MICHAUD, Éric: «El teatro de Oskar Schlemmer», en *Oskar Schlemmer*. Madrid, MNCARS, 1996, p. 34.

52. KRAUSS, Rosalind: *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza, 2002, pp. 81-82.

53. MÉNDEZ BAIGES, Maite: «Vanguardias y camuflaje: la guerra como campo de pruebas del arte moderno», *Contrastes. Revista Internacional de filosofía*, 3 (2016), pp. 124-125.

54. MENDOZA, Virginia: «La mujer que devolvía el rostro a los soldados de la I Guerra Mundial», *Yorokobu* (28/10/2015), disponible en <https://www.yorokobu.es/anna-coleman/> [fecha de consulta: 15/03/2020]

55. POE, Edgar Allan: *Obras inmortales*. Madrid, EDAF, 1977, pp. 1215-1227.

carne y máquina en obras como *Mutilados de guerra* (1920). El austriaco Oskar Kokoschka, tras participar en la contienda y separarse de Alma Mahler, encargó la realización de un extraño humanoide a la constructora de muñecas Hermine Moos⁵⁶. Otros, como Hans Bellmer, buscaron el concepto de muñeca en la mujer. Tras asistir a una representación de *Los cuentos de Hoffmann* –basada en la muñeca mecánica Olympia de *El hombre de arena*– e interesarse por las teorías freudianas, convirtió a su pareja Unica Zürn en una muñeca⁵⁷. Desde una perspectiva de género, la mirada crítica del feminismo contempla este tipo de prácticas –basadas en las figuraciones míticas de la cultura occidental– asimilando a la mujer como una mezcla humana y tecnológica, con todo lo que ello implica, convirtiéndose en mera figura «deseante y productiva»⁵⁸. Este tipo de fantasías llegarían hasta nuestro tiempo mediante ficciones fílmicas como *Her* (Spike Jonze, 2014). Por ello, hay que considerar la construcción sociocultural del género sobre la cosificación, donde las figuraciones masculinas se asocian a lo humano y las femeninas a lo sexuado.

También encontramos a creadoras como Claude Cahun o Dora Maar, quienes contemplan la temática de la figura humanoide desde una perspectiva diferente⁵⁹. En Dora Maar, obras fotográficas como *Mano saliendo de una concha* (1934) o *Maniquí en el escaparate* (1935) renuevan críticamente el concepto idealizado de la mujer, trasladándolo a la modernidad mediante los maniqués. La crítica implícita se encuentra en el carácter fetichista de la moda y en el «potencial enajenador de los maniqués», sexualizando un objeto inanimado y convirtiéndolo en una especie de ser asexuado⁶⁰. Claude Cahun, sin embargo, se aleja de la poética haciendo de su discurso algo político. En su texto *Cuidado con los objetos domésticos* (1936) critica las «formas convencionales de presentación» e «invita a exponer objetos irracionales». En la *Exposición surrealista de objetos* y en las fotografías *Sin título* (1936) realiza una serie de ensamblajes con maniqués contenidos en una urna de cristal, ironizando sobre la construcción de la identidad sexual⁶¹.

Por su parte, creadores como Man Ray o Brassai se inspiraron en Eugène Atget para la realización de instantáneas urbanas con humanoides⁶². Mediante el juego de reflejos en los cristales de los escaparates, Atget confunde al espectador, no sabiendo dónde está la realidad (los viandantes) y donde la representación (los maniqués). El cine de vanguardia también contempló el recurso del maniquí como figura esencial del paisaje moderno y representación del individuo. *Obras como Berlín, sinfonía de*

56. CREGO, Charo: *op. cit.*, pp. 97-101.

57. BETETA MARTÍN, Yolanda: *Brujas, femme fatale y mujeres fálicas. Un estudio sobre el concepto de monstruosidad femenina en la demonología medieval y su representación iconográfica en la Modernidad desde la perspectiva de la Antropología de Género*. Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, 2016, pp. 430-431.

58. ZAFRA, Remedios (2013): «Make me a (Wo)Man. Make me a Cyborg. Una aproximación a la potencia política de las ficciones míticas desde el arte feminista», *Revista Teknokultura*, 2 (2013), pp. 351-352.

59. GARCÍA CALVENTE, Pablo: *El maniquí. Evolución de una forma escultórica y su presencia en el arte*. Granada, Universidad de Granada, 2015, p. 155.

60. MAHON, Alyce: «The Assembly Line Goddess: Modern Art and the Mannequin», en MUNRO, Jane (ed.), *Silent Partners. Artist and Mannequin from function to fetish*. Cambridge, The Fitzwilliam Museum, 2014, p. 211.

61. GARCÍA CALVENTE, Pablo: *op. cit.*, p. 156

62. GAUTRAND, Jean Claude: *Eugène Atget*. París, Taschen, 2016, p. 9.

una ciudad (Walter Ruttmann, 1927) o *El hombre con la cámara* (Dziga Vertov, 1929) son ejemplo de ello.

También el muñeco, el maniquí o el autómatas se encuentran presentes en la producción de creadores españoles como Salvador Dalí con sus instalaciones –*Taxi lluvioso, Exposition Internationale du Surréalisme*, (1938), *The dream of Venus* (1939)–, Luis Buñuel –*Ensayo de un crimen* (1955)–, Gregorio Prieto –*Los maniqués* (1930-1932)–, o José Gutiérrez Solana –*Autorretrato con muñeca* (1943)–. Ramón Gómez de la Serna poseía una muñeca de tamaño natural a la que vestía e incluso entrevistaba; en *Esencia de verbena* (Ernesto Giménez Caballero, 1930) confundía al público de una barraca camuflándose entre los muñecos mecánicos. Por su parte, Maruja Mallo también representó maniqués y otras presencias humanoides –como gigantes y cabezudos– en su serie de *Verbenas* (1928) y *Estampas* (1927), recreando el mundo festivo y lúdico, a la vez que popular, de la modernidad. En *La venus mecánica* (1929), novela de José Díaz Fernández, Mallo aparece como uno de los personajes relacionados con la protagonista. Ésta se representa como una mujer activa e independiente, «fruto de una sutil colaboración de la máquina y la industria, de la técnica y el arte», a través de la cual el autor ansiaba que la civilización penetrara totalmente en la vida, dando lugar a «la mujer standard, la mujer Ford o la mujer Citroën»⁶³.

En suma, el arte de vanguardia recibió una gran influencia de la ciencia y de la tecnología en sus propuestas. Todo ello, unido a su repercusión en el individuo, hizo que los creadores situaran al humanoide como centro de sus contenidos. Así, se generó un diálogo que permitía la constante retroalimentación entre estas cuestiones, renovándose la concepción estética tradicional y transformando la percepción que la sociedad tenía del ámbito científico e industrial. Percepción que a día de hoy continúa en construcción, manteniendo su apuesta interdisciplinar. En la actualidad, el desarrollo tecnológico se encuentra experimentando avances significativos, al igual que la sociedad muestra más conciencia crítica. Mientras que en algunos casos se ensalzan los valores positivos de la tecnología –como sucedió en el siglo XX–, en otros este desarrollo se observa con escepticismo, planteándose sus límites éticos. Ya en el siglo XX la creencia de que este progreso podía perjudicar al individuo quedó demostrado tras las dos guerras mundiales, donde la tecnología potenció el nivel de destrucción y su impacto devastador. También en la actualidad continúa presente la idea de que la máquina pueda sustituir al ser humano en forma de humanoide. Su parecido con la persona, cada vez más sofisticado, sigue generando la sensación siniestra de «lo doble». A su vez, la perspectiva de género asimilaría las prácticas del arte de vanguardia relacionadas con lo tecnológico como actitudes potenciadoras del patriarcado, al cosificar y reducir a la mujer a un mero objeto, deshumanizándola, siendo otra de las problemáticas vigentes.

63. BONET, Juan Manuel: «*La Venus Mecánica* o La novela de la Gran Vía», *La Venus Mecánica*. Madrid, Asociación de librerías de Lance, 2012, pp. 13-14.

CONCLUSIONES

Los resultados de esta investigación concluyen, como primer aspecto significativo, que el desarrollo tecnológico y científico propone continuos cambios que afectan directamente al ser humano en numerosas vertientes. Como consecuencia de ello, se advierte que esta situación no es propia de la era presente, sino una constante adscrita al modo de vida iniciado en la modernidad y relacionada con el paradigma de la revolución industrial. En este sentido, las propuestas de la vanguardia artística europea, influidas por el referido contexto de inicios del siglo XX, fueron decisivas para la evolución tecnológica y científica actual, así como para constituir la ambivalente percepción que la sociedad tiene sobre dicha dinámica.

Por su parte, la sociedad presente asiste a la posibilidad de sustituir al ser humano en sus funciones, siendo ésta una idea ya enraizada en muchas de las ficciones que se desarrollaron en el contexto de la vanguardia artística. Si bien en el pasado esta idea se quedaba en la fabulación, en la actualidad está materializándose debido al desarrollo científico y tecnológico de la biomedicina, la biotecnología o la inteligencia artificial.

Retornando a los creadores de la vanguardia artística, se ha comprobado que mostraron un gran interés por la relación entre el ser humano y la tecnología, experimentando en esta línea desde diferentes disciplinas. Las máquinas, los robots, los maniqués o los autómatas ocuparon una posición relevante en sus propuestas más representativas. Por un lado, el individuo adoptó el aspecto artificial de humanoide; por otro, persona y máquina compartieron escenario, también al suplir partes humanas por tecnológicas.

Estudiando la reflexión planteada por las creaciones de la vanguardia en torno al humanoide como híbrido entre individuo y máquina, se ha demostrado que es muy significativa. Si bien algunos creadores dieron preferencia a la máquina frente a lo humano, otros ironizaron proponiendo relecturas donde ésta parece sustituir al individuo. En otros casos, se produce una sensación de extrañeza que en ocasiones remite a lo siniestro al no distinguirse lo humano de lo mecánico, llegándose incluso a la cosificación. También se han detectado diversos ejemplos donde se relaciona al autor de estas criaturas con la figura de un ser dominador que desea convertirse en un tirano para la sociedad, manipulando a la ciudadanía como si de sus creaciones se tratara. Todo ello, conjuntamente con la característica rapidez del nuevo paradigma industrial, evidencia nuevos dilemas. Éstos, relacionados con la concepción del individuo, se introducen en una época donde la ciencia, la tecnología y el arte comienzan a identificarse como campos interrelacionados entre sí.

La búsqueda de una clasificación sobre cómo la vanguardia propone la deshumanización del individuo, ha permitido su síntesis en tres ámbitos diferenciados:

1º. El ámbito escénico cambia su apariencia, movimientos y escenarios por elementos de tipo mecánico. En algunos casos el intérprete llegará a sustituirse por marionetas.

2º. El ámbito musical introduce sonidos y ruidos generados por la tecnología, alternándose atmósferas tradicionales con otras del mundo industrial y maquinístico.

3º. Los ámbitos fotográfico y cinematográfico introducen presencias humanoides inspiradas en la marioneta, el maniquí, el autómatas o el robot. En el ámbito pictórico, estas figuras conviven con los humanos o los suplantán.

Finalmente, de igual modo en que el arte de vanguardia supo valerse de la ciencia y la tecnología para conformar sus mundos de ficción, la era de la modernidad encontró en el nuevo arte una forma de desarrollar los ámbitos científico y tecnológico. Esta influencia llega hasta nuestros días, donde la sociedad asiste a su constante cambio, pudiendo cuestionarse y establecer límites a las citadas disciplinas, principalmente mediante un posicionamiento crítico.

REFERENCIAS

- BENJAMIN, Walter: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, Ítaca, 2003.
- BETETA MARTÍN, Yolanda: *Brujas, femme fatale y mujeres fálica. Un estudio sobre el concepto de monstruosidad femenina en la demonología medieval y su representación iconográfica en la modernidad desde la perspectiva de la antropología de género*. Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, 2016.
- BONET, Juan Manuel: «*La Venus Mecánica* o La novela de la Gran Vía», en *La Venus Mecánica*. Madrid, Asociación de Libreros de Lance, 2012.
- BOWLT, John: «El constructivismo en el teatro», en CELA, Ana; SÁNCHEZ, Mar (eds.), *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000, pp. 219-233.
- BROWN, January: «Team Builds the First Living Robots», en *The University of Vermont* (13/01/2020), disponible en <https://www.uvm.edu/uvmnews/news/team-builds-first-living-robots> [fecha de consulta: 15/03/2020]
- BURDIEL, Isabel: «'Frankenstein', o la identidad monstruosa», en BURDIEL, Isabel (ed.), *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Cátedra, Madrid, 2009, pp. 9-113.
- CARO BAROJA, Julio: *Navarra, Etnología de las Comunidades Autónomas*. Madrid, CSIC- Doce Calles, 1996.
- CREGO, Charo: *Perversa y utópica: La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*. Madrid, Abada, 2007.
- DURAN, Xavier: *El artista en el laboratorio. Pinceladas sobre arte y ciencia*. Valencia, Universidad de Valencia, 2008.
- FOSTER, Hal: *El Retorno de lo Real*. Madrid, Akal, 2001.
- FREUD, Sigmund: *Obras completas*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1981.
- FRIEDKIN, William (dir.) (1975): *Conversación con Fritz Lang*, Estados Unidos (documental, 50 min.).
- GAMIÑO GONZÁLEZ, Jessica: «El ser humano, ¿reemplazado por una máquina?», en *Centro de Ciencias de la Complejidad* (05/06/2018), disponible en <https://www.c3.unam.mx/noticias/noticia34.html> [fecha de consulta: 15/03/2020]
- GARCÍA CALVENTE, Pablo: *El maniquí. Evolución de una forma escultórica y su presencia en el arte*. Granada, Universidad de Granada, 2015.
- GARCÍA CORTÉS, José Miguel: *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona, Anagrama, 2003.
- GAUTRAND, Jean Claude: *Eugène Atget*. París, Taschen, 2016.
- GYGER, Patrick: «Introducción», en PEIRANO, Marta (ed.), *El rival de Prometeo. Vidas de autómatas ilustres*. Madrid, Editorial Impedimenta, 2009, pp. 9-18.
- GUTIÉRREZ, José Luis: «Perdedores: Vladimir Tatlin y Arno Breker», *Revista de Bellas Artes: Revista de Artes Plásticas, Estética, Diseño e Imagen*, 1 (2003), pp. 133-152
- HOFSTADTER, Douglas Richard: *Godel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*. Barcelona, Tusquets, 2007.
- HOLMES, Richard: *La edad de los prodigios: Terror y belleza del romanticismo*. Madrid, Taurus.
- KRACAUER, Sigfried: *Los empleados: un aspecto de la Alemania más reciente*. Barcelona, Gedisa, 2008.
- KRACAUER, Sigfried: *Estética sin territorio*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2006.

- KRACAUER, Siegfried: *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1985.
- KRAUSS, Rosalind: *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza, 2002.
- LAHUERTA, Juan José: *Dalí, Lorca y la Residencia de Estudiantes*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010.
- MAHON, Alyce: «The Assembly Line Goddess: Modern Art and the Mannequin», en MUNRO, Jane (ed.), *Silent Partners. Artist and Mannequin from function to fetish*. Cambridge, The Fitzwilliam Museum, 2014, pp. 191-221.
- MÉNDEZ BAIGES, Maite: «Vanguardias y camuflaje: la guerra como campo de pruebas del arte moderno», *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, 3 (2016), pp. 123-137.
- MICHAUD, Éric: «El teatro de Oskar Schlemmer», en *Oskar Schlemmer*. Madrid, MNCARS, 1996.
- OVIDIO NASÓN, Publio: *Metamorfosis*. Madrid, Austral, 2007.
- PASCUAL, Josep: *Guía universal de la música clásica*. Barcelona, Robinbook, 2008.
- PEIRANO, Marta (ed.): *El rival de Prometeo. Vidas de autómatas ilustres*. Madrid, Editorial Impedimenta, 2009.
- PITTAU, Verónica Patricia (2013): «El ballet como campo de experiencias vanguardistas. Dos casos paradigmáticos con música de Satie», *Revista del Instituto Superior de Música*, 14 (2013), pp. 34-35.
- POE, Edgar Allan: *Obra completa*. Alianza, Madrid, 2001.
- POE, Edgar Allan: *Obras inmortales*. Madrid, EDAF, 1977.
- RAQUEJO, Tonia: «Frankenstein o el Moderno Prometeo», *Exit Book*, 13 (2010), pp. 110-113.
- REGALADO, Antonio: «La tecnología capaz de clonar humanos está cada vez más cerca», *MIT Technology review* (17/04/2018), disponible en <https://www.technologyreview.es/s/10156/la-tecnologia-capaz-de-clonar-humanos-esta-cada-vez-mas-cerca> [fecha de consulta: 15/03/2020]
- ROLEZ, Anaïs: «The Mechanical Art of Laughter», *Arts*, 2 (2018), Nantes, France.
- SUCHSLAND, Rüdiger (dir.): *From Caligari to Hitler: German Cinema in the Age of the Masses (De Caligari a Hitler: El cine alemán en la era de las masas)*. Alemania, Martina Haubrich (prod.), 2015.
- TRÍAS, Eugenio: *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, Ariel, 1992.
- VALLEJO PRIETO, José: «Un acercamiento a El Retablo de Maese Pedro de Falla y Zuloaga», en MELENDO, Pablo; VALLEJO, José; ALONSO PÉREZ, Carlos (eds.), *Ignacio Zuloaga. Manuel de Falla. Historia de una amistad*. Madrid, Ediciones Asimétricas, 2015.
- VARELA MORENO, María Encarnación: «La leyenda del Golem. Orígenes y modernas derivaciones», *MEAH*, 44 (1995), pp. 61-79.
- VEGA, Pilar: *Frankensteiniana. La tragedia del hombre artificial*. Madrid, Tecnos/Alianza, 2002.
- ZAFRA, Remedios (2013): «Make me a (Wo)Man. Make me a Cyborg. Una aproximación a la potencia política de las ficciones míticas del arte feminista», *Revista Teknokultura*, 2 (2013), pp. 351-373.

DEL SACRILEGIO AL DESAGRAVIO. CULTO Y RITUAL DE LA IMAGEN SAGRADA EN LA VALENCIA DEL PRIMER FRANQUISMO

FROM SACRILEGE TO REDRESS. WORSHIP AND RITUAL OF THE SACRED IMAGE IN THE VALENCIA OF THE FIRST FRANCOISM

Sergi Doménech García¹

Recibido: 27/11/2020 · Aceptado: 12/02/2021

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021.28985>

Resumen

El presente trabajo aborda, en primer lugar, la mirada sobre los ataques iconoclastas desde la perspectiva del primer franquismo y la construcción del discurso de regeneración nacional por medio de la idea del advenimiento de un nuevo tiempo cristiano. A continuación, se estudia la restitución al culto de las imágenes sagradas, seguido de un estudio del caso valenciano centrado principalmente en los ejemplos de la Virgen de los Desamparados y el Cristo del Grao como representantes de la activación de geografías devocionales. Las dos tesis principales del artículo son que los actos de desagravio se organizaron con la intención de construir un relato oficial de los actos iconoclastas y que funcionaron como un ejercicio de apropiación del poder de la imagen sagrada por parte del nuevo orden político.

Palabras clave

Iconoclasia; imagen cristianismo; poder de la imagen; agencia; fascismo español; neobarroco; destrucción patrimonio; Virgen Desamparados

Abstract

First, the article studies the iconoclastic attacks from the perspective of the first Francoism and the construction of the discourse of national regeneration through the idea of the advent of a new Christian time. Second, it studies the restitution of sacred images to the cult, followed by a study of the Valencian case focused mainly on the examples of the *Virgen de los Desamparados* and the *Cristo del Grao* as representatives of the activation of devotional geographies. The two main theses of the article are that the acts of reparation were organized with the intention of constructing an official account of the iconoclastic acts and that they

1. Universitat de València. C. e.: Sergi.Domenech@uv.es; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1675-6676>

functioned as an exercise of appropriation of the power of the sacred image by the new political order.

Keywords

Iconoclasia; picture Christianity; image power; agency; Spanish fascism; neo-baroque; destruction of heritage; Our Lady of the Helpless

.....

EL ATAQUE sufrido por las imágenes sagradas en España en 1936 tras el inicio de la Guerra Civil ha sido motivo de estudio por la historiografía actual a la hora de definir las razones, rituales y discursos de la iconoclasia contemporánea. Pero, en igual medida, estas acciones se constituyeron en crónicas y testimonios activos que fueron determinantes en la generación de la identidad nacional franquista. En la España preconciliar, y muy especialmente durante el primer franquismo (1936-1958), se relatan las escenas de estos actos sacrílegos y se activan rituales de desagravio en torno a los cultos comunitarios, entendidos como actos penitenciales, de forma que todo ello construye un discurso de exaltación de la imagen sagrada. El modo en el que esto tiene lugar da muestra de un impulso de los principios de sacralización de la imagen –dispuestos en orden desde el Concilio de Trento– así como de una recuperación de la externalización del culto católico. De igual forma, la imagen sagrada –investida de poder y agencia– resultó fundamental en el ejercicio de construcción de una nueva memoria nacional tanto a través de un reconocimiento comunitario de las principales devociones hispánicas, como por medio de la exaltación de devociones locales. En este sentido, la reactivación del culto y la acomodación de la imagen, unido a la necesidad política de consolidar o generar nuevas geografías devocionales, pone en evidencia la pervivencia de prácticas culturales posttridentinas y da lugar a la aparición de un *revival* barroco de tono triunfalista.

El propósito del presente artículo es señalar los principios del discurso de redención nacional en torno al desagravio de las imágenes sagradas durante el primer franquismo y presentar la recepción de estas políticas en la ritualidad de los cultos locales. En concreto, son dos las principales tesis que se defienden. En primer lugar, reconocer en los actos de desagravio –en todas las acciones, desde la celebración de actos litúrgicos públicos a la edición de estampas o publicaciones– la intención de construir un relato oficial de estos actos sacrílegos. De esta forma, la historia de estos avatares y ultrajes sufridos por las imágenes se incluyeron en las narraciones canónicas sobre estas devociones, así como en la historia de la comunidad cristiana que las veneraba, tanto desde una óptica nacional como local. En segundo lugar, se defiende que los actos de desagravio se llevaron a cabo como ejercicios de apropiación del poder de la imagen por parte del nuevo orden político y, por tanto, desempeñaron un papel destacado dentro del programa ideológico del primer franquismo.

DE LOS ATAQUES ICONOCLASTAS DURANTE LA GUERRA CIVIL A LA RESTITUCIÓN DEL CATOLICISMO EN ESPAÑA

Bajo el contexto de revueltas, revoluciones y conflictos bélicos, el vasto patrimonio artístico eclesiástico ha sido víctima directa del ataque iconoclasta en época contemporánea, un hecho que, si bien no es original de este periodo, sí ha protagonizado parte de los actos revolucionarios más significativos del mismo. En lo referente al caso español, existen diversas consideraciones a tener en cuenta a la hora de estudiar los actos iconoclastas sobre las imágenes –y, en general, sobre

el patrimonio eclesiástico– que tuvo lugar en España durante los siglos XIX y XX, y no únicamente durante la Guerra Civil, dibujando un panorama mucho más complejo de lo que a simple vista parece. La Iglesia, junto con la monarquía, como principales instituciones del Antiguo Régimen, fueron tomadas como símbolo de aquello a lo que se había de vencer. Por tanto, en función del modo en el que actuaban, así como de lo que simbolizaban, su vasto patrimonio se convirtió en blanco habitual de ataques. En el caso de los actos de destrucción de las imágenes religiosas se aprecia un especial deseo de *anular* el poder de éstas. Los motivos y fundamentos ideológicos son muy diversos. Centrándonos en el que nos ocupa, el caso español, fueron significativas las acciones llevadas a cabo en el verano de 1936, iniciada la Guerra Civil española tras el golpe de estado perpetrado por miembros del ejército contra el gobierno de la II República española. En aquellos días, turbas anónimas y milicianos llevaron a cabo asaltos, incendios, rapiñas y todo tipo de actos dirigidos a destruir templos e imágenes religiosas, siendo elevado el número de pérdidas, tanto materiales como humanas.

Las acciones iconoclastas dirigidas contra las imágenes de culto deben ser entendidas –en términos de teoría de la imagen sagrada, pero también bajo una mirada antropológica– como actos sacrílegos, pues estas acciones buscaban atacar su estatuto sagrado y sacramental, dirigiéndose por igual a la negación de su carácter sagrado como al deseo de anularlo. Desde una óptica católica esto resulta fácil de justificar, puesto que ha sido de este modo como históricamente la Iglesia ha construido el relato en defensa de las imágenes, especialmente en respuesta a los ataques iconoclastas en episodios pasados como con el auge del protestantismo. Pero resulta igualmente adecuado si estudiamos estos actos desde la óptica de su naturaleza y su comportamiento ritual.

El estudio de la naturaleza de estas acciones ofrece un panorama amplio de actitudes ideológicas y acciones rituales de gran complejidad. De hecho, la extendida identificación de los actos contra el patrimonio eclesiástico en la España contemporánea como fruto de *masas incontroladas* ha sido una losa que, durante mucho tiempo, ha minimizado las intrincadas motivaciones que radican en la base de estas actuaciones. Debemos tener en cuenta –como señala Manuel Delgado– que dichas acciones colectivas que dieron paso a la culminación de todo tipo de ultrajes y destrucción del patrimonio eclesiástico no fueron el reflejo de actitudes ignorantes, sino que, más bien, fueron consecuencia de posturas comprometidas con el cambio social y que, por tanto, –sin que esto sea motivo de justificación alguna– fueron vividas bajo un sentido de responsabilidad social².

En lo que respecta a los ataques iconoclastas durante la Guerra Civil, estas acciones no siempre fueron actos improvisados atribuibles a la acción insensata de las turbas anónimas. La carga sacrílega contra los templos, imágenes y personas durante los años de la Guerra Civil no fue muestra de una ira desatada y descontrolada contra el clero, sino la consecuencia de identificar a la religión como un claro obstáculo

2. DELGADO, Manuel: *La ira sagrada. Anticlericalismo, iconoclastia y antiritualismo en la España contemporánea*. Barcelona, Humanidades, 1992, p. 60.

en el camino hacia la modernidad social y la consecución de las ideas de progreso social. Esta furia iconoclasta se centró especialmente en las esculturas, por diversos motivos: en primer lugar, pesaban sobre ellas aún prejuicios estéticos que las hacían menos relevantes que otras obras sacras realizadas en lienzo. Pero el motivo principal es que en ellas se identificaba de manera más clara la función didáctica, devocional y proselitista –en base a los postulados tridentinos– de la Iglesia católica. En estos casos, la iconoclasia se puede definir como un intento de marcar la superioridad de quien la ejerce sobre los poderes de la imagen y de su prototipo, liberándose de su servidumbre sobrenatural³, siendo identificadas estas efigies sagradas –tanto imágenes de Cristo y de la Virgen como de los santos– como figuras construidas a semejanza del clero opresor. Aunque el motivo del ataque a las imágenes religiosas no fue la respuesta a una negación teológica a la veneración de las imágenes, es cierto que agredían su estatus sagrado y su carácter apotropaico. El propósito de estos ataques sacrílegos no era solo destruir el poder de la Iglesia y, con ello, su capacidad de influencia sobre la sociedad, sino que se trataba de desposeerla de los símbolos de dicho poder, tratando de desactivarlos⁴.

La acción destructiva de imágenes convertida en prácticas rituales alternativas forma parte de un proceso de instrumentalización política por parte de grupos anticlericales que, en el contexto bélico, fortalecieron la identidad de colectivos considerados hasta entonces subalternos⁵. De igual manera, no olvidemos que una de las motivaciones generales de los iconoclastas a lo largo de la historia –además de tratar de eliminar el poder a la imagen y, simbólicamente, a quien ostenta su control– también ha sido el deseo de obtener atención y publicidad⁶. De ahí que es probable que estos actos contra el patrimonio eclesiástico ocurridos en el verano de 1936, tras el golpe de Estado, tratasen también de escenificar una derrota de los exaltados y calmar la inquietud vertida sobre el futuro orden republicano.

Uno de los gestos rituales iconoclastas más representativos fue la destrucción del monumento al Sagrado Corazón de Jesús del Cerro de los Ángeles, en Getafe, a pocos kilómetros de Madrid. Construido de forma deliberada en el centro de la península, a modo de «corazón geográfico», este monumento al Sagrado Corazón de Jesús fue inaugurado en 1919 por Alfonso XIII y debe considerarse un hito del nacionalcatolicismo anterior a la llegada del franquismo. En el verano de 1936, la imagen fue fusilada y posteriormente dinamitada. El carácter ritual del episodio –fotografiado a modo de una escenografía fílmica por parte de los milicianos que lo perpetraron– resulta evidente y encierra un claro propósito de desarme ideológico. La imagen sería publicada por la prensa nacional e internacional y el consistorio local cambiaría el nombre del lugar por el de «cerro Rojo» (FIGURA 1). Los disparos contra la imagen tuvieron

3. FREEDBERG, David: *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*. Vitoria-Gasteiz, Sans Soleil, 2017, p. 218.

4. DELGADO, Manuel: *La ira sagrada...*, p. 27.

5. GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Carmen; GARRIDO CABALLERO, Magdalena: «Violencia iconoclasta e instrumentalización política durante la Guerra Civil española y la posguerra», en AZUELA DE LA CUEVA, Alicia; GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Carmen (eds.), *México y España: Huellas contemporáneas. Resimbolización, imaginarios, iconoclastia*. Murcia, Universidad de Murcia, 2010, p. 135.

6. FREEDBERG, David: *Iconoclasia...*, p. 211.

únicamente un alcance simbólico y no de efectividad destructiva. De igual forma, el impacto de esta acción tuvo consecuencias al otro lado de la barrera ideológica, pues redundaría en un lugar común del posterior relato oficial en la descripción de la cólera iconoclasta, el hecho de que las imágenes, como si de seres humanos se tratase, fueron víctimas de fusilamientos y participaron del drama bélico.



FIGURA 1. PORTADA DEL PERIÓDICO CONSERVADOR INGLÉS *DAILY SKETCH* –DE TONO POPULISTA– CON LA FOTOGRAFÍA DEL FUSILAMIENTO DEL CRISTO DEL CERRO DE LOS ÁNGELES EN SU EDICIÓN DEL 15 DE AGOSTO DE 1936

A medida que las tropas sublevadas fueron ganándole terreno al gobierno de la República, y especialmente tras la terminación de la Guerra Civil, la Iglesia fue recuperando su anterior dominio y haciendo balance de las pérdidas. En este proceso, y con el ascenso de un nuevo orden político-militar –en el que la Iglesia había de desempeñar un papel destacado– tuvo lugar la restitución del culto católico en los templos y el regreso de la veneración a las sagradas imágenes y desagravio de aquellas que habían sido ultrajadas.

Sobre el sentimiento cristiano de España –presentado como el fundamento de una especie de «destino común» histórico de sus habitantes– se edificaron las bases ideológicas del nuevo estado franquista, nutriéndose de una amplia literatura fascista iniciada desde los años previos a la Guerra Civil. Los principales actores intelectuales –y en gran medida responsables– de este rearme ideológico ultranacionalista en clave católica fue el fascismo español representado en Falange. Para ello fueron determinantes aspectos como la identificación de la contienda bélica como una cruzada, lo que permitió un importante respaldo internacional al bando sublevado⁷, aunque nunca llegase dicha contienda a definirse oficialmente como tal por parte de la Santa Sede quien, por medio de Pio XI llegó a comparar a los religiosos perseguidos como mártires, pero no cruzados⁸. Estos aspectos sirvieron para unificar las distintas sensibilidades de la derecha nacionalista española. Como explica Javier Rodrigo, «en la medida en que se catolizó el fascismo, durante la guerra también se fascistizó el catolicismo»⁹. No obstante, en el primer franquismo no todas las voces sonaron acordes en este sentido y la aceptación de la noción de Cruzada como definitoria de la sublevación suscitó algunas tensiones, muestra del carácter heterogéneo de las diversas culturas políticas situadas en el bloque autodenominado como «nacional»¹⁰.

El nuevo estado franquista se construyó, por tanto, tomando a la religión católica como parte nuclear y, con ello, promoviendo la activación de todo un imaginario colectivo de alcance mítico o incluso mesiánico. Se vio la Guerra Civil como un nuevo ejercicio de conquista –como reflejo de la reconquista cristiana del territorio peninsular–, y se ensalzaron las imágenes de gobernantes y periodos históricos anteriores considerados modélicos, como los Reyes Católicos o la monarquía de los Habsburgo. La reconquista cristiana sobre los musulmanes fue vista como una «fantasía mítica privilegiada» que permitió vislumbrar a Franco como un nuevo Santiago que, montado a caballo, había entrado victorioso por las calles de Madrid¹¹. Esta idea común de España como una nación católica, que estuvo apuntalada, de manera especial, por el falangismo, tenía su verdadera razón de ser en el nacionalcatolicismo. Las bases de esta «cultura política nacionalcatólica» se originaron a finales del siglo XIX, con la Restauración canovista, y se definieron

7. SAZ CAMPOS, Ismael: *Fascismo y franquismo*. Valencia, Universitat de València, 2004, p. 129.

8. DI FEBBO, Giuliana: *Ritos de guerra y de victoria en la España franquista*. Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2012, p. 25.

9. RODRIGO, Javier: «Guerreros y teólogos. Guerra santa y martirio fascista en la literatura de la cruzada del 36», *Hispania*, 247, LXXIV (2014), p. 557.

10. *Ídem*, p. 556.

11. DI FEBBO, Giuliana: *Ritos de guerra...*, p. 104.

en el primer tercio del siglo XX convirtiéndose así, como expresa Alfonso Álvarez Bolado, en «la teología política *dominante* que, en parte al menos, explica y legitima el comportamiento de la Iglesia católica en las vísperas de y *durante nuestra guerra civil*»¹². La existencia de estos dos proyectos nacionalistas –el fascismo y el nacionalcatolicismo– dio lugar a un posicionamiento ideológico y eclesiástico hegemónico del régimen franquista que comportó el reconocimiento de los principios del catolicismo como los definatorios del orden social, político e intelectual de España¹³. En su desarrollo durante el franquismo, esto se reflejó en la cesión de plenos poderes a la Iglesia en los aspectos de la vida pública y privada, en la no existencia de separación entre Iglesia y Estado, así como en la connivencia de la institución eclesiástica con el poder civil y militar.

LA RESTITUCIÓN DEL CULTO A LAS IMÁGENES DURANTE EL FRANQUISMO

Integrando, por tanto, el hecho religioso en el mandato público del Estado, en la ordenación de la vida privada, así como en el discurso apologético del régimen, la restitución del culto católico y de la veneración y culto a las sagradas imágenes transitó en la senda marcada tanto por los alegatos eclesiásticos como por las soflamas políticas. En el desarrollo práctico de estos principios se recuperaron modelos propios del arte de la Contrarreforma, con las manifestaciones artísticas –y especialmente las imágenes– al servicio de una organización de la realidad cotidiana y por medio de una escenificación pública de la comunión del poder político-militar y del eclesiástico. Se volvió a modelos devocionales barrocos basados en la atracción del fiel por medio de los valores persuasivos externos, en la emotividad y en los grandes despliegues de fastuosidad¹⁴, junto a la celebración de actos litúrgicos que evocaban modelos tradicionales en los que se reflejaba la estructura social.

El sentido de esta actualización de los valores tridentinos se fundamenta en la asimilación de la identidad hispánica con lo *barroco*. Esta identificación, que tiene sus raíces en la obra de autores como Ortega y Gasset o Menéndez Pelayo, resultó fundamental en los inicios de la elaboración del discurso ultranacionalista del fascismo español en el que se exaltó a la Contrarreforma como uno de los episodios álgidos de la historia de la humanidad y, especialmente, de España¹⁵. En concreto,

12. Aunque existe una amplia literatura crítica destinada a explicar el nacionalcatolicismo, conviene señalar el trabajo monográfico de Javier Burrieza, así como la breve síntesis elaborada por Francisco Javier Ramón Solans, de quien he tomado prestada la cita de Álvarez Bolado. Véase, ÁLVAREZ BOLADO, Alfonso: *El experimento del nacionalcatolicismo (1936-1975)*. Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1976, p. 194; RAMÓN SOLANS, Francisco Javier: *La Virgen Del Pilar Dice... Usos políticos y nacionales de un culto mariano en la España contemporánea*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014, pp. 31-36; BURRIEZA SÁNCHEZ, Javier: *El nacionalcatolicismo. Discurso y práctica*. Madrid, Cátedra, 2019.

13. La existencia de dos ideologías nacionalistas para España durante la dictadura, por un lado el proyecto fascista y, por otro, el nacionalcatolicismo finalmente dominante está ampliamente explicado en SAZ CAMPOS, Ismael: *España contra España. Los nacionalismos franquistas*. Madrid, Marcial Pons, 2003.

14. DI FEBBO, Giuliana: *Ritos de guerra...*, p. 31.

15. SAZ CAMPOS, Ismael: *Fascismo y franquismo...*, p. 269.

la inclusión de esta idea se debe a Ernesto Giménez Caballero quien, en 1932, publicó *Genio de España. Exaltaciones a una resurrección nacional y del mundo*, texto en el que describe el destino de España en términos de predestinación fascista. En sus páginas, se expresa que España debe mirarse en Roma –en su pasado Imperial y en la Roma de la Contrarreforma– y señala que el cénit de España se encuentra en el siglo XVI. En su libro, Giménez Caballero identifica al Concilio de Trento como uno de los «remedios heroicos» que se aplicaron en el pasado a una España que se desangraba espiritualmente y que, por tanto, debían ser de nuevo aplicados:

La primera de aquellas mediaciones o curas aplicadas al herido ser de España fue, sin duda, como urgente y desesperada, la más aparentemente eficaz. [...] frente al morbo quijotero, la inyección nuevamente cargada de fe y de rectificaciones, de Ignacio, el de Jesús, y de Teresa, la de Jesús [...] El Concilio de Trento, la Contrarreforma española, tuvo un éxito más que de resucitamiento, de galvanización. Y lo tuvo porque se planteó el problema de la incipiente morbilidad hispánica¹⁶.

Ernesto Giménez Caballero también daría buena muestra de esta relectura histórica nacional en tono mesiánico en su posterior obra *Arte y estado*, editada en Madrid en 1935. Entre otras reflexiones, su autor elevó el palacio-monasterio de San Lorenzo de El Escorial a una categoría simbólica, como esencia de lo que debía ser España, rémora del momento de esplendor del Imperio hispánico. El Escorial, «piedra guerrera levantada a la gloria católica e imperial de la Casa Germánica»¹⁷ refleja el orden ideal del poder debido a su construcción en alabanza de un mandato teocrático del gobierno terrenal donde el monarca está supeditado a Dios –lo que, en su opinión, quedó desquebrajado con la llegada de la II República–. La participación del fascismo español –por medio de Falange– en la organización del boato público en la recuperación del culto a las imágenes sagradas tendría un importante apoyo en lo expresado por Giménez Caballero.

Las actitudes rituales y el uso político del culto católico en la España del primer franquismo deben ser entendidas bajo esta mirada barroca. Alrededor de los importantes lugares sagrados del territorio español, como la catedral de Santiago de Compostela o la basílica de la Virgen del Pilar en Zaragoza, se llevaron a cabo las principales muestras de devoción *patriótica*, ofrendas, reparaciones y desagravios¹⁸. Estos modelos se reprodujeron igualmente en otras ciudades, así como en los diversos santuarios regionales o locales, consolidando geografías devocionales que tejieron fuertes lazos de unión. Estas expresiones se convirtieron en escenificaciones del orden establecido y declaraciones de los distintos poderes. Uno de los principales intelectuales fascistas de los primeros años de la dictadura, el filósofo José Pemartín, puso en valor el poder de la religiosidad popular y la externalización del culto, y el

16. GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: *Genio de España. Exaltaciones a una resurrección nacional y del mundo*. Madrid, Ediciones de la Gaceta Literaria, 1932, p. 47.

17. GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: *Arte y estado* (edición, introducción y notas de Enrique Selva Roca de Togores). Madrid, Biblioteca Nueva, 2009 [1935], p. 254.

18. DI FEBBO, Giuliana: *Ritos de guerra...*, p. 31.

papel que la imagen debía interpretar. Al defender el catolicismo como religión de estado manifiesta que:

El pueblo cree lo que ve como previo paso para creer en lo que no ve; y si ve a las autoridades rindiendo culto Católico a Dios, si ve a las fuerzas armadas presentando armas al Santísimo sacramento, si ve el esplendor del culto Católico español [...] cree efectivamente que *Aquello* a lo que se rinde Culto exterior es la Verdad. [...] No sin motivo la sabiduría suprema de la Iglesia sostiene todo el esplendor del Rito y del Culto externo, en contra del frío y ensimismado subjetivismo protestante; no sin un motivo sostiene también su Culto a las imágenes¹⁹.

Las palabras de Pemartín fueron escritas para su obra *¿Qué es lo Nuevo? Consideraciones sobre el momento español presente*, cuya primera edición tuvo lugar en 1937, cuando aún no se había terminado la guerra, y son una clara declaración de intenciones. La referencia al culto a las imágenes, que para entonces ya habían sido víctimas de los ataques sacrílegos perpetrados en el verano de 1936, adquiere una dimensión significativa. Pemartín reconoce en estas líneas el valor de la veneración de las sagradas imágenes como un instrumento de la Iglesia puesto al servicio de Dios por medio del cual el pueblo se acerca a la verdad evangélica. Este discurso se activará de nuevo una vez terminada la guerra, combinándose con el ideario falangista de un «resurgimiento nacional» expuesto por Ernesto Giménez Caballero –aquel discurso que defiende que España debía caer para amanecer a un nuevo tiempo– y permite entender la presencia activa del falangismo en la recuperación del culto católico y el de las sagradas imágenes, como veremos para el caso valenciano.

La construcción de un ideario nacional tuvo, por tanto, como base un claro sentimiento de exaltación barroca. La escenificación de un nuevo tiempo barroco se llevó a cabo en un orden vertical que alcanzó tanto a las clases elevadas como a las más populares, desde las fastuosas liturgias oficiales a la ritualidad local, así como en las prácticas individuales. De este modo se vivió una revitalización de la milagrería, se sucedieron episodios de apariciones de imágenes y reliquias y reconocimiento del poder taumatúrgico de estas. El culto católico se hizo cada vez más espectacular en lo externo como *sentido* en lo teológico, retomando esquemas litúrgicos que recordaban claramente al Concilio de Trento. Pero es importante señalar que esto no sucedió como única atención a los signos externos, sino a la recuperación de prácticas y expectativas sobre las imágenes sagradas que habían pervivido durante siglos. La participación del poder civil y militar fue plena. El punto en el que convergen estos propósitos se encuentra en la proyección pública de la figura de Franco, capaz de simbolizar el carácter teocrático del nuevo régimen dictatorial. Las crónicas periodísticas –acompañadas de fotografías– lo describen como un individuo altamente devoto que muestra constantemente su aprecio hacia todo tipo de expresión popular de devoción y que participa activamente en

19. PEMARTÍN, José: *¿Qué es lo Nuevo? Consideraciones sobre el momento español presente*. Santander, Espasa-Calpe, 1938 [1ª ed. de 1937], p. 85.



FIGURA 2. ALTAR PRESIDIDO POR EL CRISTO DE LAS MARAVILLAS. PORTADA REVISTA FOTOS DE 22 DE ABRIL DE 1939. REPORTAJE GRÁFICO DE JOSÉ DEMARÍA VÁZQUEZ «CAMPÚA». BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA

la restitución del culto católico y –como veremos en el próximo apartado– en la recuperación del patrimonio religioso.

En la organización de este aparato público-festivo, las imágenes sobrevivientes ocuparon un espacio central de la escenografía y los discursos oficiales. Fotografías aparecidas en la prensa y en ediciones especiales de todo tipo de boletines y monografías, convertían a estos objetos en testimonio de la barbarie y, al mismo tiempo, en representación metonímica de España. Esto fue aún más destacado en aquellas imágenes que en su materialidad mostraban las secuelas de estos actos, como mutilaciones o rasgaduras. Lejos de ser interpretadas como ostentaciones faltas del decoro que debe guardarse en la veneración de las sagradas imágenes, esta visión las hacía estar aun más cerca del concepto de reliquia. Además de esta exhibición fotográfica, en el boato de los actos públicos cívico-religiosos estas imágenes ocuparon un espacio protagónico. Es el caso del Cristo de las Maravillas en Madrid –al que le había sido mutilado el brazo derecho– que presidió el altar erigido frente a la emblemática puerta de Alcalá en la «primera misa por los Caídos por España» celebrada en la capital española, en medio de una efectiva escenografía fascista (FIGURA 2)²⁰. Esta misma disposición se repetirá en todo el territorio español, como tendremos ocasión de ver para el caso valenciano con la imagen de la Virgen de los Desamparados.

Lo relatado hasta el momento –y especialmente tomando como ejemplo el caso del Cristo de Maravillas– sirve para identificar el camino trazado entre el sacrilegio y el posterior desagravio de las imágenes. El valor político de estos hechos se hizo patente por los múltiples actos de reparación realizados tras la recuperación de reliquias e imágenes²¹. Para la Real Academia Española de la Lengua, el concepto de desagravio se fundamenta en la idea de tratar de «borrar o reparar el agravio hecho, dando al ofendido satisfacción cumplida». Se quiso identificar que el ataque sufrido por las sagradas imágenes había sido dirigido en realidad a Cristo, lo que estuvo reforzado por actos como el del Cerro de los Ángeles. La expresión que representó de manera más clara este propósito fue la de identificar los objetos, templos e imágenes consagrados a Dios como *mártires*. Este enunciado fue ampliamente explotado en la propaganda oficial y en los discursos eclesiásticos²². Buena prueba de ello son ediciones como la obra *Via Crucis del Señor en las tierras de España*, de Manuel Augusto, editada en 1939 (FIGURA 3)²³. En este sentido, resulta de gran interés el estudio de esta literatura inicial formada por noticias, crónicas y reportajes periodísticos monográficos, así como libros y folletos, no únicamente con el deseo

20. Esta celebración tuvo lugar el 6 de abril de 1939, festividad del Jueves Santo, coincidiendo, por tanto, con la Semana Santa. Inició con una procesión de esta talla escultórica del siglo XVII desde la parroquia de San José hasta el altar dispuesto ante la Puerta de Alcalá. Para Zira Box, se hacía coincidir la pasión de Cristo con la desolación del pueblo español. Box, Zira: *España, año cero. La construcción simbólica del franquismo*. Madrid, Alianza, 2010.

21. COLORADO CASTELLARY, Arturo: *Arte, revancha y propaganda. La instrumentalización franquista del patrimonio durante la segunda guerra mundial*. Madrid, Cátedra, 2018, p. 110.

22. He trabajado este concepto de «el martirio de las cosas» de manera más amplia en un trabajo de próxima publicación.

23. AUGUSTO, Manuel: *Via Crucis del Señor en las tierras de España*. Barcelona, Editora Nacional, 1939. El concepto de martirio de la imagen trataba de definir, a modo de un martirologio, el tránsito del arte religioso hacia su aniquilamiento y está cargado de claras connotaciones teológicas.

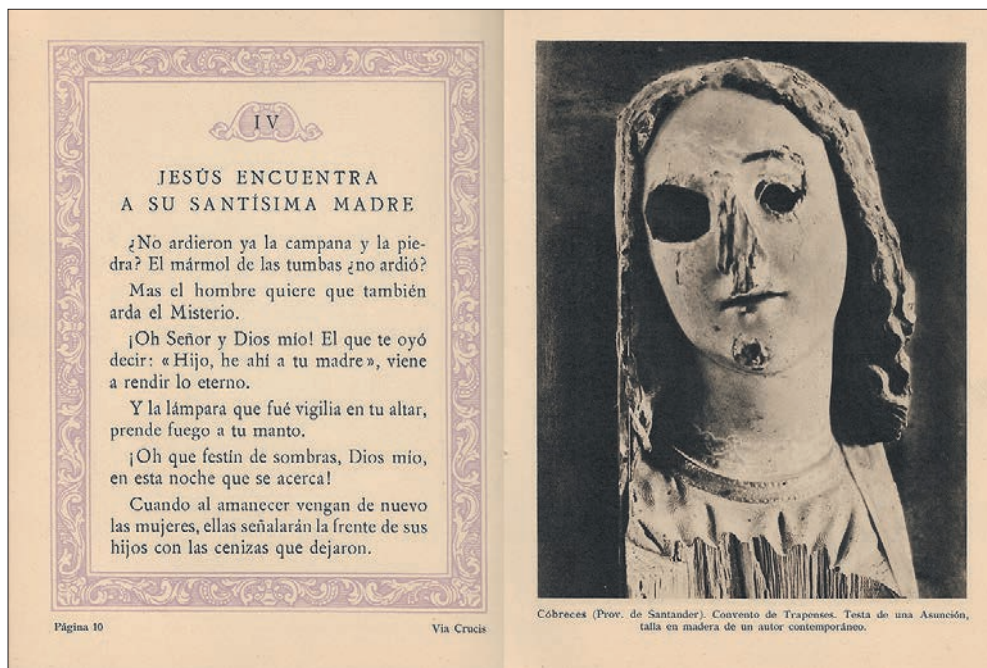


FIGURA 3. PÁGINAS INTERIORES DE *VIA CRUCIS DEL SEÑOR EN LAS TIERRAS DE ESPAÑA*, DE MANUEL AUGUSTO, 1939

de conocer el modo en el que fue atacado, y posteriormente salvado, el patrimonio eclesiástico español durante la Guerra Civil y en los primeros años de la dictadura, sino también por analizar el modo en el que se construyó el relato de la salvación de estas imágenes. Lo significativo de estas historias será la capacidad por describir la realidad desde una perspectiva de predestinación histórica.

Los actos públicos de desagravio de la imagen sagrada –manifestaciones públicas de carácter expiatorio donde participó toda la sociedad civil, desde las autoridades políticas, militares y eclesiásticas, a las élites sociales y el pueblo llano–, se repitieron por toda la geografía española, en aquellos lugares donde las peculiares circunstancias lo permitieron. Donde las imágenes fueron destruidas se confeccionaron nuevas –en un estilo neobarroco– y allí donde se rescataron o salvaron se restituyó el culto tras las pertinentes restauraciones.

«VALENCIA CONFIESA». EL DESAGRAVIO DE LAS IMÁGENES SAGRADAS EN VALENCIA. LA VIRGEN DE LOS DESAMPARADOS Y EL CRISTO DEL GRAO

Con el titular «Valencia confiesa y adora públicamente a Cristo» el periódico *Avance* –diario de la tercera compañía de Radiodifusión y propaganda en los frentes, controlado por Falange– coronaba la portada de su edición del día primero de abril de 1939²⁴. La noticia a la que hacía referencia dicho titular era la conmemoración

24. *Avance*, 1 de abril de 1939.

de «la primera misa de campaña que se celebra en esta ciudad, tan española, tan eucarística, tan mariana»²⁵ en la que participaron las autoridades militares –entre ellos los generales Luis Orgaz y Antonio Aranda–, junto con los líderes regionales de F.E.T. y de las J.O.N.S. y el Gobernador Civil, Francisco Planas. Los habitantes de la ciudad que se fueron acercando desde primera hora de la mañana a la gran explanada delante del Ayuntamiento se encontraron por el camino con multitud de «cartelones y periódicos murales» con consignas propias del nuevo régimen. El altar, decorado con los colores «de la bandera patriótica», estaba presidido por una réplica de la imagen de la Virgen de los Desamparados «traída en peregrinación por las ciudades de la España liberada» y que había entrado a Valencia escoltada por miembros de Falange. Completaba la escenografía del altar un retrato de Franco. De este hecho se desprende la construcción de un relato, el del inicio de un tiempo de expiación colectiva en la ciudad de Valencia en los llamados «primeros días de la liberación». Al deseo de defender a España como un pueblo católico se sumó, en consecuencia, la pretensión de redimir a la nación por los actos realizados en su nombre por la República²⁶. El estamento militar, junto al nuevo poder civil y el falangismo, insistieron nuevamente en concederle a la toma de Valencia por parte del bando sublevado un tono propio de reconquista cristiana. En este relato, el culto a la Virgen de los Desamparados ocupó un lugar estratégico y aún lo sería más, pocos días después, cuando por medio del acto público de desagravio de su imagen original se actualizase lo carismático de la misma.

La imagen de la Virgen de los Desamparados de Valencia es una escultura del siglo XV realizada en pasta de papel cartón²⁷. Su veneración se encuentra documentada desde inicios de dicho siglo en el entorno de la cofradía creada en 1410 bajo la advocación de Nuestra Señora de los Inocentes. En 1414 la cofradía obtuvo el privilegio real del monarca Alfonso V el Magnánimo para esculpir y poseer una

25. Esta frase, que como el resto de las citas entrecomilladas del presente párrafo se extractan de la crónica periodística del *Avance* de 1 de abril, encierra una declaración expresa de reconocer dos cultos singulares de la ciudad de Valencia que llegarían a ser ilustrativos de la instrumentalización del patrimonio religioso por parte del primer franquismo. De un lado, reconoce la singularidad de la devoción a la Virgen de los Desamparados en la construcción de una identidad local, pero, por otro lado, la referencia a lo «eucarística» de la ciudad señala a otro objeto, el Santo Cáliz –reliquia con tradición de ser el vaso utilizado en la última cena– que vio renovado su culto a principios del siglo XX.

26. Según la crónica periodística, al tiempo que el padre Comesaña oficiaba la misa, otro sacerdote, el padre Juan Muñoz, hacía de comentarista por medio de altavoces situados por toda la plaza. La transcripción periodística de las palabras de este último nos muestra el carácter expiatorio del acto y el valor estratégico de la elección de la imagen de la Virgen de los Desamparados: «valencianos, españoles todos: Estáis recibiendo el entusiasmo de este pueblo, cuya fe no podía morir porque se cimentaba en aquel amor a la Virgen de los Desamparados, y en Jesucristo en el Santísimo Sacramento del Altar. En estos instantes, miles, centenares de miles quizá, se han congregado en esta gran plaza, que yo no sé qué nombre darla, si el nombre de la plaza donde vuelve a Dios Nuestro Señor, a la Virgen de los Desamparados, toda la reparación de la infamia que unas turbas exóticas lanzaron sobre este pueblo bendito». *Avance*, 1 de abril de 1939, Año 1, Número 3, pág. 1.

27. En recientes análisis técnicos realizados sobre la obra han salido a la luz fragmentos de papeles con *probations calami* –pruebas de tinta o pluma– cuya grafía se puede datar entre finales del siglo XIV y principios del XV. La pieza presenta constantes añadidos en técnicas variadas: telas enyesadas, estructuras de madera y refuerzos metálicos. GARCÍA HERNÁNDEZ, Greta *et al.*: «La restauración de la imagen de la Virgen de los Desamparados: particularidades de la intervención», en PÉREZ GARCÍA, Carmen (ed.), *La restauración de la Virgen de los Desamparados y su camarín*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2016, pp. 79-81.

imagen de la Virgen «de plata sobredorada o madera»²⁸. La función original de la imagen debió ser la de cubrir el féretro de los cofrades y, por tanto, se trataría de una imagen yacente cuya cabeza debió reposar sobre un almohadón y, de ahí, la peculiar inclinación del cuello que hizo que la imagen, venerada hasta la actualidad como una figura puesta en pie, fuese conocida con el apelativo de la *xeperudeta*²⁹. La devoción a esta imagen mariana recibió un especial auge durante el periodo barroco, momento en el que, con el deseo habitual de ensanchar su carisma, se fundó la leyenda de que se trataba de una imagen *non manufacta*. De este modo, la tradición piadosa afirmaba que había sido confeccionada milagrosamente por tres ángeles que se habían presentado en apariencia de escultores peregrinos al padre Joan Gilabert y que, tras pasar tres días encerrados en una ermita frente al Hospital, desaparecieron misteriosamente dejando únicamente la imagen. Este relato alcanzó un carácter canónico en el contexto de la defensa de las imágenes posterior al Concilio de Trento, quedando como testimonio del discurso visual obras como el lienzo de Gaspar de la Huerta titulado *La milagrosa labra de la imagen de la Virgen por unos ángeles peregrinos* (c. 1695, Museo Mariano de la Basílica de la Virgen de los Desamparados, Valencia)³⁰. Posteriormente, la continuidad de esta creencia se desvanece, sufriendo los habituales desmentidos por parte del clero ilustrado.

Este último aspecto revela un hecho importante como es la pertenencia de la imagen de la Virgen de los Desamparados a un exclusivo grupo de imágenes de culto, el de las imágenes milagrosas³¹. El carisma concedido a este tipo de imágenes fue posible por medio de reconocer que en su propia historia –tanto por su hallazgo sobrenatural, como por la adjudicación de todo tipo de portentos y milagros– existen pruebas que las convierten en testimonio de la manifestación de la gracia divina. Estas imágenes quedaron investidas de agencia –esto es el reconocimiento de su capacidad para producir efectos y respuestas en el entorno–³² y fueron fundamentales en el establecimiento de una geografía devocional sustentada en todo un entramado de relaciones sociales e interacciones con las mismas. Durante el Antiguo Régimen se fueron estableciendo las características de esta cartografía devocional en función –y, en ocasiones de manera paralela– a los procesos de consolidación de identidades comunitarias. Establecido un primer culto local, algunas de estas devociones sufrieron un proceso de regionalización e incluso, en algunos casos notables, de nacionalización de estos cultos³³. Desde esta perspectiva,

28. APARICIO OLMOS, Emilio M.³: *Santa María de los Inocentes y Desamparados en su iconografía original y sus precedentes históricos*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1968, pp. 261-262.

29. GARCÍA MAHÍQUES, Rafael: «La Virgen de los Desamparados en los siglos XVI y XVII. La historia de la basílica comunicada por las obras de arte», en GIRONES SARRIÓ, Ignasi, *Real Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia. Restauración de los fondos pictóricos y escultóricos 1998-2001*. Valencia, Fundación para la Restauración de la Basílica de la Virgen de los Desamparados, 2001, p. 24.

30. Cfr. PORTÚS, Javier: *Metapintura. Un viaje a la idea del arte en España*. Madrid, Museo del Prado, 2016, p. 31.

31. Sobre el estatuto sagrado de la imagen –su formulación original y acomodo en el Antiguo Régimen y su continuidad posterior– véase: DOMÉNECH GARCÍA, Sergi: «El tiempo de la imagen sagrada. Renovación y resistencia del discurso sobre la imagen sagrada de finales del Antiguo Régimen al Concilio Vaticano II», *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, 16 (2020), pp. 100-116.

32. GEL, Alfred: *Arte y agencia. Una teoría antropológica*. Buenos Aires, Paradigma indicial, 2016.

33. El caso más significativo de este último proceso lo constituye para España las devociones a Santiago y la Inmaculada, pero, en lo referente al culto concreto de una imagen, el ejemplo evidente fue el de la Virgen del Pilar.

la restitución del culto a la Virgen de los Desamparados y la organización de los actos en desagravio responden a un proyecto de largo recorrido por el cual la comunidad católica valenciana se identificaba alrededor de este culto mariano.

El 19 de julio de 1936, el día después del estallido de la guerra, el patrimonio eclesiástico valentino empezó a ser atacado. En estos primeros días se incendiaron templos como el de los Santos Juanes, en la plaza del mercado, San Agustín, San Martín o la propia catedral. Esta suerte también la sufrió la propia capilla –hoy basílica– de la Virgen de los Desamparados³⁴. Una vez controlada la situación por parte de los poderes públicos, y en previsión de futuros conatos, la imagen fue resguardada en el Ayuntamiento, en un armario del antiguo archivo municipal³⁵. Sobre los avatares que vivió la imagen hasta ser resguardada en el Archivo Municipal se han escrito con posterioridad diversas monografías y crónicas periodísticas –prácticamente hasta la actualidad– que, incluso, han polemizado a la hora de establecer los nombres de los protagonistas y, por tanto, *héroes* en esta historia. Su salvaguarda en el Ayuntamiento evidencia el interés de los poderes públicos de controlar los actos de violencia y preservar el patrimonio eclesiástico. Pero lo que resulta interesante, desde el punto de vista del discurso, fueron las motivaciones que se desprenden de los que podríamos llamar primeros «cronistas del calvario mariano», así como de la prensa de la época. El más significativo es el testimonio escrito por Salvador Carreres Zacarés quien, por encargo de la cofradía, redactó una breve reseña de lo acontecido que se publicó con el título de *La Virgen de los Desamparados bajo el dominio rojo*, en julio de 1939, coincidiendo con el aniversario de los hechos. El historiador Carreres Zacarés, quien fuese cronista de la ciudad durante los años del franquismo, no deja duda sobre el propósito seguido al dar a la imprenta su obra, el de construir una memoria de los actos sacrílegos y definirlos como propios de la barbarie perpetrada por los administradores del orden político anterior y sus seguidores³⁶.

En el relato ideológico de los hechos, Salvador Carreres señala a la Virgen de los Desamparados como objetivo político directo y afirma que «de haber sido llevada a algún domicilio particular, las turbas rojas no la hubieran respetado, pues ha

34. Para una recopilación de las noticias periodísticas e información oral sobre los sucesos véanse los diversos trabajos del sacerdote Andrés de Sales Ferri: FERRI CHULIO, Andrés de Sales: *Escultura patronal valentina destruida en 1936*. Sueca, Andrés de Sales Ferri Chulio, 1999; FERRI CHULIO, Andrés de Sales: *El incendio de la capilla de la Virgen de los Desamparados el 21 de julio de 1936*. Valencia: Andrés de Sales Ferri Chulio, 2013.

35. El 31 de marzo de 1939, el día previo a la celebración de la misa de campaña, el periódico *Avance* daba noticia de las imágenes sagradas y reliquias que habían podido salvarse y señala la presencia de las autoridades locales republicanas y su participación en el rescate así como la del sacerdote Vicente M.^a Izquierdo: «Cerca de la Virgen estaban unos diputados y concejales del Ayuntamiento de Valencia del fenecido régimen, en los que en medio de tantas desorientaciones y desvaríos se advirtió el deseo de salvar a la Virgen. [...] fue colocada en un camión de las fuerzas de Asalto, y con emoción indescriptible [Vicente María Izquierdo] realizó el traslado de la imagen, envuelta en unos manteles, a la Casa del Ayuntamiento, donde entró a pesar de tantos forajidos, como reina, señora y alcaldesa de la ciudad de Valencia». *Avance*, 31 de marzo de 1939.

36. El prólogo escrito por el prior para acompañar el texto de Salvador Carreres, dice lo siguiente: «[...] firmemente creemos, que el recuerdo de los sacrilegios cometidos por la fiera revolucionaria con la efigie de Nuestra Señora de los Desamparados, acrecentará nuestra devoción hacia tan excelsa Reina; como la memoria de los agravios a nuestras madres sirven de acicate y amoroso estímulo hacia ellas; es propio de hijos bien nacidos cercar a sus padres y acariciarles, cuando el cierzo de la tribulación les oprime». CARRERES ZACARÉS, Salvador: *La Virgen de los Desamparados bajo el dominio rojo*. Valencia, Antigua y Real Cofradía de Nuestra Señora de los Inocentes, Mártires y Desamparados, 1939, [prólogo], p. 5.

habido especial interés, incluso por el mismo Gobierno marxista, en hacerse con ella»³⁷. Estas palabras, así como el propio título del libro, muestran diversos lugares comunes de la retórica posbélica, en lo concerniente a los ataques iconoclastas. Del mismo modo, en la edición del 15 de abril de *Las Provincias*, se relataba que: «Un hombre de Espíritu abnegado subió por el Camarín, medio asfixiándose, y salvó la imagen cuando el fuego empezaba a devorarla. Parecía cosa de milagro. Más tarde, ya de noche, fue llevada al Ayuntamiento en completo sigilo. Por fortuna, los ediles marxistas no lo sabían»³⁸.

Las narraciones llenas de dramatismo que refieren la ocultación y posterior descubrimiento de las imágenes de devoción en ocasiones funcionan –en términos estructurales– como una representación invertida de la leyenda de su invención³⁹. Si bien en el caso de la Virgen de los Desamparados no existe esta concordancia –quizás por la poca transcendencia de la leyenda de su creación por mano de ángeles–, sí se advierte el deseo por conectar su preservación en un espacio público –el Archivo Municipal, en la Casa Consistorial– con los anteriores episodios en los que se adjudicó a la Virgen un papel protector de los habitantes de Valencia.

Así, al igual que había sucedido en Europa tras la terminación de la *gran guerra* –y como había de volver a suceder tras la Segunda Guerra Mundial– acusar al enemigo de la destrucción del patrimonio artístico se convirtió en un arma de propaganda fundamental⁴⁰. Como señala Arturo Colorado, este tipo de discursos presentes desde el inicio de la posguerra están llenos de tópicos sobre la destrucción y robo del patrimonio eclesiástico y formaban parte de una campaña franquista guiada a construir una nueva memoria⁴¹. Otro de los habituales recursos de estos relatos –considerado como una verdad aceptada sin contrastar– fue la identificación de que estos actos iconoclastas fueron llevados a cabo por *furias* y turbas descontroladas. La descripción de esta falsa espontaneidad responde, en ocasiones, a la visión de quien sufre los ataques en cuyos relatos trata de mostrar, en quien los ejecuta, el rostro de la barbarie, sin hacer mención, por tanto, a los argumentos que lo habían movido a cometerlos. Por tanto, resultó frecuente que los relatos de estas destrucciones estuvieran plagados de adjetivos peyorativos e impactantes, así como por un tono mesiánico en el que, a estos *episodios apocalípticos* les seguían momentos de *gloria*. En el año 1939, como «año de la victoria»⁴², las crónicas de los hechos sucedidos a la imagen de la Virgen marcan el límite de un tiempo corrompido y señalan el nacimiento de un nuevo orden. De tal forma que el

37. CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, p. 13.

38. «Como fue salvada y es reparada la imagen de Nuestra Señora de los Desamparados», *Las Provincias*, 15 de abril de 1939, p. 8.

39. DELGADO, Manuel: *Luces iconoclastas...*, pp. 118-119.

40. GAMBONI, Dario: *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*. Madrid, Cátedra, 2014, p. 60.

41. COLORADO CASTELLARY, Arturo: *op. cit.*, pp. 16-17.

42. El 2 de abril de 1939, la orden ministerial de Serrano Suñer ordena que en todos los documentos oficiales se acompañen con la expresión «año de la victoria» que sustituía a la anterior de «año triunfal». Un gesto singular, el de la designación oficial de 1939 como «año de la Victoria» –en el que, imitando a Mussolini con el lema «era fascista»– que permitía, en opinión de Giuliana di Febo, «prolongar el tiempo de la victoria y transformarlo en memoria agresiva y beligerante». DI FEBBO, Giuliana: *Ritos de guerra...*, p. 98.

hecho de que la imagen de la Virgen de los Desamparados se librara de su destrucción total fue recibido como un acto providencial, un milagro, con el propósito de que «vencida la fiera y obtenida la paz, pudiesen los valencianos derroscarse con fervor ante Ella»⁴³.

Existe otro aspecto centrado en la identificación de acciones recurrentes en los ataques perpetrados contra las imágenes que construyen una especie de ritual sacrílego. El más habitual de estos patrones sacrílegos fue el tópico del fusilamiento de las imágenes que adoptaron tanto los relatores de los actos sacrílegos como sus perpetradores, como hemos tenido ocasión de ver con el fusilamiento del Cristo del Cerro de los Ángeles. Esta visión estuvo fundamentada tanto en hechos reales como en historias que se han demostrado falsas. Entre las poblaciones cercanas a la ciudad de Valencia se publicaron reseñas periodísticas en estos primeros momentos, como la del Cristo de la Fe, venerado en Paterna, del que se afirmaba que antes de ser incendiado fue sacado de la Iglesia por varios milicianos acusando «tres tiros en el rostro»⁴⁴. En Xàtiva, población también de la diócesis valentina, se difundió que la mañana del 27 de julio «a tiro limpio fusilaron a la Virgen Patrona de Játiva, derribando su imagen que, entre risas y blasfemias, quemaron en auto de fe... bolchevique»⁴⁵.

Para el caso de la Virgen de los Desamparados las expresiones de que la imagen fue martirizada y *víctima* de disparos aparecieron desde el primer momento. De nuevo el relato periodístico se hizo eco de una versión –que recientes estudios materiales sobre la obra original han demostrado poco probable–⁴⁶ que afirmaba que, en su capilla, antes de que la imagen fuese rescatada, esta había sido víctima de un proyectil: «El ambiente sofocante les hacía buscar salida [a aquellos que habían provocado el incendio], pero antes las pistolas apuntaron a la dulce, indefensa imagen, y la profanaron. [...] Un balazo hirió la cara de la Virgen y otro martirizó el cráneo»⁴⁷. Salvador Carreres elevará la cifra a «tres tiros que un insensato se había atrevido a disparar»⁴⁸. A diferencia de la quema de imágenes –que las asemeja a cualquier otro objeto que pudiese ser destruido– el fusilamiento denota un ataque que les da identidad *humana*, las activa como mártires y ayuda a comprender la idea de que a quien se atacó fue al original representado, en este caso al propio Cristo, y a la comunidad de fieles que murieron por él.

Junto a esos relatos se descubrían también las fotografías del estado en el que se encontraba la imagen de la Virgen de los Desamparados –realizadas por Valentín Pla– que se convirtieron en testimonio gráfico y fueron publicadas en los principales periódicos, así como en estampas o postales (FIGURA 4). Pero los esfuerzos se

43. Palabras del Prior del clero de la basílica en el prólogo de la obra de CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*

44. En esta misma población fue quemado el Cristo del Salvador acusando a los mismos milicianos de haberle infringido antes varios golpes. CARDONA LLAVATA, Vicente: «De 1936 a 1939. Lo que sucedió en Paterna», *Las Provincias*, 11 de mayo de 1939, p. 8.

45. SARTHOU CARRERES, Carlos: «La corona de la Virgen», *Las Provincias*, 27 de mayo de 1939, p. 16.

46. GARCÍA HERNÁNDEZ, Greta *et al.*: *op. cit.*, p. 108.

47. «Como fue salvada y es reparada la imagen de Nuestra Señora de los Desamparados», *Las Provincias*, 15 de abril de 1939, p. 8.

48. CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, p. 12.

centraron principalmente en mostrar el estado del rostro con la idea de demostrar que éste había quedado dañado a causa del incendio provocado en el interior de la capilla (FIGURA 5). Recordemos que la historia de la iconoclasia demuestra que es en esta parte de la anatomía humana –muy precisamente en los ojos y la boca– donde se han centrado la mayoría de los ataques realizados contra la imagen, por su capacidad metonímica, pero también por lo simbólico de la misma⁴⁹. Esta lógica funciona igualmente en el pensamiento iconófilo donde, de manera habitual, el fiel dirige la mirada al rostro construyendo potentes lazos emotivos, de ahí que sean exhibidas estas fotografías. No es de extrañar que, en tono providencialista, se celebre lo *milagroso* de la recuperación del rostro debido a que se conservaba un molde del original. Por tanto, la exhibición de la fotografía del rostro destrozado de esta Virgen valenciana estuvo dirigida tanto a señalar lo *horrendo* del acto sacrílego como lo excepcional de su restauración, llevada a cabo por el imaginero valenciano



FIGURA 4. FOTOGRAFÍA DEL ESTADO DE LA IMAGEN ORIGINAL DE LA VIRGEN DE LOS DESAMPARADOS, POR VALENTÍN PLA, DIFUNDIDA EN LOS PERIÓDICOS DE LA ÉPOCA, 1939



Valencia. — Estado en que quedó la Virgen de los Desamparados, después del incendio y saqueo de la capilla por los rojos.

FIGURA 5. DETALLE DEL ESTADO DEL ROSTRO DE LA VIRGEN DE LOS DESAMPARADOS, EN FOTOGRAFÍA DE QUINTANA. CARPETA POSTAL

49. Con frecuencia, en las agresiones dirigidas a las imágenes en contextos iconoclastas de origen teológico –iconoclasia bizantina, movimiento protestante, actos perpetrados por islamistas, etc.– éstas eran denostadas agrediendo al rostro y, especialmente, a los ojos por ser precisamente uno de los elementos que, de manera tradicional, concentraban el convencimiento de vitalidad. FREEDBERG, David: *El poder de las imágenes. Estudio sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid, Catedra, 1992, p. 463. Cfr. GAMBONI, Dario: *op. cit.*



FIGURA 6. IMÁGENES DEL DESFILE DE LA VICTORIA EN VALENCIA A SU PASO POR EL AYUNTAMIENTO, EL 3 DE MAYO DE 1939. CARPETA POSTAL

José Ponsoda Bravo⁵⁰. El arzobispo Melo veía la reparación de la imagen como «símbolo de la restauración» de las almas de los fieles, anticipo de la reposición del resto de imágenes y templos⁵¹.

Estos relatos y sus detalles dramáticos no dejaban de ser eslabones en un ajustado engranaje de política de la memoria antirrepublicana que se puso en marcha desde el inicio del golpe militar y donde la mirada sobre el patrimonio eclesiástico –y muy especialmente en lo referente a las imágenes y reliquias sagradas– fue fundamental⁵². Durante la Guerra Civil Valencia llegó a convertirse en una de las ciudades más importantes de la España republicana. Allí se trasladó el gobierno de la República convirtiéndola en la capital del Estado, entre noviembre de 1936 y octubre de 1937. Este hecho también supuso que la ciudad fuese víctima de más de 400 bombardeos de los sublevados llevados a cabo por sus aliados de la Alemania nazi y la Italia de Mussolini. Con la llegada del ejército fascista a Valencia se inició un programa especial destinado a borrar la memoria del pasado republicano. La escenificación de España como un país liberado por Franco tuvo lugar por medio de fiestas, arcos triunfales con la imagen del dictador, desfiles militares, misas de campañas y numerosos *Te Deum* por las principales ciudades españolas, en celebración de la victoria⁵³. Franco, como figura que capitula el nuevo régimen, llevó a cabo una serie de «viajes triunfales» que venían acompañados por un desfile militar, muestra del poder del nuevo orden. Por este motivo, el dictador llegó a Valencia el 2 de mayo y al día siguiente tuvo lugar el desfile de la Victoria. En la crónica que el periodo *ABC* dedicó a la estancia de Franco en Valencia se destaca la visita que este hizo la noche del 4 de mayo a la imagen de la Virgen de los Desamparados, ubicada aún en la casa consistorial. El relato periodístico de *ABC* le da alcance nacional y afirma que Franco oró, junto a su esposa, ante la imagen, y el arzobispo Prudencio Melo rezó una salve, mientras que la prensa local insistirá en que Franco pudo observar «la saña con que la hirieron las hordas marxistas» (FIGURA 6)⁵⁴.

Aunque este episodio sirva de declaración de la especial relación entre Iglesia y Estado y el papel de la imagen de devoción, la verdadera escenificación de la restitución de un orden sacramental de la imagen se llevó a cabo con la posterior organización de un acto de desagravio y la reposición de la imagen de la Virgen de los Desamparados a su capilla original, lo que aconteció unas semanas después, el 14 de mayo de 1939. Restaurada la imagen por el artista local José María Ponsoda Bravo, la ciudad se preparó para organizar un desfile que llevara la imagen del Ayuntamiento a la Basílica de la Virgen, disponiendo diversos altares en el exterior, todo ello bajo un estilo definido como barroco en el que se unían símbolos cristianos y de la Falange (FIGURA 7). En dicha celebración participaron los representantes locales de los diversos poderes civil, militar y eclesiástico frente a los cuales se dio lectura de

50. Sobre la obra de este autor y el papel que llevó a cabo durante los primeros años del franquismo en la confección de imaginería religiosa, véase LÓPEZ CATALÁ, Enrique: *José María Ponsoda Bravo y la imagen escultórica religiosa de su tiempo en Valencia*, (Tesis doctoral inédita), Universitat de València, 2017.

51. *Las Provincias*, 14 de mayo de 1939, portada.

52. Sobre este último aspecto conviene de nuevo atender a COLORADO CASTELLARY, Arturo: *op. cit.*, pp. 109-123.

53. DI FEBBO, Giuliana: *Ritos de guerra...*, p. 97 y sig.

54. *ABC*, 4 de mayo de 1939, p. 1; *Las Provincias*, 5 de mayo de 1939, p. 2.

la entrega oficial de la imagen al clero de la basílica. El inicio de las celebraciones tuvo lugar en la plaza de la Virgen –en ausencia aún de la imagen original– donde se erigió un altar efímero sobre la propia fachada de la basílica, formado por un tapiz de musgo con flores y coronado por el escudo de la ciudad (FIGURA 8). La fuente de la plaza fue ornamentada y convertida en un gran monumento al régimen y la unión político-ecclesiológica. Así, en el surtidor central se dispuso el yugo y las cinco flechas, símbolo de la Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S. Tras la misa, y desplazados a la plaza del Ayuntamiento, fue bendecida la imagen de la Virgen de los Desamparados y leída el acta de entrega, siendo llevada en andas hasta la plaza de la Virgen por un número considerable de portadores (FIGURA 9)⁵⁵.



FIGURA 7. PORTADA DEL PERIÓDICO LEVANTE –ANTIGUO EL MERCANTIL VALENCIANO CONVERTIDO EN HERRAMIENTA DE DIFUSIÓN DE FALANGE– DEL 14 DE MAYO DE 1939



FIGURA 8. ALTAR FRENTE A LA CAPILLA DE LA VIRGEN EL 14 DE MAYO DE 1939. CARPETA POSTAL

55. CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, pp. 27-28.

La organización del acto de desagravio se encargó de reconocerle nuevamente a la Virgen de los Desamparados su patronazgo sobre la ciudad, situándola a la cabeza de una cartografía devocional local. La suerte vivida por la imagen –y la consideración de su recuperación como providencial– compendia al resto de devociones de las distintas parroquias y, a nivel social, agrupaba a los individuos por medio del fervor religioso. La escenificación de este hecho se aprecia en la organización del acto de desagravio del 14 de mayo que incluía el desfile por la plaza del consistorio –bautizada ya con el nombre de plaza del Generalísimo– de los representantes de cada una de las parroquias de la ciudad para que pudiesen rezarle a la Virgen y leer poemas de expiación (FIGURAS 10 y 11). Estos fieles fueron situados estratégicamente en las diversas calles, convertidas estas en escenario urbano por el que posteriormente realizó su recorrido la imagen hasta la plaza de la Virgen (FIGURA 12)⁵⁶. Completaron los actos una exposición organizada en las dependencias del Ayuntamiento con objetos de arte sacro rescatado⁵⁷.

El papel protagonista de la imagen de la Virgen de los Desamparados en el proceso de la toma del poder de la ciudad de Valencia por parte del franquismo formaba parte de un plan establecido de manera previa a la entrada a la ciudad. La noticia del incendio de la capilla de la Virgen en julio de 1936 trascendió el ámbito local y se daba por cierta la desaparición de la imagen original. De ahí que las tropas del general Aranda entraran a la ciudad portando consigo una réplica que presidió el altar en la primera misa de campaña, que fue escoltada por miembros de Falange. Debemos, por tanto, identificar que el reconocimiento de la victoria y recuperación –con tono de reconquista cristiana– de la ciudad de Valencia para el bando sublevado y el reconocimiento, como



FIGURA 9. SALIDA DE LA IMAGEN DE LA VIRGEN DE LOS DESAMPARADOS DEL AYUNTAMIENTO EL 14 DE MAYO DE 1939. FOTOGRAFÍA DE JOAQUÍN SANCHIS SERRANO «FINEZAS»

56. Así se explica en el programa de actos del 14 de mayo: «A las 11:30 horas empezará el desfile de las parroquias para los actos de desagravio. De quince en quince minutos se sucederán las distintas parroquias por el orden que están enumeradas en las instrucciones».

57. Esta «exhibición» de imágenes ultrajadas recuerda a la exposición de *Arte asesinado* que tuvo lugar en París, en el Petit Palais, en el año 1917 en el contexto de la I Guerra Mundial. El propósito de esta exposición fue acusar al enemigo –en este caso a los alemanes– de la destrucción del patrimonio histórico, destacando en este acervo obras religiosas. También Eugenio d'Ors organizó en Vitoria –entre el 22 de mayo y el 6 de agosto de 1936– una muestra titulada *Exposición Internacional de Arte Sacro*, cuyo propósito fue servir a la propaganda exterior del régimen de Franco en sus relaciones con el papado. GAMBONI, Dario: *op. cit.*, p. 61; COLORADO CASTELLARY, Arturo: *op. cit.*, p. 110.



FIGURA 10. FOTOGRAFÍA DE LA MISA DE 14 DE MAYO EN LA PLAZA DEL AYUNTAMIENTO, ENTONCES DEL CAUDILLO. CARPETA POSTAL



FIGURA 11. DETALLE DEL ALTAR DISPUESTO EN LA PLAZA DEL AYUNTAMIENTO EL 14 DE MAYO DE 1939. CARPETA POSTAL

parte de este discurso, del papel singular –carismático– de la devoción a la Virgen de los Desamparados lo introduce el ejército y se mantiene una unidad en los diversos actos programados. La comunión de intenciones de los actos del Desfile de la Victoria y el desagravio de la imagen de la Virgen de los Desamparados puede apreciarse en un detalle popular, la confección de una carpeta de postales que contenía fotografías de ambos actos, incluyendo la imagen del rostro de la Virgen en su estado tras su rescate (FIGURA 13). El conjunto postal muestra detalles de la visita de Franco el 3 de mayo de 1939, así como de los asistentes a la fiesta del día de la Virgen de los Desamparados, en su restitución al culto 11 días después. La propia concepción de la carpeta postal uniendo ambos actos –el desfile de la victoria y el desagravio de la Virgen– se convierte en reveladora –o delatora– de la unidad entre patria, nación y religión en el primer franquismo.

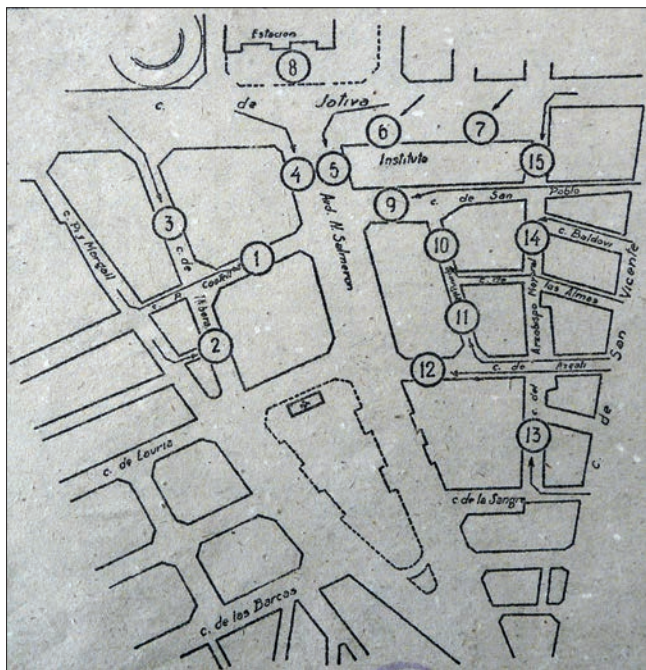


FIGURA 12. DETALLE DE LA PORTADA DEL PERIÓDICO *LAS PROVINCIAS* DEL 13 DE MAYO DE 1939 CON EXPLICACIÓN DEL ITINERARIO DE LA FESTIVIDAD DEL DÍA SIGUIENTE

Por medio de este acto multitudinario de desagravio, la imagen de la Virgen de los Desamparados recapitulaba al conjunto de imágenes víctimas de actos iconoclastas y su restablecimiento del culto inauguraba una cadena de posteriores reparaciones de imágenes que tomaron los actos del 14 de mayo como modelo. Es el caso de la población valenciana de Foios donde el 21 de mayo se celebró fiesta por la restitución de la imagen de Nuestra Señora del Patrocinio, patrona de la población, que había sido escondida durante la Guerra Civil. Lo singular de este hecho es que se pone en relación su recuperación tras la guerra con la propia tradición histórica de su culto. La leyenda local afirma que esta imagen mariana ya había sido ocultada previamente durante la dominación islámica –enterrada en un campo y posteriormente descubierta

tras la conquista cristiana-. Por otro lado, en la ciudad de Xàtiva, perteneciente también a la diócesis valentina, la imagen gótica de la Virgen de la Seo había sido quemada, quedando únicamente como reliquia su «corona destrozada» que había sido encargada por el arzobispo Ribera (1532-1611) en una visita pastoral a la ciudad. El escritor Carlos Sarthou Carreres publicaría la crónica de esta destrucción y llamaría la atención sobre la posibilidad de construir una nueva imagen como acto de desagravio, a tenor de una conversación que, según expresa él mismo, mantuvo con el arzobispo Melo el cual le prometía coronar solemnemente la imagen reconstruida de la Virgen. En estos relatos no hay espacio para lo casual y se realiza una lectura en clave de predestinación de cada pequeño detalle. Sarthou así explicaba la *oportunidad* a sus paisanos:

Si los rojos la quemaron, los católicos, para desagraviar a nuestra Madre, la coronaremos, proporcionando a Játiva un día de gloria. Entre salvas y aclamaciones, vuelos de campanas y acordes de música, cantos del himno, vuelos de palomas y lluvias de flores, honores de la F.E.T. y de las J.O.N.S. y nubes de incienso... la corona que mandó hacer un arzobispo, la pondrá otro en las sienes de la Virgen fusilada y *socarrá*, que para algo plugo a Dios que pudiéramos salvar del incendio la «Corona de la Virgen»⁵⁸.

Las dimensiones exactas de estas premisas pueden observarse en un último ejemplo cuya singularidad y cercanía con el caso de la Virgen de los Desamparados

58. SARTHOU CARRERES, Carlos: «La corona de la Virgen», *Las Provincias*, 27 de mayo de 1939, p. 16.

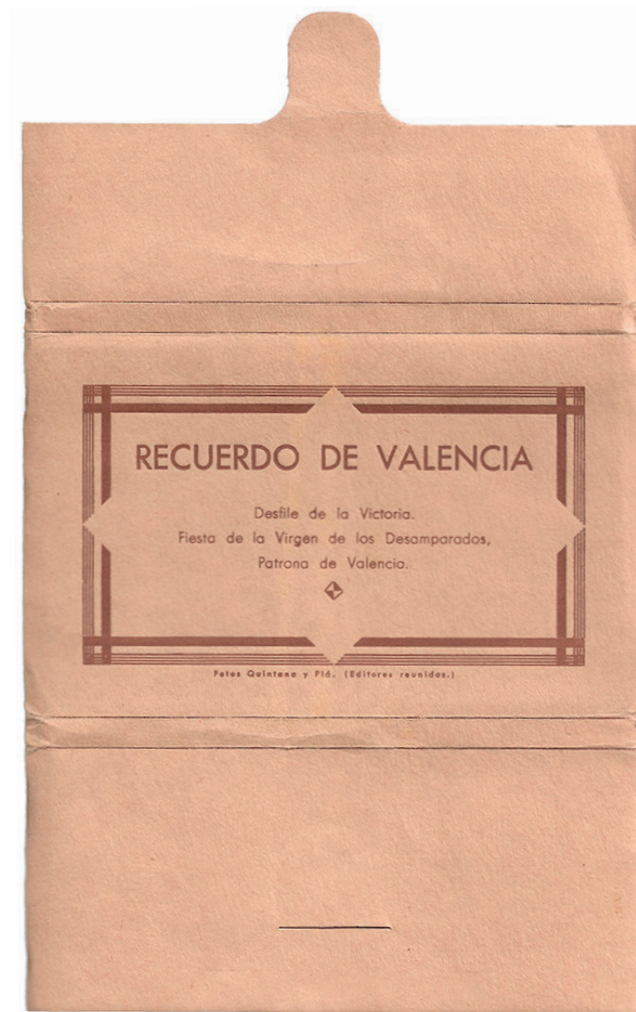


FIGURA 13. EXTERIOR DE LA CARPETA POSTAL CONMEMORATIVA DEL DESFILE DE LA VICTORIA (3 DE MAYO DE 1939) Y DE LA FIESTA Y TRASLADO DE LA VIRGEN DE LOS DESAMPARADOS (14 DE MAYO DE 1939)

merece ser señalado. Se trata de la imagen del Cristo del Grau venerada durante siglos en la iglesia de Santa María del Mar de esta población marinera. Su historia fundacional está protagonizada por el carácter portentoso de la imagen que se creía había sido víctima de ultrajes por parte de un judío gerundense quien la echó al río y que, de manera elegida, llegó a la costa valenciana el 15 de agosto de 1413⁵⁹. La historia de esta devoción cristológica conecta con las historias de prácticas iconoclastas sobre las imágenes sagradas al pertenecer al género de la *passio imaginari*

59. ANDREU DE SAN JOSEPH, Juan: *Relación del milagroso rescate del Crucifijo de las monjas de S. Ioseph de Valencia, que està en Santa Tecla y de otros*, Valencia, por Juan Chrysostomo Garriz, 1625. Cfr. DOMÍNGUEZ MOLTÓ, Adolfo: *El Santísimo Cristo del Grao de Valencia. Historia y novena*. Valencia, 1981; MARTORELL, Pep: *Devocions marineres a terres valencianes*. Picanya, Edicions del Bullent, 2011; DOMÉNECH GARCÍA, Sergi: «Imagen y prodigio. La percepción de la imagen religiosa y la devoción al Cristo del Grao», en AGUILAR CIVERA, Inmaculada; SERRA DESFILIS, Amadeo (eds.), *Los poblados marítimos. Historia, lugares y escenas*. Valencia, Ajuntament de València, 2017, pp. 261-272.

y no es única en la propia ciudad de Valencia⁶⁰. En la Virgen de los Desamparados y el Cristo del Grao coinciden diversos rasgos, como la defensa del carisma de la imagen o el hecho de que ambas imágenes fueron fundamentales en la gestación de un sentimiento comunitario. Estas poblaciones –Vila Nova del Grau y el Poble Nou de la Mar– dependieron administrativamente de la ciudad de Valencia hasta inicio del siglo XIX. Esta independencia administrativa duró poco más de 70 años puesto que el 3 de junio de 1897 el Consejo de Ministros decretó su nueva y definitiva adscripción a la capital. Estas consideraciones ponen de relieve la importancia de las imágenes de devoción en el establecimiento de geografías devocionales, en un ejercicio de cohesionar comunidades locales, actitud frecuente en procesos como la conquista cristiana del territorio y que fueron tenidos en cuenta en la España franquista preconciliar.

Una tercera coincidencia se encuentra en el destino de estas imágenes. Así, al Archivo Municipal fue también a parar la imagen del Cristo del Grao, después de haber estado oculta durante un tiempo en casas particulares⁶¹. La histórica canónica sobre su milagrosa salvación afirma que, como precaución, el sacerdote Vicente Selfa había cambiado la imagen original por una réplica exacta, –obra de Carmelo Vicente– propiedad de Pepita Verdeguer. El templo parroquial de Santa María del Mar fue incendiado el 20 de julio de 1936, incluyendo todas las imágenes allí veneradas, entre ellas la réplica de la imagen cristológica⁶².

Terminada la guerra, la imagen del Cristo del Grao fue recuperada y restaurada. A la espera de que terminasen las obras de reparación del templo de Santa María del Mar, la imagen estuvo resguardada en una casa particular. Finalmente, el 2 de mayo de 1940 se llevó a cabo la restitución de la imagen del Cristo de Grao, que recorrió las calles de la ciudad de Valencia en un carruaje tirado por caballos de regreso a su capilla⁶³. La jornada se inauguró con fuegos artificiales –la tradicional *desperta*–, y contó con música de *dolçaina*. A la llegada al puerto se había erigido un arco triunfal con flores y estuvo acompañado por una comitiva de mujeres y niñas vestidas con el traje regional. A pesar del tono popular de esta descripción, el evento también adquirió el mismo carácter jurídico-canónico de entrega de la imagen por parte del poder civil. Así, a la llegada al templo del Grao, se hizo lectura del acta oficial de entrega, con la participación de las autoridades locales, militares y eclesiásticas.

60. Otras dos devociones, el Cristo del Salvador –venerado inicialmente en una capilla de la Catedral– y el Cristo del Rescate incorporan a sus biografías episodios donde acontece el portento y lo maravilloso, con la intención, nuevamente, de definir su carisma. Véase, ARCINIEGA GARCÍA, Luis: «Los crucifijos de Nicodemo, y otros, en la diócesis de Valencia: usos y rasgos culturales», en CALLADO, Emilio (coord.), *De Rebus Ecclesiae. Aspectos de Historiografía Eclesiástica (siglos XVII y XVIII)*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2017, pp. 235-266; DOMÈNECH GARCÍA, Sergi: «La imagen sagrada, del ultraje a lo maravilloso: portento, percepción y ritual de imágenes de Cristo crucificado en la ciudad de Valencia», en PULIDO ECHEVESTE MÓNICA *et al.* (ed.), *Intersecciones de la imagen religiosa en el mundo hispánico*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2019, pp. 25-46.

61. Esta imagen ya había abandonado anteriormente su capilla en el templo parroquial, de manera preventiva, en concreto en 1812, huyendo de un posible saqueo de las tropas napoleónicas que conquistaron la ciudad. DOMÍNGUEZ MOLTÓ, Adolfo: *op. cit.*, pp. 50-53.

62. *Ídem*, pp. 58-67.

63. *Ibidem*.

En conclusión, los actos públicos de desagravio sirvieron para activar –y no solo oficializar– la restitución de un orden social, a modo de una especie de ritual de paso colectivo por medio del cual quedaba redimida de sus pecados la comunidad cristiana –en este caso valenciana–, renovando los votos de pertenencia a una norma sagrada de lo cotidiano. Por ello tomaba cuerpo un código de representación de la restitución de un orden pretérito, pero al mismo tiempo nuevo, en función de los principios del nacionalcatolicismo y del fascismo español. Los actos de desagravio no se limitaron a constituirse como rituales de restitución de la «honra» perdida, sino que adquirieron una clara dimensión político-trascendental. Esta dimensión fue algo más que la escenificación de los poderes terrenales rindiendo homenaje a las imágenes y reliquias ultrajadas, puesto que estas actuaciones se convirtieron en actos de penitencia comunitaria, identificando el contexto histórico como un tiempo de purgación previo a la restitución del catolicismo a su edad dorada.

El acto de desagravio identificaba el momento exacto de su realización como un episodio trascendente de carácter mesiánico-electivo dentro de la historia de España y, por extensión, del papel de ésta en la historia de la salvación. La organización de estos episodios respondió a un sentido neobarroco donde la recuperación de la externalización del culto, la exaltación de la Contrarreforma como hito histórico universal y, al mismo tiempo, singular para la historia hispánica, derivó en prácticas públicas que escenificaban la victoria lograda sobre la República como un nuevo episodio de conquista cristiana. Igualmente, existió en estos actos un programa ideológico de carácter teopolítico –orquestado en buena medida por Falange–, destinado a reconocer el carisma de la imagen, en un proceso de resignificación por el cual, la restitución de su sacralidad se puso en contacto con el restablecimiento de la identidad nacional. De este modo, a los ojos de la construcción ideológica del franquismo, imágenes como la Virgen de los Desamparados, y en general aquellas que se salvaron de la destrucción, aunque fueron liberadas de un ultraje mayor, recapitulaban en sí mismas los ultrajes sacrílegos perpetuados contra aquellas que sufrieron distinta suerte. En los actos de entrega se desagraviaba la imagen y quedaba reconocido el nuevo régimen político como garante del orden católico. Todo ello reflejo del interés del franquismo por asentar parte de su ideología en la base de la cultura popular, activando como elemento de cohesión las preexistentes geografías devocionales.

REFERENCIAS

- ÁLVAREZ BOLADO, Alfonso: *El experimento del nacional-catolicismo (1936-1975)*. Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1976.
- ANDREU DE SAN JOSEPH, Juan: *Relación del milagroso rescate del Crucifijo de las monjas de S. Joseph de Valencia, que està en Santa Tecla y de otros*. Valencia, por Juan Chrysostomo Garriz, 1625.
- APARICIO OLMOS, Emilio M.^a: *Santa María de los Inocentes y Desamparados en su iconografía original y sus precedentes históricos*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1968.
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis: «Los crucifijos de Nicodemo, y otros, en la diócesis de Valencia: usos y rasgos culturales», en CALLADO, Emilio (coord.), *De Rebus Ecclesiae. Aspectos de Historiografía Eclesiástica (siglos XVII y XVIII)*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2017, pp. 235-266.
- AUGUSTO, Manuel: *Via Crucis del Señor en las tierras de España*. Barcelona, Editora Nacional, 1939.
- BOX, Zira: *España, año cero. La construcción simbólica del franquismo*. Madrid, Alianza, 2010.
- BURRIEZA SÁNCHEZ, Javier: *El nacionalcatolicismo. Discurso y práctica*. Madrid, Cátedra, 2019.
- CARRERES ZACARÉS, Salvador: *La Virgen de los Desamparados bajo el dominio rojo*. Valencia, Antigua y Real Cofradía de Nuestra Señora de los Inocentes, Mártires y Desamparados, 1939.
- COLORADO CASTELLARY, Arturo: *Arte, revancha y propaganda. La instrumentalización franquista del patrimonio durante la segunda guerra mundial*. Madrid, Cátedra, 2018.
- DELGADO, Manuel: *La ira sagrada. Anticlericalismo, iconoclastia y antiritualismo en la España contemporánea*. Barcelona, Humanidades, 1992.
- DELGADO, Manuel: *Luces iconoclastas. Anticlericalismo, espacio y ritual en la España contemporánea*. Barcelona, Ariel, 2002.
- DI FEBO, Giuliana: *La santa de la raza. Un culto barroco en la España franquista*. Barcelona, Icaria, 1988.
- DI FEBO, Giuliana: *Ritos de guerra y de victoria en la España franquista*. Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2012.
- DOMÉNECH GARCÍA, Sergi: «Imagen y prodigio. La percepción de la imagen religiosa y la devoción al Cristo del Grao», en AGUILAR CIVERA, Inmaculada; SERRA DESFILIS, Amadeo (eds.), *Los poblados marítimos. Historia, lugares y escenas*. Valencia, Ajuntament de València, 2017, pp. 261-272.
- DOMÉNECH GARCÍA, Sergi: «La imagen sagrada, del ultraje a lo maravilloso: portento, percepción y ritual de imágenes de Cristo crucificado en la ciudad de Valencia», en PULIDO ECHEVESTE, Mónica et al. (ed.), *Intersecciones de la imagen religiosa en el mundo hispánico*. Morelia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019, pp. 25-46.
- DOMÉNECH GARCÍA, Sergi: «El tiempo de la imagen sagrada. Renovación y resistencia del discurso sobre la imagen sagrada de finales del Antiguo Régimen al Concilio Vaticano II», *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, 16 (2020), pp. 100-116.
- DOMÍNGUEZ MOLTÓ, Adolfo: *El Santísimo Cristo del Grao de Valencia. Historia y novena*. Valencia, 1981.
- FREEDBERG, David: *El poder de las imágenes. Estudio sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid, Catedra, 1992.

- FREEDBERG, David: *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*. Vitoria-Gasteiz, Sans Soleil, 2017.
- FERRI CHULIO, Andrés de Sales: *Escultura patronal valentina destruida en 1936*. Sueca, Andrés de Sales Ferri Chulio, 1999.
- FERRI CHULIO, Andrés de Sales: *El incendio de la capilla de la Virgen de los Desamparados el 21 de julio de 1936*. Valencia, Andrés de Sales Ferri Chulio, 2013.
- GAMBONI, Dario: *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*. Madrid, Cátedra, 2014.
- GARCÍA HERNÁNDEZ, Greta *et al.*: «La restauración de la imagen de la Virgen de los Desamparados: particularidades de la intervención», en PÉREZ GARCÍA, Carmen (ed.), *La restauración de la Virgen de los Desamparados y su camarín*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2016, pp. 79-161.
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael: «La Virgen de los Desamparados en los siglos XVI y XVII. La historia de la basílica comunicada por las obras de arte», en GIRONES SARRIÓ, Ignasi: *Real Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia. Restauración de los fondos pictóricos y escultóricos 1998-2001*. Valencia, Fundación para la Restauración de la Basílica de la Virgen de los Desamparados, 2001, pp. 20-49.
- GEL, Alfred: *Arte y agencia. Una teoría antropológica*. Buenos Aires, Paradigma indicial, 2016.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: *Genio de España. Exaltaciones a una resurrección nacional y del mundo*. Madrid, Ediciones de la Gaceta Literaria, 1932.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: *Arte y estado* (edición, introducción y notas de Enrique Selva Roca de Togores). Madrid, Biblioteca Nueva, 2009 [1935].
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Carmen; GARRIDO CABALLERO, Magdalena: «Violencia iconoclasta e instrumentalización política durante la Guerra Civil española y la posguerra», en AZUELA DE LA CUEVA, Alicia; GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Carmen (eds.): *México y España: Huellas contemporáneas. Resimbolización, imaginarios, iconoclastia*. Murcia, Universidad de Murcia, 2010, pp. 131-200.
- LÓPEZ CATALÁ, Enrique: *José María Ponsoda Bravo y la imagen escultórica religiosa de su tiempo en Valencia*, (Tesis doctoral inédita), Universitat de València, 2017.
- MARTORELL, Pep: *Devocions marineres a terres valencianes*. Picanya, Edicions del Bullent, 2011.
- MONTERO MORENO, Antonio: *Historia de la persecución religiosa en España, 1936-1939*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1999.
- PEMARTÍN, José: *¿Qué es lo Nuevo? Consideraciones sobre el momento español presente*. Santander, Espasa-Calpe, 1938 [1ª ed. de 1937].
- PORTÚS, Javier: *Metapintura. Un viaje a la idea del arte en España*. Madrid, Museo del Prado, 2016.
- RAMÓN SOLANS, Francisco Javier: *La Virgen Del Pilar Dice... Usos políticos y nacionales de un culto mariano en la España contemporánea*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014.
- RODRIGO, Javier: «Guerreros y teólogos. Guerra santa y martirio fascista en la literatura de la cruzada del 36», *Hispania*, 247, LXXIV (2014), pp. 555-586.
- SAZ CAMPOS, Ismael: *España contra España. Los nacionalismos franquistas*. Madrid, Marcial Pons, 2003.
- SAZ CAMPOS, Ismael: *Fascismo y franquismo*. València, Universitat de València, 2004.

ON ARRÊT TOUT ET ON RÉFLÉCHIT. LA DETENCIÓN DEL TIEMPO EN EL CINE DEL 68 FRANCÉS: VARIAS PARADAS PARA OTRA ERÓTICA DE LA EXISTENCIA, OTRA MIRADA AL CUERPO Y OTRO PENSAMIENTO DE LA HISTORIA

ON ARRÊT TOUT ET ON RÉFLÉCHIT. THE DETENTION OF TIME IN THE FRENCH CINEMA OF 1968: SEVERAL STOPS FOR ANOTHER EROTICISM OF EXISTENCE, ANOTHER LOOK AT THE BODY AND ANOTHER THOUGHT ON HISTORY

Irene Valle Corpas¹

Recibido: 18/11/2020 · Aceptado: 09/02/2021

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021.28922>

Resumen²

«Lo paramos todo y reflexionamos» era un lema cantado por los insurrectos del 68 francés. Este episodio no fue solo un ejercicio de frenesí revolucionario sino también una llamada a la interrupción de los ritmos cotidianos del capitalismo desarrollista y una negación de sus relatos históricos. A partir de una introducción al fenómeno seguida de un análisis de algunas cintas clave, indagaremos en la idea de la detención en el imaginario del 68, cuyos ecos resuenan durante la década siguiente. Las películas —*L'An oi* de Doillon, Resnais y Rouch; *Le Gai Savoir* de Godard; *In girum imus nocte et consumimur igni* de Debord y *Le fond de l'air est rouge* de Marker— ilustran esa suspensión salvífica del tiempo y ejemplifican las virtudes que se le atribuían, a saber, la liberación de la vida del malsano compás de la producción, la aspiración a una mirada responsable y teóricamente informada o, finalmente, la potencia política que puede contener la memoria.

1. Unidad de Promoción del Arte, Ministerio de Cultura y Deporte. C. e.: irenevalle1991@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5153-5994>

2. Este trabajo se realiza gracias a un proyecto de I+D de Generación de Conocimiento del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, de título, «El amor y sus reversos. Pasión, deseo y dominio en las relaciones sentimentales a través del arte contemporáneo. Investigación y creación artística», Financiado por: FEDER/Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (Agencia Estatal de Investigación) con referencia PGC2018-093404-B-I00

Palabras clave

Mayo de 1968; cine moderno; tiempo; Historia; detención

Abstract

«We stop everything and we think» was a slogan sung by the French insurrectionists of '68. This episode was not only an exercise in revolutionary frenzy but also a call for the interruption of the daily rhythms of developmental capitalism and a denial of its historical narratives. Starting with an introduction to the phenomenon followed by an analysis of some key films, I will investigate this idea of detention in the imaginary of '68, whose echoes resonate throughout the following decade. The films —*L'An 01* by Doillon, Resnais and Rouch; *Le Gai Savoir* by Godard; *In girum imus nocte et consumimur igni* by Debord and *Le fond de l'air est rouge* by Marker— illustrate this saving suspension of time and exemplify the virtues attributed to it: the liberation of life from the insane tempo of production, the aspiration to a responsible and theoretically informed gaze or, finally, the political potential that memory can contain.

Keywords

May 1968; modern cinema; time; History; detention

.....

1. MAYO DEL 68 O LA TOMA DEL TIEMPO Y LA VUELTA DE LA HISTORIA

Suele decirse, no sin controversia, que la Modernidad es temporal y la Posmodernidad espacial. Algunos incluso sostienen que la primera murió a manos de la última al cobrarse como víctima nada menos que su sustancia misma: el tiempo. Entre tantas posibles, valga la contundente cita de Fredric Jameson en un artículo de título revelador, *The end of temporality*:

Lo moderno ya terminó hace algún tiempo y con él, presumiblemente, el tiempo mismo, ya que se rumoreaba de modo generalizado que el espacio vendría a reemplazar al tiempo en el esquema ontológico general de las cosas. [...] [Aparecieron] nuevas técnicas de distorsión que suprimen la historia e incluso [...] el propio tiempo y la temporalidad³.

Por este camino, auguraba Jameson, llegaríamos a eso que llamó el presente perpetuo de lo postmoderno, «la idea de la vida humana como pura actividad incesante»⁴. Con todo, el interés, y nos atrevemos a decir que el truco de la afirmación inicial, no radica en la cuestión del par moderno/posmoderno —un debate gastado y complejo que no nos corresponde saldar—, sino más bien en el hecho de que nos emplaza a preguntarnos: ¿cómo es posible que el tiempo haya muerto? ¿Qué queda de la Historia cuando desaparece? ¿Acaso pueden separarse el tiempo y el espacio? ¿Quién y cuándo perpetró tal división y con qué propósito?

En los años sesenta diversos pensadores comenzaron a formularse estos interrogantes. Protestaban porque el espacio había sido ignorado por las grandes corrientes de la filosofía y separado de un tiempo que por aquel entonces se antojaba cada vez más abstracto, así como desvinculado de una Historia que, de otra parte, solo se había concebido como camino lineal. Dichos reproches iban dirigidos a toda suerte de historicismos y positivismos y, también contra el marxismo oficial, que había olvidado el lugar en el que el tiempo y el espacio se viven imbricados, esto es, la vida cotidiana, mientras dotaba de un único sentido a la Historia a partir de narraciones teleológicas incumplidas, o sea, de citas con la Historia a las que ningún proletariado llegó nunca a presentarse. «El espacio económico —se lamentaba Henri Lefebvre— subordina al tiempo»⁵. Más adelante, con el privilegio que otorga la distancia, Giorgio Agamben reconocía:

Cada concepción de la historia va siempre acompañada por una determinada experiencia del tiempo que está implícita en ella. [...] Del mismo modo, cada cultura es ante todo una determinada experiencia del tiempo. [...] Por lo tanto, la tarea original de una auténtica revolución ya no es simplemente «cambiar el mundo», sino también y sobre todo «cambiar el tiempo». El pensamiento político moderno, que concentró su atención en la historia, no ha elaborado una concepción adecuada del tiempo⁶.

3. JAMESON, Fredric: «The End of Temporality», *Critical Inquiry*, 29 (2017), pp. 695-718.

4. JAMESON, Fredric: *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona, Paidós, 1992, p. 66.

5. LEFEBVRE, Henri: *La producción del espacio*. Madrid, Capitán Swing, 2013, p.117.

6. AGAMBEN, Giorgio: *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007, p. 131.

A diferencia de esta ceguera de la que pecaban la filosofía y el marxismo tradicional, la nueva hornada de pensadores que apareció en esos agitados sesenta —tales como el citado Lefebvre, Foucault o Deleuze entre tantos—, sí se interesó por estos problemas *de experiencia*, dejando escrita una advertencia: a saber, que los cambios en el espacio generan su eco en el tiempo y viceversa, que la Historia no camina hacia ningún sitio sino que se construye en cada coyuntura y que todo eso nos importa, pues modifica severamente nuestras vidas⁷. De modo que si el tiempo estaba siendo engullido y la Historia, sellada, ello obedecía a unos intereses de naturaleza indudablemente política.

Irremediamente, las investigaciones de estos teóricos, como las de tantos otros, condujeron a una crítica severa al discurso de la prosperidad y el consenso social. Paulatinamente a lo largo de la década hasta culminar en el episodio de impugnación del 68, muchas fueron las sospechas sobre la epopeya del progreso (verdadero núcleo ideológico de la posguerra), por cuanto se percibía que la espacio-temporalidad que había producido relegaba la vida de las clases populares a la alienación. La inmensa mayoría de los trabajadores trasladados del campo a las boyantes ciudades del desarrollismo, había quedado encuadrada en la lógica del trabajo fabril y su correlato en el ocio urbano (otras ocho horas de trabajo, aun con otro cariz). «La automatización —señalaba Marcuse— amenaza con hacer posible la inversión de la relación entre el tiempo libre y el tiempo de trabajo»⁸. Una vida condenada a estos pasos sobre el fondo de una ciudad convertida en máquina, no podía ostentar tal nombre. Y tanto menos lo merecía una Historia reducida al relato del ascenso social en el que el pueblo, una vez integrado en las filas de la clase media, ya había llegado al paraíso y tan solo le quedaba repetir la misma historia *ad eternum*, o sea dar vueltas y vueltas y no mirar nunca atrás ni hacia delante con otros ojos. Así las cosas, el augusto e imparable progreso no era sino un movimiento vacío y rotatorio que, por otra parte, tampoco había beneficiado por igual a todas las capas sociales, razas, sexos o zonas geográficas. En esencia, su cara oculta era el conflicto social latente que no tardó en estallar.

Hay un libro que refleja de forma privilegiada este sentir, marcado tanto por el recelo como por el furor propio ya de la ruidosa atmósfera que rodea al 68. El ensayo es, qué duda cabe, *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord, aparecido en 1967. La obra diagnosticaba el triunfo del tiempo irreversible de la producción, llamado también «tiempo-mercancía». Este tiempo, perfectamente empaquetado, consumible e intrascendente, provocaba la descomposición de cualquier forma de vivencia real, al convertirlo todo en transacción instantánea, incluidos los placeres, los deseos, los cuerpos, las imágenes, las palabras o cualquier otra cosa que da vida al sujeto. El espectáculo es el nombre de este extrañamiento radical que implica vivir una

7. Habríamos de añadir otros nombres a eso que se llamaría giro espacial: Yves Lacoste, Fernand Braudel, Gaston Bachelard, Maurice Blanchot, Michel De Certeau, Raymond Williams, Jane Jacobs, Richard Sennett, Kristin Ross, Doreen Massey, Edward Said, Neil Smith o Edward Soja. Véase: WESTPHAL, Bertrand: *La géocritique. Réel, Fiction, Espace*. París, Minuit, 2007, pp. 42-55.

8. MARCUSE, Herbert: *Eros y Civilización*. Madrid, Sarpe, 1983, p. 9.

«vida que se va» como clamaban los *enragés*. A juicio de Debord, la incapacidad para despertar de esta narcosis suponía, en última instancia, la muerte de la Historia:

Ha habido historia, pero ya no la hay porque la clase de los poseedores de la economía, que no puede romper con *la historia económica*, debe también reprimir como una amenaza inmediata cualquier otro empleo del tiempo irreversible⁹.

En el *Traité de savoir-vivre* que guardaban en sus bolsillos todos los estudiantes revoltosos, Raoul Vaneigem se alarmaba:

Ha llegado la hora de los relojeros. El imperativo económico convierte a cada hombre en un cronómetro viviente, signo distintivo en la muñeca. El tiempo del trabajo, del progreso, del rendimiento, el tiempo de producción, de consumo, de *planning*; el tiempo del espectáculo, el tiempo de un beso, el tiempo de un cliché, un tiempo para cada cosa (*time is money*)¹⁰.

La vida corre, la vida se escapa / los días desfilan a un paso tedioso [...] El trabajo mata, el trabajo paga / El tiempo se compra en el supermercado / el tiempo pagado no volverá, la juventud muere de tiempo perdido / [...] Los fusilados, los hambrientos vienen a nosotros del trasfondo del pasado / Nada ha cambiado pero todo comienza y madurará en la violencia¹¹.



FIGURA 1. CARTELES DE LA ESCUELA DE BELLAS ARTES DE PARÍS, 1968

Y, en efecto, entre los muchos sostenes de la sociedad que iban a enjuiciarse en esa primavera del 68, estaba la propia noción de tiempo cotidiano e histórico. A tal altura los pensadores más adelantados se percataron de que la tendencia del sistema capitalista era aplicar este tiempo rutinario y sofocante de la economía a todos

9. DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pretextos, 2015, p. 131.

10. VANEIGEM, Raoul: *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*. Barcelona, Anagrama, 2008, p. 268.

11. Así decía la canción *La vie s'écoule* de Jacques Marchais con letra de Vaneigem que cantaban los indignados.

los rincones de la vida. Indudablemente, el tiempo, como la sexualidad, como lo privado, como todo, era político, pues puede significar otra manera de ejercer la opresión. El tiempo era entonces otro foco más de guerrilla (FIGURA 1). Resistir era también impugnar la actividad esquizofrénica del capital y su Historia sin memoria ni porvenir. Luchar significaba apropiarse del tiempo, tomarlo (como se pretendía con las calles y la palabra), ocuparlo (como se hacía con las fábricas), quitárselo a quienes lo poseían y dárselo a quienes habían sido desprovistos de él o, por qué no, sentarse a escribir otro relato del pasado recuperando la memoria de los oprimidos. De esta suerte, cristalizó entonces y a todo lo largo de los setenta, la idea de que detenerse era una útil arma política. Detenerse, mirar atrás y negarse a seguir adelante según los planes definidos eran, paradójicamente, los únicos mecanismos para poder seguir viviendo y que la Historia despertase. Y había llegado la hora.

Aunque, en opinión de algunos, ahora sí, a finales de los sesenta, las naciones del Tercer Mundo liberadas a lo largo del proceso descolonizador y el clamor de los jóvenes levantiscos de las economías más prósperas habían reintroducido la Historia, la violencia de la Historia para ser más preciosos, poniéndola de nuevo a caminar. Estas luchas que traían el recuerdo del pasado, habían roto el círculo huero al que fue restringida. «La Historia —decía un fotograma de *Un film comme les autres* de Jean-Luc Godard, fechado en 1968, en el que se mostraba una calle llena de coches en llamas— no ha encontrado hasta ahora otro modo de avanzar» (FIGURA 2). Paralelamente, en esas mismas calles se llamaba a la interrupción de la producción, cuyo reverso lógico era un tiempo improductivo de la vida.

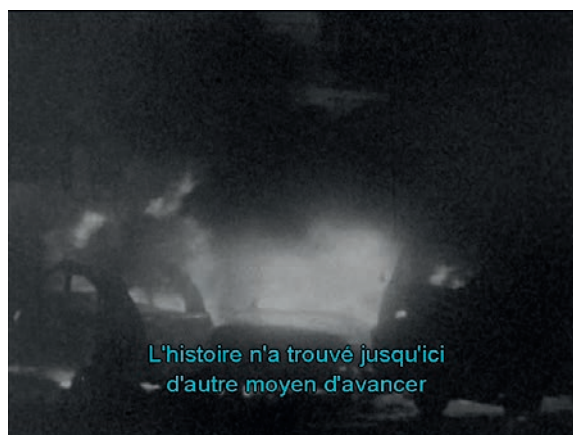


FIGURA 2. FOTOGRAMA DE *UN FILM COMME LES AUTRES*, GRUPO DZIGA VERTOV, FRANCIA, 1968

No pocas eran las posibilidades que se abrían al retener el tiempo: empezar a jugar, a desear o deleitarse con una realidad circundante que con el delirante ritmo diario de trabajo había pasado desapercibida, y así recuperar una erótica perdida de la existencia. Apremiaba, además, detenerse y practicar la escucha y la mirada prolongada a lo circundante y a los otros. Este era un gesto políticamente atrevido ya que la observación atenta de las cosas, los cuerpos, los discursos o las imágenes, podía servir para extraerlos de la lógica de circulación a la que el sistema económico los había sometido. En el mismo sentido, convenía tomarse el tiempo para estudiar cuidadosamente las estructuras que dan forma al mundo con vistas a rehacerlas.

O lo que es lo mismo, suspender el tiempo para conocer y denunciar el funcionamiento normal de la realidad —incluyendo ese supuesto movimiento normal de la Historia que era en realidad un giro desesperado hacia lo mismo—, y con ello, extrañarlas, hacer caer las nociones de normalidad y naturaleza por su propio peso, pues con frecuencia ocurre que lo normal enmascara una situación de desigualdad.

En suma, la toma del tiempo y la vuelta de la Historia, por vagas que suenen las expresiones, no serían sino una exhortación a rechazar la jornada laboral/(re)productiva o aquella otra crónica de la desaparición del pueblo y tomarse el tiempo para vivir, observar el mundo, hacer memoria y narrar lo acontecido con otro sentido. Hay una auténtica poética política de la detención y la pausa en el imaginario del 68 en tanto que mecanismo de resistencia. Las protestas de Mayo no eran solo el culto al instante frágil pero colmado y vivo de la algarada, sino también la urgencia del respiro. Escribe Deleuze:

[El 68 fue] un fenómeno colectivo del tipo «Lo posible, que me ahogo». [...] El acontecimiento crea una nueva existencia, produce una nueva subjetividad (*nuevas relaciones con el cuerpo, con el tiempo, con la sexualidad, con el medio, con la cultura, con el trabajo...*)¹².

2. LAS DISTORSIONES DEL TIEMPO EN EL CINE MODERNO

Quizá esta vertiente reflexiva y lenta del 68 haya sido oscurecida con el andar de los años, en la medida en que en nuestra concepción tal episodio se ha reducido a un motín frenético de poco alcance¹³. Cabe entonces salvar este olvido y hacer un repaso, aunque sea somero, por este impulso soterrado pero imprescindible del acontecimiento, que aquí observaremos a través del cine. En este artículo quisiera analizar cuatro ejemplos paradigmáticos de este sentir y apertura del tiempo al detenerse en el cine francés inspirado por el ideario sesentayochista. Y no solo porque el cine de estos años sostuviese una clara vocación histórica que lo llevó a erigirse en testimonio de cuanto acontecía, sino acaso también porque la querencia de una ralentización del tiempo es uno de los caracteres esenciales del cine alternativo tras el *impasse* del 68.

Ya antes el tiempo se había revelado una cuestión mayor para los creadores por cuanto parecía la cifra de los muchos cambios sociales de los sesenta. Según Pamela Lee «recorriendo movimientos, médiums y géneros, el impulso cronófico nombra una lucha insistente con el tiempo, la voluntad de artistas y críticos de dominar su paso, de sostener su aceleración o de dar forma a sus condiciones cambiantes»¹⁴. El tiempo fue una obsesión generalizada y *a fortiori* para ese arte hecho de tiempo que es el cine. «El meollo del cine —lo decía Tarkovski—, es la

12. DELEUZE, Gilles: *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Valencia, Pre-textos, 2007, pp. 213-214.

13. Quien mejor se ha pronunciado contra la deformación del recuerdo de Mayo es Ross, Kristin: *Mayo del 68 y sus vidas posteriores. Ensayo contra la despolitización de la memoria*. Madrid, Antonio Machado Libros, 2008.

14. LEE, Pamela: *Chronophobia: on time in the art of the 1960s*. Cambridge, MIT Press, 2006, p. 8.

posibilidad de tener un encuentro con el tiempo: el tiempo perdido, el tiempo fugado o aún no alcanzado»¹⁵. Las nuevas olas llevaron a cabo una exploración radical de esos *temps modernes* en cualquiera de sus manifestaciones desplegando un rico abanico de formas fílmicas¹⁶. Aun a riesgo de esquematizar podemos enumerar algunas: el tiempo histórico y alegórico pasoliniano en el que conviven el pasado y el presente, el tiempo de la modernidad con sus instantes de vida en Agnès Vardà o Godard, el tiempo abstracto de Michelangelo Antonioni que parece suspendido, el tiempo cerebral de Alain Resnais que da tantos saltos como sean necesarios, el tiempo de la realidad documental mezclado con las deformaciones del imaginario en Chris Marker, el tiempo alargado y cotidiano de Éric Rohmer, el plano-secuencia interminable y corporal de Andy Warhol, el tiempo-memoria personal a modo de diario de Jonas Mekas, etc.

En el 68 y durante los setenta apreciamos nuevos formatos e inquietudes en relación con el tiempo, según Comolli, siguiendo una doble actitud: «la aceleración —imágenes y sonidos salvados de un presente vibrante— tanto como la lentitud: nos tomamos el tiempo para escuchar, el tiempo para esperar a que el discurso entrara y saliera entre los cuerpos enfrentados»¹⁷. Una vez más, aun a riesgo de generalizar, enumeremos las distorsiones ensayadas por la llamada generación de la *post-Nouvelle Vague*: la rapidez para denunciar el febril y maquinal tiempo de la fábrica; la captación de la fugacidad y vibración de las revueltas, pero también el tiempo de *longue durée* lleno de capas de la Historia, o la toma extremadamente detenida para la discusión y la mirada a cualquier fenómeno —el cine feminista hará buen uso de estos planos casi estancados para hacer entrar cuerpos, voces y realidades hasta entonces proscritos en la pantalla—. Pensemos a este respecto en los tiempos dilatados de Marguerite Duras, Chantal Akerman, Jean Eustache, Jacques Rivette, el matrimonio Straub y Huillet o Philippe Garrel.

Dado este cuadro general y de entre ese rico panorama de nombres, tomaremos aquí cuatro cintas, no muy conocidas, que, en nuestra opinión, condensan de forma privilegiada los rasgos más significativos de esta tentativa de suspensión salvífica del tiempo desde el 68 y ejemplifican las virtudes políticas que se le atribuían. En ellas se hace una llamada al tiempo pausado como defensa de otra erótica de la existencia, otra mirada al sujeto y su realidad circundante —incluido su propio cuerpo— y otro pensamiento sobre la Historia. Las obras escogidas son *L'An 01* de Jacques Doillon, Alain Resnais y Jean Rouch, 1973; *Le Gai Savoir (La gaja ciencia)* de Godard, 1969; *In girum imus nocte et consumimur igni* de Debord, 1978 y *Le fond de l'air est rouge (El fondo del aire es rojo)* de Marker, 1977.

15. TARKOVSKI, Andréi: *Atrapad la vida. Lecciones de cine para escultores del tiempo*. Madrid, Errata Naturae, 2017, pp. 19-20.

16. Acúdase a modo de guía a DELEUZE, Gilles: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós, 2015.

17. COMOLLI, Jean-Louis: *Corps et cadre. Cinéma, éthique, politique*. París, Verdier, 2012, p. 446.

2.1. EL AÑO 1, *PLUTÔT LA VIE*

On arrêt tout et on réfléchit («Lo paramos todo y reflexionamos») era, de hecho, uno de los lemas que cantaban los insurrectos. Y esta arenga subversiva fue elegida por Doillon, Resnais y Rouch, para su film *L'An 01*, en el que se fantasea sobre la posibilidad de una huelga, una «desmovilización general» cuyo primer principio es «paramos y hablamos» (FIGURA 3). Ambientada en una zona suburbana de una ciudad francesa, el film propone un escenario en el que todo el país se para, la gente deja de trabajar y se pone a hablar por un intervalo de tiempo indeterminado, con el sencillo propósito de ver si otra vida es posible. «Hemos venido al mundo a trabajar», dice uno de los personajes que se oponen a esta huelga tan particular, en los primeros compases de la cinta. «Bueno, eso no es tan evidente. Quizá merezca la pena pensar en ello, en por qué estamos aquí ¿no?» responde uno de los conspiradores. Con una puesta en escena austera y un tono de fábula, la cinta es una sucesión de encuentros y situaciones disparatadas en las que, invirtiendo el funcionamiento normal de las cosas, esta huelga pone en evidencia que lo disparatado era en realidad seguir viviendo como se hacía hasta entonces.

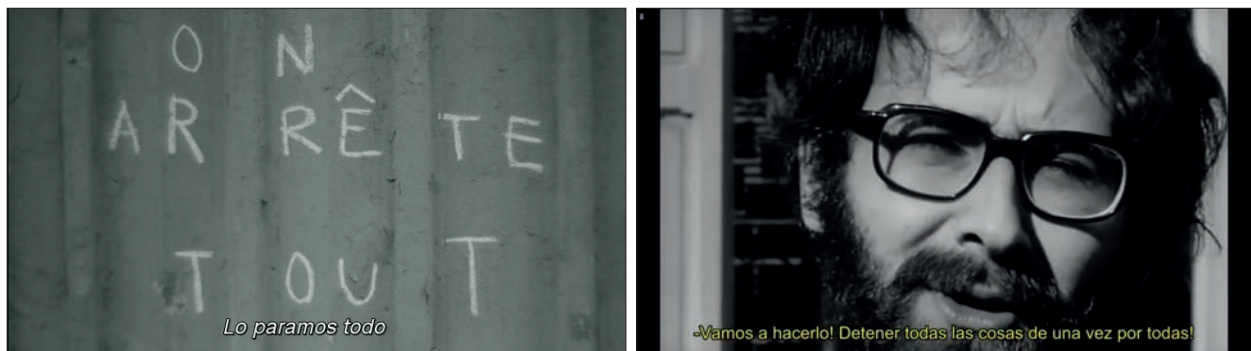


FIGURA 3. FOTOGRAMAS DE *L'AN 01*, JACQUES DOILLON, ALAIN RESNAIS Y JEAN ROUCH, FRANCIA, 1973

Uno de ellos se sorprende escuchando «dentro de su cabeza» una voz que le confiesa: «Nos dicen: la felicidad es el progreso, ¡dé un paso adelante! Y hay progreso pero nunca felicidad. Así que, ¿por qué no dar un paso al lado? ¿Por qué no probar otra cosa? Si diésemos un paso al lado, veríamos lo que nunca vemos». Y eso es justamente lo que van a hacer estos recién desocupados, dar un paso al lado del curso normal del tiempo, detener todas las actividades menos las que aseguran la supervivencia y comenzar a cuestionarlo todo. Así, al comienzo, los instigadores del parón empiezan a formular mensajes sencillos —«queremos ir a la playa o hablar con el vecino»— que son tomados por proclamas subversivas por quienes se niegan al cese de la actividad. Igualmente, hacen insidiosas preguntas sobre el futuro —«¿qué pasará si todo sigue igual y el mar, ya sobreexplotado, no da los peces suficientes para abastecerse?»—.

Con el triunfo de la huelga, la vieja realidad empieza a cambiar: las máquinas solo producen lo necesario para vivir y después se paran; los periódicos solo publican la información justa; los coches son sustituidos por lentas bicicletas; los empleados abandonan la fábrica y se van al campo a recoger frutas; las llaves de numerosas

propiedades son arrojadas por las ventanas, produciendo una bella imagen surrealista y dejando el paso a los espacios libres y sin horarios; y la televisión es pirateada y no emite más que un repetitivo programa que nadie ve, de modo que las personas se ponen a debatir y repensar los principios con los que quieren edificar su vida (FIGURA 4). «Es emocionante, vamos a escuchar cosas que nunca habíamos escuchado, ideas que no habíamos pensado», se ilusiona uno de los jóvenes. Una anciana apostilla: «Vuestro año 1 ha llegado demasiado tarde para mí».



FIGURA 4. FOTOGRAMAS DE *L'AN 01*, JACQUES DOILLON, ALAIN RESNAIS Y JEAN ROUCH, FRANCIA, 1973

En el transcurso del paro, algunos se emplearán en tocar música y desfilan en carnaval o ensayan teatro y hacer pantomimas, todo un *chienlit* en lo que antes eran fábricas, mientras que las mujeres salen de la casa en la que estaban esperando a sus maridos y juegan y bailan en el pequeño trozo de césped de su suburbio porque ahora sí, tienen tiempo de hacer algo más que arreglar la casa. Otros se dan a quiméricas disquisiciones sobre la posibilidad de transformar la energía libidinal en energía potencial. Entretanto, en un descampado, algunos desguazan coches para aprovechar sus piezas considerando que los automóviles están ahora fuera de circuito. Reina un clima de tranquilidad pues se han percatado de que ya no tienen que seguir trabajando para pagar la televisión, el coche, la nevera, en fin, «toda esa basura». De hecho, algunos convierten un antiguo gran almacén en un museo donde conservar «toda esa basura» de la sociedad de consumo, un relicario de aquel tiempo en el que aún se creía en el progreso (FIGURA 5). El único pero es que el efecto mariposa del capital produce que la desmovilización en Francia haya generado un colapso de la bolsa de Nueva York que se salda con el suicidio de un accionista. Las autoridades no saben bien qué hacer: «¿cómo parar un parón? No tenemos referencia histórica».



FIGURA 5. FOTOGRAMAS DE *L'AN 01*, JACQUES DOILLON, ALAIN RESNAIS Y JEAN ROUCH, FRANCIA, 1973.

Utópica o absurda, poco importa, es evidente que con su tono irónico y cómico esta parábola pretende rescatar el cariz festivo del tiempo que se barajó en el Mayo francés y buena parte de la contracultura, pero siempre que entendamos que la

idea de fiesta y felicidad, como la de teatro o el carnaval, era sentida en aquellos años ante todo como *rifutto al lavoro*. Claro que, podríamos argüir que el capital aprendería pronto que quizá la solución para que no se detuviese la economía, ni se produjesen estos incidentes, era convertir en tiempo de trabajo todas aquellas cosas creativas, impulsos libidinales y animadas algarabías que estos desmovilizados preferían hacer en lugar de ir a la fábrica. No es de extrañar así que los museos, centros comerciales y hasta restaurantes adquiriesen rápidamente y sin tapujos la apariencia de plantas de producción en cadena, con esa flamante fábrica llena de turbinas inaugurada en 1977 que es el Centre Pompidou a la cabeza. Habrá por tanto que seguir pensando cómo rechazar a ese reloj falsamente en movimiento del trabajo, aunque ahora debamos añadir otras actividades a su dominio.

2.2. GODARD O LA GAYA CIENCIA DE LA MIRADA

Pero, sigamos indagando en esta tendencia a la interrupción en el cine francés del 68, ahora, de la mano de Godard. Como se sabe, el suizo estuvo fuertemente implicado en el gran événement, filmando y participando en las asambleas. El cine que hizo desde entonces y a todo lo largo de los setenta es, en esencia, un empeño por recomponer las claves del 68. Desde el problema de las ciudades maquinales, la crítica a la fábrica o, lo que aquí importa, la llamada al *On arrêt tout et on réfléchit*, Godard sintetiza todo el ambiente de la contracultura. Y, en efecto, en su etapa posterior al 68 son reconocibles y continuas las exhortaciones a la espera, al silencio y al ralentí, a la mirada queda y el tiempo largo frente al estruendo y el avance inmisericorde del espectáculo. Una voluntad tenaz marca esta fase de su trayectoria: la de ralentizar o abstraerse para tomarse el tiempo de pensar cualquier detalle de la trama de la realidad. A sus ojos, dar las cosas por cerradas entraña un serio peligro: «Pero hay que desconfiar. Hay que reflexionar mucho tiempo, es decir, criticar y volver a criticar. Si no, corremos el riesgo de torcer la realidad en el mal sentido. Y entonces, es ella la que te retuerce el cuello»¹⁸.

Sabedor del interés político inherente a una empresa como el estudio pausado, en los albores y años sucesivos al 68, Godard compone una serie de películas más o menos alegóricas y teóricamente elevadas, en las que los personajes se conciben a sí mismos como revolucionarios precisamente cuando entienden que, sencillamente, el gesto más político que podrían efectuar es pararse a pensar, donde pensar es también mirar, conversar, leer o escuchar. Por tomar un ejemplo, esa es la esencia última de *Un film comme les autres*, rodada a finales del mes de julio de 1968 en la que un grupo de estudiantes se congrega en un descampado para debatir durante casi dos horas con los obreros. Tal es también el ímpetu de la controvertida *La Chinoise* (*La china*), de 1967, esa fábula sobre una camarilla de jóvenes que se atrinchera en un piso lleno de libros y pizarras donde, además de polemizar sobre los partidos

18. GODARD, Jean-Luc. *Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*, AIDELMAN, Núria; DE LUCAS, Gonzalo (eds.), Barcelona, Intermedio, 2010, p. 94.

políticos, fantasea con una deconstrucción completa de las categorías con las que vivimos y damos sentido al mundo —desde el lenguaje al arte, las formas de la colectividad o la configuración de la ciudad— (FIGURA 6). Concebida como un gran collage de imágenes, textos, esquemas y pantomimas, *La Chinoise* no está hecha solo de sarcasmo ácido contra cierto tipo de militancia, sino que, en una capa más profunda de sentido, lleva implícita una admonición: las cosas son complicadas y pensar o mirar no es fácil y lleva tiempo, pero es la antesala obligada del cambio. O, como ya había escrito Nietzsche, «aprender a mirar lo haría a uno disidente en general, [...] lento, desconfiado, reacio»¹⁹.

Y será Nietzsche, el filósofo que alabó la figura del niño con ojos abiertos, del niño que pierde el tiempo jugando y descubriéndolo todo, el inspirador de la cinta de Godard más próxima al credo de Mayo: *Le Gai Savoir*, fechada entre el 68 y el 69. Como su predecesora *La Chinoise*, se trata de una formidable alegoría de la mirada y el análisis: dos jóvenes se encierran en un oscuro estudio durante siete noches que ocuparán en desgranar una a una las imágenes y palabras a las que a diario está expuesto cualquier ciudadano, ya vengan de la televisión, la prensa, la propaganda política o los manuales y diccionarios que se ofrece a los niños (FIGURA 7). *Le Gai Savoir* no hace sino pretender cumplir la máxima de Nietzsche:

Aprender a ver: acostumbrar el ojo a la calma, a la paciencia, a dejar que las cosas se le acerquen; aprender a diferir el juicio, a rodear y abarcar el caso particular por todas partes. Ésta es la primera enseñanza preliminar para la espiritualidad: no reaccionar a un estímulo inmediatamente²⁰.

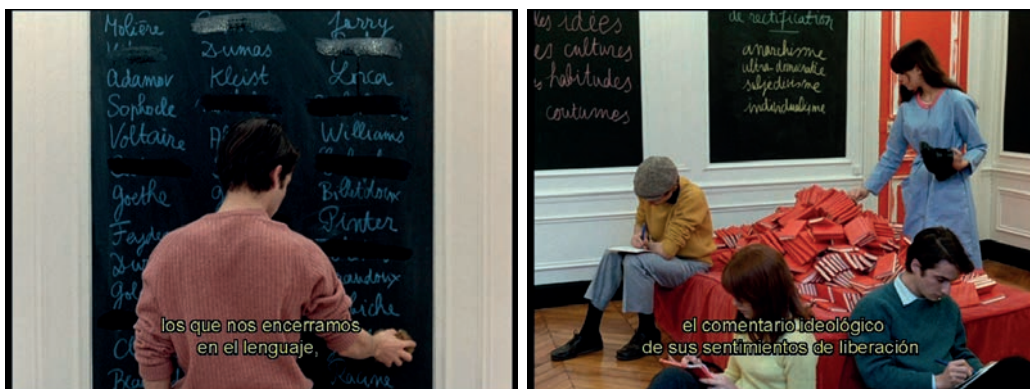


FIGURA 6. FOTOGRAMAS DE *LA CHINOISE* (*LA CHINA*), JEAN-LUC GODARD, FRANCIA, 1967

Así que dejemos que las cosas se nos acerquen, con calma, a los ojos y tomémosnos el tiempo de mirar sin sucumbir a la pasividad y emoción rápidas a la que nos fuerza el flujo ininterrumpido o el parpadeo frenético del espectáculo. Seremos entonces algo así como unos disidentes de la mirada. El auténtico descaro de estos dos soñadores es precisamente este: se han parado a mirar con tiempo. La película no

19. NIETZSCHE, Friedrich: *El crepúsculo de los ídolos*. Madrid, Alianza, 1999, pp. 83-84.

20. *Ibidem*.

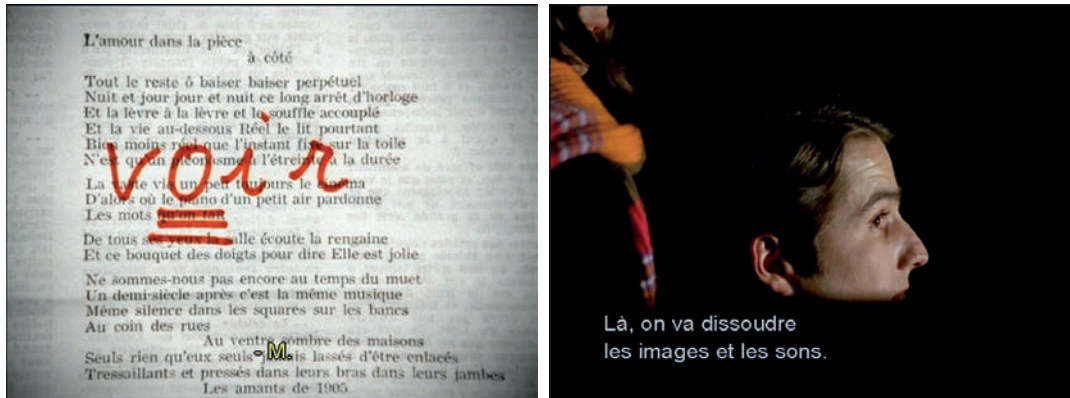


FIGURA 7. FOTOGRAMAS DE *LE GAI SAVOIR* (*LA GAYA CIENCIA*), JEAN-LUC GODARD, FRANCIA, 1968-69

pretende sino eso y su estructura no es más que una sucesión de imágenes que sus protagonistas comentan, desmenuzan, paran, vuelven a mirar y relacionan con otras imágenes o ideas. La distribución del lenguaje y de las imágenes en la televisión, los medios, la pornografía, o el propio cine convencional, anula su capacidad de servir al entendimiento del mundo, les sustrae su poder reflexivo (FIGURA 8). Godard, como atestigua Dubois, «parte de la siguiente observación: la televisión ha ganado la batalla de las imágenes, los medios de comunicación ya no se comunican, la información ya no pasa, el sentido se pierde: mirar una imagen se ha convertido en una operación mecánica y vacía, un gesto de ciego. Todo va demasiado rápido»²¹. Las imágenes van demasiado rápido y se han vuelto incompatibles con la verdad: «Un fotógrafo profesional... Hay cosas que podría decir pero no tiene tiempo y cuando tiene tiempo no tiene el espacio»²². Godard desarrolla una política del tiempo, un uso resistente de la velocidad de la imagen tendente a su desaceleración y a la apreciación pausada tanto de las cosas como de sus cadencias y desplazamientos. Por ello vamos a encontrar en sus películas de estos años planos fijos y largos,

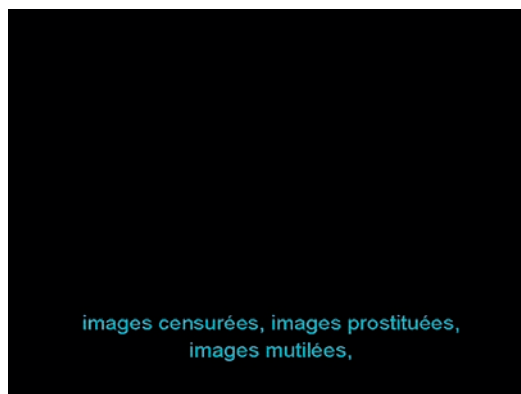


FIGURA 8. FOTOGRAMA DE *LE GAI SAVOIR* (*LA GAYA CIENCIA*), JEAN-LUC GODARD, FRANCIA, 1968-69

21. DUBOIS, Philippe: «L'image à la vitesse de la pensée», *Cahiers du cinéma*, 437 (1990), pp. 76-77.

22. Tomado de MULVEY, Laura; MACCABE, Colin: *Godard: Images, sounds, politics*. Londres, BFI, 1980, pp. 125.

lentos travelling o imágenes detenidas, ralentís, repeticiones, así como continuas incitaciones a la escucha y el diálogo.

Aunque *Le Gai Savoir* está emparentada con técnicas propias del acelerado arte *pop*, hay en ella, y en general en la labor de Godard a partir de 1968, cierto rechazo de lo instantáneo y lo apriorístico y una afirmación fuerte de la necesidad de reflexionar sobre el tiempo de las imágenes. Más adelante en *Ici et ailleurs* (*Aquí y en otro lugar*, 1976), realizada junto a Gorin y Miéville, la voz de Godard se interroga: «¿Cómo organizamos el empleo del tiempo?» y en la pantalla parpadean unas letras que rezan: «Primera cuestión» (FIGURA 9). Finalmente induce: «Para sublevarse, hay que encontrar el tiempo, tener tiempo simplemente para ver las cosas». Para Bergala, la actitud de Godard es la de «no dejarse abrumar, sino que, por el contrario, se necesita tiempo, saber cómo perderlo para encontrarlo mejor, aprender a volver a mirar una imagen, una sola, para su reducción y descomposición»²³. He aquí la razón última que motiva la fascinación godardiana por la pedagogía, por la pantalla convertida en pizarrón y por la escuela:

La escuela como buen lugar porque es posible retener allí al máximo de gente durante el máximo de tiempo. El lugar mismo de lo que se hace esperar, de lo diferido. Pues «retener» quiere decir «aprender» y también «retardar» Guardar un público de alumnos para retardar el momento en el que correrán peligro de pasar demasiado deprisa de una imagen a otra, de un sonido a otro, de ver demasiado deprisa²⁴.

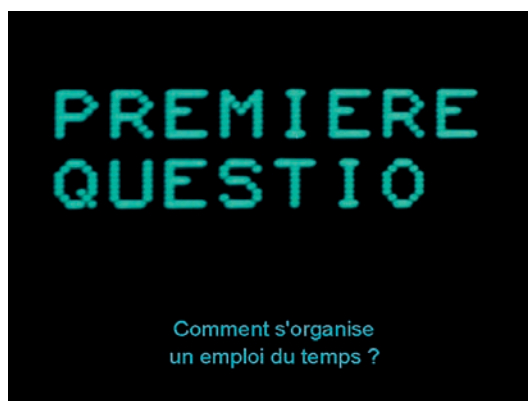


FIGURA 9. FOTOGRAMA DE *ICI ET AILLEURS* (*AQUÍ Y ALLÍ*), JEAN-LUC GODARD Y ANNE-MARIE MIÉVILLE, FRANCIA, 1976

De otro lado, esta querencia de tiempo está vinculada a un interés por aquellas personas a las que se les ha robado, ya sea porque no siempre se les ha dado el tiempo de hablar o mostrar su realidad (tan solo se le ha permitido hacerlo en instantes fragmentados) o porque se les ha secuestrado demasiado tiempo de sus vidas sometiéndolo al imperio del trabajo. Por supuesto, Godard está aquí apuntando directamente a las mujeres, a su silencio histórico y a sus labores reproductivas. Por ello, a estas últimas, en sintonía con algunos nombres del cine

23. BERGALA, Alain: *Nul mieux que Godard*. París, Cahiers du cinéma, 1991, p. 37.

24. DANEY, Serge: «Pedagogía godardiana», *Cahiers du cinéma*, 1975.

feminista, las filmará empleando un uso provocador de la frontalidad y la dilación del plano que desacomoda nuestra forma habitual de observar un sujeto femenino. En Godard, como en Akerman, el plano detenido servirá para desfamiliarizar las pretensiones de naturalidad de cuanto se dice y se ve, dejando hablar y hablar a los personajes en primera persona o confrontándonos con sus cuerpos reales. La intención última de estos planos es contrarrestar los peligros a la pérdida del poder reflexivo de las imágenes y su capacidad para captar la experiencia real de un objeto o un ser. Pues, por ejemplo, cuando la publicidad ofrece imágenes de mujeres hiperseexualizadas que pasan rápido por nuestros ojos, como parece denunciar *Le Gai Savoir*, entonces estos cuerpos no son más que imágenes planas listas para el disfrute instantáneo (FIGURA 10). Ya no son cuerpos precisamente porque están desprovistos de todo lo que significa *realmente* un cuerpo: una voz con sus ideas, una serie de movimientos y cadencias, una posición o una temporalidad. Esta dimensión completa del cuerpo fue una preocupación mayor para el suizo:

El cuerpo humano siempre ha llevado una alta carga de autorreflexión en el trabajo de Godard. [...] A finales de los años sesenta y setenta llegó a designar la materialidad del cine y la preocupación estructuralista por las distorsiones inherentes a todos los procesos significativos. En los años ochenta y más allá, como ha señalado Laura Mulvey, el cuerpo femenino llegó a representar los misterios más amplios del cine y de la experiencia vivida²⁵.



FIGURA 10. FOTOGRAMA DE *LE GAI SAVOIR* (LA GAYA CIENCIA), JEAN-LUC GODARD, FRANCIA, 1968-69

Para no perder la materialidad del cuerpo, que en su vocabulario es como decir el cine, lo mejor es detenerse a verlo. Tal será la tarea emprendida por Godard, primero con el Grupo Dziga Vertov, más adelante en muchos de los trabajos que emprende con Anne Marie Miéville. Por tomar un ejemplo paradigmático, en *British Sounds* (1969), vemos el pubis de una activista de modo frontal y nos incomoda, mientras su voz que recita textos de corte feminista se hace cada vez

25. WITT, Michael: «Altered Motion and Corporal Resistance in France tour detour deux enfants», en TEMPLE, Michael (ed.), *For ever Godard*. Londres, Black Dog, 2004, p. 200.

más dueña de la imagen a medida que permanece en el plano. Aquí la mirada se emplea en no *negar* al otro y hacerlo *cosa*, sino en la interpelación (FIGURA 11). Laura Mulvey y Colin MacCabe comentan acerca de esta secuencia:

La longitud de las tomas y el hecho de que la imagen del cuerpo no se presente como un espectáculo nos inquieta en nuestra posición de *voyeur*. Si nos fijamos en el cuerpo de esta mujer, entonces somos conscientes de nuestra propia mirada, que no está oculta en los pliegues de la narrativa y en el movimiento de la cámara. Del mismo modo, no hay nada de es titilar de la visión de la que depende la explotación²⁶.



FIGURA 11. FOTOGRAMA DE *BRITISH SOUNDS*, GRUPO DZIGA VERTOV, INGLATERRA, 1969

Respetar la duración de una imagen es respetar su contenido, el cuerpo, la vida que lleva impresa. El suizo cree en un cine que considera el espesor del tiempo como un simple gesto para subvertir la brutalidad. Algunos reconocieron en esta audacia el fondo político de su obra:

Esta posibilidad de una vida diferente, de un tiempo que controlaríamos en lugar de un tiempo controlado por quienes nos utilizan, esta lucha por inventar trozos de autonomía en las grietas que separan cada momento: esta es la promesa política más profunda que, desde el comienzo de su obra, Godard nunca ha dejado de proponernos²⁷.

2.3. CONGELAR LA IMAGEN PARA SALVAR LA HISTORIA

No menos turbado por la incesante atracción centrípeta del capital para absorberlo todo, se mostró Debord, quien fuera considerado uno de los padres ideológicos de la revuelta, quizá precisamente porque, como decíamos, en sus escritos desplegó una concepción holística de las mutaciones sociales, comenzando por la urbana,

26. MULVEY, Laura; MACCABE, Colin: *op. cit.*, p. 87.

27. SCHWARTZ, Louis-Georges: «Ce que Godard a fait à la praxis politique», en BRENEZ, Nicole (ed.), *Jean-Luc Godard Documents*. París, Centre Pompidou, 2006, p. 153.

a partir de la denuncia de la precariedad temporal. Aunque fechado un poco más adelante, en 1978, en su film *In girum imus nocte et consumimur igni* pensado como un repaso de su paso por el Situacionismo, suspiraba:

Me limitaré pues, sólo a unas cuantas palabras para anunciar que, digan otros lo que digan, París ya no existe. La destrucción de París no es más que una ilustración ejemplar de la enfermedad mortal que azota en este momento a todas las grandes urbes, y esta enfermedad no es más que uno de los numerosos síntomas de la decadencia material de una sociedad²⁸. (FIGURA 12)



FIGURA 12. FOTOGRAMA IN GIRUM IMUS NOCTE ET CONSUMIMUR IGNI, GUY DEBORD, FRANCIA, 1978

Para él la tragedia de París era algo más que un cambio de escenario, en todo caso, consecuencia directa de la imposición de un «presente sin salida ni reposo» hecho de un tiempo ajeno a cualquier impulso vital. Solo que, contra esta ciudad y esta vida perdida, el situacionismo respondió con un programa completo de acciones, tácticas y empleos del tiempo para el despertar político, todos marcados por un carácter anacrónico siguiendo el sentido que Giorgio Agamben concede al tal concepto, es decir, como aquello que «no coincide perfectamente con su tiempo» y que por ello arroja siempre una mirada crítica sobre los hechos²⁹. Este anacronismo, o, dicho con Debord, este reconocimiento de que «la verdadera guerra» se libra «entre la conservación y el cambio» es fruto de un empeño obsesivo por no caer en la Historia sin sentido³⁰.

Entre las tácticas para suspender este flujo frenético hacia el vacío histórico y vital, Debord contaba con el cine, siempre entendido como proceso de *détournement* o descomposición basado el montaje. Como bien ha señalado el propio Agamben, en sus películas, y concretamente en *In girum imus nocte*, Debord se sirve de imágenes tomadas de los medios de información que, congeladas y repetidas, se asocian a su discurso teórico. La pretensión es extraerlas de la circulación y exhibirlas *qua* imágenes, o sea, revelar su verdadera naturaleza de signos. Gracias al congelado, el ralenti

28. DEBORD, Guy: *Damos vueltas en la noche y somos devorados por el fuego*. Barcelona, Ateneu Enciclopèdic Popular, 1999, p. 22.

29. AGAMBEN, Giorgio: «¿Qué es lo contemporáneo?», 2008, 1-8.

30. DEBORD, Guy: *Damos vueltas...*, p. 51.

o a la reposición (repitiéndolas en sucesiones distintas a la original, o sea, contando *otras historias* con ellas) el cine debe darnos la posibilidad de pensar sobre los signos y sus *tempos*. Estos procedimientos se convierten así en una tentativa de cesura rítmica o movimiento a contrarritmo. El propósito de Debord sería entonces introducir una tarea mesiánica en el cine según la cual las imágenes permitirían una «interrupción revolucionaria» que «des-crearse» el círculo vicioso que arruina todo lo que toca y convirtiese al cine en un acto de salvación³¹. El montaje invoca el pasado y la detención permite ver el movimiento trágico de las cosas hacia su ruina. En el fragmento arriba citado se trata de fotografías aéreas del centro de París que irremediamente nos hacen pensar en la vista desde un bombardero de la IIGM, denunciando así que existe un impulso incesante hacia la destrucción de París que debiere detenerse. En este sentido, Debord se uniría a esa lista de pensadores apologetas de la repetición (Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, Deleuze o el Godard de *Les Histoire(s) du cinéma*, no menos mesiánico) que, como asegura Agamben, la entendieron no como la mera vuelta a lo mismo sino como el retorno de la posibilidad de lo que fue. El pasado como posible.

Curiosamente, unos años antes, la imagen congelada también había servido a Chris Marker para fabular con la destrucción de París, y en el camino, defender una función protectora del tiempo para el cine. En *La Jetée* (*El muelle*, 1962), pensada como una distopía futurista, Marker imaginaba un París posapocalíptico y devastado (tomando imágenes del bombardeo de Dresde). La única manera de salvar la humanidad es acudir a unos pocos afortunados que aún están dotados de memoria con la que recordar el viejo mundo, «apelar al pasado y al futuro para socorrer al presente» al «imaginar o soñar otra época»³² (FIGURA 13). El protagonista experimenta con el sueño como forma para viajar por el Tiempo, realizar expediciones al pasado para buscar una cura al presente. El juego temporal que propone Marker hace que en *La Jetée* el «presente no es nunca el de una historia oficial, sino el del continuo desplazamiento de lo cotidiano, de la vida en proceso, en trance de convertirse en memoria»³³.



FIGURA 13. FOTOGRAMAS DE *LA JETÉE* (*EL MUELLE*), CHRIS MARKER, FRANCIA, 1962

31. AGAMBEN, Giorgio: *Image et mémoire*. París, Hoëbeke, 1998, pp. 65-77.

32. Se suelen tomar estos congelados dentro de una reflexión ontológica y formalista del cine, pero recientemente algunos han destacado que la imagen detenida (que sorprendentemente Deleuze ignora en su magna obra sobre el cine, así como tampoco tiene nada que decir de Marker), es aquí un vehículo para movilizar recuerdos y emociones y sirve de soporte a la búsqueda de un tiempo distinto. Véase: DUBOIS, Philippe: «*La Jetée* de Chris Marker ou le cinématogramme de la conscience», en *Recherches sur Chris Marker*. París, Sorbonne Nouvelle, 2002, pp. 8-46. Y BELLOUR, Raymond: *Entre imágenes : foto, cine, vídeo*. Buenos Aires, Colihue, 2009, pp. 107-113.

33. ENGUIA, Nuria; EXPÓSITO, Marcelo; REGUEIRA, Esther: *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*. Valencia, Ediciones de la Mirada, 2000, p. 13.

Formular una cura del tiempo, soñar otra época era una de las tareas que se propuso acometer el cine moderno y que se hizo perentoria en el 68. Solo que para soñar otra época no hay por qué desterrar la memoria ni negar el poder político de la repetición. Y para ello estaban las imágenes que implican al recuerdo, evocan el tiempo y el montaje, que sirve para generar otras cadenas de sentido. O, por emplear los términos de Lefebvre:

La esencia de lo imaginario se sitúa quizá en la evocación, en la resurrección del pasado; es decir, en una repetición. Esta acercaría la imagen al recuerdo, y lo imaginario, a la memoria y al conocimiento. [...] Imagen, memoria, conocimiento ¿no recuperarán así una unidad rota, una convergencia perdida³⁴?

2.4. CHRIS MARKER O EL FONDO DE LA HISTORIA

Repetimos, el 68 no sería solo un ejercicio de energía rápida, sino también una invitación a dar saltos al pasado —personal o colectivo— para reactivar el presente. Esta fue la máxima seguida por Marker durante toda su trayectoria y especialmente tras los acontecimientos parisinos. Marker se empeñó siempre en negar las fronteras que los evangelistas del progreso (de izquierda a derecha del espectro político) habían erigido entre la memoria y la emancipación social, desdibujando también en el camino aquellas que pretendían separar lo lírico y poético de lo documental. Su cine es, de hecho, un juego continuo de analogías y contrastes entre estos pares nuevamente apoyado en el montaje. A partir del 68 Marker aquilata su posición a favor de un cine apegado a los acontecimientos y luchas colectivas que irrumpieron por doquier, pero no por ello dejó de defender que la única manera de entender el presente es haciendo un ejercicio comparativo y pausado de reconocimiento de la imbricación de planos temporales en la Historia. Por ello en sus cintas de estos años se intensifican las alusiones a episodios pretéritos —desde las menciones a La Comuna, hasta el recuerdo del Frente Popular y la Guerra de España— pero vivos, por cuanto son puestos en relación con los sucesos contemporáneos. Así sucede en *Le fond de l'air est rouge*, ensayo fílmico en dos capítulos que, a modo de monumental atlas visual elabora un memorial de casi todos los movimientos insurreccionales del siglo teniendo como eje el 68. En él discurren imágenes desde los focos de guerrilla en las selvas latinoamericanas a la resistencia «al tigre de papel» en Asia, pasando por los guetos segregados de Estados Unidos ganados por los Black Panthers o el desencanto provocado por la carrera de los tanques soviéticos en las calles de Praga. Marker las encadena entre ellas y con otras del pasado hasta crear un mosaico vibrante que transmite la frescura de un mundo y de una Historia por entero alzados en guerra contra la injusticia.

En opinión de algunos, la importancia de *Le fond de l'air est rouge* reside en esta restitución de la polifonía de voces así como en su capacidad para hacer colisionar al

34. LEFEBVRE, Henri: *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Madrid, Alianza, 1972, p. 29.

presente con el pasado³⁵. Hemos de apuntar, no obstante, que el film está montado en 1977, cuando tras los golpes militares en América Latina y la derrota de los movimientos de protesta todo parecía acabado. Pero Marker acepta el duelo, su pieza es también un testimonio visual de una cadena de fracasos que han dejado en el camino tantas esperanzas como invitaciones a la reflexión. Por ello, anuda imágenes de estos levantamientos en sus aspectos más dolorosos (golpes de la policía, rostros ensangrentados, combatientes caídos) con tomas remontadas del *Acorazado Potemkin* de Eisenstein o alusiones a la Guerra Civil española igualmente atribuladas. Para Didi-Huberman supone «una profunda solidaridad que liga los sujetos con sus duelos y deseos, pero que hace además que los tiempos mismos se unan mediante imágenes integradas»³⁶ (FIGURA 14). Para Traverso, «la fuerza a la vez extraña y fascinante de este film reposa sobre esta doble dimensión: de un lado, transmite la frescura del compromiso de los años 1960 y por otro señala su necrología»³⁷. En efecto, este montaje está pensado para construir una memoria a partir de una apelación al inconsciente colectivo como deseo de revuelta y dolor del pueblo acumulado. Marker trabaja así el archivo documental del siglo no desde el punto de vista del relato del progreso, sino aceptando el poder poético y político que tiene el mero hecho de pararse a mirar, rebobinar, mezclar el tiempo.



FIGURA 14. FOTOGRAMAS DE *LE FOND DE L'AIR EST ROUGE* (*EL FONDO DEL AIRE ES ROJO*), CHRIS MARKER, FRANCIA, 1977

35. Idea tomada de LAMBERT, Arnaud: *Also Known as Chris Marker*. Cherbourg-Octeville, Le Point du Jour, 2013, p. 197. Y EXPÓSITO, Marcelo: «Ninguna memoria sin imágenes (que tiemblan), ningún futuro sin rabia (en los rostros)», en *Chris Marker: retorno a la immemoria del cineasta*. Sevilla, Contraluz, 2000, p. 33.

36. DIDI-HUBERMAN, Georges: *Soulèvements*. París, Gallimard, 2017, p. 29.

37. TRAVERSO, Enzo: *Mélancolie de gauche. La force d'une tradition cachée (XIXe-XXIe siècle)*. París, Éditions la découverte, 2016, p. 125.

3. CODA: EL TIEMPO DEL LÍMITE

En 1989 un eufórico Francis Fukuyama le anunciaba al mundo que la Historia había tocado a su fin (¿otra vez?), y que los problemas caerían como ladrillos de un muro desvencijado dejando vía libre a la abundancia para todos³⁸. Ahora sabemos que poco de este augurio se cumplió y que el paisaje que quedó fue más bien de catástrofe. Los mismos viejos problemas volverían, de fijo, a presentarse. De hecho, son estas mismas quejas sobre la precariedad del tiempo, el sinsentido de la Historia y estas mismas llamadas a la detención del devenir corriente del mismo, las que marcan las páginas de numerosos ensayos que hoy, como en el 68, vuelven a advertir que el tiempo es de una urgencia política absoluta. Solo que ahora ya no nos encontramos ni en la Posmodernidad ni en la Modernidad, ni en ninguna etapa transitoria. Ya no hay ni tiempo progresivo ni un presente perpetuo y olvidadizo del disfrute instantáneo, sino el límite: «Nuestro presente es el tiempo que resta. [...] Este límite no es cualquier límite: es el límite de lo vivible. [...] Lo que necesitamos es elaborar el sentido de la temporalidad»³⁹. Este es el lamento que inunda las obras de Byung-Chul Han, Bernard Stiegler, Marc Augé, Jacques Rancière y tantos más. Hemos llegado a un término, digamos, el tope, ante el que debiéramos detenernos e imaginar otros tiempos. Pero este ahogo temporal, lo sabemos, es una impresión ya sentida y esta urgencia de la pausa, un gesto ya ensayado. Valga por ello la pena hacer lo propio y volver a mirar viejas imágenes, a mirarlas con el tiempo.

38. Perry ANDERSON ha hecho un recuento en *Los fines de la historia*. Barcelona, Anagrama, 1996.

39. GARCÉS, Marina: *Nueva Ilustración Radical*. Barcelona, Anagrama, 2017, pp. 23 y 74.

REFERENCIAS

- AGAMBEN, Giorgio: *Image et mémoire*. París, Hoëbeke, 1998.
- AGAMBEN, Giorgio: *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio: «¿Qué es lo contemporáneo?», 2008, 1-8. Texto, inédito en español, fue leído en el curso de Filosofía Teórica que se llevó a cabo en la Facultad de Artes y Diseño de Venecia entre 2006 y 2007. En: <https://etsamdoctorado.files.wordpress.com/2012/12/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>
- ANDERSON, Perry: *Los fines de la historia*. Barcelona, Anagrama, 1996.
- BELLOUR, Raymond: *Entre imágenes: foto, cine, vídeo*. Buenos Aires, Colihue, 2009.
- BERGALA, Alain: *Nul mieux que Godard*. París, Cahiers du cinéma, 1991.
- COMOLLI, Jean-Louis: *Corps et cadre. Cinéma, éthique, politique*. París, Verdier.
- DANEY, Serge: «Pedagogía godardiana», *Cahiers du cinéma*, 1975.
- DEBORD, Guy: *Damos vueltas en la noche y somos devorados por el fuego*. Barcelona, Ateneu Enciclopèdic Popular, 1999.
- DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pretextos, 2015.
- DELEUZE, Gilles: *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Valencia, Pre-textos, 2007.
- DELEUZE, Gilles: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges: *Soulèvements*. París, Gallimard, 2017.
- DUBOIS, Philippe: «L'image à la vitesse de la pensée», *Cahiers du cinéma*, 437 (1990), pp. 76-77.
- DUBOIS, Philippe: «La Jetée de Chris Marker ou le cinématogramme de la conscience», en *Recherches sur Chris Marker*. París, Sorbonne Nouvelle, 2002, pp. 8-46.
- ENGUIA, Nuria; EXPÓSITO, Marcelo; REGUEIRA, Esther: *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*. Valencia, Ediciones de la Mirada, 2000.
- EXPÓSITO, Marcelo: «Ninguna memoria sin imágenes (que tiemblan), ningún futuro sin rabia (en los rostros)», en *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*. Sevilla, Contraluz, 2000.
- GARCÉS, Marina: *Nueva Ilustración Radical*. Barcelona, Anagrama, 2017.
- GODARD, Jean-Luc: *Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*, AIDELMAN, Núria; DE LUCAS, Gonzalo (eds.), Barcelona, Intermedio, 2010.
- JAMESON, Fredric: *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona, Paidós, 1992.
- JAMESON, Fredric: «The End of Temporality», *Critical Inquiry*, 29 (2017), pp. 695-718.
- LAMBERT, Arnaud: *Also Known as Chris Marker*. Cherbourg-Octeville, Le Point du Jour, 2013.
- LEE, Pamela: *Chronophobia: on time in the art of the 1960s*. Cambridge, MIT Press, 2006.
- LEFEBVRE, Henri: *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Madrid, Alianza, 1972.
- LEFEBVRE, Henri: *La producción del espacio*. Madrid, Capitán Swing, 2013.
- MARCUSE, Herbert: *Eros y Civilización*. Madrid, Sarpe, 1983.
- MULVEY, Laura; MACCABE, Colin: *Godard: Images, sounds, politics*. Londres, BFI, 1980.
- NIETZSCHE, Friedrich: *El crepúsculo de los ídolos*. Madrid, Alianza, 1999.
- ROSS, Kristin: *Mayo del 68 y sus vidas posteriores. Ensayo contra la despolitización de la memoria*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.
- SCHWARTZ, Louis-Georges: «Ce que Godard a fait à la praxis politique», en BRENEZ, Nicole (ed.), *Jean-Luc Godard Documents*. París, Centre Pompidou, 2006, p. 153.

- TARKOVSKI, Andréi: *Atrapad la vida. Lecciones de cine para escultores del tiempo*. Madrid, Errata Naturae, 2017.
- TRAVERSO, Enzo: *Mélancolie de gauche. La force d'une tradition cachée (XIXe-XXIe siècle)*. París, Éditions la découverte, 2016.
- VANEIGEM, Raoul: *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*. Barcelona, Anagrama, 2008.
- WESTPHAL, Bertrand: *La géocritique. Réel, Fiction, Espace*. París, Minuit, 2007.
- WITT, Michael: «Altered Motion and Corporal Resistance in *France tour détour deux enfants*», en TEMPLE, Michael (ed.), *For ever Godard*. Londres, Black Dog, 2004, pp. 200-213.

IN SEARCH OF THE MIRACULOUS: LA OBRA Y EL DOCUMENTO

IN SEARCH OF THE MIRACULOUS: THE WORK AND ITS DOCUMENTATION

Pedro de Llano Neira¹

Recibido: 20/10/2020 · Aceptado: 09/02/2021

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021.28745>

Resumen²

Este artículo presenta un conjunto de materiales documentales, en parte inéditos, vinculados a la obra póstuma *In Search of the Miraculous* (1975), del artista holandés Bas Jan Ader. Se trata del «Expediente de Hallazgo 143/76» (Archivo Naval de Ferrol) y una serie de fotografías realizadas por el foto-reportero Alberto Martí Villardefrancos, en A Coruña, en abril de 1976. El autor sostiene que estos materiales son esenciales para entender y completar esta obra clave de Ader. Para probarlo los estudia en relación a otras prácticas y teorías vinculadas al arte conceptual y los contextualiza en los debates historiográficos y museográficos recientes en torno a los límites entre la obra y el documento. El resultado de este análisis refuerza el carácter singular y paradigmático de *In Search of the Miraculous* en el arte de su tiempo.

Palabras clave

Arte conceptual; Bas Jan Ader; documentación; fotografía; *In Search of the Miraculous*

Abstract

This article presents a set of documentary materials, partly unpublished, linked to the posthumous work *In Search of the Miraculous* (1975), by Dutch artist Bas Jan Ader. These materials are the «File 143/76» (Navy Archive of Ferrol) and a series of photographs taken by photojournalist Alberto Martí Villardefrancos, in A Coruña, in April 1976. The author maintains that these materials are essential to understand

1. Universidad de Santiago de Compostela. C. e.: pedro.dellano@usc.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9805-8918>.

2. La investigación para este artículo fue realizada durante una estancia en el Getty Research Institute de Los Ángeles y el Institute of Fine Arts de la NYU, Nueva York, entre 2014 y 2016. Esta estancia estuvo vinculada al contrato posdoctoral que me fue concedido, con financiación de la Consellería de Educación, Universidade y Formación Profesional de la Xunta de Galicia y adscrito al grupo de investigación HAYDUU (GI-1510), dirigido por el catedrático Alfredo Vigo Trasancos, en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Santiago de Compostela. La redacción ha tenido lugar, más recientemente, en el marco del proyecto de investigación *Memoria del patrimonio arquitectónico desaparecido en Galicia. El siglo XX* (PID2019-105009GB-I00), dirigido por los profesores Vigo Trasancos y Jesús Ángel Sánchez García.

and complete this key work by Ader. To prove it he studies them in relation to other practices and theories related to Conceptual art, and contextualizes them in recent historiographic and museographic debates regarding the limits between the artwork and the document. The result of this analysis reinforces the singular and paradigmatic character of *In Search of the Miraculous* in the art of its time.

Keywords

Conceptual art; Bas Jan Ader; documentation; photography; *In Search of the Miraculous*

.....

Entonces, pequeñas aves volaron gritando sobre el abismo aún entreabierto; una tétrica rompiente blanca chocó contra sus bordes abruptos; después, todo se desplomó, y el gran sudario del mar siguió meciéndose como se mecía hace cinco mil años³.

1. INTRODUCCIÓN

Pocos artistas en la historia del arte reciente están vinculados de manera tan estrecha a una obra en concreto como Bas Jan Ader (1942-1975) y su proyecto póstumo; *In Search of the Miraculous* (1975). Mentar su nombre evoca esa fatídica aventura en la que el artista desapareció en el océano Atlántico, sin dejar apenas rastro, en el verano de 1975, mientras trataba de cubrir la distancia entre Chatham, en Massachusetts, y Falmouth, en Cornualles, a bordo de un pequeño velero de cuatro metros de eslora; el *Ocean Wave*. Su destino es equiparable, en este sentido, al de otro artista de su generación, fallecido cuando aún era muy joven y con una parecida querencia por el romanticismo: Robert Smithson (1938-1973). Ambos ocupan un lugar similar en el panteón del arte conceptual, tanto en lo que respecta a la identificación reiterada de su trabajo con una obra excepcional⁴ –*Spiral Jetty*, en el caso del norteamericano–, como en lo que atañe al proceso de mitificación al que ha sido sometido su legado en los años posteriores a su fallecimiento⁵.

En el caso de Ader, *In Search of the Miraculous* culmina una trayectoria dentro del arte conceptual que se inició en 1970. Este recorrido se podría dividir, a grandes rasgos, en dos periodos; el primero, entre 1970 y 1972, en el que investiga el motivo de la «caída» (en las películas *FALL 1 LOS ANGELES* y *FALL 2 AMSTERDAM*, 1970; o en la serie de obras dedicadas a Mondrian en 1971), por el que es más conocido, y un segundo, de cariz más existencial, entre 1972 y 1975, en el que esta metáfora inicial dio paso, gradualmente, a otro tipo de tropos –vinculados al estudio de la relación entre la luz y la oscuridad, el paso del tiempo y la invisibilidad– que se plasmaron en una serie de obras y proyectos cuyo denominador común fue la idea de la «desaparición»⁶. En este contexto, *In Search of the Miraculous* supuso una especie de

3. Frase final de *Moby Dick*, Herman Melville (1851).

4. *Spiral Jetty* también permaneció desaparecida bajo las aguas del lago salado entre 1971 y 2002. En ese periodo el conocimiento y prestigio de la obra se basó fundamentalmente en la documentación textual, fotográfica y cinematográfica existente. Ver: COOKE, Lynne: «A Position of Elsewhere», en COOKE, Lynne; KELLY, Karen (eds.), *Robert Smithson: Spiral Jetty. True Fictions, False Realities*. Los Ángeles y Nueva York, University of California and Dia Foundation, 2005, pp. 53 y 64.

5. En lo que respecta a Ader esto se sustancia en las múltiples historias apócrifas que circulan sobre él y sobre su enigmática desaparición, así como en las incontables obras-homenaje que le han dedicado artistas de generaciones posteriores.

6. Nos referimos a obras como *Nightfall* (1971), *Farawell to Faraway Friends* (1971), *Untitled (Sweden)* (1971), *Tea Party* (1972), *Thoughts Unsaid, Then Forgotten* (1973), *Primary Time* (1974) o la primera parte de *In Search of the Miraculous*, en la que tanto la luz y su ausencia, como la invisibilidad y la desaparición, son protagonistas. Estas nociones aparecen acentuadas, en una serie de proyectos inéditos que se conservan tanto en formato cinematográfico y fotográfico (*Untitled. Waving*, 1973), como textual («Project End of Road», «Shadow Project», «Longing for Light», «Night Into Day», «Tightrope Work»), en los que Ader trabajó, aproximadamente, durante ese periodo entre 1973 y 1975, en que también estaba conceptualizando el proyecto en el océano.

clímax dentro de esta línea de investigación que se inició con una serie de «caídas», que actuaban como metáfora más o menos humorística (tragicómica) del fracaso existencial del individuo en la posguerra (siguiendo las teorías de Albert Camus; especialmente su texto sobre el mito de Sísifo); hasta una estética crepuscular, de corte romántico y sublime –en cierto modo abstracto, también– en la que el sujeto acompasa sus ciclos y su destino con los de la naturaleza; como si el primero no fuese enteramente comprensible al margen de ese contexto cósmico definido por el vacío, la falta de sentido, la desaparición y la muerte –en un sentido no religioso. Es importante reparar, en este sentido, que la metáfora de la «desaparición» no es un rasgo exclusivo de la obra tardía de Ader, por mucho que este proyecto resulte paradigmático al respecto, sino que, por el contrario, fue muy importante en el contexto del conceptual, en tanto en cuanto permitió a muchos artistas visualizar, de manera directa o indirecta, la relación dialéctica entre las nociones de presencia y ausencia (materialidad e inmaterialidad), ya sea de la obra, del artista o de ambos, que son características de esta neo-vanguardia⁷.

En vida, Ader no llegó a ver reconocido su trabajo hasta este punto. Es cierto que formó parte del grupo internacional de artistas conceptuales, que expuso en contextos clave de este movimiento (como las galerías Art & Project, Kabinett für Aktuelle Kunst y Claire Copley) y que su obra fue publicada en revistas como *Avalanche*, pero también es verdad que no formó parte de una hipotética «primera línea», integrada por autores como Bruce Nauman, Vito Acconci o Lawrence Weiner, entre otros, que recibieron, objetivamente, más atención. Esta realidad cambió con el paso de los años y, desde la década de los noventa, una serie de estudios han contribuido de manera decisiva a poner en valor su obra, así como a reubicarla en relación a sus contemporáneos⁸.

7. Este sería el caso, por ejemplo, de artistas como Bruce Nauman, que se refería a muchas de sus obras de finales de los sesenta como «withdrawal acts» («actos de retirada» o desaparición); los conceptuales neoyorkinos Robert Barry y Lawrence Weiner; Marcel Broodthaers y su icónico cortometraje *La pluie* (1969), en el que el artista intenta escribir sobre un papel mientras una lluvia torrencial diluye la tinta; Keith Arnatt (*Self-Burial. Television Interference Project*, 1969); On Kawara, para el que el concepto de ausencia siempre fue crucial, como en la serie de telegramas *I'm still alive* (1970-2000); Stanley Brouwn –uno de los personajes más elusivos del movimiento conceptual, con una obra igualmente anti-icónica y desmaterializada, vinculada al acto de caminar–; Ian Wilson, en una línea similar, con sus «conversaciones» indocumentables o puramente orales; la norteamericana Lee Lozano y su radical proyecto de fusión entre arte y vida *Dropout Piece* (desde 1970); los californianos Allen Ruppersberg (*Where's Al?*, 1972 o *A Lecture on Houdini*, 1973), Chris Burden (*Disappearing*, 1971; *Five Day Locker Piece*, 1971 o *White Light/White Heat*, 1975) y Jack Goldstein (la *performance* del entierro que hizo en 1972, cuando todavía era un estudiante en CalArts o el film *The Jump*, 1978), entre otros. Igualmente, a partir de 1971 y 1972, los conceptos de desaparición, invisibilidad o ausencia adquieren matices diferentes en la obras de las artistas feministas como Adrian Piper, cuyo cuerpo desnudo «desaparecía», en un fundido a negro en una secuencia fotográfica (*Food for the Spirit*, 1971); Eleanor Antin y su ficcionalización de la identidad (desde 1973), Mierle Laderman Ukeles o Ana Mendieta –especialmente en las obras en las que su cuerpo se funde con la naturaleza o las piezas efímeras que desaparecen al poco de ser realizadas y documentadas, como las que hizo en Oaxaca en 1976 y en Iowa en 1977. Otros casos extremos y tardíos, en Nueva York, fueron Christopher d'Arcangelo (con la anulación voluntaria de su presencia en la exposición del Artists Space en 1978; junto a Louise Lawler, Adrian Piper y Cindy Sherman) y el taiwanés Tehching Hsieh (*One Year Performance. No Art Piece*, 1985-86 y *Thirteen Year Plan*, 1986-1999).

8. El primer acercamiento fue el libro monográfico que le dedicó el historiador del arte holandés Paul Andriessse en 1988; una aproximación necesariamente general en la que la documentación sobre *In Search of the Miraculous* –sobre todo la dedicada a las segunda y tercera parte del tríptico– era limitada. Dos décadas después llegaría el catálogo elaborado con motivo de su retrospectiva en el museo Boijmans van Beuningen de Rotterdam, en 2006. Ese mismo año, el crítico de arte alemán Jan Verwoert firmaba un ensayo monográfico sobre *In Search of the Miraculous*

Teniendo en cuenta este contexto, el objetivo de este artículo será presentar un conjunto de materiales documentales inéditos o escasamente difundidos, vinculados al proyecto *In Search of the Miraculous*, que el autor localizó en Galicia, en el periodo 2007-2010⁹, y que ahora son contextualizados en el marco de una investigación posdoctoral más ambiciosa, entre 2014 y 2019, dedicada a la totalidad de la carrera de Bas Jan Ader, por un lado, y a los intercambios entre Europa y América en el tiempo del arte conceptual, por otro¹⁰.

Para ello, nos remitiremos tanto a la bibliografía existente sobre Bas Jan Ader como a toda una serie de aportaciones clásicas y más recientes dedicadas al arte conceptual y, en particular, a la problemática de la documentación de este tipo de obras supuestamente «inmateriales»¹¹. De este modo, intentaremos demostrar el

(publicado en la colección *One Work* de la editorial *Afterall*), en el que definía este proyecto como una iniciativa de naturaleza conceptual, cuya idea principal era la del héroe trágico romántico embarcado en una búsqueda de lo sublime. En 2013, Alexander Dumbadze condujo la investigación más detallada hasta la fecha –*Death is Elsewhere*– en la que *In Search of the Miraculous* actúa, de nuevo, como culmen de un proyecto artístico fuertemente influido por la filosofía y las lecturas de Hegel. La aportación más reciente es la exposición *Disappearing–California, c. 1970: Bas Jan Ader, Chris Burden, Jack Goldstein*, organizada por el comisario suizo Philipp Kaiser (la exposición tuvo lugar en el Museum of Modern Art of Forth Worth entre el 10 de mayo y el 11 de agosto de 2019 y dio lugar a un catálogo), en la que Bas Jan Ader figura junto a otros artistas californianos interesados, justamente, por el motivo de la desaparición (Chris Burden y Jack Goldstein) y donde su proyecto póstumo desempeña, una vez más, el papel protagonista. Otras aportaciones importantes son el primer estudio en castellano –*Entre dos tierras* (2010)– en el que Javier Hontoria se fija en aspectos como la estética romántica y la dialéctica entre la cultura europea y la norteamericana o la apuesta por una aproximación más biográfica y vinculada al contexto holandés de Marion van Wijk, en 2015.

9. El origen de este proyecto se remonta a la colaboración del autor de este artículo con Dalstar y van Wijk en la investigación que dio lugar a la localización del expediente de hallazgo 143/76 en el Archivo Naval del Cantábrico y la posterior publicación del volumen *In Search of the Miraculous. Bas Jan Ader 143/76 Discovery File* en 2007. Las fotografías de Alberto Martí Villardefrancos, a las que nos referimos a continuación, fueron encontradas, más tarde, en el archivo del fotógrafo en A Coruña. Todos estos materiales fueron reunidos y mostrados por primera vez en público en la exposición titulada *Bas Jan Ader, Trinta anos despois*, comisariada por Pedro de Llano Neira en el Centro Galego de Arte Contemporánea, CGAC, de Santiago de Compostela, en el verano de 2010.

10. Ver los artículos: LLANO NEIRA, Pedro de: «*Quiet Quality: A Possibility of Evasion*». Cat. exp., *John Knight. Quiet Quality*. London, Cabinet Gallery, 2013, pp. 10-23; LLANO NEIRA, Pedro de: «La galería Claire Copley y los intercambios entre Norteamérica y Europa en el tiempo del arte conceptual». *Quintana*, 14 (2015), pp. 159-186; LLANO NEIRA, Pedro de: «Puntos de fuga: David Lamelas y su búsqueda de una práctica inimaginable en la esfera de lo estético», *Anuario del departamento de Historia y Teoría del Arte*, 28 (2016), pp. 207-228 y LLANO NEIRA, Pedro de: «La ciudad comienza con la respiración: Maria Nordman y *Filmroom/Smoke* (1967-presente)», *Artefacto visual*, 5/8 (2020), pp. 100-128.

11. LIPPARD, Lucy: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Nueva York, Praeger, 1973; FOOTE, Nancy: «The Anti-Photographers», *Artforum*, 15 (septiembre 1976), pp. 46-54; BUCHLOH, Benjamin: «Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions», *October*, 55 (1990), pp. 105-143; BUCHLOH, Benjamin: «*Art Belge et Conceptuel Dalidien: An Abecedarium (incomplete)*», en DANDER, Patricia; WILMES, Ulrich, *A Bit of Matter and a Little Bit More. The Collection and Archives of Herman and Nicole Daled: 1968-1978*. Colonia, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2010; OWENS, Craig: «Earthwords», en *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*. Los Ángeles y Berkeley, University of California Press, 1992; ALBERRO, Alex; NORVELL, Patricia (eds.): *Recording Conceptual Art. Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelau, Smithson, Weiner*. Berkeley, University of California Press, 2001; ALBERRO, Alex: *Conceptual Art and the Politics of Publicity*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2004; CHERIX, Christophe (ed.): *In & Out of Amsterdam: Travels in Conceptual Art (1960-1976)*. Cat. exp. Nueva York, Museum of Modern Art (MoMA), 2009; DANDER, Patricia; WILMES, Ulrich, *A Bit of Matter and a Little Bit More. The Collection and Archives of Herman and Nicole Daled: 1968-1978*. Colonia, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2010; DÁVILA FREIRE, Mela: «¿Es una obra o es un documento? El centro de estudios y documentación del Macba», en PICAZO, Glòria (ed.), *Impasse 10: libros de artista, ediciones especiales, revistas objetuales, proyectos editoriales...* Lleida, Ajuntament de Lleida – Centre d'art La Panera, 2011, pp. 301-308; WITKOVSKY, Matthew (ed.): *Light Years: Conceptual Art and the Photograph*. Yale, Yale University Press, 2011; BERGER, Christian; SANTONE, Jessica: «Documentation as Art Practice in the 1960s. Introduction», *Visual Resources. An international journal on images and their uses*, 32/3-4 (2016), pp. 201-209 y BERGER, Christian: «Douglas Huebler and the Photographic Document», *Visual Resources. An international journal on images and their uses*, 32/3-4 (2016), pp. 210-229.

carácter paradigmático de una obra como *In Search of the Miraculous*, que reúne, de manera original, muchos de los elementos que definen este tipo de estética propia de la década de los setenta: el origen lingüístico y performativo, la dialéctica entre la acción y su representación, el empleo de medios fotográficos y textuales como soportes documentales, etc. Los debates en torno a esta cuestión de la documentación están presentes en la literatura académica, tanto en un sentido específico y vinculado al conceptual, como en un sentido más amplio, que se fija en la noción de «archivo»¹². Con todo, también conviene recordar que, en la última década, han sido especialmente promovidos por una serie de iniciativas llevadas a cabo por distintos museos¹³, en un afán investigador que busca cuestionar, desde varios puntos de vista (estéticos, históricos, económicos...) los límites que definen la diferencia entre una obra de arte y un documento¹⁴.

2. EL ARTE CONCEPTUAL Y LO SUBLIME, ¿CÓMO REPRESENTAR LO IRREPRESENTABLE?

Dentro del arte conceptual y de estos debates entorno a la documentación de la obra, el trabajo tardío de Bas Jan Ader puede ser visto en contacto con una serie de proyectos vinculados no solo a la *performance*, como se ha dicho en varios foros, sino también al *Land Art* y las *Earthworks*, que establecen un diálogo con el paisaje y la naturaleza, teniendo muy presente la tradición romántica y el concepto de lo sublime. Este último matiz –sobre el que llamaron la atención autores como Verwoert u Hontoria– es importante porque, por un lado, incide directamente en el rol que la documentación desempeña en relación a una acción que acontece, a menudo, en un lugar remoto y, la mayor parte de las veces, sin espectadores, o con muy pocos; es decir, estableciéndose como el único registro de la obra. Mientras que, por otro, plantea la paradoja de cómo representar, con medios materiales, una experiencia cuya escala y proporción –sublime; el artista frente al océano– desborda su capacidad hasta hacerla virtualmente «imposible»; un reto¹⁵.

A pesar de que el arte conceptual se concibió entre ciertos sectores como un movimiento opuesto a lo romántico –racionalista y reticente a las emociones y lo subjetivo; en la línea de un artista como Joseph Kosuth– lo cierto es que la

12. Nos referimos a las prácticas post-conceptuales de artistas de generaciones posteriores que se empezaron a difundir a finales de los noventa y tuvieron un momento de auge en la primera década de 2000. Ver: FOSTER, Hal: «An Archival Impulse», *October*, 110 (otoño 2004), pp. 3-22.

13. Por ejemplo, a través de los proyectos llevados a cabo por Manuel Borja-Villel en el MACBA de Barcelona y en el Museo Reina Sofía de Madrid; en algunas de las exposiciones organizadas por Christophe Chérix en el MoMA o en el proyecto *Pacific Standard Time* (2011) en el Getty Research Institute.

14. Por ejemplo, a través de los proyectos llevados a cabo en el MACBA de Barcelona que la investigadora Mela DÁVILA FREIRE sintetizó en su texto: «¿Es una obra o es un documento? El centro de estudios y documentación del Macba», en el libro *Impasse 10: libros de artista, ediciones especiales, revistas objetuales, proyectos editoriales...* Lleida, Ajuntament de Lleida – Centre d'art La Panera, 2011, pp. 301-308.

15. A este respecto véase el trabajo de George Baker sobre la película *Spiral Jetty*, de Robert Smithson: BAKER, George: «The Cinema Model», en COOKE, Lynne; KELLY, Karen (eds.), *Robert Smithson: Spiral Jetty. True Fictions, False Realities*. Los Ángeles y Nueva York, University of California and Dia Foundation, 2005.

noción de lo sublime está más presente de lo que cabría pensar. Lo sublime está presente, en efecto, en la obra de algunos artistas vinculados a los *Earthworks* o al *Land Art* como Walter de Maria y su famoso proyecto en el desierto de Arizona, *The Lightning Field* (1977), o Robert Smithson, Hamish Fulton y Richard Long, entre otros. Smithson representa especialmente bien esta dualidad entre lo racional y lo subjetivo o sentimental; mantuvo a lo largo de toda su carrera una posición anti-romántica y anti-sublime que, paradójicamente, dio lugar a obras –como *Spiral Jetty* (1970) o sus trabajos foto-documentales sobre las ruinas industriales de Nueva Jersey– que parecen justamente una evocación romántica y contemporánea de lo sublime¹⁶.

Llegados a este punto nos encontramos con un obstáculo en la investigación porque, a diferencia de lo que ocurre con artistas como Smithson o James Turrell y Richard Long, la información disponible sobre cómo pretendía Bas Jan Ader representar su viaje –y compartirlo con su audiencia– es limitada¹⁷. Si, como afirmó en cierta ocasión su amigo James Turrell, «su avioneta era su estudio»¹⁸, no sería desacertado decir que el *Ocean Wave* bien pudo desempeñar un papel análogo para Ader –al menos durante su travesía. Desafortunadamente, no hay documentos que hagan referencia a un proceso de este tipo, a través del cual Ader habría generado una serie de materiales fotográficos, textuales, sonoros... que luego transformaría en obras de arte (aunque cabe imaginar que tuvo lugar, al menos durante los días en que estuvo al timón de su velero). Esta circunstancia nos obliga a dirigir la atención hacia aquellas fuentes escritas u orales, previas a su viaje, que nos permitan conocer las ideas que manejaba para documentar este proyecto.

Entre esas fuentes está un manuscrito –redactado posiblemente en el verano de 1974– en el que se establece la estructura tripartita de *In Search of the Miraculous* con toda claridad pero que no arroja luz sobre la forma de documentación de ninguna de sus tres partes/acciones (FIGURA 1). Además de este manuscrito, contamos también con una serie de cartas dirigidas a sus galeristas y al director del museo de Groningen entre 1973 y 1975. Las referencias más antiguas se encuentran en la correspondencia que Ader mantuvo con el galerista londinense Anthony de Kerdrel entre abril de 1973 y el verano de 1974. Estas cartas contienen comentarios sobre un posible proyecto de Ader en la Situation Gallery, que nunca se llegó a realizar o materializar. La idea original era realizar una exposición y editar una publicación –en febrero de 1974– que girarían en torno al proyecto *In Search of the Miraculous*; en el que Ader

16. FLAM, Jack: «Introduction: Reading Robert Smithson», en *Robert Smithson: Collected Writings*, Los Angeles, London, Berkeley, University of California Press, 1996, p. xxiii.

17. Según Paul Andriessse, Ader estimó que el viaje duraría sesenta días y «con la intención de registrarlo, se acompañó de una cámara y una grabadora de sonido» («In order to record the voyage, he takes along a camera and tape recorder»; ANDRIESSE, Paul: *Bas Jan Ader. Kunstenaar/Artist*. Amsterdam, Openbaar kunstbezit, 1988, p. 82). Christopher Müller coincide con Andriessse pero es un poco más específico: «Ader tenía provisiones de comida y agua para 180 días. Para documentar su viaje, llevó consigo una grabadora y cámaras fotográficas y de película» («Ader hatte Proviant und Wasser für 180 Tage an Bord. Dokumentation seiner Reise führte Ader ein Tonbandaufnahmegerät sowie Film- und Fotokameras mit sich»; MÜLLER, Christopher: *Bas Jan Ader. Implosion*. Colonia, Verlag der Buchhandlung Walther Konig, Colonia, 2000, p. 73).

18. TURRELL, James: «Truth in Light: A Conversation Between Michael Govan and James Turrell», en *James Turrell: Extraordinary Ideas Realized*. Berlín-Stuttgart, Hatje Cantz, 2018, p. 95.

había comenzado a trabajar en el otoño de 1973 (es decir, poco después de recibir la invitación de de Kerdrel, en los primeros días de mayo de ese año)¹⁹.

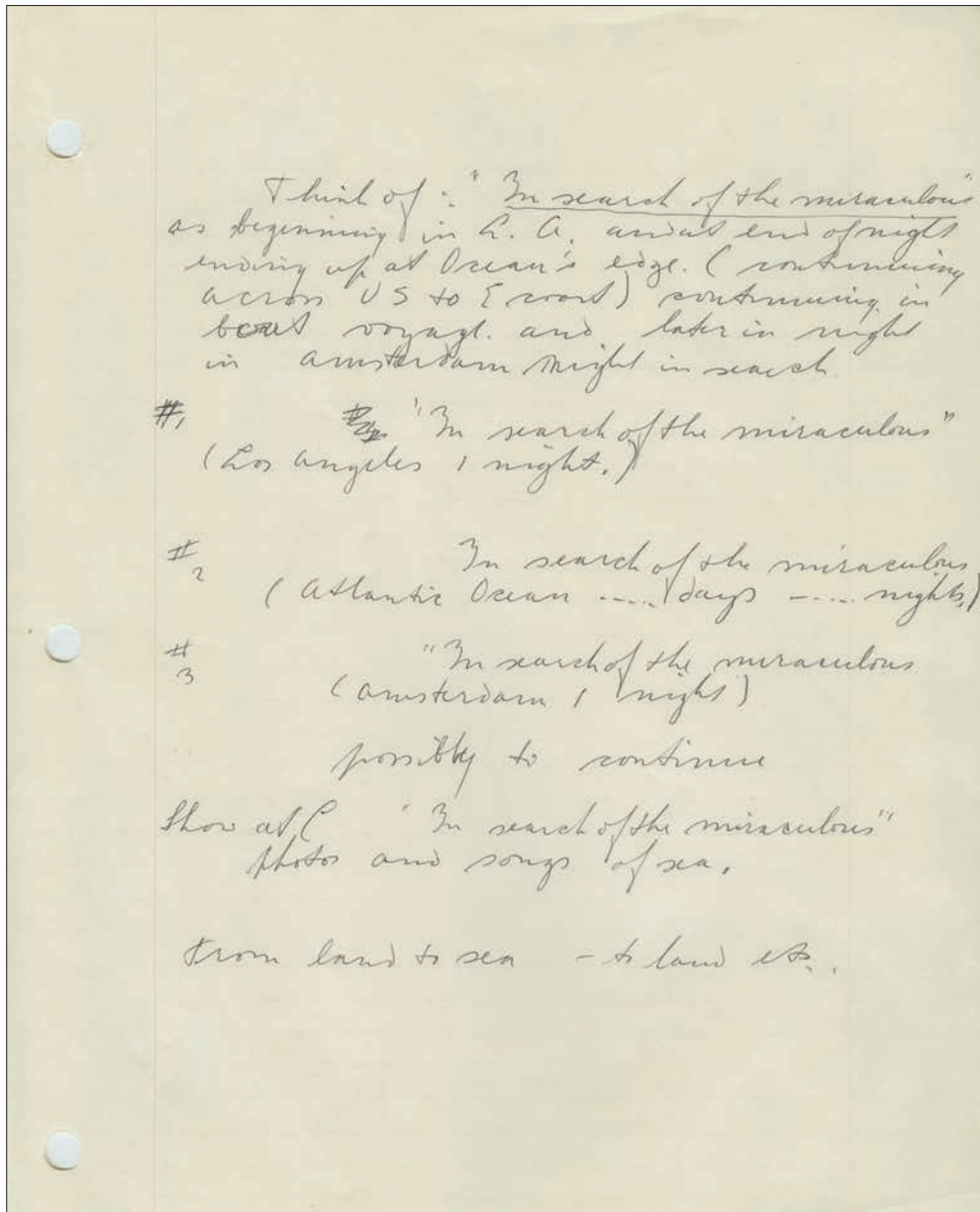


FIGURA 1. MANUSCRITO PARA LA OBRA *IN SEARCH OF THE MIRACULOUS*, VERANO DE 1974. © The Estate of Bas Jan Ader / Mary Sue Ader-Andersen, 2021 / The Artists Rights Society (ARS), New York / VEGAP, Madrid. Courtesy of Meliksetian / Briggs, Los Angeles

19. La carta del 30 de abril de 1973 de Anthony de Kerdrel a Ader forma parte del archivo de Paul Andriess en el Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD), de La Haya; la carta del 7 de diciembre de 1973 de de Kerdrel a Ader pertenece al Bas Jan Ader Estate, alojado en la galería Meliksetian/Briggs de Los Ángeles; y el borrador del verano de 1974 para una carta de Ader a de Kerdrel se encuentra en el archivo de Erik Ader.

Meses más tarde, en noviembre de 1974, esta idea sería retomada por Ader a raíz de la invitación cursada por el director del museo de Groningen, Poul ter Hofstede, para realizar una exposición individual. Uno de los momentos clave en este intercambio fue una carta del 5 de junio de 1975 –muy cerca de su partida, el 9 de julio– en la que Ader –volviendo a su idea original– solicita a sus galeristas en Amsterdam que pregunten a los responsables del museo en Groningen si estarían dispuestos a publicar un «folleto» («booklet») con la documentación del viaje y su nuevo proyecto²⁰. De lo que cabe deducir, a la luz del criterio que mostró en experiencias previas, con otros libros de artista, que, al menos la fotografía, y, presumiblemente, algún tipo de texto, tendrían un papel relevante, en la documentación de la segunda fase de *In Search of the Miraculous*²¹.

Con todo, la referencia más fiable es la entrevista que concedió Mary Sue Andersen a Liza Béar y Willoughby Sharp, de la revista *Avalanche*, el 28 de mayo de 1976, nada más conocerse el hallazgo del *Ocean Wave*. En aquella entrevista, Mary Sue declaró que su marido llevaba a bordo «una grabadora de sonido, cámaras de fotos y de cine y libros sobre navegación y la filosofía de Hegel»²². Lo cual resulta coherente con los medios utilizados en la primera parte de la trilogía, exhibida en la galería Claire Copley de Los Ángeles, en abril de 1975 (fotografías en blanco y negro, diapositivas a color, sonido y texto), y en su obra, en general. Mary Sue añadía que tenía la intención de escribir una especie de diario; algo novedoso, respecto a su práctica hasta la fecha. Lamentablemente ninguno de estos elementos sobrevivió al naufragio. Los marineros que encontraron el *Ocean Wave* tan solo recuerdan que muchos de los objetos que encontraron en el interior del bote estaban muy deteriorados, después de varios meses a la deriva. Una parte –la que ellos consideraron más importante; como los documentos de identificación– fue rescatada y llevada a puerto para entregar a las autoridades competentes y los familiares. Otra, entra la que quizá se encontrasen las cámaras de fotos, la grabadora o los diarios –elementos especialmente sensibles al agua y la corrosión– fue arrojada al mar por su mal estado de conservación²³.

¿Qué es entonces lo que se conserva del viaje de Bas Jan Ader, al margen de lo que él mismo produjo, como el boletín de la galería Art & Project, en el que se ve al artista instantes después de su partida, que pueda servir para documentarlo? Lo que se conserva son, como anunciábamos un poco más atrás, un conjunto de

20. Carta de Bas Jan Ader a Art & Project del 5 de junio de 1975. Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, La Haya. Archief Art & Project (0748) inv. Nr. 460 – Bas Jan Ader dossier.

21. Los libros de artista fueron un recurso constante en la trayectoria de Ader, casi siempre concebidos como un diálogo entre el texto y la imagen. En los primeros, realizados en 1965 y 1967, la poesía iba acompañada de dibujos y collages; en 1970 publicó el único sin texto, *FALL*, para documentar los filmes con las caídas de Los Ángeles y Amsterdam; y, en 1972, esbozó el diseño de otro libro –que no llegó a ser editado en vida del artista– para documentar la *performance The Boy Who Fell Over Niagara Falls* –en el que también yuxtaponía un relato procedente de la revista *Reader's Digest* con una serie de fotografías de la primera *performance* de la obra en la galería Art & Project de Amsterdam, en abril de 1972.

22. BÉAR, Liza; SHARP, Willoughby: «A Telephone Conversation with Mary Sue Ader», *Avalanche* (verano de 1976), pp. 24-27.

23. Esta información figura en el folio 1 del expediente de hallazgo 143/76 (declaración de Manuel Castiñeira Alfeirán, 27 de abril 1976) y en las entrevistas del autor con María Luisa Couto (2010), viuda de Manuel Castiñeira, y con los marineros del *Eduardo Pondal* Ismael Velo y José Souto (2010).

materiales gráficos y textuales entre los que destacan el informe redactado por Manuel Castiñeira Alfeirán, la noticia en el periódico *La Voz de Galicia*, las fotografías de Alberto Martí y el expediente de hallazgo. En la segunda parte de este artículo nos centraremos en ellos, sobre todo en las fotografías y el expediente, pero, primero, es necesario detenerse en una serie de cuestiones preliminares que explican su aparición. En concreto: cómo discurrió –hasta donde sabemos– el viaje de Ader, en qué consistió su búsqueda, como fue el hallazgo del *Ocean Wave* y que sucedió una vez que se depositó en el muelle de San Diego de A Coruña y se notificó el suceso a la Comandancia de Marina de esta ciudad (FIGURA 2).



FIGURA 2. BAS JAN ADER COMENZANDO SU TRAVESÍA EN CHATHAM, MASSACHUSETTS, 9 DE JULIO DE 1975. © The Estate of Bas Jan Ader / Mary Sue Ader-Andersen, 2021 / The Artists Rights Society (ARS), New York / VEGAP, Madrid. Courtesy of Meliksetian / Briggs, Los Angeles

3. LA BÚSQUEDA Y EL HALLAZGO

El vínculo con lo sublime en *In Search of the Miraculous* es tal vez uno de los motivos por los que, casi de manera inevitable, muchos de los que entramos en contacto por primera vez con la historia de Bas Jan Ader, nos imaginamos un escenario dramático y espectacular, con el diminuto *Ocean Wave* asediado por olas gigantes en medio de una tempestad, momentos antes de que el artista caiga por la

borda y desaparezca para siempre en las aguas abisales. Sin ánimo de cuestionar la pericia de Ader como navegante, ni su coraje, esto no tuvo que ser necesariamente así. Porque, según los datos de la historia meteorológica, lo cierto es que el verano de 1975 fue uno de los más secos, cálidos y estables que se recuerdan en aquella época²⁴. No hubo ni viento ni lluvia en muchos meses (80 días, según algunos testimonios)²⁵, lo cual aleja la idea de una «tormenta perfecta» (al menos en los meses entre julio y septiembre) y dibuja, en cambio, un escenario de calma chicha y calor –no por ello menos sublime, simplemente distinto, en su despiadada monotonía– que, desafortunadamente, habría ralentizado la travesía más allá de lo deseable. El Atlántico era un océano especial para Ader; «más romántico que el Pacífico, en un sentido salvaje», según escribía a Ida Gianelli el día antes de partir²⁶.

Teniendo en cuenta que la distancia entre Chatham y Land's End es de unas 2.500 millas náuticas, Ader tendría que progresar a razón de unas 300 millas por semana, 42 por día, para conseguir hacer la travesía en 8 semanas, de manera que su llegada no se retrasase más allá de principios de septiembre. Si la última información que disponemos sobre su progreso es correcta –que había cubierto 75 millas después de, aproximadamente, una semana²⁷– ese dato sería muy negativo, porque supondría que iba demasiado despacio y, a principios o mediados de septiembre, cuando las condiciones en el Atlántico norte empeorasen, todavía se encontraría muy lejos de su destino (de haber sido capaz de llegar hasta allí). Recordemos, por ejemplo, que Robert Manry –uno de los navegantes que sirvieron de guía a Ader– llegó a avanzar hasta 87 millas en un solo día²⁸; 12 más de lo que Ader en toda una semana, si el dato de los pescadores de Chatham resulta fiable.

Este dato no resta, como decíamos, valor a la aventura de Ader, sino que hace todavía más complejo e inescrutable, misterioso, si cabe (¿abstracto?) ese periodo de ausencia, entre el 9 de julio de 1975 y el 18 de abril de 1976, en el que prácticamente nada se supo de él o de su velero. Si las condiciones meteorológicas fueron, en efecto, las que acabamos de describir y el final de su aventura no fue en medio de una tempestad, ¿qué sucedió entonces? Desafortunadamente, esta es una pregunta sin respuesta hasta hoy. Lo que sí sabemos es cómo vivieron este largo periodo de nueve meses sus familiares y amigos. Como la inquietud y la preocupación por su paradero fue aumentando, a medida que pasaban los días sin tener noticias suyas, y cómo, a partir de cierto momento, con la llegada del otoño, la impaciencia y el nerviosismo dieron paso a la ansiedad y la desesperación, primero, y el abatimiento, la impotencia, el pesimismo y la tristeza, después.

Mientras tanto, los preparativos para la exposición de Ader en el museo de Groningen seguían adelante. El boletín número 89 fue impreso y enviado a los

24. BEENKER, Erik: «The man who wanted to look beyond the horizon», en BLATTER, Alexandra; WOLFS, Rein: *Bas Jan Ader. Please, don't leave me*. Cat. Exp. Rotterdam, Museo Boijmans van Beuningen, 2006, p. 11.

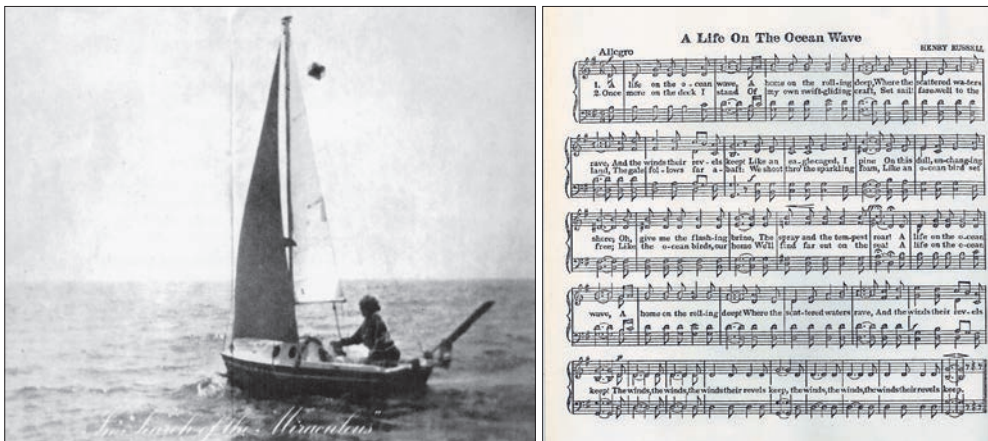
25. HENSEMA, Jan H.: «Kunstenaar uit Drieborg verdronk op de oceaan», Groningen, *Nieuwsblad van het Noorden*, 10 de julio de 1976, p. 3.

26. Carta Bas Jan Ader a Ida Gianelli. 7 de julio de 1975.

27. Autor no identificado, «On his way in 12-foot boat», Chatham, *Cape Cod Chronicle*, 24 de julio de 1975, p. 4.

28. MANRY, Robert: *Tinkerbelle. The Story of the Smallest Boat Ever to Cross the Atlantic Nonstop*. Nueva York, Harper and Row, 1967.

contactos de la galería Art & Project en todo el mundo con una fotografía de Bas Jan Ader montado en el *Ocean Wave* iniciando su travesía y la partitura de la canción «A Life in the Ocean Wave» en el reverso (FIGURAS 3 y 4). En Groningen, un coro ensayaba las canciones programadas para realizar la versión holandesa de la *performance In Search of the Miraculous*. El 17 de octubre de 1975, el comisario Poul ter Hofstede se dirigió a Mary Sue Andersen para preguntarle por algunos materiales que había prometido enviarle para la exposición y para darle ánimos ante la incertidumbre del paradero del artista²⁹. Ella le respondió al día siguiente para aclarar algunas de las dudas de Hofstede y para disculparse por el retraso que se debía, según ella, «al bloqueo que había desarrollado hacia todo lo que tenía que ver con la travesía»³⁰ (FIGURAS 5 y 6).



FIGURAS 3 Y 4. BAS JAN ADER. *IN SEARCH OF THE MIRACULOUS*, ART & PROJECT BULLETIN (89), ANVERSO Y REVERSO, LITOGRAFÍA OFFSET SOBRE PAPEL, 28,5 X 41,9 CM., 1975. © The Estate of Bas Jan Ader / Mary Sue Ader-Andersen, 2021 / The Artists Rights Society (ARS), New York / VEGAP, Madrid. Courtesy of Meliksetian / Briggs, Los Angeles

Finalmente, la alarma por la ausencia de Bas Jan se hizo pública el 1 de diciembre de 1975 en un artículo publicado por el periódico *Nieuwsblad van het Noorden* en el que se hablaba por primera vez de su «desaparición»³¹.

A las once de la mañana del 18 de abril de 1976 se producía el hallazgo del *Ocean Wave* en las aguas del Gran Sol, 130 millas náuticas al sudoeste de la costa de Irlanda. El barco *Eduardo Pondal* lo encontró enredado en su aparejo mientras pescaba al arrastre. Pocos días después, el 29 de abril, el periódico local *La Voz de Galicia* publicaba la primera noticia sobre el desenlace del proyecto de Bas Jan Ader. Pero no fue hasta finales de mayo que la Interpol contactó por teléfono con Mary Sue y Erik para transmitirles la penosa información. Días después, el 2 de junio, otra comunicación

29. Mensaje de Poul ter Hofstede a Mary Sue Andersen, 17 de octubre de 1975 (Archivo Municipal de Groningen).

30. Mensaje de Mary Sue Andersen a Poul ter Hofstede, 18 de octubre de 1975 (AMG).

31. El 9 de diciembre se cumplirían 150 días de la partida y las posibilidades de que el artista siguiese con vida se reducían drásticamente. La tesis que manejaba el redactor para su demora, citando como fuente a la madre del artista, era la misma que mencionamos anteriormente: la falta de viento durante un periodo prolongado durante el verano. Ver: autor no identificado, «Kunstenaar spoorloos op Atlantische Oceaan», *Nieuwsblad van het Noorden*. Groningen, 1 de diciembre de 1975.

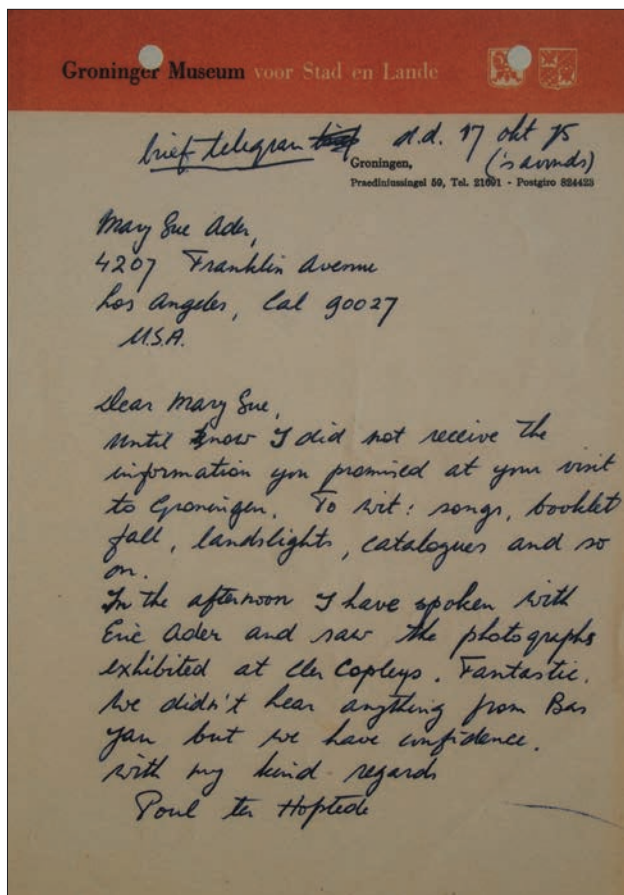


FIGURA 5. NOTAS DE POUL TER HOFSTED E PARA UN TELEGRAMA A MARY SUE ANDERSEN, 17 DE OCTUBRE, 1975. Cortesía de los Archivos Municipales de Groningen

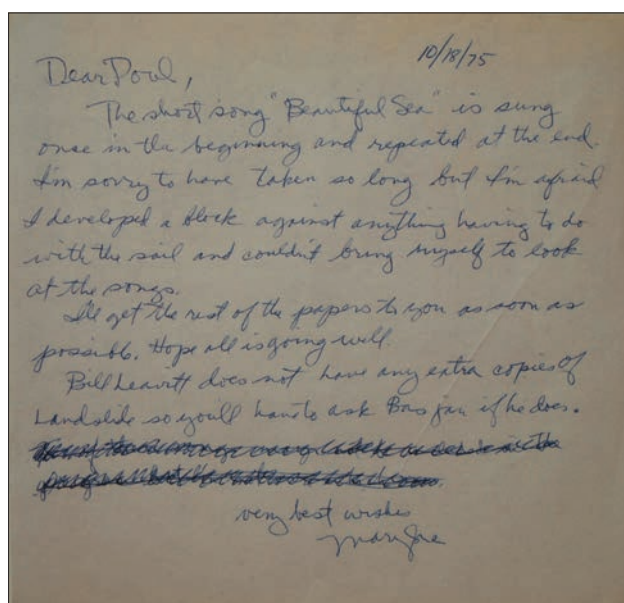


FIGURA 6. CARTA DE MARY SUE ANDERSEN A POUL TER HOFSTED E, 18 DE OCTUBRE, 1975. Cortesía de los Archivos Municipales de Groningen



FIGURA 7. EL PESQUERO *EDUARDO PONDAL*. Cortesía de José Carrillo, A Coruña



FIGURA 8. EL PATRÓN MANUEL CASTIÑEIRA ALFEIRÁN, A BORDO DEL *EDUARDO PONDAL*. Cortesía de Marisa Couto, A Coruña

oficial, por escrito, se refería al hallazgo del *Ocean Wave* y a la aparición de los documentos de identidad del «ciudadano holandés Bastiaan Johan Christian Ader», al que se describía como un «hombre blanco, 182.9 cm, 63 kilos. Cabello rubio hasta los hombros, ojos azules, nariz torcida y cicatriz a lo largo de la parte interna de la pierna»³² (FIGURAS 7, 8 y 9).

Manuel Castiñeira Alfeirán, José Souto, Ismael Velo, Pedro Novo, Benigno Garrido, José Pérez, José Fernández, Manuel García, Manuel Varela, José Novo, José Antonio Fraga, Manuel Mato, Jesús Botana y Jesús Devesa eran el capitán y los marineros, mecánicos y cocinero del *Eduardo Pondal*. El azar quiso que fuesen ellos los responsables de rescatar el *Ocean Wave* y de dar parte de la desaparición de su tripulante. En su declaración, recogida por el juez instructor

32. Télex emitido por la oficina en Madrid de la Interpol, 2 de junio de 1976 (archivo Erik Ader, Groningen).



FIGURA 9. NOTICIA EN EL PERIÓDICO LA VOZ DE GALICIA REFERENTE AL HALLAZGO DEL OCEAN WAVE. JUEVES 29 DE ABRIL DE 1976. Cortesía de la Hemeroteca del Museo de Pontevedra

de la Comandancia de Marina de A Coruña, José Luis Gil Cagiao, el 27 de abril de 1976, Manuel Castiñeira exponía lo siguiente:

Que a 11:30 horas del día 18 del corriente mes, encontrándose en faenas de pesca en aguas de Gran Sol, en lat—49-58' N. y Long—11-02'W., terminado de virar el aparejo, con buen tiempo, vimos que en nuestras inmediaciones se encontraba una pequeña embarcación que estaba en posición vertical, hundida con la proa al fondo y parte de la popa, fuera del agua, sin que a su alrededor hubiera objeto ninguno, atracando a su costado con nuestro barco, y metiéndola a bordo, resultado ser al parecer un pequeño bote de recreo, con el nombre en las amurras de «OCEAN WAVE», de unos 4 metros de eslora, revisado una vez vaciado de agua la embarcación así como los alrededores de la misma, por si aparecía algún cadáver, o algún objeto, no apareció ningún objeto flotante, y reconocido el interior, no había chaleco salvavidas ninguno, apareciendo ropa completamente estropeada, así como latas de conservas, así como un estuche que contenía un objeto que parecía una pequeña cocina de butano y algunos otros objetos completamente estropeados, habiendo asimismo un sextante de plástico que está a bordo del barco, y dos jerséis y un par de calcetines, que están a bordo del barco, así como documentaciones diversas en una pequeña cartera y un pasaporte a nombre de «ADER BASTIAN JOHAN CHRISTIAN»,

todo lo cual se encuentra abordo de mi barco a disposición de la resolución de esa Comandancia de su digno mando, junto con la citada embarcación³³ (FIGURA 10).

!

Ilmo. Sr. Comandante Militar de Marina de la Provincia de
LA CORUÑA

Ilmo. Sr.

Manuel Castiñeira Alfeiran, Patron del pesquero de esta
base nombrado "EDUARDO FONDAN", domiciliado en Juan Flores
12b, a V.I. respetuosamente expone:

Que a las 11-30 horas del día 10 del corriente mes, encontrándose en faenas de pesca en aguas de Gran Sol, en latitud 49-50'N. y Longitud 11-02'W., terminado de virar el aparejo, con buen tiempo, vimos que en nuestras inmediaciones se encontraba una pequeña embarcación que estaba en posición vertical, hundida con la proa al fondo y parte de la popa fuera del agua, sin que a su alrededor hubiera objeto ninguno, atracando a su costado con nuestro barco, y metiendo la abordo, resultado ser al parecer un pequeño bote de recreo, con el nombre en las amuras de "OCEAN WAVES", de unos 4 metros de eslora, revisado una vez vaciado de agua la embarcación así como los alrededores de la misma, por si aparecía algún cadáver, o algún objeto, no apareció ningún objeto flotante, y reconocido el interior, no había nada de salvavidas ninguno, apareciendo ropa completamente estropeada, así como latas de conservas, así como un estuche que contenía un objeto que parecía una pequeña cocina de butano y algunos otros objetos completamente estropeados, que arrojamos al mar, por estar también completamente estropeados, habiendo asimismo un sextante de plástico que está abordo del barco, y dos jerseys y un par de calcetines, que están abordo del barco, así como documentación diversa en un pequeña cartera y un pasaporte a nombre de "ALEX BASTIAN JOHANN CHRISTIAN", todo lo cual se encuentra abordo de mi barco, a disposición de la resolución de esa Comandancia de su digno mando, junto con la citada embarcación.

Lo que tengo el honor de comunicar a la Superior Autoridad de V.I. a los efectos oportunos.

Dios guarde a V.I. muchos años.

La Coruña 27 de Abril de 1976

Manuel Castiñeira

COMANDANCIA MILITAR DE MARINA
LA CORUÑA
REGISTRO GENERAL

Ent. N.º 4001 29 ABR 1976

Pase a Secret.

FIGURA 10. EXPEDIENTE DE HALLAZGO 143/76 DE LA COMANDANCIA DE MARINA DE LA CORUÑA. DECLARACIÓN DE MANUEL CASTIÑEIRA ALFEIRÁN DEL 27 DE ABRIL DE 1976. Cortesía del Archivo Naval del Cantábrico, Ferrol

33. Declaración de Manuel Castiñeira Alfeiran en el expediente de hallazgo 143/76, folio 1, 27 de abril de 1976 (Archivo Naval del Cantábrico, Ferrol, ANCF).

11

Declaración de MANUEL CASTIÑEIRA ALFEIRÁN En La Coruña a catorce
Patrón del "EDUARDO FONDAL" de junio de mil novecientos
D.N.I. 32.270.566 setenta y seis Compareció ante el Sr. Juez
Instructor y de mi presente el Secretario el tes-
tigo

que al margen se expresa el cual requerido por S. S.ª juró decir la verdad al contestar a las preguntas que se le hagan para no incurrir en la pena que la Ley señala al reo de falso testimonio.

Preguntado.—A tenor de lo dispuesto en el Art.º 596 del Código de Justicia Militar, dijo: Que se llama como se dice al margen, de cuarenta y uno años de edad, de estado casado, con instrucción, de profesión Patrón de Pesca de Altura y destinado al mando del esquero "EDUARDO FONDAL" natural de Malpica provincia de La Coruña y domiciliado en La Coruña C/Juan Flores 125-7ª que no le comprenden los demás de la Ley ni ha estado procesado nacido el día 21 diciembre de 1.934 Hijo de Luis y Carmen.

Preguntado.— A la vista del parte obrante al folio uno de fecha 27 de abril del corriente año, Diga si se afirma y ratifica en dicho parte; DIJO: Reconozco por mí dado el parte que me es mostrado, que es mía la firma y me ratifico en su contenido.

PREGUNTADO.—Diga si puede hacer entrega de las prendas que re-
 lata en el antes mencionado parte así como del sextante de plá-
 tico que menciona; DIJO: Sí señor, lo triago precisamente con-
 migo por si me era requerida su entrega.

PREGUNTADO.— Diga en que lugar se encuentra el bote de que ha-
 bla en el parte para proceder a su reconocimiento y valoración
 DIJO: Precisamente esta mañana hé entregado en el Registro de
 esta Comandancia Militar de Marina un nuevo parte en el que //
 dirigido al Ilustrísimo Señor Comandante Militar de Marina de
 La Coruña, doy cuenta de la desaparición de tal embarcación.

PREGUNTADO.— ¿Cómo explica la desaparición de la embarcación
 encontrada; DIJO: El día 27 de abril al llegar de la mar, fué
 cuando di el parte de hallazgo y tuve la embarcación a bordo
 hasta el día 30 del mismo mes que por tener que hacerme a la
 mar lo puse en tierra, en un apartado que hay en el Muelle de
 San Diego (La Coruña), donde hay varias embarcaciones viejas y
 dije a mi chavolero que de vez en cuando, durante el día, se
 pasara por allí para vigilarla. Cuando regresé de las faenas
 de pesca el día 6 de junio, me comunicó el chavolero que el bo-
 te había desaparecido.

PREGUNTADO.— Diga si sabía Vd. que al no haber hecho entrega
 oficial de la embarcación, quedaba bajo su custodia y por lo
 tanto era Vd. el responsable de tal embarcación; DIJO: No lo
 sabía, yo me creí que al dar parte a la Comandancia Militar de
 Marina, como yo tenía que hacerme a la mar, ya la Comandancia
 se haría cargo de la embarcación.

PREGUNTADO.— Diga si comunicó a alguien de la Comandancia Mili-
 tar de Marina, el lugar en que depositaba o dejaba la embarca-
 ción; DIJO: No señor, lo que menos yo podía pensar es que naé-
 die tocara tal embarcación; además para trasladar el bote tuvie-
 ron que usar un camión y además tenía que tener grúa pues de /
 otro modo, harían falta como mínimo siete hombres para trasla-

FIGURA 11. EXPEDIENTE DE HALLAZGO 143/76 DE LA COMANDANCIA DE MARINA DE A CORUÑA. DECLARACIÓN DE MANUEL CASTIÑEIRA ALFEIRÁN DEL 14 DE JUNIO DE 1976. Cortesía del Archivo Naval del Cantábrico, Ferrol

Unos días más tarde, el 4 de mayo, el juez Gil Cagiao daba inicio a un expediente de hallazgo que se extendió más de lo previsto y cuyo archivo no se decretaría hasta el 1 de febrero de 1977. La razón principal tuvo que ver con la segunda desaparición del velero *Ocean Wave* —que había sido depositado por Manuel Castiñeira en unas



FIGURA 12. VISTA DEL MUELLE DE SAN DIEGO EN A CORUÑA A MEDIADOS DE LA DÉCADA DE 1970. Cortesía Alberto Martí Villardefrancos

dependencias del puerto de A Coruña– en algún momento entre el 30 de abril y el 26 de mayo de 1976. Por este motivo, Manuel Castiñeiras fue reclamado de nuevo por el juez para declarar el 14 de junio de 1976 (FIGURA 11). En su exposición, el capitán del *Eduardo Pondal* explicaba que se había visto obligado a dejar en tierra el *Ocean Wave* para volver a pescar al Gran Sol por un periodo de quince días y que, a su regreso, a principios del mes de junio, el bote no estaba en el lugar en el que lo había dejado al cuidado de su «chavolero»³⁴, Jesús Regueira Pose³⁵ (FIGURA 12).

Castiñeira se justificó argumentando que él entendía que, durante su ausencia, la Comandancia de Marina se haría cargo de la embarcación y mostraba su sorpresa porque alguien se hubiese interesado por el pecio. Añadía que no era fácil manejarlo porque tenía una orza grande y que haría falta un camión y varios hombres para desplazarlo. Sus sospechas se dirigían hacia una «ferranchina» llamada «Viuda de Trillo» que tenía un establecimiento cercano a la fuente luminosa de Cuatro Caminos, «que compra de todo y todo cuanto del muelle desaparece, lo llevan allí a vender»³⁶. Castiñeira concluía esta segunda declaración indicando que, desde que se había enterado de la desaparición del barco, se dedicaba a «recorrer las playas de La Coruña y los talleres cercanos al puerto, para ver si localizo la tan repetida embarcación, sin que hasta la fecha lograra algo positivo»³⁷.

34. Persona a cargo del cuidado de un barco cuando pasa una temporada amarrado a puerto mientras la tripulación descansa.

35. ANCF, «Declaración de Manuel Castiñeira Alfeirán» en el expediente de hallazgo 143/76, folio 11, 14 de junio de 1976.

36. *Ibidem*.

37. *Ibidem*.

A raíz de estos hechos, el juez reclama un informe a Jaime Valdés Parga, el ingeniero de inspección de buques que había revisado el *Ocean Wave* a su llegada a Coruña. Valdés Parga entrega su peritaje el 10 de julio. En él describe las características físicas del bote y considera viable su reparación, a pesar de que parte del mamparo de popa de la cabina estaba roto, «como si la puerta hubiese sido arrancada por una explosión»³⁸. Valdés Parga estima su valor en la cantidad de 55.000 pesetas. Todo lo cual explica el atractivo que el barco podía ofrecer a las personas que lo sustrajeron³⁹.

El 1 de septiembre de 1976 Mary Sue Andersen y Erik Ader se presentan en A Coruña para interesarse por lo sucedido, acompañados del cónsul de los Países Bajos; Ángel Rego González-Villamil, que hace de traductor. Es allí donde les comunican que el *Ocean Wave* ha desaparecido y que se están haciendo las gestiones oportunas para localizarlo. En ese mismo encuentro Mary Sue Andersen recibe los efectos personales de su marido que fueron encontrados en el barco: un sextante, unas gafas de sol, seis pares de calcetines, un jersey azul y tres calzoncillos. Ante el juez español, Andersen renunció a cuanto pudiera corresponderle, caso de que no fuese hallada la embarcación desaparecida y expresó su deseo de recuperar cuanta documentación –recortes, escritos, cartas...– se hubiesen recogido en el interior del velero⁴⁰, quizá con la esperanza de que algún vestigio de la obra póstuma de su marido hubiese llegado a tierra.

A partir de ese momento, el expediente de hallazgo se completa con una serie de comunicaciones y mensajes a través de los cuales el juez Gil Cagiao trata de averiguar el paradero del *Ocean Wave*. El 3 de septiembre envía cartas a los comandancias y ayudantías militares de marina sitas en San Sebastián, Bilbao, Santander, Gijón, Ferrol, Sada, Corme, Camariñas, Corcubión, Muros, Noya, Villagarcía, Bueu y Vigo, todas con resultado infructuoso. Ante la ausencia de pistas sobre el paradero del barco y la renuncia de Mary Sue Andersen al mismo, el juez Gil Cagiao cree haber agotado todas las posibles diligencias para hallarla y decide hacer entrega a Mary Sue Andersen, el 8 de enero de 1977, de la documentación que había solicitado, a través del cónsul Ángel Rego, y después de dejar una copia de cada elemento en el expediente. Finalmente, el juez y vicealmirante Jaime Gómez-Pablos decreta su archivo el 1 de febrero de 1977⁴¹.

4. LA DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA

El Expediente de Hallazgo «1976 143/76» forma parte de un conjunto de elementos que documentan y representan la segunda parte del proyecto inconcluso *In Search of the Miraculous*. La importancia de estos testimonios en particular –uno textual y el otro gráfico; los únicos que ofrecen información sobre esta fase crucial de la

38. *Ibidem*.

39. ANCF, «Informe de Jaime Valdés Parga» en el expediente de hallazgo 143/76, folio 20, 10 de julio de 1976.

40. ANCF, «Comparecencia de Mary Sue Andersen y Ángel Rego González, Cónsul de los Países Bajos», en el expediente de hallazgo 143/76, folio 26, 1 de septiembre de 1976.

41. ANCF, «Jaime Gómez-Pablos, decreto de archivo del expediente de hallazgo 143/76», 1 de febrero de 1977.

carrera de Bas Jan Ader– es, por tanto, objetiva. Sobre todo después de la segunda «desaparición» del *Ocean Wave* en A Coruña. Así, una vez descrito el contenido del dossier de la Comandancia de Marina –al que volveremos a referirnos al final de este artículo– pasamos a estudiar las únicas fotografías que dan constancia de la evolución y desenlace del proyecto póstumo de Ader.

Estas fotografías fueron tomadas por Alberto Martí Villardefrancos (1922-2017), un fotógrafo y reportero gráfico muy conocido en A Coruña que, en la mañana del 28 de abril, fue avisado por su periódico, *La Voz de Galicia*, de la llegada a puerto del *Eduardo Pondal* con un pequeño velero encontrado a la deriva en el Gran Sol. Martí hizo cinco instantáneas, en una película de 35 milímetros, con dos puntos de vista; dos fotografías del lateral con la proa en primer plano y tres vistas cenitales que muestran el estado de la bañera y de parte del interior del *Ocean Wave*⁴². En la primera –la única que se publicó en *La Voz de Galicia* al día siguiente, el 29 de abril– vemos al *Ocean Wave* encaramado en el castillo del *Pondal*, con la orza descansando sobre dos neumáticos y fuertemente amarrado con cabos. A su lado, las redes en las que se enmarañó y propiciaron su rescate. Sobre la superficie del casco, el nombre *Ocean Wave*, escrito en estarcido, se lee claramente (FIGURA 13).



FIGURA 13. PROA DEL *OCEAN WAVE* EN A CORUÑA –TODAVÍA SOBRE EL CASTILLO DE PROA DEL *EDUARDO PONDAL*– EL 28 DE ABRIL DE 1976. Cortesía Alberto Martí Villardefrancos

42. Martí conservó los negativos de estas cinco fotografías en su archivo personal –compuesto por más de doscientos mil clichés– durante treinta años, hasta que esta investigación puso el foco sobre ellos de nuevo. El trabajo de Martí es fundamental para entender la historia de la fotografía documental en Galicia en la segunda mitad del siglo XX. Ver: *Alberto Martí Villardefrancos*, A Coruña, Palacio Municipal de Exposiciones Kiosko Alfonso, 1998.

La segunda fotografía, tal vez más interesante aún, por cuanto nos revela del interior, es inédita. Se publica aquí por primera vez. Fue tomada desde el mástil de proa del *Pondal* y nos permite ver la bañera y la cubierta del velero de Ader. En esta fotografía se distingue fácilmente la parte de la proa que quedó sumergida y atraído a los percebes y la parte de popa que estuvo expuesta al sol y la lluvia. Se percibe el deterioro pero también la resistencia que el pequeño velero ofreció a los elementos. Esparcido por la bañera se observa un amasijo de cabos, ropa y fragmentos de polyspan –posiblemente procedentes del interior del barco (Ader rellenó el interior del casco con este material para mejorar la flotabilidad). Sobre la cubierta llama la atención una bandera de los Estados Unidos hecha trizas (FIGURA 14).

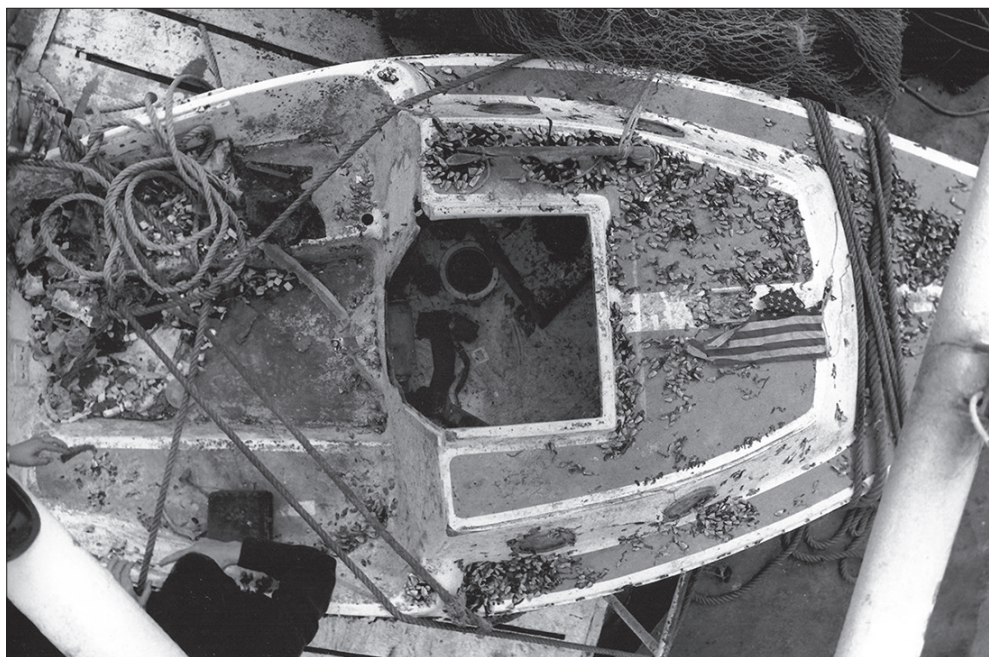


FIGURA 14. BAÑERA DEL OCEAN WAVE EN A CORUÑA –TODAVÍA SOBRE EL CASTILLO DE PROA DEL EDUARDO PONDAL– EL 28 DE ABRIL DE 1976. Cortesía Alberto Martí Villardefrancos

El interior del diminuto camarote es visible a través del mamparo de popa y la escotilla que fueron arrancados. El mamparo de popa descansa en el suelo y se reconoce en la parte superior derecha por el ojo de buey y el marco de madera. Este mamparo fue asegurado y fijado por Ader con la misma mezcla de fibra de vidrio que usó para robustecer el casco⁴³. De esta forma el artista consiguió que el barco fuese más impermeable a costa de que la entrada fuese más estrecha y complicada; ya que solo podía hacerse a través de una escotilla de reducidas dimensiones.

Los demás elementos presentes en el interior son más difíciles de identificar. Permanece en su lugar original una parte de la bomba de achique. Junto a ella descansa una prenda de ropa de color oscuro, azul marino. Un poco más a la izquierda un objeto rectangular con una correa que podría ser la cubierta o el

43. Entrevista del autor con Arthur Clark. Nueva York, febrero de 2016.

estuche de una cámara fotográfica. Un poco más abajo el marco de una diapositiva sin imagen. Más arriba el orificio que comunicaba con el interior del casco, que Ader usó como despensa y almacén.

Se trata, en efecto, de dos fotografías documentales que dan fe del final del viaje de Bas Jan Ader y que aclaran o certifican, hasta cierto punto, la secuencia de los hechos tal y como la conocemos: la partida de Cabo Cod (documentada también por el boletín de Art & Project), la travesía en el Atlántico norte, un posible accidente (evidenciado por el estado del barco) y la trayectoria a la deriva hacia Europa, con el *Ocean Wave* impulsado por la corriente del golfo. Más allá de estos hechos objetivos, escasos y precarios, todo son especulaciones y misterio; ficciones.

Se trata, por tanto, de imágenes alegóricas que, como ruinas náuticas, en sintonía con la sensibilidad romántica de Ader, aluden al todo desde la parte.

Por este motivo, tanto estas fotografías como el dossier de la Comandancia de Marina, nos plantean dos preguntas en relación a su valor histórico-artístico. La primera tiene que ver con la forma de documentación del trabajo de Bas Jan Ader. ¿Establecen estos dos elementos una continuidad con la lógica que había seguido su trabajo anteriormente? ¿En qué se asemejan y en que se diferencian de ella? La segunda pregunta, derivada de la primera, nos remite a un marco más general y al uso de la fotografía en el contexto del arte conceptual; especialmente aquellas obras relacionadas con la *performance* y el *Land Art*.

Respecto a la primera pregunta, un exámen atento nos revela que existen elementos tanto para defender que sí existe una continuidad o coherencia, como para argumentar lo contrario. Desde un momento muy temprano, Ader encargó a terceros la documentación de sus acciones. Las películas de la obra *Fall* (1970), por ejemplo, fueron filmadas en Claremont y Amsterdam por Mary Sue Andersen, William Leavitt y Ger van Elk. Al año siguiente el cámara Peter Bakker y su amigo, el fotógrafo Raymond Baan, fueron los autores de las imágenes que documentan obras como *Broken Fall (Organic)* y *Broken Fall (Geometric)*. Mary Sue Andersen fue de nuevo la autora de las fascinantes fotografías en blanco y negro que componen la serie *In Search of the Miraculous. One Night in Los Angeles* (1973)⁴⁴.

Desde este punto de vista, tanto la co-autoría como el ánimo documental de las cinco fotografías tomadas por Alberto Martí en A Coruña estarían, en esencia, en sintonía con el trabajo previo de Ader: el artista realiza una acción y otra persona registra sus consecuencias. Lo mismo podría decirse de la técnica –la fotografía en

44. Esta era una práctica habitual en el arte conceptual desde, al menos, las primeras obras foto-documentales de Douglas Huebler, como *Location Piece #2, New York City – Seattle, Washington* (1969), en la que el artista requiere la colaboración de terceros para la realización de la obra, sin que siquiera tuviesen que ser fotógrafos profesionales; como sí sucedía, en cambio, en el conocido proyecto *Projects Pier 18* (1971), en el que Willoughby Sharp invitó a veintisiete artistas a proponer acciones que tendrían lugar en un muelle de la ciudad de Nueva York, que fueron documentadas por los fotógrafos profesionales Harry Skunk y János Kender. Ver: BERGER, Christian (ed.), *Conceptualism and Materiality. Matters of Art and Politics*. Leiden-Boston, Brill, 2019, p. 219; COOKE, Lynne: *Mixed Use, Manhattan. Photography and Related Practices, 1970s to the Present*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2010 y ROBERTS, John: *The Impossible Document: Photography and Conceptual Art in Britain 1966-1976*. Londres, Camerawork, 1997, p. 30; «This is why it is important to recognise that the American photo-conceptualists expressed their disregard for photographic history as avant-garde artists, not as avant-garde photographers», escribe Roberts. «What counted above else was that the work looked as if it could be made by anyone».

blanco y negro de 35 mm, característica del fotoperiodismo– que Ader escogió en repetidas ocasiones para algunas de las obras que documentaban acciones efímeras (*Please don't leave me*, 1969; *All my clothes*, 1970; *Broken fall. Organic*, 1971 e *In Search of the Miraculous. One Night in Los Angeles*, 1973), optando por la cámara de medio formato –operada por Mary Sue Andersen– para las imágenes en color como *On the road to a new Neo Plasticism, Westkapelle, Holland* (1971), *Farewell to faraway friends* (1971) o *Untitled (Tea Party)* (1972), que requerían de una precisión en el encuadre y, sobre todo, en el tratamiento de la luz, que la Kodak Tri-X de 35 mm y alta sensibilidad no podía proporcionar.

La gran diferencia radica, fundamentalmente, en la parte final del proceso creativo: la edición y la firma. Ni Ader seleccionó las imágenes, ni mucho menos sancionó su contenido como parte de su trabajo. Por lo que sería a todas luces erróneo incluirlas como parte de su obra (al menos en el sentido tradicional; es decir, pre-conceptual). Dicho esto –que es evidente– tampoco parecería adecuado renunciar a su función histórica y documental. Especialmente en un contexto como el del arte conceptual, en el que el uso de la fotografía en un sentido amateur (anti-profesional), factual o testimonial era habitual⁴⁵, como veremos a continuación, y para el que un proyecto como *In Search of the Miraculous* posee, más allá de su forma de representación (textual, gráfica o incluso oral; como una especie de leyenda), un simbolismo y un significado especiales porque llevó su lógica desmaterializadora hasta donde ningún otro artista llegó y porque creó una metáfora o tropo singular –sin parangón, dentro de este movimiento– para dar forma a esta idea o principio-rector de la neo-vanguardia, que fue el de la desaparición.

5. LA DIALÉCTICA ENTRE ACCIÓN Y DOCUMENTACIÓN: EL ROL DE LA FOTOGRAFÍA EN EL ARTE CONCEPTUAL

A partir de la continuidad relativa que existe entre las fotografías póstumas de *In Search of the Miraculous* y el resto de la obra del artista, así como estimulados por los debates a propósito de los límites entre la obra y el documento en el arte conceptual⁴⁶, nos disponemos, a continuación, a responder a la segunda pregunta. Para ello, estudiaremos estos materiales inéditos en relación a otros proyectos fotográficos conceptuales, contemporáneos de Ader, en los que el rol documental del medio se hace patente como, por ejemplo, sucede en determinadas obras de Douglas Huebler, Vito Acconci, Richard Long o Robert Smithson, entre otros. Este

45. Retomando la comparación con *Spiral Jetty*, puede ser interesante recordar que Smithson prefirió que la obra fuese documentada por un fotógrafo profesional (Gianfranco Gorgoni) y que exhibió ocho de estas imágenes en el verano de 1970 en la influyente exposición *Information*, en el MoMA de Nueva York (COOKE, Lynne: *op. cit.*, p. 64).

46. BUCHLOH, Benjamin H. D.: *op. cit.*, 1990; OWENS, Craig: *op. cit.*, 1992; WALL, Jeff: «Marks of Indifference. Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art», en GOLDSTEIN, Anne; RORIMER, Anne, *Reconsidering the Object of Art. 1965-1975*. Cambridge, Massachusetts y Los Ángeles, MIT Press y Los Angeles MoCA, 1995; ALBERRO, Alexander: *op. cit.*, 2004; MARIÑO, Melanie: «Almost not Photography», en CORRIS, Michael (ed.), *Conceptual Art. Theory, Myth, and Practice*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004; DAVILA, Mela: *op. cit.*, 2011; WITTKOVSKY, Matthew: *op. cit.*, 2011 y BERGER, Christian: *op. cit.*, 2016.

rol documental se expresa en el foto-conceptualismo, según planteó el artista Jeff Wall en un influyente texto en 1995, de dos maneras: a través de una revisión crítica (y paródica) de la tradición del fotorreportaje y mediante el recurso a una postura *amateur* (o anti-profesional) que hunde sus raíces en la negatividad del arte moderno y abstracto⁴⁷. Ambos aspectos pueden ser relacionados con la obra de Ader, pero en esta ocasión nos fijaremos especialmente en el primero.

Douglas Huebler –cuyo trabajo tuvo una presencia ostensible en Los Ángeles y Amsterdam entre 1969 y 1975, con exposiciones individuales en la galería Eugenia Butler (1969), Art & Project (1970 y 1971) y CalArts (1972)– fue uno de los artistas que más temprano reflexionó sobre estas cuestiones y tal vez el que más importancia concedió al rol de la documentación⁴⁸. Su declaración de 1969 en el catálogo de la exposición *January 5-31*, comisariada por Seth Siegelaub, es indicativa al respecto:

El mundo está lleno de objetos, más o menos interesantes; yo no deseo añadir más. Prefiero, simplemente, constatar la existencia de las cosas en relación al tiempo y/o al espacio. De manera más específica, mi trabajo se ocupa de elementos cuya interrelación está más allá de la experiencia perceptiva directa. Dado que la obra existe más allá de la experiencia perceptiva directa, el conocimiento del trabajo depende de un sistema de documentación⁴⁹.

Con estas palabras, Huebler se convirtió en uno de los primeros artistas en manifestar la vocación expansiva del arte conceptual, más allá del arte objetual y del cubo blanco, y en llamar la atención sobre la dependencia de estas prácticas de «un sistema de documentación». En efecto, la existencia de la obra «más allá de la experiencia perceptiva directa» implicaría, por ejemplo, la necesidad de traer al presente un acontecimiento del pasado (una acción), o de salvar distancias más o menos grandes entre el espectador y la obra de arte (una intervención). El sistema de documentación facilitaba por tanto este tipo de experiencia mediante «fotografías, mapas, dibujos o lenguaje descriptivo»⁵⁰.

Comenzaba a tomar forma a partir de ese momento una cuestión clave entre los artistas del movimiento conceptual: la diferenciación entre la información primaria (relacionada con la idea o proyecto) y la secundaria (relacionada con la documentación del mismo), que, no obstante, estaban destinadas a sintetizarse. Lo cual suponía también, al menos a los ojos de teóricos como Seth Siegelaub y Lucy Lippard⁵¹, que la

47. WALL, Jeff: *op. cit.*, pp. 246-267.

48. BERGER, Christian: «Douglas Huebler and the Photographic Document», *Visual Resources. An international journal on images and their uses*, 32/3-4 (2016), p. 211.

49. HUEBLER, Douglas: «Statement», en SIEGELAUB, Seth: *January 5-31*, Nueva York, auto-edición, 1969; «The world is full of objects, more or less interesting; I do not wish to add any more. I prefer, simply, to state the existing of things in terms of time and/or place. More specifically, the work concerns itself with things whose interrelationship is beyond direct perceptual experience. Because the work is beyond direct perceptual experience, awareness of the work depends on a system of documentation».

50. *Ibidem*.

51. Recordemos que Lucy Lippard estaba reflexionando más o menos en paralelo (1968) sobre este tipo de procesos desde un punto de vista de más militante en el que, según ella, el arte caminaría hacia la «desmaterialización». Ver: LIPPARD, Lucy; CHANDLER, John: «The Dematerialization of Art», *Art International*, 12/2 (febrero 1968), pp. 31-36. En 1995, escribiendo en el catálogo *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*, Lippard se reafirmaba en estas ideas: «Conceptual art, for me, means work in which the idea is paramount and the material is secondary, lightweight,

información lingüística y gráfica presentada en catálogos u otros formatos editoriales jugasen un rol sin precedentes en la comunicación artística⁵², tendente a confundirse con la propia obra⁵³.



FIGURA 15. DOUGLAS HUEBLER. *LOCATION PIECE #2, NEW YORK CITY – SEATTLE, WASHINGTON, 1969* (FROM *ARTISTS AND PHOTOGRAPHS*, NEW YORK: MULTIPLES, INC. AND COLORCRAFT), 1970. © Estate of Douglas Huebler / The Artists Rights Society (Ars), New York / VEGAP, Madrid. Courtesy Paula Cooper Gallery, New York

Ejemplos tempranos de este estrecho vínculo entre la obra y su documentación (la idea y la «forma») serían las piezas con mapas del norteamericano Douglas Huebler (1924-1997) de 1968 y 1969; en concreto, el libro *November 1968* –un proyecto editado en colaboración con el comisario Seth Siegelaub– así como su contribución para la iniciativa de la editorial Multiples Inc. *Artists and Photographs* –titulada *Location*

ephemeral, cheap, unpretentious, and/or dematerialised» (LIPPARD, Lucy: «Escape Attempts», en GOLDSTEIN, Anne; RORIMER, Anne (eds.), *Reconsidering the Object of Art. 1965-1975*. Cat. exp. Cambridge, Massachusetts y Los Ángeles, MIT Press y Los Angeles MoCA, 1995, p. 17). Para una revisión crítica reciente del concepto de «desmaterialización» en la obra de Lippard ver: BERGER, Christian: *op. cit.*, 2019.

52. ALBERRO, Alex: *Conceptual Art and the Politics of Publicity*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2004, p. 56.

53. «When art does not any longer depend upon its physical presence, when it becomes an abstraction, it is not distorted and altered by its reproduction in books. It becomes PRIMARY information, while the reproduction of conventional art in books and catalogues is necessarily (distorted) «SECONDARY» information. When information is PRIMARY, the catalogue can become the exhibition»; ver Siegelaub citado por MEYER, Ursula: *Conceptual Art*. Nueva York, Dutton & Co., 1972, p. xiv.

Project #2, New York City– Seattle, Washington (1969-70). Alexander Alberro demostró en su análisis de este libro cómo Huebler y Siegelauub fundieron en una sola entidad la obra y su documentación, después de una serie de tentativas o ensayos entre 1967 y 1968, en las que no estaba claro que esto pudiese ser una nueva forma de representación en el ámbito de las artes visuales⁵⁴. En una entrevista con Charles Harrison poco después de la publicación del libro *November 1968* (en junio de 1969), Siegelauub señalaba lo siguiente: «El catálogo puede actuar ahora como información primaria para la exposición, en contraposición a la información secundaria... En algunos casos, la exposición puede ser el catálogo»⁵⁵. El libro *November 1968* es pues uno de los primeros ejemplos de síntesis entre la obra y su documentación (FIGURA 15).

A medida que el tiempo pasó y que este tipo de proyectos se consolidaron, los artistas, los críticos y también los coleccionistas se dieron cuenta y aceptaron que realmente no había una parte del trabajo más verdadera que la otra (por ejemplo, la acción que la documentación), sino que ambas formaban parte de una misma «cadena de significantes»⁵⁶ –como elocuentemente escribió Craig Owens, a propósito del proyecto *Spiral Jetty* de Robert Smithson– en la que unas partes dependían de las otras. Es decir, que la presencia (la intervención en el terreno, en el «site» o, en su defecto, la acción, la «performance») no podía ser entendida sin la ausencia (la documentación, el «non-site») (FIGURA 16)⁵⁷.

Es en este contexto teórico, en nuestra opinión, en el que emerge la pregunta de si la documentación de la segunda parte del tríptico *In Search of the Miraculous* (1975-76), que aquí presentamos de manera íntegra por primera vez, podría llegar a desempeñar un papel similar al que juegan la fotografía y otros soportes en las obras de los artistas citados –como evidencia, como prueba de la existencia de algo que ya no está, como registro de una actividad efímera; como parte de una «cadena de significantes» (Owens); como «forma pública final» de la obra (Foote)– incluso en ausencia del artista (o quizá precisamente a causa de ello).

54. Ver los comentarios de Alberro sobre la obra de Huebler en el periodo 1967-1969 (ALBERRO, Alex: *op. cit.*, 2004).

55. Siegelauub entrevistado por Harrison en 1969 y citado en ALBERRO, Alex: *op. cit.*, p. 73; «The catalogue can now act as primary information for the exhibition, as opposed to the secondary information... In some cases the exhibition can be the catalogue».

56. «Like the non-site, the *Jetty* is not a discrete work, but one link in a chain of signifiers which summon and refer to one another in a dizzying spiral. For where else does *Spiral Jetty* exist except in the film which Smithson made, the narrative he published, the photographs which accompany that narrative, and the various maps, diagrams, drawings, etc., he made about it?»; OWENS, Craig: «Earthwords», en *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*. Los Ángeles y Berkeley, University of California Press, 1992, p. 47.

57. En un importante artículo sobre el arte conceptual y la fotografía, Nancy Foote elaboraba estas cuestiones en el plano teórico y achacaba al proceso editorial la capacidad de relacionar la presencia con la ausencia (el pasado y el presente, lo visible y lo invisible) y de convertir la documentación (necesariamente limitada) de una acción extendida en el tiempo y el espacio, en una obra de arte (fundiendo la información primaria con la secundaria), que constituiría la «forma pública final» del proceso artístico: «Unlike a performance, theatrical or otherwise, in which the only way to see it is actually to be there in person from beginning to end (likewise a film or video), a process piece takes on its final *public* form in its documentation and is experienced by the viewer as a more or less simultaneous whole, in the same way that one would confront a painting or sculpture. This submergence of the temporal in favor of the visual is possible only with still photographs, which punctuate action and hand back the concept of the work edited of its durational aspects. Even, as in large series of photographs, when it is impossible to take in the whole work at once, our sense of ongoing time remains negligible»; FOOTE, Nancy: «The Anti-Photographers», *Artforum* 15 (septiembre 1976), pp. 46-54.

Es cierto que una propuesta de este tipo puede resultar controvertida, sobre todo porque plantea –si llevásemos su lógica al extremo– la «creación» de una obra póstuma (compuesta por los vestigios documentales) que, teóricamente, iría en contra de la voluntad del artista y de la integridad de su obra. Por eso trataremos de analizar los diferentes ángulos desde los que se puede plantear atendiendo al criterio de otros autores como Alexander Dumbadze, Lucy Lippard y Benjamin Buchloh.



FIGURA 16. ROBERT SMITHSON. *SPIRAL JETTY*, FOTOGRAFÍAS DE GIANFRANCO GORGONI INCLUIDAS EN LA EXPOSICIÓN *INFORMATION*, COMISARIADA POR KYNASTON MCSHINE, EN EL MOMA DE NUEVA YORK (2 DE JULIO—20 DE SEPTIEMBRE, 1970). FOTÓGRAFO DE LA EXPOSICIÓN: JAMES MATHEWS. © 2021. Digital Image, The Museum Of Modern Art, New York/Scala, Florence

Dumbadze se refirió a este riesgo de confundir la obra con su documentación, inherente a muchos proyectos de tipo conceptual, de manera indirecta, cuando escribió:

[...] incluso la obra de arte más fugaz requiere un medio para comunicarse, un conducto que la mayoría de las veces es la red institucional del mundo del arte. Lo que realza aún más este punto es el papel de la documentación. Fotografías aparentemente accidentales, a menudo en blanco y negro, forman gran parte de la historia visual del arte conceptual y la *performance*. Seductoras por su informalidad, estas imágenes no solo muestran una obra de arte, sino que invitan a uno a imaginar cómo fue estar allí. Tal es el atractivo de gran parte del arte conceptual. Ofrece a los espectadores acceso a una parte de la vida que, por su asociación con el arte radical, parece progresista, ideal, incluso utópica. Son estas imágenes, a menudo mostradas en instituciones, las que han ayudado a que estos actos sean considerados como arte⁵⁸.

58. «[...] even the most fleeting work of art requires a medium to communicate, a conduit that more often than not is the institutional network of the art world. What further enhances this point is the role of documentation. Seemingly incidental photographs –often in black and white– form much of the visual history of conceptual art and performance art. Alluring in their casualness, these pictures not only show a work of art but invite one to imagine what it was like actually to be there. Such is the appeal of a great deal of conceptual art. It gives viewers access to

Este fragmento, que forma parte de su análisis del proyecto *In Search of the Miraculous*, tenía como corolario la siguiente afirmación, que incidía en la capacidad de re-apropiación de este tipo de proyectos –en ciertos casos, como el de Ader, rayanos en lo irrepresentable o indocumentable– por parte del sistema institucional, como base de ulteriores procesos de mitificación de los artistas:

Es una paradoja que la iconoclasia inherente a la tragedia de *In Search of the Miraculous* engendre ahora una comprensión iconofílica del arte de Ader. Cada imagen en la que está presente, como todo lo que pueda aludir a su ausencia, ha sido cargada de un significado que crea un aura alrededor de Ader⁵⁹.

En efecto, es posible que *In Search of the Miraculous* pueda ser leída como una obra iconoclasta⁶⁰, según se refiere a ella Dumbadze, purista, en la que Bas Jan Ader buscase la «verdad» más íntima de la obra de arte en su desafío frente al océano; la versión más despojada y esencial de la misma. Una obra que, hipotéticamente, no demandaba ningún tipo de representación, puramente desmaterializada, cumpliendo así con los sueños y preceptos más radicales y utópicos del arte conceptual⁶¹. Sin embargo, hay documentación que demuestra que esa no era la verdadera intención del artista; sino que éste si pretendía representar su aventura a través de varios medios y publicarla en un libro. El «problema» reside, más bien, en que no fue Ader el que generó esa «forma pública final» (Foote), que da fé de la realización de su proyecto, sino terceros: el fotógrafo Alberto Martí y los jueces Gil Cagiao y Gómez-Pablos, que tramitaron el expediente⁶².

Sin duda esta cuestión es problemática tanto desde el punto de vista estético, como ético. ¿Puede crearse una obra de manera póstuma? ¿Respondería a los deseos del artista? ¿Cuáles serían las implicaciones desde el punto de vista de la autoría y la propiedad intelectual?⁶³... Todas son preguntas pertinentes y rigurosas, necesarias.

a sliver of life that by its association to radical art seems progressive, ideal, even utopian. It is these images, often shown in institutions, that have helped these acts be considered as art»; DUMBADZE, Alexander: *Bas Jan Ader. Death is Elsewhere*. Chicago y Londres, University of Chicago Press, 2013, p. 144.

59. «It is a paradox that the iconoclasm inherent to the tragedy of *In Search of the Miraculous* now engenders an iconophilic understanding of Ader's art. Every image in which he is present, like everything that may allude to his absence, has been charged with a significance that creates an aura surrounding Ader» (DUMBADZE, Alexander: *op. cit.*, p. 154).

60. El vínculo de un cierto tipo de conceptual analítico con la actitud iconoclasta y el cuestionamiento de la representación y, por extensión, de la fotografía, fue estudiado por John Roberts en su texto «Photography, Iconophobia and the Ruins of Conceptual Art». Ver: ROBERTS, John (ed.): *The Impossible Document: Photography and Conceptual Art in Britain 1966-1976*. Londres, Camerawork, 1997, pp. 7-45.

61. «What was to make Ader's upcoming sail unique was its absolute singularity. It had the potential to be an experience that defied representation. To emphasize that point, to in essence portray that which cannot be represented, Ader's Copley show had to be extravagant. It had to make explicit the relation between absence and presence» (DUMBADZE, Alexander: *op. cit.*, p. 118).

62. Entrecorramos «problema» porque anteriormente hemos demostrado que la documentación de la obra por parte de terceros –incluso anónimos– era una práctica aceptada por parte de algunos artistas conceptuales, en coherencia con sus principios estéticos. Es más, la arbitrariedad o casualidad en la resolución material o formal de la obra fue favorecida activamente por algunos artistas, como hizo Douglas Huebler en su obra *Location Project #2, New York City – Seattle, Washington (1969-70)* (BERGER, Christian: *op. cit.*, p. 220).

63. Las implicaciones derivadas de la propiedad y los materiales documentales resultan especialmente interesantes pero nos abstenemos de comentarlas en este artículo por cuestiones de espacio. Seth Siegelau se refiere a esta cuestión que, según él, era crucial desde los inicios del conceptual, en una entrevista con Catherine Moseley publicada en el libro *Conception. Conceptual Documents 1968 to 1972*. Ver MOSELEY, Catherine: *Conception*.

Pero lo cierto es que la tradición conceptual en la que estamos enmarcando este debate las relativiza, como mínimo. Porque el arte conceptual –tal y como lo hemos descrito en este artículo– no solo nos permite sino que nos impulsa a esquivar la relación binaria que tradicionalmente existía entre lo que se identificaba con la obra de arte y lo que no. En este marco teórico, en el que existe y se favorece toda una gama de grises entre la obra de arte y su documentación, es posible evitar esta polaridad y considerar la «documentación» de la obra (gráfica y textual) tan importante y necesaria como la «obra» sin terminar de Bas Jan Ader⁶⁴.

6. EL EXPEDIENTE DE HALLAZGO 143/76 Y LA CRÍTICA DE BUCHLOH A LA «ESTÉTICA DE LA ADMINISTRACIÓN»

El rol del otro elemento clave en la documentación de *In Search of the Miraculous* –el dossier de la Comandancia de Marina– resulta igualmente controvertido. Este dossier o expediente, como las instantáneas, es uno de esos materiales que, parafraseando a Dumbadze, «alude a la ausencia del artista» y que, desde la publicación en 2007 del *Discovery File*, de Dalstra y van Wijk, también cabría decir que contribuye «a cargar de significación el aura que rodea a Ader»⁶⁵. Juntos, el expediente y las fotografías, establecen una relación dialéctica entre texto e imagen, que, por un lado, contradice o entra en conflicto con la (supuesta) actitud iconoclasta, anti-representacional, del artista, mientras que, por otro, entronca con los principios básicos del arte conceptual y la *performance* tal y como se practicó en los Estados Unidos y Europa y según se aprecia en la obra de artistas dispares como Huebler, Smithson, Graham, Acconci, Ruppertsberg, Baldessari, Leavitt, Rosler y Lamelas⁶⁶, así como en los enunciados teóricos de Seth Siegelau y Lucy Lippard. En 1972, en la presentación de su libro *Six Years. The Dematerialization of the Art Object*, Lippard enfatizaba, efectivamente, su interés por trabajos «textuales y fotográficos»⁶⁷. Trabajos que, en lugar de colgar en una pared, como los cuadros

Conceptual Documents 1968 to 1972. Norwich, Norwich School of Art and Design, 2002, p. 145. Alexander Alberro la analiza en su libro *Conceptual Art and the Politics of Publicity* (ALBERRO, Alexander: *op. cit.*, p. 157).

64. En el texto introductorio al volumen nº. 32 de la revista *Visual Resources* dedicado a la «documentación como práctica artística» en la década de los sesenta, los editores Christian Berger y Jessica Santone escriben: «[...] it became less and less clear where and when the artwork stopped and documentation of art began»; BERGER, Christian; SANTONE, Jessica: «Documentation as Art Practice in the 1960s. Introduction», *Visual Resources*, 32/3-4 (2016), p. 202.

65. DUMBADZE, Alexander: *op. cit.*, p. 154.

66. En uno de los primeros artículos centrados en el proceso de recuperación de la obra de Ader a finales de la década de los noventa, el crítico norteamericano Bruce Hainley consideraba que su obra era ejemplar respecto a su reflexión sobre la relación entre la *performance* y la documentación: «Perhaps more than repetition, Ader was exploring the conundrum of how to document –in language and/or visually– any performance or action. It is as if he were investigating the ontology and epistemology of the then-nascent fascination with performance and its documentation, with a thoroughness eluding any other Conceptual artist»; HAINLEY, Bruce: «Legend of the Fall», *Artforum*, marzo 1999, p. 92.

67. «I would like this book to reflect the gradual deemphasis of sculptural concerns, and as the book evolves, I have deliberately concentrated increasingly on textual and photographic work»; LIPPARD, Lucy: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Nueva York, Praeger, 1973, p. 6.

de grandes formatos del minimalismo, podrían ser guardados en un cajón⁶⁸, o en una maleta en la que cabría toda una exposición, reflejando este movimiento en el que, supuestamente, el objeto había desaparecido, se había «desmaterializado», o iba camino de hacerlo⁶⁹.

Esta lectura «optimista» del conceptual había sido refutada en 1990 por el historiador Benjamin Buchloh en un artículo retrospectivo titulado «El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones», en el que repasaba la historia del nuevo arte documental desde sus inicios hasta el momento en que, en su opinión, este tipo de prácticas, que habían nacido, en efecto, con una intención revolucionaria, democratizadora, terminaron siendo cooptadas por parte de las instituciones y el mercado⁷⁰. En un segundo texto en 2010, Buchloh reiteró su análisis y crítica del arte conceptual, y planteó una versión más escéptica aún del proceso de desmaterialización (mediante textos o fotografías) de la obra de arte y de sus supuestos efectos o beneficios, en la producción, distribución y recepción de la obra de arte, que, en cierto modo, cuestionaba e interpelaba a la lectura original de Lippard:

[Pero] la supuestamente subversiva anti-estética de la máquina de escribir y el papel, y de las fotografías *amateur*, eventualmente cambiaría y adquiriría una semejanza involuntaria tanto con la estética textual de un mundo totalmente administrado como con los estilos fotográficos de la cultura de la vigilancia. En otras palabras, lo conceptual apareció (así como el *ready-made* de Duchamp se había percibido erróneamente como una celebración de la cultura industrial de la mercancía) como si estuviera trabajando en complicidad con la reducción universal de todas las gratificaciones táctiles y especulares realizadas en los regímenes diarios de administración. Como nos ha enseñado la reacción pictórica y la proliferación de objetos desde entonces, el conceptualismo se malinterpretaba fácilmente como si siguiera miméticamente la retirada gradual del goce de la vida cotidiana al aceptar masoquistamente la prohibición de la materia y el proceso bajo las presiones y controles de un mundo administrado universalmente⁷¹.

68. Así se refería Nicole Daled a una de las obras seminales de su colección –el manuscrito «Sentences on Conceptual Art» (1968), de Sol Lewitt– para expresar el nuevo tipo de fisicidad de las obras conceptuales «desmaterializadas», frente a los cuadros tradicionales. Ver: PELZER, Birgit: «Synchronies. A Journey of Discovery through Herman and Nicole Daled's Collection and Archives – 1966-1978», en DANDER, Patricia; WILMES, Ulrich, *A Bit of Matter and a Little Bit More. The Collection and Archives of Herman and Nicole Daled: 1968-1978*. Colonia, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2010, p. 41.

69. La historiadora y comisaria Catherine Morris lo describía así, en el texto que elaboró a modo de introducción de la exposición-homenaje al libro de Lippard que organizó, en 2012, el Museo de Brooklyn: «Because most of the art was made up of instructions, or diagrams written on cheap paper, or simple photographic documentation, an entire exhibition devoted to the movement could travel in one suitcase, easily transported and installed in each venue by one person»; MORRIS, Catherine: «Six Years as a Curatorial Project», en BONIN, Vincent; MORRIS, Catherine (eds.), *Materializing Six Years. Lucy Lippard and the Emergence of Conceptual Art*. Cambridge, Massachusetts y Nueva York, MIT Press y Brooklyn Museum, 2012, p. 11.

70. BUCHLOH, Benjamin: «Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions», *October*, 55 (1990), pp. 105-143.

71. «[But] the supposedly subversive anti-aesthetic of typewriter and paper, and of amateurish photographs, would eventually turn and acquire an involuntary similarity to both the textual aesthetics of a totally administered world and the photographic styles of surveillance culture. In other words, the conceptual appeared (just as Duchamp's ready-made had been misperceived as a celebration of industrial commodity culture) as though it was working in tandem with the universal reduction of all tactile and specular gratifications performed in the daily regimes of administration. As the painterly backlash and the object proliferation since then have taught us,

El expediente de hallazgo 143/76, elaborado por la Comandancia de Marina de A Coruña en plena transición del franquismo a la democracia, podría identificarse, quizá, con esta forma de representación fría, racional y burocrática: se trata de un documento estrictamente judicial, sin concesiones a la poesía, anti-estético, como corresponde a su género, que, después de pasar treinta años almacenado, «olvidado», aislado o desatendido –«guardado en un cajón», por hacer referencia a las palabras de la coleccionista Nicole Daled– en un archivo militar ubicado en la Calle María de Ferrol, en Galicia, junto a cientos de miles de documentos y legajos vinculados al mar y la navegación, desde su fundación por Felipe V, en el siglo XVIII, es rescatado ahora para hacerlo «hablar», significar –a través de su inserción en un contexto de lectura adecuado, hacia el que este artículo pretende ser un primer paso– del desenlace de uno de los más trágicos proyectos artísticos del siglo XX. Esa información contextual, que nos permitiría, idealmente, reconstruir parcialmente el proceso y la manera en que el artista condujo la obra –es decir; recorporalizarla, transformando la abstracta signatura «143/76» en una historia con nombres y apellidos; los de Bas Jan Ader y Mary Sue Andersen– debería potenciarse, para tener éxito, con elementos diversos como son las [dramáticas] fotografías de Alberto Martí, otros elementos generados alrededor del proyecto *In Search of the Miraculous*, algunas de las obras previas de Ader e incluso obras afines de otros artistas de su generación⁷².

7. CONCLUSIONES: DE LA IDEA AL DOCUMENTO

Por eso, más allá de la crítica de Buchloh a esta nueva «estética administrativa y de control», que, como él señala acertadamente, a menudo alimentó una nueva demanda de fetiches, por parte de coleccionistas privados e institucionales⁷³, es necesario plantearse si este tipo de materiales –como los que hemos presentado en este artículo a propósito del proyecto póstumo de Ader– son capaces de desempeñar, simultáneamente, otro tipo de roles de tipo histórico y artístico, sin verse reducidos, inevitablemente, al puro y duro mercantilismo que refleja la postura del crítico alemán. No se trata, como ya hemos advertido, de considerarlos necesariamente como obras de arte, en el sentido tradicional del objeto autónomo y exclusivo, sino, en su lugar, de reconocer, precisamente, su capacidad para cuestionarlo, así como su papel esencial en la transmisión de una obra tan singular como *In Search of the Miraculous*.

conceptualism was easily misread as though it were mimetically following the gradual withdrawal of *jouissance* from everyday life by masochistically accepting the prohibition of matter and process under pressures and controls of a universally administered world»; BUCHLOH, Benjamin: «*Art Belge et Conceptuel Dalidien: An Abecedarium (incomplete)*», en DANDER, Patricia; WILMES, Ulrich: *op. cit.*, p. 273.

72. Berger y Santone consideran que la «documentación como práctica artística» consiste tanto en «the material processes of creating documents, and the complex work of assembling sets of documents, organizing systems of materials, or drawing connections between them» (BERGER, Christian; SANTONE, Jessica: *op. cit.*, pp. 201-202). Es decir, no solo en la creación del documento, sino en su contextualización.

73. La demanda de materiales documentales y archivos vinculados al arte conceptual se ha incrementado considerablemente en los últimos años, tal y como atestiguan ciertas exposiciones en galerías privadas y museos, así como la creación de colecciones privadas e institucionales dedicadas en exclusiva a este tipo de formatos.

Una forma de lograr este objetivo podría resultar de la síntesis entre dos interpretaciones alternativas del arte conceptual; la que recientemente ha propuesto el historiador del arte Christian Berger⁷⁴ y la «clásica» del artista Lawrence Weiner⁷⁵. Así, frente al mito de la «desmaterialización», Berger cuestiona la literalidad o parcialidad de la definición acuñada por Lippard y Chandler en 1968, no para denunciar su posible, aunque indeseada, connivencia con los regímenes de control de la sociedad capitalista, como hace Buchloh, sino para incidir en aquellos elementos que demuestran que los artistas conceptuales apreciaban e investigaban la materialidad de la obra de arte, aunque de una manera distinta a sus predecesores. Una materialidad peculiar, adaptada a su realidad, que no tiene que ver con la de la obra de arte tradicional, sino con una materialidad alternativa –en muchos casos ligera, precaria, frugal, sucinta– compuesta por documentos archivísticos, producto de la nueva «sociedad de la información», en forma de textos, fotografías...⁷⁶ Bajo este prisma, los documentos que hemos presentado y analizado adquieren un nuevo valor. Forman parte de una nueva visión materialista e histórica del arte conceptual y plantean toda una serie de cuestiones entorno al estatus de la obra de arte; tanto en lo que se refiere al proyecto de Ader, en sí mismo, como al concepto de «obra de arte» en general.

Dicho lo cual, habría que aclarar que, para ciertos artistas, y más allá de la reivindicación de Berger del carácter material del arte conceptual, la obra no se expresa o manifiesta únicamente en dichos elementos; sino en un aspecto más sutil, si cabe, que es el que determina la relación dialéctica entre la idea o proyecto y su eventual materialización. La conocida declaración de Lawrence Weiner de 1968, en la que afirmaba que «El artista puede construir la obra / la obra puede ser fabricada / la obra *no* necesita ser construida [...] (cursiva del autor)», es fundamental y ejemplar al respecto; en este texto Weiner contempla que la obra existe como «objeto» desde que se constituye en el lenguaje⁷⁷ y que su materialización –o documentación– es una condición que queda en manos del espectador –«[...] la decisión sobre el estado de la obra reposa en el receptor en ocasión de la recepción»– lo que, a su vez, abre todo un campo de debate sobre el rol de los críticos, curadores y coleccionista en relación a la constitución de la obra de arte como tal⁷⁸.

Se podría argumentar que Ader suscribiría esta visión dialéctica (hegeliana) del arte conceptual, que daría pie a considerar de otra manera la relación entre el proyecto *In Search of the Miraculous* y su hipotética documentación. Para ello podríamos remitirnos a la relación personal entre Ader y Weiner, que se conocieron en Amsterdam en 1970 y coincidieron en varios lugares desde ese momento hasta 1975. Pero lo que demuestra

74. BERGER, Christian (ed.): *Conceptualism and Materiality. Matters of Art and Politics*. Leiden-Boston, Brill, 2019.

75. WEINER, Lawrence: «Statement», en Siegelau, Seth: *January 5–31*, Nueva York, auto-edición, enero de 1969.

76. Matthew Wittkovsky defendía una tesis parecida en el catálogo de la exposición *Light Years*, una de las mejores aportaciones sobre la relación entre el conceptual y la fotografía: «Although the later movement [Conceptual art] was said from early on to be aiming at «dematerialization», that tag was a misnomer for what amounted to the development of a new set of material practices, grounded in the mutability and anonymity of photographs»; WITTKOVSKY, Matthew (ed.): *Light Years: Conceptual Art and the Photograph*. Yale, Yale University Press, 2011, p. 17.

77. SCHUG, Alfred: «Kunst–Sprache–Denken–Wirklichkeit», citado por Buchmann, Sabeth: «Language is a Change in Material», en el libro BERGER, Christian: *op. cit.*, p. 161.

78. Para algunos artistas, como Weiner, la documentación es secundaria, mientras para otros, como Aconci o Huebler, resulta esencial.

esta sintonía de manera más convincente son las declaraciones de sus amigos y artistas William Leavitt y Allen Ruppberg, que sitúan la forma de entender el arte conceptual de Ader en un ámbito cercano al de Weiner. Leavitt declaró, en este sentido, que «no era infrecuente» que Ader se refiriese a una pieza «como si estuviese terminada mientras que todavía estaba trabajando en ella o pensándola»⁷⁹. Allen Ruppberg, por su parte, expresó su convicción de que *In Search of the Miraculous* se trata de una obra «terminada», en la medida en que es coherente con los principios del arte conceptual, y en la medida en que la «estructura, la idea» es todo lo que hace falta para «verla» o entenderla⁸⁰. Ambas declaraciones encajan con la propuesta de Weiner de la obra como «objeto lingüístico» que puede llegar a materializarse, o no, dependiendo de la evolución del proceso.

Esta lectura de *In Search of the Miraculous* –a través de las teorías de Lawrence Weiner y la interpretación crítica del concepto de materialidad de Berger– pretende incidir en la que consideramos cómo característica más singular del movimiento conceptual que, a su vez, se manifiesta de manera original en este proyecto de Ader. Esta característica no es otra que la constante reflexión sobre el vínculo que existe entre el ámbito lingüístico y material; o, dicho de otro modo, entre lo presente y lo ausente; lo figurativo (o narrativo) y lo abstracto. Una dialéctica que se expresó de formas distintas en la obra de Bas Jan Ader hasta llegar a su proyecto póstumo, en el que su biografía se diluye en el océano.

Por eso, podría llegar a afirmarse, como conclusión, que, si bien, durante mucho tiempo, la segunda parte del tríptico existió solo como «objeto lingüístico», desde el momento en que el expediente de hallazgo y las fotografías de Alberto Martí salen a la luz (se publican o son exhibidas en un contexto adecuado), el proceso de materialización se culminaría de manera natural –incluso en ausencia del artista– si aceptamos la proximidad de la práctica de Bas Jan Ader con lo que estipula la famosa declaración de Lawrence Weiner.

Por un lado, esta lectura pretende situar *In Search of the Miraculous* como una obra paradigmática del arte conceptual. Por otro, pone en valor los documentos inéditos hallados en Galicia y relacionados con la segunda fase del tríptico. Finalmente, esta lectura también nos conduce hasta el punto de partida de la que, en nuestra opinión, debería ser la siguiente fase en el análisis de esta obra compleja y única; su relación con el concepto de «mito», desde un punto de vista filosófico y artístico. Es decir, otra forma de entender la relación entre la materialidad y el lenguaje que tiene que ver con los controvertidos pero insoslayables vínculos entre la historia, la biografía y la ficción.

79. «His way of working was very slow and careful. He wanted to make sure it was alright and properly done. [...] He spent a lot of time thinking about a title. If he didn't give it a title it probably was discarded [...] He would think of an idea, write it down and then (sometimes much later) it might be done, but the date of the writing the idea down was the date»; Archief Galerie Paul Andriess/BJ Ader, 19-25 (0946), RKD, La Haya.

80. Autor en conversación con Allen Ruppberg. Nueva York, octubre de 2015; «*Do you think it's a finished work?* I would say so. It exists for what is known about it. And it's a great work. The planning and the structure of the work is all there to be seen. *And you think that's what makes the work?* I mean, you can see the structure. You see the idea. And because it wasn't completed, it doesn't alter that structure, it just adds a set of unknown circumstances. You see the work as it exists, and then in relationship to his other works –it all makes sense to me».

REFERENCIAS

- ALBERRO, Alex; NORVELL, Patricia (eds.): *Recording Conceptual Art. Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelau, Smithson, Weiner*. Berkeley, University of California Press, 2001.
- ALBERRO, Alex: *Conceptual Art and the Politics of Publicity*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2004.
- ANDRIESSE, Paul: *Bas Jan Ader. Kunstenaar/Artist*. Amsterdam, Openbaar kunstbezit, 1988.
- BAKER, George: «The Cinema Model», en COOKE, Lynne; KELLY, Karen (eds.), *Robert Smithson: Spiral Jetty. True Fictions, False Realities*. Los Ángeles y Nueva York, University of California and Dia Foundation, 2005.
- BÉAR, Liza; SHARP, Willoughby: «A Telephone Conversation with Mary Sue Ader», *Avalanche* (verano de 1976), pp. 24-27.
- BEENKER, Erik: «The man who wanted to look beyond the horizon», en BLÄTTLER, Alexandra; WOLFS, Rein (eds.), *Bas Jan Ader. Please, don't leave me*. Cat. exp. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2006.
- BERGER, Christian; SANTONE, Jessica: «Documentation as Art Practice in the 1960s. Introduction», *Visual Resources. An international journal on images and their uses*, 32/3-4 (2016), pp. 201-209.
- BERGER, Christian: «Douglas Huebler and the Photographic Document», *Visual Resources. An international journal on images and their uses*, 32/3-4 (2016), pp. 210-229.
- BERGER, Christian (ed.): *Conceptualism and Materiality. Matters of Art and Politics*. Leiden-Boston, Brill, 2019.
- BLÄTTLER, Alexandra; WOLFS, Rein (eds.): *Bas Jan Ader. Please, don't leave me*. Cat. exp. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2006.
- BUCHLOH, Benjamin: «Art Belge et Conceptuel Dalidien: An Abecedarium (incomplete)», en DANDER, Patricia; WILMES, Ulrich, *A Bit of Matter and a Little Bit More. The Collection and Archives of Herman and Nicole Daled: 1968-1978*. Colonia, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2010.
- BUCHLOH, Benjamin: «Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions», *October*, 55 (1990), pp. 105-143.
- COOKE, Lynne: «A Position of Elsewhere», en COOKE, Lynne; KELLY, Karen (eds.), *Robert Smithson: Spiral Jetty. True Fictions, False Realities*. Los Ángeles y Nueva York, University of California and Dia Foundation, 2005.
- COOKE, Lynne: *Mixed Use, Manhattan. Photography and Related Practices, 1970s to the Present*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2010.
- CHERIX, Christophe (ed.): *In & Out of Amsterdam: Travels in Conceptual Art (1960-1976)*. Cat. exp. Nueva York, Museum of Modern Art (MoMA), 2009.
- DALSTAR, KOOS; VAN WIJK, Marion (eds.): *In Search of the Miraculous. Bas Jan Ader. 143/76. Discovery File*. Rotterdam, Veenman Publishers, 2007.
- DÁVILA FREIRE, Mela: «¿Es una obra o es un documento? El centro de estudios y documentación del Macba», en PICAZO, Glòria (ed.), *Impasse 10: libros de artista, ediciones especiales, revistas objetuales, proyectos editoriales...* Lleida, Ajuntament de Lleida – Centre d'art La Panera, 2011, pp. 301-308.
- DUMBADZE, Alexander: *Bas Jan Ader. Death is Elsewhere*. Chicago y Londres, University of Chicago Press, 2013.

- FLAM, Jack: «Introduction: Reading Robert Smithson», en *Robert Smithson: Collected Writings*. Los Angeles, London, Berkeley, University of California Press, 1996.
- FOOTE, Nancy: «The Anti-Photographers», *Artforum*, 15 (septiembre 1976), pp. 46-54.
- FOSTER, Hal: «An Archival Impulse», *October*, 110 (otoño 2004), pp. 3-22.
- GOLDSTEIN, Anne; RORIMER, Anne (eds.): *Reconsidering the Object of Art. 1965-1975*. Cat. exp. Cambridge, Massachusetts y Los Ángeles, MIT Press y Los Angeles MoCA, 1995.
- HAINLEY, Bruce: «Legend of the Fall», *Artforum*, 37/7 (marzo 1999), pp. 90-95.
- HENSEMA, Jan H.: «Kunstenaar uit Drieberg verdronk op de oceaan», Groningen, *Nieuwsblad van het Noorden*, 10 de julio de 1976, p. 3.
- HONTORIA, Javier: *Bas Jan Ader. Entre dos tierras*. Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2010.
- HUEBLER, Douglas: «Statement», en SIEGELAUB, Seth: *January 5-31*, Nueva York, auto-edición, 1969.
- KAISER, Philipp (ed.): *Disappearing. California C. 1970*. Cat. exp. Munich, Prestel, 2019.
- LIPPARD, Lucy; CHANDLER, John: «The Dematerialization of Art», *Art International*, 12/2 (febrero 1968), pp. 31-36.
- LIPPARD, Lucy: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Nueva York, Praeger, 1973.
- LIPPARD, Lucy: «Escape Attempts», en GOLDSTEIN, Anne; RORIMER, Anne (eds.), *Reconsidering the Object of Art. 1965-1975*. Cat. exp. Cambridge, Massachusetts y Los Ángeles, MIT Press y Los Angeles MoCA, 1995.
- LLANO NEIRA, Pedro de: «Quiet Quality: A Possibility of Evasion». Cat. exp., *John Knight. Quiet Quality*. London, Cabinet Gallery, 2013, pp. 10-23.
- LLANO NEIRA, Pedro de: «La galería Claire Copley y los intercambios entre Norteamérica y Europa en el tiempo del arte conceptual», *Quintana*, 14 (2015), pp. 159-186.
- LLANO NEIRA, Pedro de: «Puntos de fuga: David Lamelas y su búsqueda de una práctica inimaginable en la esfera de lo estético», *Anuario del departamento de Historia y Teoría del Arte*, 28 (2016), pp. 207-228.
- LLANO NEIRA, Pedro de: «La ciudad comienza con la respiración: Maria Nordman y *Filmroom/Smoke* (1967-presente)», *Artefacto visual*, 5/8 (2020), pp. 100-128.
- MANRY, Robert: *Tinkerbelle. The Story of the Smallest Boat Ever to Cross the Atlantic Nonstop*. Nueva York, Harper and Row, 1967.
- MARIÑO, Melanie: «Almost not Photography», en CORRIS, Michael (ed.), *Conceptual Art. Theory, Myth, and Practice*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- MARTÍ VILLARDEFrancos, Alberto: *Alberto Martí VillardeFrancos*. A Coruña, Palacio Municipal de Exposiciones Kiosko Alfonso, 1998.
- MEYER, Ursula: *Conceptual Art*. Nueva York, Dutton & Co., 1972.
- MORRIS, Catherine: «Six Years as a Curatorial Project», en BONIN, Vincent; MORRIS, Catherine (eds.), *Materializing Six Years. Lucy Lippard and the Emergence of Conceptual Art*. Cambridge, Massachusetts y Nueva York, MIT Press y Brooklyn Museum, 2012.
- MOSELEY, Catherine: *Conception. Conceptual Documents 1968 to 1972*. Norwich, Norwich School of Art and Design, 2002.
- MÜLLER, Christopher: *Bas Jan Ader. Implosion*. Colonia, Verlag der Buchhandlung Walther König, Colonia, 2000.
- OWENS, Craig: «Earthwords», en *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*. Los Ángeles y Berkeley, University of California Press, 1992.
- PELZER, Birgit: «Synchronies. A Journey of Discovery through Herman and Nicole Daled's Collection and Archives – 1966-1978», en DANDER, Patricia; WILMES, Ulrich, *A Bit of*

- Matter and a Little Bit More. The Collection and Archives of Herman and Nicole Daled: 1968-1978.* Colonia, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2010.
- ROBERTS, John: *The Impossible Document: Photography and Conceptual Art in Britain 1966-1976.* Londres, Camerawork, 1997.
- TURRELL, James: «Truth in Light: A Conversation Between Michael Govan and James Turrell», en *James Turrell: Extraordinary Ideas Realized.* Berlín-Stuttgart, Hatje Cantz, 2018.
- VAN WIJK, Marion: *Bas Jan Ader. Let go.* Eindhoven-Amsterdam, Lecturis, 2015.
- VERWOERT, Jan: *Bas Jan Ader. In Search of the Miraculous.* London, Afterall Books, 2006.
- WALL, Jeff: «Marks of Indifference. Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art», en GOLDSTEIN, Anne; RORIMER, Anne (eds.), *Reconsidering the Object of Art. 1965-1975.* Cambridge, Massachusetts y Los Ángeles, MIT Press y Los Angeles MoCA, 1995.
- WEINER, Lawrence: «Statement», en Siegelau, Seth: *January 5-31,* Nueva York, auto-edición, enero de 1969.
- WITTKOVSKY, Matthew (ed.): *Light Years: Conceptual Art and the Photograph.* Yale, Yale University Press, 2011.

RESEÑAS · BOOK REVIEWS

MANZARBEITIA VALLE, Santiago; AZCÁRATE LUXÁN, Matilde; GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (eds.), *Pintado en la pared: el muro como soporte visual en la Edad Media*. Madrid, Ediciones Complutenses, 2019. ISBN: 978-84-669-3606-4, 499 pp.

Elena Paulino Montero¹

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021.30891>

La pintura mural es uno de los fenómenos de mayor recorrido dentro de la historia del arte, desde las primeras manifestaciones prehistóricas hasta el *grafitti* contemporáneo. No obstante, es también una de las áreas menos representadas en la historiografía tradicional de los estudios medievales. Esto no quiere decir que no se hayan realizado profundas investigaciones sobre el tema, al contrario. Muchos de los autores que firman en este volumen colectivo han desarrollado estudios de gran calado al respecto, pero era todavía necesario un libro como el presente, que agrupara distintas voces, distintos territorios, distintas aproximaciones metodológicas y distintas cronologías para reivindicar la complejidad y la riqueza de la pintura mural en la Edad Media.

El presente volumen parte de unas jornadas de estudio desarrolladas en la Universidad Complutense de Madrid, celebradas en 2017. En ese momento se percibió la necesidad de sacar a la luz una monografía que recogiese las profundas modificaciones que se han producido en este campo de estudio en los últimos años, entre otras cosas gracias a la integración de nuevas disciplinas, como la arqueología de la arquitectura o los modernos análisis de laboratorio. El interés por integrar variadas disciplinas y voces de diferentes expertos especialistas en distintos aspectos de la pintura mural medieval (desde su estudio hasta su conservación, restauración o musealización) se hace presente en la propia estructura del volumen en seis bloques con temáticas transversales que se componen de entre tres y cinco capítulos cada uno.

El primer bloque se dedica al «Estudio interdisciplinar de la pintura mural medieval», toda una declaración de intenciones. En él Fernando Gutiérrez Baños, Núria Oriols y Carolina Sarrade analizan los principales problemas de los estudios de la pintura mural y proponen nuevas formas de enfrentarse a ellos. Gutiérrez Baños plantea el estudio holístico de los restos, integrando documentación de archivo (cuando la hay), el análisis material, el análisis del espacio, de la iconografía y de la heráldica, dejando que sean las propias paredes las que guíen el camino del investigador. Por su parte, Núria Oriols propone una integración de los saberes medievales, especialmente la geometría euclidiana, que daría la clave para comprender la forma en la que muchas de las pinturas románicas fueron concebidas y ejecutadas. Carolina Sarrade, por el contrario, parte de las posibilidades de la arqueografía para poder recuperar información estilística, material e iconográfica de pinturas hoy perdidas, como las de la capilla de Plaincourault.

1. Universidad Nacional de Educación a Distancia. C. e.: epaulino@geo.uned.es; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4722-2295>.

El segundo bloque, el más extenso en su número de artículos, se dedica a «Territorio y pintura mural medieval». Es quizá el bloque más heterogéneo, puesto que los autores presentan estudios de caso concretos pero sin abordar problemáticas comunes, como las cuestiones de centro y periferia o territorialidad que podría sugerir el título. No obstante, los cinco artículos que lo componen son una buena muestra de las complejidades en el estudio de la heterogeneidad de la pintura mural medieval. Es el caso de la pintura religiosa medieval en Inglaterra, desarrollado por Roger Rosewell, que estudia un material desafiante, por su propia historia de destrucción y ocultamiento tras la Reforma. José Manuel Almansa y Fernando Iborra desarrollan dos estudios particulares dedicados a la pintura jienense y aragonesa respectivamente. El primero integra en su estudio la pintura de edificios religiosos, pero también civiles, algo que retoma Iborra en su estudio de los espacios domésticos de la Corona de Aragón, reivindicando la necesidad de comprender arquitectura y pintura como parte integral de los espacios medievales.

Esta reivindicación es también recogida por Jerrilynn Dodds, en su estudio sobre las pinturas de San Baudelio de Berlanga, en el que los distintos espacios del templo y sus usos particulares condicionan la elección de una iconografía particular alusiva al poder y la soberanía. La autora se enfrenta con gran solvencia a uno de los principales problemas historiográficos de la pintura castellana: la transferencia de motivos, técnicas y formas entre al-Andalus y Castilla durante toda la Edad Media, reivindicando las complejidades en los procesos de adopción, adaptación y resemantización de estos elementos. Este problema se retoma en el artículo de Carmen Rallo que, desde el enfoque diverso de una restauradora que integra el estudio documental y el análisis de laboratorio, desgrana la pervivencia de técnicas y saberes en los zócalos pintados desde al-Andalus hasta el virreinato de la Nueva España. Ni Dodds ni Rallo apuestan por respuestas simplificadoras a preguntas complejas, sino que a través de estudios concretos de caso nos desvelan las complejidades y sutilezas de unas técnicas, formas e iconografías que se fueron desarrollando, moviendo y transformando en un arco cronológico y geográfico de gran amplitud.

El tercer bloque se dedica a la plástica y color de los morteros, aunque muchos de los artículos incluidos aquí podrían haber tenido cabida en algunos de los otros ejes temáticos del libro. Rafael Ruiz Alonso inaugura este bloque reivindicando la importancia de los revestimientos murales, generalmente marginados por la historia del arte, la restauración o la musealización y, sin embargo, fundamentales para poder comprender, datar y conservar las pinturas medievales. Anne Leturque se centra, por su parte, en los procesos de transmaterialidad de la pintura medieval, con el fingimiento de tejidos, colgaduras o diversos materiales, de los que realiza una lectura simbólica y cultural. Los dos últimos capítulos de este bloque, el de Carmen Rodríguez sobre el hospital de la Santa Creu y el de Ángel Pazos sobre las cruces de consagración de las iglesias medievales, abordan cuestiones más específicas: el desarrollo de la grisalla a finales de la Edad Media en el primer caso y la fijación pictórica del ritual litúrgico de consagración en el segundo.

El cuarto bloque, dedicado a «Función y significado del muro pintado», se dedica a los aspectos iconográficos de la pintura mural. La primera aportación de Simone Piazza quizá hubiera encontrado mejor acomodo en el siguiente bloque,

puesto que se adentra en el valor simbólico del mosaico. Lourdes Diego estudia las pinturas de las criptas históricas de los cementerios romanos, insistiendo en la función catequética y devocional de su iconografía. Este aspecto, desde otro ámbito geográfico, es también tratado por Fernando Pérez Suescun que desarrolla la iconografía de Santiago a caballo y su dispersión geográfica. Irene González Hernando parte de presupuestos teóricos de la antropología y la historia de la ciencia para realizar un recorrido sobre la aparición de la enfermedad y la muerte en la pintura mural bajomedieval.

La pared como soporte de otras técnicas es el tema que aúna los tres capítulos siguientes. Raúl Aranda presenta la decoración mural con piedras decorativas (*marmora*) en el periodo de la Tardía Antigüedad y profundiza en su valor simbólico y reivindicador de un pasado imperial. En esta lectura simbólica de técnicas y motivos heredados enlaza con las preocupaciones de Jerrilynn Dodds, Simone Piazza y Núria Oriols en los bloques anteriores. Por su parte, y en relación con cuestiones ya planteadas por Anne Leturque en el segundo bloque, Marta Simões retoma el uso de los textiles y su reproducción pintada a finales de la Edad Media y demuestra cómo los artistas prestaron una especial atención a sus detalles técnicos y tipologías. El capítulo de María Rodríguez Velasco no aborda tanto cuestiones de materialidad cruzada, sino el impacto que pudieron tener las miniaturas bíblicas, especialmente las atlánticas, en determinadas pinturas murales romanas y viceversa.

El último bloque se dedica a la musealización de la pintura mural, cerrando el libro con una serie de artículos que, como los primeros con los que se inauguraba, destacan la importancia de la interdisciplinariedad en el estudio y puesta en valor de este patrimonio. Desde el punto de vista del museo, las administraciones públicas y la historiografía de la investigación se trazan los retos presentes y propuestas de futuro para su conservación y exhibición. Jordi Camps, desde su posición como conservador jefe en el área de arte medieval del MNAC presenta cómo fue el proceso de creación y apertura al público de una de las principales colecciones de pintura mural y qué líneas maestras se perfilan de cara al futuro ante las nuevas demandas del público y de la comunidad científica, cada vez en un diálogo más global. Por su parte, Josemi Lorenzo traza una panorámica sobre las restauraciones históricas (e historicistas) de la arquitectura medieval y reivindica el importante papel de revocos y enlucidos para la conservación y la percepción de estos edificios. El libro se cierra con el artículo de José María Ballester, que entre 2011 y 2018 participó como responsable del área de catalogación de bienes culturales de la Dirección General de Patrimonio de la Comunidad de Madrid.

Pintado en la pared: el muro como soporte visual en la Edad Media supone, por tanto, un completo recorrido por todos los aspectos de la pintura mural medieval: simbólico, iconográfico, técnico, así como los aspectos que hoy en día condicionan su estudio, su conservación, su restauración o su exposición pública. Se convierte así en una monografía de referencia y en un punto de partida para desarrollar nuevas investigaciones y proyectos en torno a un patrimonio que no siempre ha sido atendido como se merecía.

GILARRANZ IBÁÑEZ, Ainhoa, *El Estado y el Arte. Historia de una relación simbiótica durante la España liberal (1833-1875)*. Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2021. ISBN: 978-84-9134-797-2, 294 pp.

José Antonio Vigara Zafra¹

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021.31680>

La investigadora Ainhoa Gilarranz Ibáñez ha publicado un sugestivo libro que era necesario en la historiografía española del siglo XIX para comprender el peso que tuvieron las bellas artes en la configuración del estado liberal en la España del periodo isabelino. En ese sentido, su texto constituye una novedad al tratarse de una investigación híbrida que va más allá de los tradicionales y acotados estudios de Historia del Arte, aunando en el mismo una metodología que proviene también de la sociología del arte, de la historia cultural o de la historia política.

El Estado y el Arte. Historia de una relación simbiótica durante la España liberal (1833-1875) supone una aproximación político-cultural a la construcción del Estado nacional español a través de tres grandes áreas temáticas: las colecciones del Estado, la sala de los paisajes y la galería de los retratos. Por medio de estas materias se estudia la formulación de representaciones, imaginarios, espacios y símbolos con los que se nutrió el modelo liberal de Estado español. Para ello, la autora ha consultado innumerables fuentes de archivo, destacando las novedades aportadas por la documentación proveniente del Archivo General de la Administración.

En la primera parte del libro, *La colección del Estado: patrimonialización, patrimonio y museos*, destaca el análisis comparativo de la creación en 1819 del Real Museo del Prado frente al Museo Nacional de la Trinidad inaugurado en 1837. El Real Museo del Prado ensalzó los valores de la monarquía española y la ideología conservadora dentro del régimen constitucional y estuvo controlado desde un primer momento por la Corona, gozando de gran estabilidad gracias a la dirección durante casi veinte años del pintor José de Madrazo. Mientras que el Museo Nacional de la Trinidad, creado a partir de las piezas artísticas provenientes de los conventos e iglesias desamortizados, supuso a priori un espacio esencial para que la administración liberal de carácter progresista asentara el concepto de soberanía nacional. Sin embargo, esta institución gestionada desde el débil entramado de la administración del Estado liberal estuvo sometida a los vaivenes políticos y a la postre terminó siendo un fracaso. Pese a ello, el análisis realizado por la autora permite explicar el complejo proceso de institucionalización de las bellas artes en el cuerpo estatal isabelino.

La segunda parte, *La sala de los paisajes: los universos pictóricos del Estado Liberal*, trata sobre algunos de los códigos iconográficos creados por la administración liberal para legitimar la nueva identidad nacional. Por un lado, la autora se centra en el

1. Universidad Nacional de Educación a Distancia. C. e.: javigara@geo.uned.es; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6082-5202>.

análisis de las actividades de proteccionismo del patrimonio por parte de la administración liberal, destacando en ese sentido el proyecto editorial a instancias de la recién creada Escuela Especial de Arquitectura, *Monumentos arquitectónicos de España*, que supuso otra demostración de la implicación del Estado liberal como protector y difusor de las artes. Por otro lado, estudia el cambio simbólico gestado en las vistas urbanas de la capital del Estado liberal: Madrid, con el objetivo de poner de manifiesto el viraje visual que impulsó la administración liberal, sustituyendo las vistas del Palacio Real, imagen arquetípica del Madrid del Antiguo Régimen, por la Puerta del Sol, sede del poder estatal desde que en 1849 se trasladó el Ministerio de la Gobernación al edificio de Correos. Finalmente, concluye este bloque con una amplia investigación dedicada a la construcción y configuración iconográfica del Congreso de los Diputados en la Carrera de San Jerónimo, edificio que simbolizó la prueba definitiva de la consolidación del liberalismo y de la estabilidad del régimen constitucional.

La tercera y última parte, *La galería de los retratos: agentes culturales y grupos de influencia*, es sin lugar a duda la gran aportación de la autora a este estudio de las artes en la España liberal del reinado de Isabel II. Lo novedoso de este apartado es que pone nombre y apellidos al grupo de individuos que gestó el cambio hacia la institucionalización de las bellas artes en España. En ese sentido, saca a la luz a una serie de funcionarios del Estado que pivotaron en torno al recién creado Negociado de Bellas Artes y a la familia de los Madrazo, dotándonos de todas las claves para entender esta compleja red clientelar y las actividades que llevaron a cabo para la consolidación de la imagen del Estado liberal, sobresaliendo el impulso que dieron a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en la segunda mitad del siglo XIX.

En conjunto se trata de una aportación muy necesaria para comprender de forma global la relación simbiótica de las artes y las instituciones estatales en la construcción simbólica de la identidad nacional del Estado liberal desde 1833 hasta 1875. Para finalizar, otro de los valores a destacar del libro de Ainhoa Gilarranz Ibáñez es que abre nuevas vías de investigación para abordar este mismo fenómeno desde los ámbitos provinciales, sobre todo, en lo relativo a la sociabilidad y esferas de poder de los agentes participantes en los organismos creados por el Estado liberal para la gestión de las bellas artes.

COLORADO CASTELLARY, Arturo, *Arte, botín de guerra. Expolio y diáspora en la posguerra franquista*. Madrid, Cátedra, 2021. ISBN: 978-84-376-4225-3, 352 pp.

Alberto García Alberti¹

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021.30984>

¿Qué hizo el franquismo al acabar la Guerra Civil con los miles de obras almacenadas o evacuadas por la República? Bajo esta pregunta se articula *Arte, botín de guerra* (Cátedra, 2021), el último libro de Arturo Colorado Castellary, Catedrático Emérito de la UCM, en el que aborda la política de gestión del patrimonio artístico durante la Guerra Civil y la inmediata posguerra en España.

En su obra, el autor divide la investigación en dos grandes bloques temáticos: el primero de ellos dedicado al estudio de la política patrimonial durante la Guerra Civil, prestando especial atención a las incautaciones, recogidas y almacenamiento de obras por parte de la República; y el segundo, centrado en la gestión franquista del patrimonio mueble durante la inmediata posguerra, la gran aportación de este libro debido a las escasas publicaciones relacionadas con el tema y a lo inédito del análisis de la documentación histórica vinculada con las devoluciones y entregas en depósito realizadas por los gestores franquistas.

En su primera parte, el libro nos adentra en cómo afrontó la República el salvamento y protección del patrimonio artístico durante el difícil contexto de la guerra. Para este cometido, el 5 de abril de 1937 se creó la Junta del Tesoro Artístico (JTA) a instancias del recién nombrado director general de Bellas Artes Josep Renau, a cuyo frente puso al también pintor Timoteo Pérez Rubio. La política de la JTA se dividió en dos grandes retos durante el periodo de la guerra: la incautación y salvaguarda de miles de obras en distintos depósitos creados a lo largo del territorio nacional –como el Museo del Prado, Museo Arqueológico Nacional o Museo de Arte Moderno, entre otros– y la evacuación de una selección de obras de especial importancia por su valor artístico y patrimonial.

En lo referente a la política de evacuación de obras llevada a cabo por la República, el libro analiza el itinerario que siguió la selección de bienes efectuada por la JTA desde Madrid a Valencia, posteriormente a Barcelona y luego al norte de Cataluña. Finalmente, por mediación del Comité Internacional para el Salvamento de los Tesoros de Arte Españoles, creado a instancias del pintor José María Sert, las obras fueron evacuadas a Francia, para en última instancia recalar en el Palacio de las Naciones de Ginebra. En este capítulo destaca lo apasionante de los hechos acontecidos, donde queda patente la valentía y el arrojo demostrado por el Comité Internacional para salvar, a riesgo de su propia integridad física, lo más valioso del patrimonio artístico español.

Otro de los capítulos fundamentales de esta primera parte de la obra lo ocupa el estudio de la Caja General de Reparaciones, organismo creado el 23 de septiembre

1. Universidad Complutense de Madrid. C. e.: alberto.garcia@ucm.es

de 1936 como una dirección general dependiente del Ministerio de Hacienda. Con el objetivo de requisar los bienes de los sediciosos y, así, sufragar parte de los daños producidos en la contienda, el autor destaca la concurrencia surgida entre la Caja General de Reparaciones y la JTA en su tarea incautadora, una problemática solventada con la aceptación de la Caja a la hora de entregar las obras con valor patrimonial, tales como pinturas, a la JTA.

Uno de los temas que Arturo Colorado también presenta en esta primera parte del libro es el de las acciones propagandísticas de ambos bandos. Por el lado republicano, el autor elabora un convincente discurso apoyado en múltiples fuentes de archivo que tiene como objetivo desmontar el mito de las acciones destructoras por parte de los «rojos» durante la Guerra Civil. Para ello, destaca las campañas de concienciación elaboradas por la República a través de radio, prensa y carteles en la vía pública. En lo referente a la propaganda franquista, el libro nos adentra en la profunda huella que las acciones del bando sublevado han dejado en la mentalidad de los españoles. A través de campañas de difamación, acusaciones, relatos inventados sobre la salvación de obras y la organización de exposiciones con obras atacadas y deterioradas, los franquistas dedicaron grandes esfuerzos en asentar esta imagen destructora del enemigo en todo aquello relacionado con el patrimonio artístico, un aspecto que contrasta con la realidad presentada en el libro sobre las acciones reales de la República en lo referente al salvamento del patrimonio artístico español.

Para finalizar este primer bloque temático, el autor describe la tardía creación por parte franquista del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (Sdpan) en 1938. Este Servicio se organizaba bajo el mandato de una comisaría general y siete zonas desplegadas por el territorio bajo control nacionalista. Sobre las acciones del Sdpan, Arturo Colorado aporta el testimonio de algunos de sus protagonistas para documentar el aspecto militarizado del Servicio, la falta de organización en sus tareas a la hora de levantar acta sobre los bienes localizados en las zonas que ocupaban, y la carencia de unas directrices claras y precisas en su manera de proceder, lo que deviene en un verdadero caos organizativo en perjuicio de las obras de arte salvadas por la JTA.

En la segunda parte de la obra es cuando el autor realiza la aportación fundamental de este libro al tratar la política franquista sobre el patrimonio en la inmediata posguerra. En su análisis, Arturo Colorado indaga en las acciones que el Sdpan franquista tuvo que afrontar en su labor de gestión de los depósitos que la JTA republicana creó durante la contienda para proteger los bienes muebles incautados. En este proceso, llama la atención el relato que nos adentra en las dificultades que el Sdpan seguía encontrando para acometer con rigor tan importante tarea, de lo que se desprende una falta de profesionalidad que aún, en la posguerra, contrasta con los verdaderos esfuerzos del franquismo en esta materia, y que no eran otros que las campañas de propaganda realizadas por la dictadura con buena parte de los bienes salvados por la JTA.

Sin embargo, la gran aportación de *Arte, botín de guerra*, es la de presentar mediante una profunda investigación histórica realizada en diversos archivos del territorio nacional –con predominio de la documentación hallada en Madrid y Barcelona– cifras concluyentes que ofrecen al lector una visión panorámica de

cómo el Sdpan franquista gestionó la devolución de las obras localizadas en España y aquellas que fueron evacuadas al extranjero.

En este aspecto, el libro ilustra la tarea realizada en archivos fundamentales, como el denominado Archivo de la Guerra del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), donde se conservan las actas de incautación levantadas por la JTA, así como los inventarios de pinturas y objetos de la Junta republicana. También en este archivo se conservan los expedientes de entrega de obras del Sdpan franquista, que ponen de manifiesto parte del devenir de las obras incautadas durante la guerra.

Mediante el cotejo de la documentación de ambos bandos, Arturo Colorado sintetiza las fórmulas empleadas por los franquistas en su labor de devolución de los bienes incautados durante la guerra por la JTA, y que se resumen en dos aspectos fundamentales: las devoluciones a los legítimos propietarios incautados durante la guerra y la entrega de obras en calidad de depósito a museos, instituciones, organismos oficiales e, incluso, y he aquí una de las grandes sorpresas de esta investigación, a particulares que, en algunos casos, llegaban a reclamar las obras como propias.

Cabe destacar, tal y como el autor apunta en el libro, la facilidad que el Sdpan encontró a la hora de gestionar las devoluciones a propietarios gracias a la labor previa de la JTA, que en su labor incautadora anotaba claramente la procedencia de cada obra, aportando a su vez una precisa descripción del bien protegido. Sin embargo, otros organismos incautadores como la FAI/CNT o la Agrupación Socialista Madrileña no anotaban dato alguno cuando requisaban un bien, limitándose, en su caso, a la entrega de los mismos a la JTA. En estos casos, el libro profundiza en la ausencia de una verdadera labor de investigación del Sdpan para esclarecer la procedencia de las obras. Con la finalidad de que los propietarios identificasen estos bienes, el franquismo elaboró diversas exposiciones. No obstante, las difíciles circunstancias económicas del momento, la destrucción de las vías de comunicación y una mínima labor divulgativa de estas exposiciones en los medios, produjo que gran parte de las obras no fuesen reclamadas.

Como consecuencia de lo expuesto, los agentes franquistas dispusieron a su antojo del destino de miles de obras incautadas durante la guerra, premiando a las instituciones y particulares que apoyaron el golpe de Estado. Cabe destacar a la Iglesia como gran beneficiada de este reparto, que se completaba con la entrega de obras a museos, organismos oficiales tales como ministerios o las residencias oficiales del dictador, que de igual modo fueron nutridas con cientos de muebles y pinturas procedentes de las incautaciones durante la guerra bajo la fórmula de la entrega en depósito.

Capítulo aparte merecen las incautaciones realizadas por los agentes del Sdpan a los enemigos de la contienda, como es el caso de la colección del general republicano José Sicardo y su esposa, Mariana Carderera, exiliados tras la guerra. En 1939 los agentes del Sdpan confiscaron la colección Sicardo-Carderera en su domicilio para, posteriormente, repartir las obras a museos y particulares que, en algunos casos, llegaron a reconocer y jurar «por su honor» que las obras eran de su propiedad. En este apartado el libro también aporta los casos de otros exiliados o desaparecidos cuyas colecciones de arte fueron desviadas durante la posguerra, como Pedro Rico,

alcalde republicano de Madrid, el empresario vasco Ramón de la Sota, el pintor y escultor Alberto Sánchez o el escritor y humorista Ángel Retana.

De este modo, el libro sistematiza la variada casuística que se desprende de la investigación realizada, en la que el Sdpan franquista devuelve parte de las obras localizadas en los depósitos republicanos a sus legítimos propietarios; desvía obras con actas de incautación que indican su procedencia a particulares, museos e instituciones; entrega obras sin documentación que indique su origen en calidad de depósito e, incluso, también entrega obras en depósito cuando su origen es conocido ya que, además, fueron los propios agentes franquistas los encargados de efectuar la requisa en la inmediata posguerra.

Los datos finales que concluyen la investigación nos acercan al análisis de 17.000 obras de las cuales 8.170 piezas fueron entregadas en depósito. No obstante, el autor afirma que aún queda mucha documentación pendiente de revisar para completar el análisis iniciado. Sin embargo, los datos obtenidos hasta el momento son concluyentes a la hora de comprender, en palabras de Arturo Colorado, que «en última instancia se puede considerar que las entregas de obras de arte por parte del franquismo fueron el botín de guerra del que se adueñó tras su victoria, y que además intervino en el patrimonio conservado y salvado por la República como si fuese una finca privada donde se podía actuar sin control ni moral algunos».

FRASQUET BELLVER, Lydia, *Vicente Aguilera Cerni y el arte español contemporáneo*. València, Institució Alfons el Magnànim, Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació, 2020. ISBN: 9788478228416, 367 pp.

Óscar Chaves Amieva¹

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021.31251>

Es motivo de agradecimiento hacia la autora de esta monografía que, a la contra de los usos académicos más habituales, haya optado por desplazar al final del libro los logros y aportaciones de su investigación, que son varios e importantes. Esta elección, que evita el discurso triunfalista tan presente en las labores de índole académica, obliga al lector a llegar hasta ese punto de la obra para terminar de comprender, con Frasset, que la figura de Vicente Aguilera Cerni (València, 1920-2005) es más compleja y controvertida de lo que se ha venido afirmando hasta ahora. No obstante, recorrer sus casi cuatrocientas páginas no es un ejercicio arduo, pese a la inevitable profusión de datos, sino una experiencia enriquecedora.

Vicente Aguilera Cerni y el arte español contemporáneo es el resultado de la investigación predoctoral realizada por la autora en la Universitat de València y defendida en el año 2017. Más allá de la impronta de calidad que este recorrido ha podido conferir al texto, Frasset ha elaborado una sólida «biografía intelectual», como afirma desde su «Introducción» José Martín Martínez (UV), director –junto a Juan A. Blasco Carrascosa, UPV– de la tesis doctoral sobre la que se funda. No debería sorprendernos que ambos textos compartan, casi punto por punto, el mismo esquema articulador. Con una única salvedad: la inteligente conversión de las preceptivas «Conclusiones» –de su tesis– en un epígrafe esencial sobre la fortuna del legado intelectual de Aguilera, que Lydia Frasset resume certeramente como «la firme convicción de que el arte y la cultura, desde la libertad, [son] los pilares sobre los que construir la mejor sociedad futura posible».

El texto que analizamos se sitúa lejos de posiciones apologéticas, abordando las múltiples facetas y aristas del personaje biografiado: historiador que se acerca intuitivamente al arte desde los estudios medievales y crítico de la contemporaneidad; articulador de propuestas oficiales del franquismo y animador de proyectos que cuestionan dicha oficialidad; teórico autodidacta y al mismo tiempo relacionado con algunos de los pensadores internacionales más relevantes de su época, etc. Frasset propone un viaje que recorreremos sin pérdida, pues la sólida estructura del libro se basa en un eje cronológico que asiste siempre al lector, pese a los movimientos de ida y vuelta que guían por momentos el texto.

Cuatro grandes bloques o capítulos definen la trayectoria profesional de Vicente Aguilera Cerni, el primero de los cuales recorre «Los inicios profesionales, 1953-1958». Afortunadamente, el lector no es ubicado *in media res* en los años cincuenta sino que la autora introduce un pequeño apartado de «Antecedentes familiares,

1. Universidad Complutense de Madrid. C.e.: oscarchaves@ucm.es; ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-2927-6217>>

infancia y juventud» donde se apuntan algunos hechos que más tarde se entienden como relevantes: el paralelismo con su abuelo, «persona culta, coleccionista y mecenas»; la nutrida biblioteca familiar; el paso por instituciones progresistas como los institutos Lluís Vives y Blasco Ibáñez, y organizaciones como la Federación Universitaria Escolar o las Juventudes Socialistas Unificadas; y la guerra, de cuyo discreto abordaje se deduce una participación sin mayores implicaciones que la interrupción de sus estudios de Bachillerato. Igualmente interesante es su matriculación en unos estudios superiores de Derecho que abandonará pronto, quién sabe si por el descubrimiento de una nueva vocación.

Impelido tal vez por su esposa, Mercedes Igunza, Aguilera traza un movimiento de aproximación hacia el arte que, inicialmente, da lugar a tres líneas principales de interés: la investigación en las producciones medievales, que desarrolla en la Institución Alfonso el Magnánimo; el estudio del arte estadounidense promocionado por la Casa Americana y el Centro de Estudios Norteamericanos –dando a luz textos de referencia como *Introducción a la pintura norteamericana*, 1955, y *Arte norteamericano del siglo xx*, 1957–; y la labor de crítica e impulso teórico del arte de su tiempo –desde el Grupo Parpalló y la revista *Arte Vivo*–. En estos años va fraguando un pensamiento situado, deudor de algunas experiencias de la contemporaneidad internacional como la Bauhaus de Gropius y las *Arts & Crafts* de Morris, de las que rescata su propuesta colectiva e integradora de las artes. En este periodo será determinante la figura de su «mentor», Giulio Carlo Argan, defensor de un arte y una crítica social, militante, que aspira a transformar la sociedad.

La segunda etapa, «Las apuestas de un crítico internacional, 1959-1964», coincide según la autora con el periodo más exitoso de la carrera de Aguilera, con episodios no exentos de cierta ambigüedad. Su irrupción con fuerza en la escena internacional, para la cual venía trabajando desde tiempo atrás, se produce con el premio de la crítica otorgado en la Bienal de Venecia de 1959. Al tiempo que introduce en España estudios foráneos como los del arquitecto Bruno Zevi, participa como jurado en premios internacionales y con la consolidación de sus relaciones con intelectuales italianos –Argan, Venturi, Apollonio– y franceses –Restany, Francastel–. Lydia Frassetto encuentra en esta emergencia la explicación a que el franquismo se fije –o se vea obligado a fijarse– en un autor opuesto a las posturas del régimen. Así llegan algunos encargos oficiales, como el comisariado en la Bienal de Alejandría de 1959, que sin embargo no devienen en una colaboración estable en el tiempo.

La mirada exhaustiva de Frassetto recorre también las manifestaciones teóricas del periodo, entre las que destaca su tipificación del «arte además»: aquel cuya función social se define por la integración, el comunitarismo y la voluntad, frente las tendencias desintegradoras, individualistas y liberales. La revista *Arte Vivo* y el Grupo Parpalló en su segunda etapa proporcionan el auspicio para este y otros conceptos que se explican como reacción al informalismo, desconectado a juicio de Aguilera de la realidad social. Basándose en el colectivismo apuesta por un «arte normativo» que logra definir en 1960, cuya «norma» se explica –según Tomás Llorens– en tres direcciones: ética, estandarización y *proyección*. Sus propuestas teóricas muestran una continua evolución y un compromiso político que se acrecienta con los años y que defiende desde la participación en citas transfronterizas como los *Convegni*

Internazionale artista, critici e studioso d'arte de Rímimi o la exposición itinerante «España Libre» (1964-1965). La revista *Suma y sigue* (1962-1967) es el altavoz desde el que defiende el realismo, vertiendo ideas que convergen con las prácticas que llevan a cabo grupos artísticos a los que se acerca y ayuda a impulsar, como Estampa Popular de València (1964-1968) y la corriente Crónica de la Realidad (1965), que concibe como «una suma de las finalidades del realismo social, pero utilizando los sistemas de imágenes pertenecientes a las experiencias vividas habituales del hombre de hoy».

El movimiento político define el siguiente ciclo aguileriano que ocupa el capítulo «Los proyectos de un 'desafecto al régimen', 1965-1976». Frasquet toma prestada dicha calificación de un informe de inteligencia emitido por el Ministerio de Información y Turismo de Manuel Fraga. En coherencia con sus manifestaciones exteriores, Aguilera desarrolla desde entonces una cierta militancia clandestina en el interior de España, todo lo cual no pasó desapercibido ante las autoridades franquistas. Para coetáneos como Emèrit Bono, la implicación del teórico en el PCE no habría de calificarse como orgánica, sino emanada «de su influencia en los ámbitos culturales». Una afirmación que la autora contrasta con las declaraciones de Llorens, que sitúan su «matriz ideológica fundamental» en un pensamiento liberal con matices republicanos y «con un trasfondo falangista que recogía la herencia utópica socialista corporativista». Si bien esta valoración podría sorprendernos a tenor de su participación en el Congreso Mundial de la Paz de 1965, promovido por la URSS, también se indica que la traumática Primavera de Praga (1968) supuso el distanciamiento de Aguilera del comunismo y su acercamiento al socialismo, un viraje político que no tendrá retorno. En el tardofranquismo comienza a militar en el Partido Socialista Popular de Tierno Galván, dirigiendo su programa cultural para los comicios de 1977 con la inspiración de los programas del Partido Socialista Francés y del Partido Comunista Italiano, en el que militaba su apreciado Argan –«antidogmático y creativo»–.

La política no impide la reflexión teórica, sino que acerca a Aguilera Cerni a un cierto existencialismo –el de Sartre y Camus– que se suma a otras nuevas capas intelectuales: la teoría de la *Gestalt* volcada al hecho artístico –Siegfried Giedion– u Ortega y Gasset, de quien adopta la preocupación por el «abismo entre la creación artística y el público, y la confluencia entre ciencia, arte y tecnología». Este último aspecto se complementa con lecturas de historia social como *Arte y técnica entre los siglos XIX y XX* de Francastel, claves para el desarrollo de proyectos innovadores como «Antes del arte» (1968-1969) o su Museo Popular de Vilafamés (d. 1972, hoy Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni), entre otros. Frasquet observa de nuevo la ambivalencia de este ciclo, en el que Aguilera alumbró algunas de sus obras literarias más preciadas, con diferente recepción por parte de la censura, como *Panorama del nuevo arte español* y *Ortega y D'Ors en la cultura artística española* (1966), *Iniciación al arte español de la posguerra* (1970), o la colectiva historia ilustrada *Vida y cultura*; pero también sufre la impugnación por parte de la generación más nueva de críticos y artistas, que cuestionan proyectos como el que presenta junto a Alberti y Moreno Galván para la polémica Bienal de Venecia de 1976, orientado

«en clave de reconciliación nacional, concibiendo la Bienal como instrumento de comprensión histórica».

El libro se cierra con un capítulo que aborda «Los proyectos de madurez, 1977-2005». Aguilera Cerni es ya un intelectual impugnado en su tierra y sin embargo reconocido en el exterior, perteneciente a una generación que va a rebufo de las nuevas propuestas y que ya no concita el interés de las últimas generaciones. Pero no por ello deja de abordar ambiciosos proyectos editoriales colectivos como el *Diccionario del arte moderno: concepto, ideas y tendencia* (1980), la *Historia general del arte valenciano* (1986-1989) o *Cimal, cuadernos de cultura artística* (1979-2003). En esta última revista su participación es mucho más discreta que en *Arte Vivo* y en *Suma y sigue*: apenas unos cuantos textos repartidos en más de dos décadas. Compila algunas de sus aportaciones más relevantes en *Textos, pretextos y notas. Escritos escogidos* (1956-1987), publica un libro sobre arte moderno vasco –*Arte modernoaren hiztegia*, 1994–, incluso participa en catálogos de exposiciones para el recién nacido IVAM, en cuyo proyecto queda prácticamente relegado –tal vez por su militancia en el PSP–. Sigue atizando la llama de la crítica en algunos encuentros desde el Museo de Vilafamés y desde la fundación de la Asociación Valenciana de Críticos de Arte (1980-1981), pero su influencia se limita apenas al cenáculo de *Cimal*. El recuento de los hechos de esta etapa final se nutre, como el resto del libro, de un equilibrio certero entre el análisis de los documentos, las producciones escritas de Aguilera y el testimonio de aquellos que participaron de un modo u otro en su vida. Todo ello da cuenta de su limitada influencia y de la percepción que de él se tenía en el ámbito profesional como un intelectual controvertido, lo que le sitúa en un espacio relativamente marginal.

Esta monografía de Lydia Frasset Bellver cumplirá las expectativas de aquellos lectores interesados no solo en la figura de Vicente Aguilera Cerni, sino en los relatos que actualizan y amplían la historia del arte español contemporáneo. Si bien Aguilera fue una figura instrumentalizada por la dictadura, también fue un profesional observado por los riesgos que asumió, casi siempre –como se afirma en el texto– en entornos que consideraba relativamente seguros. Frasset se une con esta obra a la nómina de autores y autoras recientes, como Paula Barreiro, Julián Díaz Sánchez o nuestra añorada Carmen Bernárdez Sanchís, que han prestado interés por su ecléctica, ambivalente, y tal vez incómoda figura, quizá no suficientemente recordada hoy dentro del panorama retrospectivo general. Sirva esta obra para reverdecer el conocimiento sobre la prolífica carrera de un historiador, teórico y crítico renovador que, en palabras de la autora, tuvo la virtud construir legado rico y al mismo tiempo accesible, pues «tan importante como elaborar teorías es saberlas divulgar».

DENOYELLE, Françoise, *Arles, les rencontres de la photographie: une histoire française*. Arlés, Art Book Magazines, 2019. ISBN: 978-28-216-0128-4, 252 pp.

Adolfo Baltar-Moreno¹

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021.30307>

Con motivo del cincuenta aniversario de los Encuentros Internacionales de la Fotografía de Arlés, la historiadora de la fotografía Françoise Denoyelle presentó en 2019 *Arles, les Rencontres de la Photographie: une histoire française*², publicado por la editorial Art Book Magazines y la asociación que dirige el festival. La obra recorre el trayecto histórico que ha seguido esta manifestación cultural desde su primera edición de 1970, hasta convertirse en una referencia internacional en el mundo de la fotografía artística.

Les Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles, nombre original del festival, hacen parte de un fenómeno sociológico contemporáneo: el de los festivales culturales. El país galo celebra anualmente otros importantes festivales en torno a las artes escénicas y visuales, como el Festival de Cine de Cannes, el Festival de Teatro de Avignon o el Salón del Cómic de Angulema. Por su parte, el número de festivales dedicados a la fotografía ha aumentado en todo el mundo en las últimas cuatro décadas, llegando a identificarse en el año 2015 más de 225 celebrados en 70 países³. Pero los Encuentros de Arlés son un festival de referencia en el mundo de la fotografía⁴, un modelo pionero que «ha sido exportado, copiado o reinterpretado en gran cantidad de ciudades, que ven en ellos el modo y manera perfecto y completo de puesta en valor de la fotografía»⁵. En medio siglo este festival ha pasado de reunir a un pequeño grupo de fotógrafos y aficionados en sus inicios, hasta congregarse a 145.000 visitantes en su edición de 2019⁶, el año previo a la obligada suspensión de 2020 debido a la pandemia de COVID-19. Su aporte económico a la ciudad es innegable: en esta última edición el festival dejó más de 30 millones de euros en el territorio, evidenciando ser un ejemplo paradigmático de industria cultural exitosa.

Denoyelle comenzó esta obra a partir de un encargo personal del actual director de los Encuentros, Sam Stourdzé. El encargo estaba justificado no solamente por el perfil académico de la autora, profesora emérita de la Universidad París 1 Pantheon-Sorbonne, sino también por su vínculo personal con el festival desde 1979. La autora ofrece un relato esencialmente textual estructurado en tres grandes apartados sobre las cinco décadas del festival, basándose en la revisión sistemática de diversos

1. Universidad Tecnológica de Bolívar, Colombia. C. e.: abaltar@utb.edu.co; ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-1084-5045>>.

2. Hasta el momento solamente disponible en su edición en lengua francesa.

3. BARRENA-DELGADO, María Dolores: *El festival como modelo contemporáneo de difusión de la fotografía. Guía internacional de festivales de fotografía*, (Tesis doctoral inédita), Universidad de La Laguna, 2015. En línea: <https://portalciencia.ull.es/documentos/5e3170302999523690ffdfca> [fecha de consulta: 25/02/2021].

4. WARREN, Lynne: *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*. Londres, Routledge, 2005, p. 514.

5. BARRENA-DELGADO, María Dolores: *op. cit.*, p. 84.

6. Según datos de la propia dirección del festival: <https://www.rencontres-arles.com/fr/> [fecha de consulta: 14/02/2021]

archivos vinculados con el festival y la realización de más de una treintena de entrevistas con algunos de los principales protagonistas vivos.

En una primera parte se describe la génesis y el posterior desarrollo del festival, vinculado por la autora con la historia cultural francesa. Los Encuentros de Arlés nacieron en 1970, una etapa en la que la fotografía no gozaba del apoyo institucional ni del reconocimiento popular en Francia, al contrario de lo que ya sucedía en Estados Unidos. Sus fundadores fueron tres personajes apasionados por el medio fotográfico, vinculados emocionalmente con Arlés: el fotógrafo Lucien Clergue, el curador Jean Marie Rouquette y el escritor Michel Tournier. La unión de sus fuerzas sirvió para atraer en persona, desde sus primeras ediciones, a la mayor parte de los nombres vivos de la historia de la fotografía, bien para exponer sus obras, bien para impartir talleres de formación. A partir de 1974 la pléyade de artistas es asombrosa: aquel año fueron invitados Ansel Adams, Brassai, Denis Brihat, Jacques Henri Lartigue y Henri Cartier-Bresson; Willy Ronis, Ralph Gibson, Eva Rubinstein, Robert Doisneau, André Kertész y William Eugene Smith lo harían en 1975; Rene Burri, Abbas, Duane Michals, Mary Ellen Mark o Marc Riboud en 1976. Con estas credenciales, a finales de la década los Encuentros de Arlés ya se habían convertido en una referencia nacional y empezaban a ser conocidos en el resto del mundo.

Denoyelle se adentra seguidamente en el obligado proceso de profesionalización del festival, y su impulso definitivo gracias al tejido de relaciones estratégicas establecidas a lo largo del tiempo por sus fundadores y sus sucesores con las instituciones públicas y las administraciones territoriales, y con el mundo del mecenazgo del arte y de la fotografía. La autora señala como valor añadido del festival la naturaleza patrimonial y sociológica de la pequeña ciudad de Arlés, que dotó desde sus inicios al evento de una identidad cultural única. Se resalta el papel decisivo que jugó el festival para lograr el reconocimiento de la formación profesional de la fotografía, a través de la creación en Arlés, en 1982, de la École Nationale de Photographie (ENP). Gracias al merecido renombre del festival, la ciudad se benefició de la ubicación de este centro precursor, en el marco de la política de descentralización cultural del primer gobierno de Mitterrand. Convertida en centro de educación superior (ENSP) desde 2003, la escuela ha formado a un sinnúmero de profesionales especializados en los diferentes oficios relacionados con la imagen visual, que hoy desarrollan su labor en importantes museos, galerías y festivales de los cinco continentes, y en áreas como la curaduría de exposiciones, la dirección artística, la labor editorial, la docencia y, por supuesto, la fotografía. Este primer bloque culmina haciendo un recorrido por tres de los ejes principales que estructuran la programación del festival desde sus orígenes: las exposiciones fotográficas, los ya mencionados talleres formativos, y los diferentes premios. Sin olvidar la importancia de las lecturas de portafolios de jóvenes artistas por parte de expertos, iniciadas por el influyente curador Jean-Claude Lemagny en 1974. En este apartado se puede echar en falta una mayor profundización en la influencia que los Encuentros de Arlés y sus premios han podido tener en el

resurgir contemporáneo de la cultura del fotolibro y su «expansión desde el inicio del siglo XXI»⁷.

En la segunda parte del libro la autora identifica cinco grandes etapas en la evolución del festival, apoyada en entrevistas realizadas por diversos protagonistas de cada una de ellas: la de su fundación en el seno del festival municipal de Arlés (1970-1976); la del inicio de su influencia en el medio y su repercusión mediática nacional (1977-1985); la de su proceso de internacionalización y de búsqueda de una identidad propia (1986-2001); la de su autonomía financiera frente al presupuesto público y al mecenazgo (2002-2014); por último, la de su consolidación como referente internacional (2015-2019).

Finalmente, la obra aporta un valioso apartado de anexos. El primero ofrece una impresionante lista de más de 2.200 entradas con los autores y autoras sobre los que se han realizado exposiciones, o que han impartido talleres; el segundo, una panorámica sobre los actores imprescindibles en el desarrollo del festival: editores, directores artísticos, curadores, historiadores, coleccionistas, escuelas, agencias, fundaciones y galerías. El tercer anexo aporta un listado cronológico de los premios entregados por la propia dirección del festival y por otros patrocinadores desde los orígenes y, por último, se ofrece un completo cuadro que detalla la estructura gerencial del festival que incluye a sus directores artísticos y administrativos y a sus presidentes, a los diferentes alcaldes de Arlés desde 1970, y a los directores de la ENSP desde su fundación.

Puesto que la mayor parte de las obras escritas hasta la fecha sobre el festival lo habían hecho desde perspectivas no académicas (normalmente fotolibros o textos personales realizados en el marco de distintas efemérides), estamos ante un libro necesario para conocer la evolución y la influencia progresiva adquirida por el festival. Si investigar sobre los Encuentros de Arlés es «una manera de formular una historia transversal de la fotografía»⁸, la obra aquí comentada está llamada a ser una referencia obligada para entender una manifestación cultural que ha contribuido de forma decisiva a la puesta en valor de la fotografía artística contemporánea.

7. GIL-SEGOVIA, Juan: «El fotolibro en España en los comienzos del siglo XXI: de la amenaza digital a la apreciación generalizada», *Fonseca, Journal of Communication*, 19 (2019), p. 69. En línea: <https://revistas.usal.es/index.php/2172-9077/article/view/fjc2019196986> [fecha de consulta: 28/01/2021].

8. BARRENA-DELGADO, María Dolores: «Los festivales de fotografía. El análisis cuantitativo como herramienta para matizar la historia de la fotografía», *I Congreso Internacional sobre fotografía. Nuevas propuestas en investigación y docencia de la fotografía*, Valencia, 2017. VICENTE-MULLOR, Pedro Joaquín (ed.), Valencia, Editorial Universitat Politècnica de València, p. 125. En línea: <https://riunet.upv.es/handle/10251/114945> [fecha de consulta: 26/02/2021].

NORMAS DE PUBLICACIÓN

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* está dividida en siete series, Serie I: Prehistoria y Arqueología; Serie II: Historia Antigua; Serie III: Historia Medieval; Serie IV: Historia Moderna; Serie V: Historia Contemporánea; Serie VI: Geografía; Serie VII: Historia del Arte. La periodicidad de la revista es anual.

En el año 2013 se inicia una NUEVA ÉPOCA con la renumeración de la Serie VII: Historia del Arte. Además, también desde el año 2013 *Espacio, Tiempo y Forma. Series I-VII* se publica como revista electrónica además de impresa. Este nuevo formato se ha integrado en el sistema electrónico *Open Journal System* (OJS) y pretende agilizar los procesos editoriales y de gestión científica de la revista, garantizando el cumplimiento de los más altos estándares de calidad de las revistas científicas. Desde la plataforma OJS se facilita el acceso sin restricciones a todo su contenido desde el momento de la publicación.

Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII publica TRABAJOS INÉDITOS DE INVESTIGACIÓN Y DEBATES SOBRE HISTORIA DEL ARTE, en especial artículos que constituyan una aportación novedosa, que enriquezcan el campo de investigación que abordan, o que ofrezcan una perspectiva de análisis crítico, tanto de ámbito nacional como internacional, y en lengua española o extranjera (preferiblemente en inglés). ETF SERIE VII solo admite trabajos originales e inéditos que no hayan sido publicados, ni vayan a serlo, en otra publicación, independientemente de la lengua en la que ésta se edite, tanto de manera parcial como total. Los trabajos recibidos en la revista son sometidos a evaluación externa por pares ciegos.

1. POLÍTICA DE SECCIONES

La revista está compuesta por tres secciones: una MISCELÁNEA DE ARTÍCULOS recibidos y sometidos a evaluación externa (VARIA, sección de temática variada), un DOSSIER TEMÁTICO de trabajos recibidos por invitación y a través de *call for papers*, y un apartado de RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS. Los trabajos enviados a las dos primeras secciones tendrán, como máximo, una extensión de 50.000 caracteres con espacios, sin contar la bibliografía. Los trabajos presentados a la sección de Reseñas deberán tener como máximo una extensión de 9.600 caracteres con espacios.

En especial se valorarán trabajos que constituyan una aportación novedosa y que enriquezcan el campo de investigación que abordan, o que ofrezcan una perspectiva de análisis crítico, tanto en el ámbito nacional como el internacional.

DOSSIERES TEMÁTICOS. Cada número de la revista contará con dossiers temáticos coordinados por un investigador seleccionado por el Consejo de Redacción, quien bajo su criterio procederá a encargar colaboraciones para el mismo y a abrir un *call for papers* temático. Los originales invitados, con un máximo de dos contribuciones, no se someterán al proceso habitual de evaluación por pares, pero su calidad estará

supervisada por los miembros del Consejo de Redacción. Los originales para el dossier recibidos a través de *call for papers* serán siempre sometidos a evaluación externa.

2. CONDICIONES DE PUBLICACIÓN

La publicación de un texto en *Espacio, Tiempo y Forma* no es susceptible de remuneración alguna. Esta revista provee acceso libre inmediato a su contenido en OJS bajo el principio de que hacer disponible gratuitamente la investigación fomenta un mayor intercambio de conocimiento global. Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo, al igual que licenciarlo bajo una *Creative Commons Attribution License* que permite a otros compartir el trabajo con un reconocimiento de su autoría y la publicación inicial en esta revista. Se anima a los autores a establecer acuerdos adicionales para la distribución no exclusiva de la versión de la obra publicada en la revista (por ejemplo, situarlo en un repositorio institucional o publicarlo en un libro), con un reconocimiento de su publicación inicial en esta revista. Se permite y se anima a los autores a difundir sus trabajos electrónicamente ya que puede dar lugar a intercambios productivos, así como a una citación más temprana y mayor de los trabajos publicados.

3. PROCESO DE REVISIÓN POR PARES

- * Los artículos de la sección VARIA serán siempre sometidos a evaluación y revisión externa.
- * Los artículos de los DOSSIERES TEMÁTICOS recibidos a través de *call for papers* serán siempre sometidos a evaluación y revisión externa.
- * La aceptación de las reseñas se someterá a la consideración de los miembros del Consejo Editorial.

Los artículos que han de someterse a evaluación y revisión externa pasarán por el siguiente procedimiento:

3.1. RECEPCIÓN DE MANUSCRITO (siguiendo las «Normas para Autores» descritas a continuación y disponibles en la web de la revista. El envío será electrónico a través igualmente de la plataforma OJS de la revista, ver el apartado «Envíos *on line*», para lo que necesita estar registrado). El/La Editor/a adjudica el manuscrito a un miembro del Consejo de Redacción para que actúe como ponente.

3.2. FILTRO DEL CONSEJO DE REDACCIÓN. El ponente del manuscrito hace una primera revisión para comprobar si encaja en la línea temática de la revista y si es un trabajo original y relevante. Las decisiones negativas deben ser motivadas.

3.3. **EVALUACIÓN Y REVISIÓN EXTERNA.** Si el ponente considera positivamente el artículo, debe seleccionar dos evaluadores externos procedentes del área de especialización del manuscrito y proponerles la revisión. Las evaluaciones externas se someten a un cuestionario pautado. Las evaluaciones deben ser *doblemente ciegas* (evaluadores y evaluados desconocen sus identidades mutuas). Las revisiones deben ser igualmente anónimas para los vocales del Consejo de Redacción, salvo para los ponentes particulares de cada manuscrito y el Editor/a. Las evaluaciones pueden determinar no recomendar la publicación, pedir correcciones, recomendarla con correcciones necesarias o sugeridas, y, finalmente, recomendarla sin correcciones. En todo caso deben ser razonadas, y se debe incentivar la propuesta de mejoras por parte de los revisores para elevar la calidad de los manuscritos. Si las dos evaluaciones fueran completamente divergentes se podría encargar una tercera. La comunicación entre revisores y autores debe realizarse a través del Consejo de Redacción. En caso de solicitarse mejoras, los revisores deben reevaluar el manuscrito tras los cambios.

3.4. **DECISIÓN EDITORIAL.** A la vista de los informes de los evaluadores externos y de las correcciones efectuadas por los autores, el ponente eleva a debate en el Consejo de Redacción una propuesta de aceptación o rechazo del manuscrito. La decisión final corresponde al Consejo de Redacción como órgano colegiado. La comunicación a los autores será motivada, razonada e incluirá las observaciones de los evaluadores. Los autores recibirán respuesta sobre la evaluación de su artículo en el plazo máximo de dos meses.

4. ENVÍO DE ORIGINALES

Desde el año 2013 todo el proceso editorial se realiza a través de la plataforma OJS, donde encontrará normas actualizadas:

<http://e-spacio.uned.es/revistasuned/index.php/ETFVII/index>

Es necesario registrarse en primer lugar, y a continuación entrar en IDENTIFICACIÓN (en la sección «Envíos *on line*») para poder enviar artículos, comprobar el estado de los envíos o añadir archivos con posterioridad.

El proceso de envío de artículos consta de CINCO PASOS (lea primero con detenimiento toda esta sección de manera íntegra antes de proceder al envío).

4.1. En el PASO I hay que seleccionar la *sección de la revista* (ETF VII cuenta con tres secciones: Dossier monográfico, artículos de temática variada y reseñas) a la que se remite el artículo; el *idioma*; cotejar la *lista de comprobación de envío*; aceptar el *sistema de copyright*; si se desea, hacer llegar al Editor/a de la revista *comentarios y observaciones* (en este último apartado se pueden sugerir uno o varios posibles evaluadores, siempre que por su capacidad científica sean considerados expertos en la cuestión tratada en el artículo, lo que en ningún caso implica la obligación de su elección como revisores por parte de Consejo de Redacción de la revista).

4.2. En el PASO 2 se subirá el fichero con el artículo siguiendo escrupulosamente las indicaciones que se indican en este apartado:

- * Archivo en formato pdf (que denominamos «original»), sin ninguna referencia a la identidad del autor o autores dentro del texto, eliminando cualquier elemento que aporte información que sugiera la autoría, como proyecto en el que se engloba o adscribe el trabajo. Para eliminar el nombre/s del autor/es en el texto, se utilizará la expresión «Autor» y año en las referencias bibliográficas y en las notas al pie de página, en vez del nombre del autor, el título del artículo, etc. Este es el archivo que se enviara a los revisores ciegos para su evaluación, y por ello se recuerda a los autores la obligatoriedad de seguir para este archivo las normas para asegurar una revisión ciega hecha por expertos. Es conveniente que este archivo incorpore todas las imágenes, gráficos o tablas que ilustren en artículo, preferiblemente en una resolución baja, o en su caso, que contengan las llamadas en el texto a dichos elementos. Todo ello sin perjuicio de la obligatoriedad de incorporar dichas imágenes, gráficos o tablas en el Paso 4 de manera independiente, con la resolución final requerida. El archivo ha de ser llamado con su propio nombre: NOMBRE_DEL_ARTICULO.pdf. Las normas de edición del texto se encuentran más abajo, léalas con atención.

4.3. En el PASO 3 se rellenarán todos los campos que se indican con los *datos del autor o autores* (es imprescindible que se rellenen los datos obligatorios de todos los autores que firman el artículo). Igualmente hay que introducir en este momento los datos correspondientes a los campos *Título* y *Resumen*, solo en el idioma original del artículo, así como los principales *metadatos* del trabajo siguiendo los campos que se facilitan (recuerde que una buena indexación en una revista electrónica como *ETF SERIE VII* facilitará la mejor difusión y localización del artículo); y, si los hubiere, las agencias o entidades que hayan podido financiar la investigación que a dado pie a esta publicación.

4.4. En el PASO 4 se pueden subir todos los archivos complementarios: *de manera obligatoria se remitirá un archivo con los datos del autor*, y de manera opcional se subirán si los hubiere, individualmente, tanto los archivos con las imágenes, gráficos o tablas que incluya el artículo, como un archivo con la información correspondiente a las leyendas o pies de imágenes, gráficos y tablas. Hay que tener en cuenta las siguientes indicaciones:

- * Archivo en formato compatible con MS WORD con los datos completos del autor y autores: nombre y apellidos, institución a la que pertenece/n, dirección de correo electrónico y postal, y número de teléfono para contacto del autor principal. En este archivo sí se puede incluir la referencia al proyecto en el que se inscriba el trabajo (I+D, proyecto europeo, entidad promotora o financiadora, etc.).

- * Archivos independientes con las imágenes y tablas del artículo. Se enviarán en formato digital (.JPEG, .PNG o .TIFF) con una resolución mínima de 300 ppp. a tamaño real de impresión. Las ilustraciones (láminas, dibujos o fotografías) se consignarán como «FIGURA» (p. ej., FIGURA 1, FIGURA 2...). Por su parte, los cuadros y tablas se designarán como «TABLA». Las Figuras y Tablas se enviarán en archivos individualizados indicando el número de figura/tabla, siempre en formato escalable (.DOC, .DOCX, .RTF, .AI, .EPS, etc.).
- * Archivo en formato compatible con MS WORD con las leyendas o pies de imágenes y tablas (recuerde que en el archivo PDF que llamamos «original» ha de colocar donde proceda la llamada a la Figura o Tabla correspondiente entre paréntesis). El/los autor/es está/n obligado/s a citar la fuente de procedencia de toda documentación gráfica, cualquiera que sea su tipo. La revista declina toda responsabilidad que pudiera derivarse de la infracción de los derechos de propiedad intelectual o comercial.

Durante el Paso 4, al insertar cada archivo complementario se le da posibilidad de que los evaluadores puedan ver dichos archivos. Solo debe dar a esta opción en los archivos de figuras y tablas, y en el de los pies de foto, siempre y en todos los casos si con ello no se compromete la evaluación ciega. Nunca pulse esta opción en el caso del archivo con los datos el autor/es.

En este momento puede subir también cualquier otro tipo de archivo que crea necesario para la posible publicación del artículo.

4.5. El último, paso, el PASO 5, le pedirá que confirme o cancele el envío. Si por cualquier cuestión, decide cancelar su envío, los datos y archivos quedarán registrados a la espera de que confirme el envío o subsane algún tipo de error que haya detectado (una vez se haya vuelto a registrar pulse sobre el envío ACTIVO y luego sobre el nombre del artículo para poder completar el proceso). Igualmente tiene la opción posterior de borrar todo el envío y anular todo el proceso.

5. MODIFICACIÓN DE ARCHIVOS CON POSTERIORIDAD AL ENVÍO DEL ORIGINAL, ENVÍO DE REVISIONES SOLICITADAS EN EL PROCESO DE REVISIÓN Y ENVÍO DEL ARTÍCULO ACEPTADO

Existen diversas circunstancias, como errores del autor/es o las solicitudes de modificaciones o mejoras durante el proceso de revisión, que podrán generar uno o más nuevos envíos por parte del autor/es a esta plataforma. Para todos los casos el autor principal que haya realizado el envío debe seguir los siguientes pasos:

5.1. ENTRAR CON SUS CLAVES DE REGISTRO (recuerde anotarlas en lugar seguro la primera que vez que se registra, aunque es posible solicitar al sistema la generación de nuevas claves).

5.2. PULSAR SOBRE EL ENVÍO QUE LE APARECE COMO ACTIVO.

5.3. Le aparecerá una pantalla con el nombre y estado de su artículo, si PULSA SOBRE EL TÍTULO DE SU TRABAJO llegará a la pantalla con los datos completos de su envío. En esta pantalla encontrará en la parte superior las pestañas RESUMEN, REVISIÓN y EDITAR.

5.3.1. Si lo que quiere es *añadir algún archivo complementario* porque haya sido mal recibido, porque haya sido olvidado o por subsanar cualquier error advertido por parte del Editor/a o del propio autor/a, entre en la pestaña RESUMEN y pulse sobre la posibilidad de *añadir fichero adicional*. Igualmente puede en este momento modificar o complementar los metadatos del artículo.

5.3.2. Si el envío ha sido aceptado en primera estancia por el Consejo de Redacción, y dentro del proceso de revisión por pares ciegos se le notifica alguna sugerencia de *mejora o modificación*, entonces deberá entrar en la pestaña REVISIÓN, donde encontrará detallado todo el proceso y estado de la revisión de su artículo por parte del Editor/a y de los Revisores/as, allí podrá subir una nueva versión del autor/a en la pestaña DECISIÓN EDITORIAL. Recuerde que aún debe mantener el anonimato de la autoría en el texto, por lo que los archivos con las correcciones y revisiones deben ser remitidos aún en formato .PDF.

5.3.3. Una vez finalizado y completado el proceso de revisión por pares, si el artículo ha pasado satisfactoriamente todos los filtros se iniciará la *corrección formal* del trabajo de cara a su publicación electrónica. Después de registrarse y pulsar sobre el título debe entrar en la pestaña EDITAR y seguir las instrucciones que le notifique el Editor/a. En este momento, y de cara al envío del artículo para su maquetación y publicación, el *archivo original* que en su momento remitió en .PDF para la revisión, siempre exento de imágenes, figuras o tablas, debe ser ahora *enviado en formato de texto, preferiblemente compatible con MS WORD*.

6. VERSIÓN POST PRINT

Además de lo anterior, *existe la posibilidad de publicar una versión post print de su trabajo en la revista electrónica con anterioridad a la versión definitiva maquetada*. Para ello, en esta fase se le requerirá que junto a la versión definitiva en formato compatible con MS WORD solo con el texto que se remite a la imprenta (junto a los archivos con las imágenes, figuras y tablas si las hubiere, que ya había remitido el autor/es en el primer envío), ha de remitir una *versión completa de su artículo en .PDF* ya con el nombre/s del autor/es, así como con las imágenes o tablas incorporadas, junto a las leyendas precisas, incluidas al finalizar el texto, antes de la bibliografía. La puede subir registrándose e incluyéndola en los archivos complementarios del apartado RESUMEN. De esta forma el autor verá en la versión electrónica, con una importante antelación con respecto a la versión en papel, el artículo definitivo

aprobado, y podrá citar como prepublicado su artículo (este archivo, lógicamente, es de carácter provisional, no va paginado, y es sustituido con posterioridad cuando se incorpora la versión definitiva).

Si el autor se demora o incumple los plazos en las fases de Revisión o Edición, el Consejo de Redacción de la revista puede decidir la no publicación del artículo o su postergación automática para un número posterior.

7. NORMAS DE EDICIÓN

Las siguientes normas de edición deben ser tenidas en cuenta para el archivo «original» editado en .PDF (Paso 2):

7.1. DATOS DE CABECERA

- * En la primera página del trabajo deberá indicarse el TÍTULO DEL TRABAJO EN SU LENGUA ORIGINAL Y SU TRADUCCIÓN AL INGLÉS. Recuerde que *no debe aparecer el nombre del autor, ni la institución a la que pertenece* (debe remitirse en un fichero independiente en el paso 4: añadir ficheros complementarios).
- * UN RESUMEN EN CASTELLANO DEL TRABAJO, JUNTO A SU CORRESPONDIENTE VERSIÓN EN INGLÉS, *no superior a 1.000 caracteres con espacios*. En el resumen es conveniente que se citen los objetivos, metodología, resultados y conclusiones obtenidas.
- * Se añadirán también unas PALABRAS CLAVE, EN AMBOS IDIOMAS, SEPARADAS POR PUNTO Y COMA (;), que permitan la indexación del trabajo en las bases de datos científicas. Éstas *no serán inferiores a cuatro ni excederán de ocho*.
- * En caso de que la lengua del texto original no sea el castellano, ni el inglés, el título, el resumen y las palabras claves se presentarán en el idioma original, junto con su versión en castellano e inglés.
- * Las ilustraciones se enviarán en fichero independiente a este texto «original», igualmente se remitirá un archivo con la relación de ilustraciones y sus correspondientes leyendas (pies de imágenes).

7.2. PRESENTACIÓN DEL TEXTO

- * El FORMATO DEL DOCUMENTO debe ser compatible con MS WORD. El tamaño de página será DIN-A4. El texto estará paginado y tendrá una extensión máxima de 50.000 caracteres con espacios, sin contar la bibliografía.

- * Las IMÁGENES Y TABLAS, así como la relación numérica y la leyenda, tanto de las figuras como de las tablas, se adjuntarán en archivos aparte (en el paso 4). Se consignarán como FIGURA 1, FIGURA 2... Por su parte, los cuadros y tablas se designarán como TABLA 1, TABLA 2... Las referencias a ilustraciones deben estar incluidas en el lugar que ocuparán en el texto. Su número queda a criterio del autor, pero se aconseja un máximo de 15 imágenes. En todos los casos debe citarse la procedencia de la imagen. Al comienzo del trabajo se podrá incluir una nota destinada a los agradecimientos y al reconocimiento de las instituciones o proyectos que financian el estudio presentado.

7.3. ESTILO

- * El texto se presentará sin ningún tipo de formato ni de sangría de los párrafos, y con interlineado sencillo.
- * Se utilizarán únicamente tipos de letra con codificación UNICODE.
- * Las citas literales, en cualquier lengua original, se insertarán en el cuerpo del texto en redonda, siempre entre comillas dobles. Si la cita supera las tres líneas se escribirá en texto sangrado, sin comillas.
- * Se evitará, en lo posible, el uso de negrita.
- * Las notas voladas irán siempre delante del signo de puntuación.
- * Las llamadas a figuras se señalarán entre paréntesis indicando el término en versalitas: (FIGURA 1), (FIGURAS 3 y 4)
- * Las siglas y abreviaturas empleadas deben ser las comúnmente aceptadas dentro de la disciplina sobre la que versa el trabajo.
- * Los términos en lengua original deberán escribirse en cursiva, sin comillas: *in situ*, *on-line*.
- * El resto de normas editoriales se ajustarán a lo indicado en: Real Academia Española, *Ortografía de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 2010.

7.4. BIBLIOGRAFÍA

Las citas bibliográficas en las notas se atenderán a las siguientes normas:

- * LIBROS. Apellidos en versalitas seguidos del nombre del autor en minúsculas: título de la obra en cursiva. Lugar de edición, editorial, año y, en su caso, páginas indicadas.

KAMEN, Henry: *La Inquisición*. Madrid, Alianza, 1982, p. 55.

Si la persona reseñada es director, editor o coordinador, se hará constar a continuación del nombre y entre paréntesis (dir., ed., coord.).

Si los autores son dos o tres se consignarán todos, separados por punto y coma. Si el número de autores es superior a tres, se citará el primero y se añadirá *et alii* o «y otros»; otra posibilidad es indicar «VV.AA.»

- * Los libros editados en SERIES MONOGRÁFICAS se deben citar con el título de la obra entre comillas dobles, seguido del título de la serie en cursiva, su número, y a continuación, lugar de edición, editorial y año, y, en su caso, páginas indicadas.

MANGAS MANJARRÉS, Julio: «La agricultura romana», *Cuadernos de Historia* 16, 146, Madrid, Grupo 16, 1985, pp. xx-xx.

- * Cuando se trate de CAPÍTULOS incluidos en un libro, se cita el autor, el título de la colaboración entre comillas dobles, la preposición «en» y a continuación la reseña del libro según las normas anteriormente citadas.

MELCHOR GIL, Enrique: «Elites municipales y mecenazgo cívico en la Hispania romana», en NAVARRO, Francisco Javier; RODRÍGUEZ NEILA, Juan Francisco: *Élites y promoción social en la Hispania romana*. Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1999, pp. xx-xx.

- * Para las PONENCIAS, COMUNICACIONES DE CONGRESOS O SEMINARIOS, etc. se reseña el autor, el título de la colaboración entre comillas dobles, el título del congreso o seminario, y el lugar y año de celebración en cursiva, seguido de los editores o coordinadores si los hubiera, lugar de edición, editorial y páginas correspondientes.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Estela Beatriz: «La concesión de la ciudadanía romana como instrumento de dominio», *Actas del VIII Coloquio de la Asociación Propaganda y persuasión en el mundo romano. Interdisciplinar de Estudios Romanos*, Madrid, 2010, BRAVO CASTAÑEDA, Gonzalo & GONZÁLEZ SALINERO, Raúl (eds.), Madrid, Signifer, 2011, pp. 81-90.

- * Las TESIS DOCTORALES INÉDITAS se citan haciendo constar el autor, el título en cursiva, la universidad y el año.

ARCE SÁINZ, M.^a Marcelina: *Vicente Rojo*, (Tesis doctoral inédita), UNED, 2003.

- * ARTÍCULOS DE REVISTA. Apellidos en versalitas seguidos del nombre del autor en minúsculas: título del artículo entre comillas dobles, nombre de la revista en cursiva, tomo y/o número, año entre paréntesis, páginas correspondientes.

BRINGAS GUTIÉRREZ, Miguel Ángel: «Soria a principios del siglo XIX. Datos para su historia agraria», *Celtiberia*, 95 (1999), pp. 163-192.

- * DOCUMENTOS. En la primera cita debe ir el nombre del archivo o fuente completa, acompañado de las siglas entre paréntesis, que serán las que se utilicen en citas sucesivas. La referencia al documento deberá seguir el siguiente orden: serie, sección o fondo, caja o legajo, carpeta y/o folio. Si

el documento tiene autor, se citan los apellidos en versalitas y el nombre en minúsculas, seguido del título o extracto del documento entre comillas dobles y la fecha.

Archivo Regional de la Comunidad de Madrid (ARCM), Fondos Diputación, Inclusa, caja 28, carpeta 13, fol. 2. ARROYO, Fernando: «Cuenta de los gastos de mayordomía», julio de 1812.

- * REPETICIÓN DE CITAS. Cuando se hace referencia a un autor ya citado, se pondrán los apellidos en versalitas y el nombre en minúsculas, la abreviatura *op. cit.* y la página o páginas a las que se hace referencia.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José María: *op. cit.*, pp. 26-28.

Si se han citado varias obras del mismo autor, se pondrá después de los apellidos en versalitas y el nombre en minúsculas, el comienzo del título de la obra en cursiva, seguido de puntos suspensivos y las páginas correspondientes.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José María: *Historia económica...*, pp. 26-28.

Cuando se hace referencia a un mismo autor y una misma obra o documento que los ya citados en la nota anterior se pondrá *Idem*, seguido de la página correspondiente. Si se hace referencia a un mismo autor, a una misma obra o documento y en la misma página, se pondrá *Ibidem*.

8. CORRECCIÓN DE PRUEBAS DE IMPRENTA

Durante el proceso de edición, los autores de los artículos admitidos para publicación recibirán un juego de pruebas de imprenta para su corrección. Los autores dispondrán de un plazo máximo de quince días para corregir y remitir a ETF las correcciones de su texto. En caso de ser más de un autor, estas se remitirán al primer firmante. Dichas correcciones se refieren, fundamentalmente, a las erratas de imprenta o cambios de tipo gramatical. No podrán hacerse modificaciones en el texto (añadir o suprimir párrafos en el original) que alteren de forma significativa el ajuste tipográfico. El coste de las correcciones que no se ajusten a lo indicado correrá a cargo de los autores. La corrección de las segundas pruebas se efectuará en la redacción de la revista.

GUIDELINES FOR AUTHORS

You must **register and log in** to submit a paper and follow the status of your submission.

Submitted articles must be original and unpublished. The journal considers manuscripts in Spanish or any other language (preferably English).

Submitted articles must follow the guidelines specified in this section and also include the following files:

I. FOR POSSIBLE PUBLICATION

- * A file (called 'file' hereafter) containing the article edited with a word processor (preferably a DOC file) adhering to the guidelines below. The 'original' file will not include images or tables.

2. FOR SUBMISSION AND REVIEW

- * A PDF file (the author must convert the 'original' file into a PDF file). This file must not contain references to the identity of the author or authors within the text (the file will be sent to the external reviewers for a blind peer-review). This file **INCLUDES** images and tables, along with their accompanying captions. Note that this file must follow the instructions to ensure blind review by experts. The author will, however, provide his/her details (name, academic affiliation, e-mail and postal address) when registering on the website.

1. THE 'ORIGINAL' DOC FILE MUST FOLLOW THE GUIDELINES BELOW

I. TITLE PAGE

- * The title page will indicate the title of the paper in its original language and its translation to English. The author's name and academic affiliation. An abstract of the paper in both English and Spanish of no more than 1,000 characters (with spaces). The abstract should outline the article's aims, method, results and conclusions. Keywords, in English and Spanish, must also be included to facilitate indexing the paper in scholarly databases. Keywords must be between four and eight. If the original text is not written in English or Spanish, the abstract and keywords must be presented in the text's original language, along with the translation to Spanish and English. Images must be sent separately in a different file, together with a third file containing the titles of the images with their corresponding captions.

2. TEXT

- * The file must be in DIN A4 format (Word processor). The text must be numbered and should not exceed 50,000 characters (with spaces), not including bibliography.
- * Headings preceding different sections of the article must be clearly distinguished. Quotations are enclosed in quotation marks; names and quotations in foreign languages are set in italics.
- * Avoid using bold where possible.
- * Do not indent paragraphs; use single-line spacing (1).
- * References to illustrations must be inserted in the place they will occupy within the text. The author is free to use as many as he/she considers necessary; however, a maximum of 15 images is advised. The source of the image must be cited.
- * *Figures and tables*: Send figures and tables in digital format (JPEG, PNG or TIFF for pictures; EPS, SVG, IA —any vector format— for tables and graphics) with at least 300 ppp resolution in print size. Simple table texts must be formatted in Word format. Illustrations (prints, drawings or photographs) will be referred to as «Figures» (*e.g.*, Figure 1, Figure 2). Charts and tables will be referred to as «Table». Figures and Tables must be sent in a separate file indicating the number of the figure/table and their place within the text. The author is obliged to cite the source of all graphic material, regardless of the type of material. The journal declines all liability for the infringement of intellectual or commercial property rights.
- * *Style*: Acronyms and abbreviations can be used provided they are widely accepted in the discipline. Do not use decimal points when referring to years (*e.g.* 1980), Latin terms and quotations are set in italics: *et alii*, *in situ*. If the author uses a type of script that is not based on the Unicode encoding, the special typographic font must be included with the paper.

3. FOOTNOTES

Bibliographic references cited in notes will follow the guidelines and sequence specified below:

- * **Books**. Capitalized small caps last name followed by the author's first name in lowercase: title of the book in italics. Place published, publisher, year, and, when appropriate, page numbers.

KAMEN, Henry: *La Inquisición*. Madrid, Alianza, 1982, p. 55.

If the book is an edited volume, this will be indicated in parenthesis after the editor or compiler's name (ed. / comp.).

If the book is authored by two or three authors, list all names. Where there are more than three authors, list the first followed by *et al.*

- * If the publication is part of a MONOGRAPHIC SERIES, the title must be enclosed in quotation marks, followed by the title of the series in italics, the volume number, place published, publisher, year, and, where appropriate, page numbers.

MANGAS MANJARRÉS, Julio: «La agricultura romana», *Cuadernos de Historia* 16, 146, Madrid, Grupo 16, 1985, pp. xx-xx.

- * When citing BOOK CHAPTERS, list the author's name, title of the book section in quotation marks, the word «in», and the details of the book as specified above.

WOOD, Paul: «Modernism and the Idea of the Avant-Garde», in SMITH, Paul & WILDE, Carolyn (eds.): *A Companion to Art Theory*. Oxford, Blackwell, 2002, pp. 215-228.

- * When referencing SEMINAR AND CONFERENCE PAPERS, list the author's name, the title of the paper in quotation marks, the name of the conference or seminar, the conference location and date in italics, followed by the editors names (where appropriate), place published, publisher, and page numbers.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Estela Beatriz: «La concesión de la ciudadanía romana como instrumento de dominio», *Actas del VIII Coloquio de la Asociación Propaganda y persuasión en el mundo romano. Interdisciplinar de Estudios Romanos, Madrid, 2010*, BRAVO CASTAÑEDA, Gonzalo & GONZÁLEZ SALINERO, Raúl (eds.), Madrid, Signifer, 2011, pp. 81-90.

- * When citing UNPUBLISHED DOCTORAL THESES, list the author's name, the title in italics, the university and the year.

ARCE SÁINZ, M.^a Marcelina: *Vicente Rojo*, (Unpublished doctoral thesis), UNED, 2003.

- * For JOURNAL ARTICLES, capital small caps for the author's last name, followed by the author's name in lowercase: the title of the article in quotation marks, the journal's name in italics, volume and/or issue, the year in parenthesis, page numbers.

BRINGAS GUTIÉRREZ, Miguel Ángel: «Soria a principios del siglo XIX. Datos para su historia agraria», *Celtiberia*, 95 (1999), pp. 163-192.

- * **ARCHIVAL SOURCES.** The first citation must include the complete name of the repository or source followed by its acronym in parenthesis, which will be used in subsequent citations. The document must be referenced as follows: series, section or collection name, box or file, folder and/or folio. If the document is authored, capitalize the author's last name and name in lowercase, followed by the title or the document extract in quotation marks, and the date.

Archivo Regional de la Comunidad de Madrid (ARCM), Fondos Diputación, Inclusa, caja 28, carpeta 13, fol. 2. ARROYO, Fernando: «Cuenta de los gastos de mayordomía», julio de 1812.

- * **SUBSEQUENT FOOTNOTES.** When referencing an author previously cited, capitalize in small caps the author's last name, name in lowercase, the abbreviation *op. cit.*, and the page numbers referred to.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José María: *op. cit.*, pp. 26-28.

If more than one work by the same author is cited, capitalize in small caps the author's last name followed by the first name in lowercase, a short title containing the work's key words in italics, followed by three dots, and the page numbers.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José María: *Historia económica...*, pp. 26-28.

Where two consecutive notes refer to the same author and source, publication details are given in the first note. *Idem*, followed by the corresponding page numbers, is used in the second note.

When referring to the same author, source or document, and page number, use *ibidem*.

2. PRINT PROOFS' CORRECTIONS

Manuscripts should be submitted in pdf format (hereinafter: «file»), without any reference to authorship inside the text. Any reference that can suggest the authorship of the text, such as the name of the project or the institution funding the research, should be carefully deleted. Self-citation of published works should be masked as well, both in in-text citation and reference entries. To do so, the name of the author(s) should be replaced for «Author», and title and pages should be deleted, leaving only the year of publication. This is the file that will be submitted to the blind peer reviewers, and authors are responsible for strictly

following the instructions for ensuring a blind review. Low-resolution figures and tables should be included inside the text, or at least clear indications of the placement of the figures in the text should be made. Notwithstanding, authors must attach separately high-quality figures and tables in Step 4. The file should be named after its title: TITLE_OF_THE_ARTICLE.pdf. Guidelines for copyediting the manuscripts can be found below. Please, read them carefully.



SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

AÑO 2021
NUEVA ÉPOCA
ISSN: 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

9



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

UNED

Dossier por Eduard Cairol y Tomas Macsotay Bunt: *El objeto desbordante. Espacios inmersivos y estrategias multisensoriales en el arte* · *The Overflowing Object. Immersive Spaces and Multi-Sensorial Strategies in Art*

- 15** EDUARD CAIROL Y TOMAS MACSOTAY BUNT (EDITORES INVITADOS)
Introducción · Introduction
- 25** NAUSIKAÄ EL-MECKY
Destruction of Images as a Total Work of Art. The Gesamtkunstwerk as Black Hole · La destrucción de imágenes como obra de arte total. La Gesamtkunstwerk como agujero negro
- 53** TOMAS MACSOTAY BUNT
La capilla de los Huérfanos de París de Germain Boffrand (1746-1750) y la resonancia de la obra de arte pseudo-escénica · The Orphan's Chapel in Paris by Germain Boffrand (1746-1750) and the Resonance of the Pseudo-Scenic Artwork
- 85** ISABEL VALVERDE ZARAGOZA
La visita al salón: las exposiciones artísticas y la experiencia del cuerpo en los albores de la cultura de masas · Visiting the Salon: Art, Exhibitions and the Experience of the Body at the Dawn of Mass Culture
- 115** RAFAEL GÓMEZ ALONSO
La configuración del espectáculo audiovisual en el Madrid de comienzos del siglo XIX: la fantasmagoría como preludio del arte total · The Configuration of the Audiovisual Show in Madrid at the Beginning of the 19th Century: Phantasmagoria as a Prelude to Total Art
- 137** SERGIO MARTÍNEZ LUNA
Inmersión en la imagen: del panorama a las nuevas realidades digitales · Immersion in the Image: From the Panorama to the New Digital Realities
- 161** NÚRIA F. RIUS
Experiencias inmersivas y nación: la fotografía estereoscópica amateur en Cataluña 1900-1936 · Immersive Experiences and Nation: Amateur Stereoscopic Photography in Catalonia 1900-1936
- 189** ANNA BORISOVA FEDOTOVA E ISABEL TEJEDA MARTÍN
Teatro de masas en la Rusia posrevolucionaria: la proto-performance en los contextos urbanos y su influencia en la construcción de las identidades colectiva · Mass Theater in Post-revolutionary Russia: The Proto-performance in Urban Contexts and its Influence in the Construction of the Collective Identity
- 211** JAVIER ANTÓN, MAX LAUTER Y TERESA REINA
Interference Patterns. Optical vs Tactile Experiments of Spatial Immersion, from Psychogeography to Holograms · Patrones de interferencia. Experimentos ópticos y táctiles de inmersión espacial, de la psicogeografía a los hologramas
- 237** EDUARD CAIROL
Calle 67, número 33 oeste. El taller de Duchamp: obra de arte total e instalación · 33 West, 67 Street. Duchamp's Atelier: Total Work of Art and Installation

- 257** DANIEL BARBA-RODRÍGUEZ Y FERNANDO ZAPARAÍN HERNÁNDEZ
Del objeto al espacio. La «indisciplina» de Christo and Jeanne-Claude · From Object to Space. The «Indisciplinary» of Christo and Jeanne-Claude
- 281** SALVADOR JIMÉNEZ-DONAIRES MARTÍNEZ
Milk, Honey, Pollen. Time and Sensorial Experiences in the Work of Wolfgang Laib: *La chambre des certitudes* · Leche, miel, polen. Experiencias temporales y sensoriales en la obra de Wolfgang Laib: *la chambre des certitudes*
- 303** JOSE ANTONIO VERTEDOR-ROMERO Y JOSÉ MARÍA ALONSO-CALERO
Inmersión sonora y microsonido. Estudio de caso de la obra de Alva Noto y Ryoji Ikeda · Sound Immersion and Microsound. Case Study of the Work of Alva Noto and Ryoji Ikeda
- 341** DIANA MARÍA ESPADA TORRES Y ADRIÁN RUIZ CAÑERO
Monument Valley 2: el reflejo de la *muralla roja* del arquitecto Bofill, en un entorno virtual inspirado en los mundos de Escher · Monument Valley 2: The Reflection of the *Red Wall* of the Architect Bofill, in a Virtual Environment Inspired by the Worlds of Escher
- 357** PABLO LLAMAZARES BLANCO Y JORGE RAMOS JULAR
La instalación: del objeto a su desmaterialización. Algunas contribuciones en el contexto español · The Installation: From the Object to its Dematerialization. Some Contributions in the Spanish Context

Miscelánea · Miscellany

- 381** PABLO OZCÁRIZ-GIL
La iconografía de la Victoria: *Nikoma(chos)* en un entalle romano procedente de la ciudad de Magdala (Migdal, *Iudaea/Syria Palaestina*) · Iconography of Victoria. *Nikoma(chos)* in a Roman Intaglio from the City of Magdala (Migdal, *Iudaea/Syria Palaestina*)
- 397** JAVIER CASTIÑEIRAS LÓPEZ
Game Studies. Aproximaciones metodológicas desde la Historia del Arte Medieval · *Game Studies*. Methodological Approaches from the History of Medieval Art
- 419** JAVIER CASTIÑEIRAS LÓPEZ (ENGLISH VERSION)
Game Studies. Methodological Approaches from the History of Medieval Art · *Game Studies*. Aproximaciones metodológicas desde la Historia del Arte Medieval
- 441** MIGUEL ÁNGEL HERRERO-CORTELL E ISIDRO PUIG SANCHIS
En el nombre del padre... Joan de Joanes en el taller de Vicent Macip (c. 1520-1542). Consideraciones sobre las autorías compartidas · *In the Name of the Father...* Joan de Joanes at the Vicent Macip's Workshop (c. 1520-1542). Considerations on Shared Authorities.
- 469** MARÍA ANTONIA ARGELICH GUTIÉRREZ E IVÁN REGA CASTRO
Moros en palacio. Los relieves historiados del Palacio Real de Madrid, o el origen de una imagería de la Reconquista a mediados del siglo XVIII · Moors at the Palace. The Historical Reliefs of the Madrid's Royal Palace, or the Origin of the Reconquest Imagery in the Middle Eighteenth Century



9



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

491 SONIA CABALLERO ESCAMILLA
Crónica de un viaje sin retorno del patrimonio eclesiástico: Julián y Antonio Zabaleta y las pinturas del convento de Santo Tomás de Ávila en el Museo del Prado · The No-Return Journey of the Ecclesiastical Heritage: Julián and Antonio Zabaleta, and the Paintings of the Monastery of St. Thomas of Ávila in the Prado Museum

515 SILVIA GARCÍA ALCÁZAR
Gótico y romanticismo: el monasterio toledano de San Juan de los Reyes a través de la literatura romántica · Gothic and Romanticism: The Monastery of San Juan de los Reyes in Toledo through Romantic Literature

535 JAVIER MATEO HIDALGO
El individuo moderno como híbrido entre lo humano y lo tecnológico: creación y experimentación en la vanguardia artística de principios del siglo XX · The Modern Individual as a Hybrid In-Between the Human and the Technological: Creation and Experimentation in the European Artistic Avant-Garde at the Beginning of the 20th Century

555 SERGI DOMÉNECH GARCÍA
Del sacrilegio al desagravio. Culto y ritual de la imagen sagrada en la Valencia del primer franquismo · From Sacrilege to Redress. Worship and Ritual of the Sacred Image in the Valencia of the First Francoism

585 IRENE VALLE CORPAS
On arrêt tout et on réfléchit. La detención del tiempo en el cine del 68 francés: varias paradas para otra erótica de la existencia, otra mirada al cuerpo y otro pensamiento de la Historia · *On arrêt tout et on réfléchit.* The Detention of Time in the French Cinema of 1968: Several Stops for Another Eroticism of Existence, another Look at the Body and another Thought on History

609 PEDRO DE LLANO NEIRA
In Search of the Miraculous: la obra y el documento · *In Search of the Miraculous:* The Work and its Documentation

Reseñas · Book Reviews

647 ELENA PAULINO MONTERO
MANZARBEITIA VALLE, Santiago; Azcárate Luxán, Matilde; González Hernando, Irene (eds.), *Pintado en la pared: el muro como soporte visual en la Edad Media*

651 JOSÉ ANTONIO VIGARA ZAFRA
GILARRANZ IBÁÑEZ, Ainhoa, *El Estado y el Arte. Historia de una relación simbiótica durante la España liberal (1833-1875)*

653 ALBERTO GARCÍA ALBERTI
COLORADO CASTELLARY, Arturo, *Arte, botín de guerra. Expolio y diáspora en la posguerra franquista*

657 ÓSCAR CHAVES AMIEVA
FRASQUET BELLVER, Lydia, *Vicente Aguilera Cerni y el arte español contemporáneo*

661 ADOLFO BALTAR-MORENO
DENOYELLE, Françoise, *Arles, les rencontres de la photographie: une histoire française*