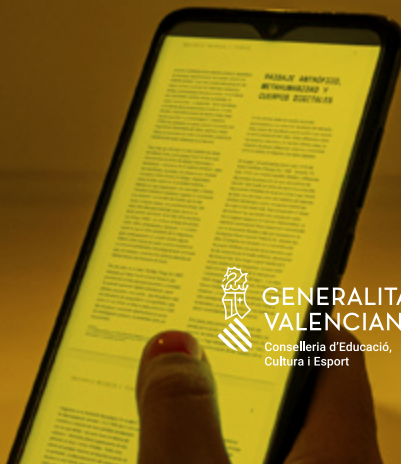


# Passesjades

Texto de mediación a partir de la exposición “Imaginarios mecánicos y técnicos en la colección del IVAM”



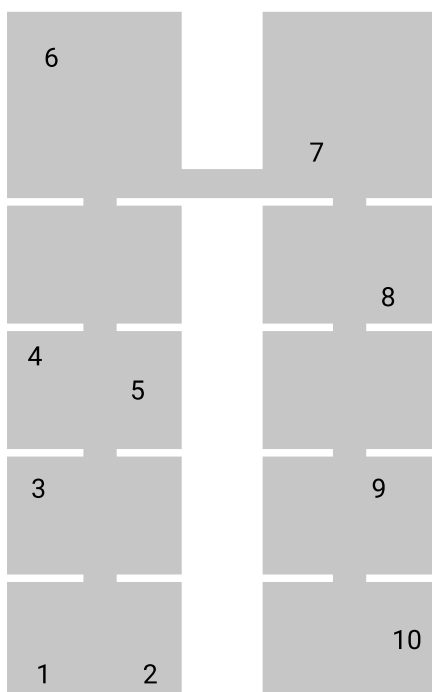
GENERALITAT  
VALENCIANA  
Conselleria d'Educació,  
Cultura i Esport

TOTS  
A UNA  
veu

IVAM

## FANTASIAS TECNOLÓGICAS Y DIVORCIOS CON EL PROGRESO: ITINERARIO DESDE LA TRANSICIÓN ECOSOCIAL Y LA CRISIS SISTÉMICA A LA EXPOSICIÓN “IMAGINARIOS MECÁNICOS Y TÉCNICOS EN LA COLECCIÓN DEL IVAM”

El trayecto que propone la exposición *Imaginarios mecánicos y técnicos en la Colección del IVAM* hace énfasis en los procesos de industrialización desde los inicios del siglo XX hasta nuestros días y las conexiones, influencias o perturbaciones mutuas entre la tecnología y la actividad artística. En este itinerario haremos una relectura crítica de esos avances tecnológicos poniendo de manifiesto las graves consecuencias ecológicas y las enormes transformaciones sociales vividas por las sociedades europeas.



## EL «MILAGRO ECONÓMICO» DE LA INDUSTRIALIZACIÓN

La primera sala de nuestro recorrido nos introduce en el contexto de revolución industrial acontecido de forma simultánea en diferentes naciones en los albores del siglo XX y nos permite situar diferentes escenarios históricos como el auge del fascismo alemán (1933) y el inicio de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (1922). Podemos observar distintos objetos de la época como una máquina de escribir Olivetti, un teléfono o una radio. Junto a ellos, en la parte izquierda, encontramos una buena muestra de carteles *Agit-prop* (propaganda de agitación política), un término acuñado por el Partido Comunista durante la Guerra Civil rusa<sup>1</sup> también utilizado para denominar algunas publicaciones contraculturales de la época, como los números de la revista alemana antifascista *AIZ*, que comparten espacio expositivo en la parte derecha.

Las imágenes de la URSS apelan fuertemente a un componente emocional buscando influir en la opinión pública sobre los logros y bondades de la Revolución socialista: empleo, comida, igualdad social. En su producción participaron diferentes artistas soviéticos como Aleksandr Ródchenko (1891 – 1956), Gustav Klucis (1895 – 1938-1944)<sup>2</sup> o Valentina Kulagina (1902 – 1987). El lenguaje gráfico de la cartelera y las octavillas jugó un papel decisivo en la comunicación de noticias y propaganda pro-bolchevique puesto que el analfabetismo alcanzaba al setenta por ciento de la población rusa. La elección de este medio visual de agitación política, además, confluía con algunas premisas modernas como la fugacidad, la inmediatez, la reproductibilidad o la ubicuidad.

La lectura histórica de los carteles no es sencilla, pero sería justo decir que en estas imágenes «no es oro todo lo que reluce». Tras las consignas de

1- Especialmente tras la experiencia del Agit-train, un tren pintado en 1917 por artistas de la Revolución de Octubre que recorrió el país repartiendo carteles y octavillas. En los vagones se incluía un teatro y un cine ambulante donde viajaron entre otros el poeta Mayakovski y el cineasta Dziga Vertov.

2- Klucis fue ejecutado entre 1938 y 1944 debido a las purgas estalinistas, acusado de participar en una organización terrorista contrarrevolucionaria. Se desconoce la fecha exacta ya que su muerte no se dio a conocer hasta 1989.

honradez, gloria, valor, heroísmo y libertad propagadas por el estalinismo, así como en las de patria, familia y religión defendidas por el nazismo, encontramos una realidad bien distinta. En el cartel *Usilyami millionov rabochih, Vovlechennyh V sotsialisticheskoe sorevnovanie, pyatiletku prevratim V chetyrehletku* (1930) [1] de Gustav Klucis podemos leer, por ejemplo: «Con el esfuerzo de millones de obreros involucrados en la competición socialista, convertiremos el plan quinquenal en un plan cuatrienal». Una referencia al buen ritmo de los Planes Quinquenales de Stalin —finalizados un año antes, en parte por el uso de mano de obra esclava—<sup>3</sup>. El baile de cifras, el uso falaz del léxico y la reelaboración de los hechos serán algunas de las características de esta propaganda.



[1] Vista general de la Sala 1: *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* (John Heartfield, 1931-1936), *Usilyami millionov rabochih* (Gustav Klucis, 1930) y *Rabotnitsy, udarnitsy* (Valentina Kulagina, 1931).

El cartel *Rabotnitsy, udarnitsy* (1931) de Valentina Kulagina, por su parte, muestra a trabajadoras alegres y orgullosas en las fábricas, bajo el lema «¡Mujeres trabajadoras! Fortaleced la brigada de choque, dominad la maquinaria, uníos al personal de los especialistas proletarios». Anima a la construcción y la ampliación del estado socialista, pero, sin embargo, no muestra la insalubridad del trabajo fabril ni la destrucción del trabajo campesino que había comportado la colectivización de la agricultura.<sup>4</sup> Sería muy inocente y poco riguroso en este contexto hablar de una reducción del paro durante el estalinismo, tanto como hablar de

un estado del bienestar en el régimen nazi: pues ambos habían establecido un programa antisemita y con trabajos forzados para la disidencia.

Si nos detenemos ahora en las portadas de la revista *AIZ*, más tarde llamada *VI*, observaremos cómo el arte también funcionó como el último resquicio desde el que hacer frente al fascismo alemán. En los fotomontajes del alemán John Heartfield (Berlín, 1891 – 1968), colaborador en los números de *AIZ* posteriores a 1930, podemos ver cómo se mofa del dictador alemán. En la sala encontramos, entre otros, el número 15, fechado el 5 de abril de 1936 [1]. La portada muestra una serie de espectadores atónitos ante una lluvia de «bombas aladas» anunciando de forma mordaz: «Y las ofertas de paz de Hitler fueron seguidas por sus palomas de la paz». Una imagen premonitória del pacto de no agresión con Polonia, roto en los bombardeos de 1939 que dieron inicio a la Segunda Guerra Mundial.

La crudeza de las imágenes de Heartfield ahondó en el debate ideológico a través del uso de las estrategias propias de los *mass media*. Todo ello, contando con su adscripción al Partido Comunista Alemán, lo situaron como un disidente peligroso para el nazismo siendo una de las personas más perseguidas por la Gestapo. En 1933, con la llegada del *Führer* al poder, los componentes de *AIZ* tuvieron que exiliarse huyendo de las represalias.

Si realizamos una valoración de los escenarios de la Unión Soviética estalinista y de la Alemania nazi cabría destacar que, tanto en los proyectos ultramodernos de ciudades-fábrica y ciudades metalúrgicas del estalinismo como en las líneas de montaje del nazismo, la promesa de la automatización no se vio cumplida; la economía se redirigió a la industria bélica y el hambre se apoderó de la vida diaria de la población. La producción de tractores, aviones comerciales o vagones era un eufemismo utilizado en los informes que escondía la producción de tanques, aviones de combate y ametralladoras.

Finalmente, junto a las portadas de Heartfield, se exhiben dos piezas representativas del antifascismo español con las que se pueden establecer conexiones tanto con los fotomontajes del artista alemán como con el *agit-prop* soviético. En *Desig de vol* (1929-1932)

3- El esclavismo también permitió algo inimaginable: la explotación de zonas hostiles e inaccesibles del Círculo Polar Ártico y de Siberia (en esta última se realizaría una de las mayores extracciones de oro de la historia de la humanidad). Como explican algunas de las supervivientes en el libro de Anne Applebaum, *Gulag: Historia de los campos de concentración soviéticos* (2018). Las condiciones de trabajo fueron crueles e inhumanas, con «largas jornadas a la intemperie, bajo la nieve, talando árboles y con una ración escasa de pan».

4- Según Diego Azqueta en *Reflexiones en torno a la NEP y la estrategia de industrialización acelerada en la URSS* (2003), está considerado uno de los mayores fracasos del estalinismo, ya que provocó que los pequeños propietarios prefirieran quemar sus cosechas y sacrificar los animales antes de cederlos a las nuevas organizaciones de producción.

obra del fotógrafo y publicista Pere Català Pic (1889 – 1971) aparece un rostro femenino superpuesto sobre un aeroplano que alza el vuelo. Desconocemos si se trata de un aeroplano comercial o de combate, pero es muy probable que sea una referencia a las primeras aviadoras españolas que lograron su licencia de piloto durante la II República. Por otro lado, en el cartel *Llor a los héroes* (1937) [2] de Arturo Ballester (1892 – 1981) vuelve a aparecer la aviación, pero en este caso con unas alabanzas a «Los chatos de La Gloriosa», los pilotos de la aviación republicana fallecidos durante la guerra civil.



[2] Vista general de la Sala 1: *Llor a los héroes* (Arturo Ballester, 1937), *Métal* (Germaine Krull, *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* (John Heartfield, 1931-1936) y *Desig de vol* (Pere Català i Pic, 1929-1932).

La segunda sala de la muestra está dedicada a las experimentaciones cinematográficas introducidas por las vanguardias en el primer tercio del siglo XX. Descubrimos las incursiones en el cine de pintores como László Moholy-Nagy (1895 – 1946), quien se interesó por la imagen en movimiento, llegando a coproducir algunas escenas del film *Things to come* (1936) [3]. La cinta nos sitúa ante la construcción



[3] Vista general de la Sala 2: *Things to come* (László Moholy-Nagy, 1936), película producida por Alexander Korda.

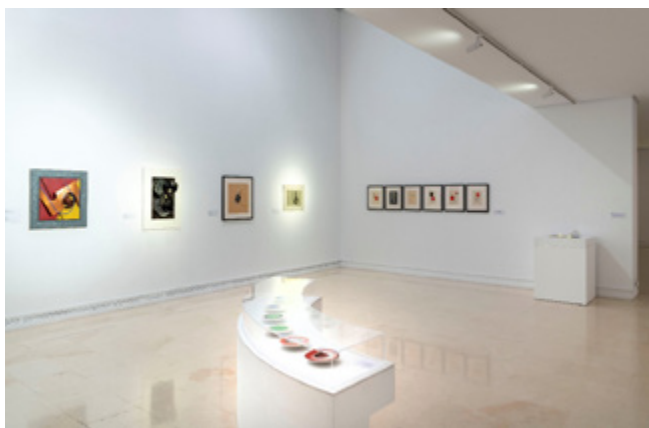
de una ciudad futurista, Everytown, ambientada en el 2036 en la que aparecen escenas abstractas vinculadas a la modernidad: objetos que se mueven a gran velocidad, ensamblajes que se unen y separan, superposiciones de planos, partículas de luz y tubos con líquidos que burbujan.

Otros filmes como *Im Schatten der Maschine* (1928) [3] de Albrecht Viktor Blum (1888 – 1959), sitúan al espectador como testigo del lado sombrío de la industrialización: mientras las máquinas aparecen como cuerpos bellos y poderosos, la humanidad aparece mutilada por los accidentes laborales. Sin duda, los trabajadores no son los protagonistas: su papel es el de un figurante, el conductor de la máquina. Cabe señalar también la insistencia en mostrar la actividad antrópica de la industria que vaticina la contaminación ambiental, la deforestación, la escasez de recursos, la pérdida de hábitats naturales, en definitiva, los efectos del cambio climático que ahora leemos en clave de colapso sistémico.



## ARTEFACTOS, SISTEMAS ESTÉTICOS Y COMPUTACIÓN

Después de atravesar algunas obras y acontecimientos de la primera mitad del siglo XX, la muestra se detiene a analizar la evolución de los imaginarios sobre la máquina o *lo maquinico* en las pinturas, los dibujos y los artefactos de diferentes artistas de vanguardia internacional y nacional. En la sala 3, observamos cómo la presencia de las máquinas, los dibujos industriales y los planos arquitectónicos se habían convertido en un *leit-motiv* en Francis Picabia (1879 – 1953), Marcel Duchamp (1887 – 1968), Man Ray (1890 – 1976) o El Lissitzky (1890 – 1941), cada uno desde diferentes propósitos y movimientos estéticos. Algunas piezas representan lo maquinico como un cuerpo «humanizado». Esto resulta evidente en la serie de dibujos de El Lissitzky para su cuento infantil *Suprematicheskii skaz pro dva kvadrata v shesti postroikakh* (1922) [4], un libro objeto que mediante la abstracción suprematista cuenta la historia de dos cuadrados (uno rojo y otro negro). El libro estaba destinado a fomentar la imaginación y ser intervenido con recortes de papel por los niños y niñas durante la lectura.<sup>5</sup> Una experiencia clave que recoge el legado de la Bauhaus y De Stijl y que apostaría por la fusión total de la actividad artística con lo social mediante el concepto de «máquina artística».



[4] Vista general de la Sala 3: *Suprematicheskii skaz pro dva kvadrata v shesti postroikakh* (El Lissitzky, 1922) y *Rotoreliefs* (Marcel Duchamp, 1965), entre otras.

5- Inspirado por la obra suprematista del ruso Kazimir Malevich (Kiev, Ucrania, 1879 – San Petersburgo, Rusia, 1935), e incluso, seguramente, por las influencias de la novela satírica *Flatland* (1884) de Edwin A. Abbott.

En el centro de esta misma sala, dispuestas intencionalmente para *centrifugar* la escena del arte del siglo XX, se sitúan diferentes piezas de Marcel Duchamp. *La boîte verte* (1934) [5] es un libro objeto que compila dibujos, notas y fotografías de todo el proceso de trabajo en el *Grand Verre* (1915-1923). La historiografía sigue arrojando interpretaciones sobre esta obra, si bien existe consenso en que en la parte superior se representa a una máquina-novia deseante, y en la inferior un séquito de nueve solteros que debaten por encender su «motor del amor» (una máquina de chocolate de inicios del siglo XX). Esta críptica imagen ironiza sobre el propósito de la ciencia de establecer el saber únicamente en la racionalidad y su obsesión por determinar las leyes de lo real.



[5] Detalle de la Sala 3: *La Boîte verte* (Marcel Duchamp, 1934).

Siguiendo con nuestro recorrido, en las salas 4 y 5 se condensan algunas muestras del movimiento de vanguardia español conocido bajo la etiqueta autóctona de arte normativo.<sup>6</sup> Las obras normativistas se caracterizaban por el racionalismo, la científicidad y el rigor, enfrentando los valores y proposiciones del informalismo —expresividad, subjetividad, perturbación, irracionalidad—. Esta corriente fijó sus influencias en el neoplasticismo, el constructivismo, la Bauhaus y De Stijl ahondando en la deconstrucción de los códigos tradicionales de la pintura. Estos rasgos fueron compartidos por todos los componentes y grupos artísticos englobados bajo el paraguas del arte normativo, aunque pueden ser matizados y, en determinados casos, desbordados. Es el caso de los paisajes de Joaquín Michavila (1926 – 2016) en los que se redescubre las cualidades abstractas del territorio.<sup>7</sup>

6- Como recuerda Román de la Calle en el libro *El número y la mirada* (2002), esta categoría no ha sido la única acuñada a este movimiento y se ha llegado a hablar incluso de *sintactismo plástico*, *arte objetivo*, *arte modular*, *arte de sistemas* o *arte concreto*, respondiendo a diferentes aspectos dentro del mismo proceso investigativo global.

7- Así, lejos de enfrentar figuración y abstracción, se confirma la condición de hiperrealidad

Un momento decisivo en el desarrollo de esta corriente renovadora del arte geométrico tiene lugar en la inauguración de la primera exposición conjunta de *Arte Normativo Español* realizada el 12 de marzo de 1960 en el Ateneo Mercantil de Valencia. La muestra fue impulsada por el Grupo Parpalló (1956-1961) y comisariada por los críticos valencianos Vicente Aguilera Cerni (1920 – 2005) y Antonio Giménez Pericás (1930 – 2004). Cerni confesará en una entrevista con la investigadora Paula Barreiro<sup>8</sup> que las experiencias normativistas fueron un modo de ideologizar –que no politizar– la actividad artística, acomodada y totalmente carente de ideología bajo un informalismo propulsado en los vientos del franquismo. Un pensamiento que coincide, además, con la voluntad orteguiana de europeizar España en los valores progresistas de la ciencia, la moral y el arte. En este sentido, dos de las experiencias más significativas y rupturistas fueron las exposiciones producidas por la agrupación Antes del Arte (1968-1969) y los Seminarios de Generación Automática de Formas Plásticas, del Centro de Cálculo de Madrid (1969-1973).

Si bien en agrupaciones valencianas anteriores, como Grupo Parpalló, no hubo una declaración estética ni un manifiesto compartido –sino un intento por visibilizar e impulsar la escena cultural valenciana–, en el grupo Antes del Arte se reunieron una serie de artistas alrededor de la figura de Cerni en debates y tertulias sobre la producción de lo que denominaron «objetos plásticos». Más allá de ilustrar ideas, su objetivo fue ser rigurosos y utilizar el lenguaje plástico para



[6] Detalle de la Sala 5: *Estructura cinética. Multiplicación cromática y formal* (José María Yturralde, 1967) y *Sin título* (Manuel Barbadillo, 1968-76).

del lenguaje abstracto.

8- Autora del libro *Arte Normativo Español* editado por el CSIC en 2005, un estudio histórico y estético sobre este movimiento.

describir hipótesis matemáticas, experimentar con los fenómenos físicos y las leyes ópticas o auditivas e introducir valiosas aportaciones a las que no se podría haber llegado sin los métodos –nada científicos– del azar, la sinestesia o la intuición artística.

Por su parte, los Seminarios del Centro de Cálculo de Madrid fueron una experiencia efímera fruto de la colaboración entre IBM<sup>9</sup> y la Universidad de Madrid, donde el director Florentino Briones diseñó y puso en marcha actividades, seminarios y proyectos de investigación de informática aplicada a diferentes campos. Destacaron el Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas (SGAFP) o el Seminario de Análisis y Generación Automática de Formas Musicales (SAGAF-M) entre 1968 y 1972, pero también el Seminario de Composición de Espacios Arquitectónicos.<sup>10</sup> Hay que tener en cuenta que en España el conocimiento de la informática era aún incipiente, por lo que este fue un proyecto pionero en el arte computacional.

En estos seminarios, una de las anécdotas que problematizó la relación de la actividad humana y la automatización fue el caso singular acontecido con Manuel Barbadillo (1929 - 2003). Su obra en esta segunda etapa de su trayectoria artística, consistía en la generación de imágenes mediante la aleatoriedad, la combinatoria, y las pautas matemáticas de un patrón modular que iba cambiando y modificando en cada cuadro (*racord*). Durante su estancia en los SGAFP puso en marcha un programa informático que tenía que ayudarle a dar con nuevas combinaciones, una muestra de ello lo podemos ver en la impresión sobre metacrilato *Sin título* (1968-1976) [6]. Además de resultar un material novedoso, ofrecía una estética industrial, plana y totalmente exenta de las huellas de la acción humana. A partir de esta experiencia la actitud de Barbadillo frente a la máquina cambió –probablemente habiendo constatado el peligro de la automatización– y llegó a declarar enojado que “a veces los ordenadores reconocían lo que servía y lo que no”. En adelante, su trabajo volvería a centrarse en las imperfecciones que ofrece la pintura manual. Su trayectoria le ha valido el apodo de “padre de la pintura cibernética”<sup>11</sup>.

9- La empresa firmó un acuerdo con la universidad en el que se aportaba un equipamiento informático puntero (la máquina IBM 7090) para el centro a cambio de la construcción de un edificio exclusivo diseñado por Miguel Fisac.

10- Como explica Aramis López en el libro *Del cálculo numérico a la creatividad abierta* (2012), este seminario tenía como referente conceptual –aunque no se trataran de obras computacionales– las maquetas del Módulo Hele aplicadas a la arquitectura social de Rafael Leoz.

11- En obras posteriores, Barbadillo tomaría mayor interés en imágenes que evocan temas personales y de mayor simbolismo, declarando que más allá del cálculo su motivación

## MONSTRUOSIDADES ESCULTÓRICAS Y MÁQUINAS OCIOSAS

Si continuamos nuestra visita hacia la Sala 6, llegamos al cénit del recorrido con algunos de los artefactos maquínicos más espectaculares producidos en los años setenta, ochenta y noventa por una selección de artistas de diferentes tradiciones. En el plano nacional, contamos con una pieza de José María Yturralde (1942) y otra de Nacho Criado (1943 – 2010); en el internacional, las del italiano Gilberto Zorio (1944) y la de los suizos Peter Fischli (1952) y David Weiss (1946 – 2012). En contraste con los objetivos de progreso y de aplicación científica que habían marcado las obras del arte normativo, aquí se reúnen una serie de esculturas que huyen de esa rigidez: en lugar de solemnidad, muestran diversión; han cambiado el tedio por la sorpresa y han buscado otros espacios más allá del lienzo en los que desarrollar la obra artística.

Las *Estructuras volantes* (1979) [7] de Yturralde dan cuenta de esta evolución: pasan de estar sujetas a los clásicos cánones expositivos de salón y encerradas dentro de un lienzo, a mutar en una serie de propuestas en las que elabora —como un Leonardo moderno— bocetos y estudios de vuelo para sus maquetas de formas platónicas (cubos, prismas, triángulos...). Lo importante no será tanto el objeto artístico como el acto performativo y absurdo de poner en vuelo unas maquetas de geometría brutalista<sup>12</sup> —de todo menos aerodinámicas—. Como en su serie antecesora *Figuras Imposibles* (1968-1973), donde desafiaba la lógica perceptiva, aquí Yturralde pareciera contarnos que lo importante del proceso creativo es «la voluntad»: hacer posible lo que parece imposible.

Otras de las cuestiones centrales del arte contemporáneo que registran las obras de esta sala son, por un lado, la deriva inmoral respecto a los

excesos cometidos en la creación artística: despilfarro de recursos, transformación del paisaje natural o el maltrato animal. Y, por otro, la desmaterialización del objeto artístico (y el uso de materiales ordinarios). Ambas controversias interrelacionadas con la falacia del crecimiento continuo de las sociedades, la visión mecanicista —y especista— de la naturaleza y el mantra de la productividad moderna. En este sentido, la escultura *povera* de Nacho Criado tiene mucho que decir: su ensamblaje *B. T. Desértico* (1994) [7] nos presenta un cuerpo animal construido con fragmentos desechados de vidrio, mármol y metal. Clama la necesidad de volver a lo primitivo, practica la resiliencia de quien sobrevive en el desierto.



[7] Vista general de la Sala 6: *Los Zorios* (Gilberto Zorio, 1995), *Estructuras volantes* (José María Yturralde, 1979), *B. T. Desértico* (Nacho Criado, 1994), *Der Lauf der Dinge* (Peter Fischli y David Weiss, 1987).

Pero más aún ahondan en esta cuestión las obras de Gilberto Zorio y de la pareja Fischli & Weiss que directamente se sirven de objetos industriales y domésticos —impropios de la tradición artística— para sus esculturas y acciones. Se interesan por devaluar conceptos como el ocio y el trabajo, implantados como un bien capital en la sociedad moderna, en palabras de Nancy Spector en el libro *Peter Fischli David Weiss: How to Work Better* (2016) realizan un «uso inapropiado» de materiales y medios. Parasitan el entorno museístico rayando lo inquietante y lo siniestro<sup>13</sup> con el afán de mostrar que el arte no es, ni mucho menos, una pérdida de tiempo. Sin duda otra clave para entender estas obras es su ácido sentido del humor: en el caso de la escultura *Los Zorios* (1995) [7]—un confuso amasijo de alcohol, cobre, vidrio,

reside «en la imperfección y los accidentes de la acción humana». Así, su pintura pasa de lo modular a lo molecular.

12- La cometa de Yturralde también recuerda a los primeros prototipos de la historia de la aeronáutica, como el "14-bis" del brasileño Alberto Santos Dumont, con el que voló cerca de 60 metros en 1906.

13- En términos marxistas estas obras podrían estar indagando en una noción de lo "unheimlich" (lo monstruoso, la cara siniestra de los objetos familiares de la automatización y la acumulación desmedida).

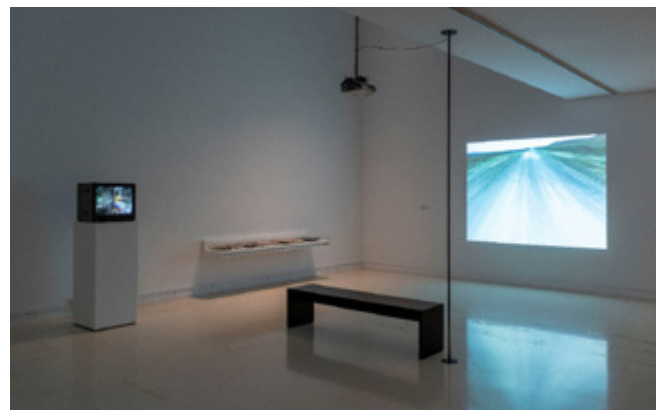
compresores y lámparas— el «chiste» reside en que el único propósito de la máquina es girar continuamente sin cumplir función alguna. Gilberto Zorio ironiza así sobre nuestra situación en un presente globalizado y tecnológicamente avanzado que, sin embargo, presenta una carencia absoluta de valores éticos y de horizonte de futuro.

Por otro lado, en el vídeo *Der Lauf der Dinge* (1987) [7] realizado por Peter Fischli & David Weiss lo que prevalece es la más absoluta banalidad y ociosidad. En pantalla aparecen objetos domésticos: papel, pelotas, una sierra, una cuerda... que encadenan toda una secuencia de causa-efecto coreografiada en la que, como *Los Zorios*, no lleva a nada productivo. Este tipo de piezas burlan abiertamente la noción de investigación artística. Nos hacen pensar que, desde luego, deben habérselo pasado bien trabajando.

## PAISAJE ANTRÓPICO, METAHUMANIDAD Y CUERPOS DIGITALES

En las últimas salas de nuestro recorrido encontraremos una selección de piezas de videoarte. Unas, ponen de manifiesto el acto político que supuso la democratización del vídeo; otras, reflexionan sobre los entornos laborales y, en las dos últimas salas, un conjunto de piezas reflexionan sobre las conexiones entre el cuerpo, la máquina y los datos digitales.

En la sala 7, el cortometraje *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson (1938 – 1973) [8], nos muestra aquellos detalles y reflexiones del proceso de producción de esta obra icónica del land-art. Este muelle en forma de espiral fue producido depositando toneladas de rocas en el Gran Lago Salado de Utah y ha sido leído como una metáfora del laberinto (símbolo del tiempo) y como una galaxia espiral que da origen a una nueva vida. Para comprender el trabajo de Smithson hay que acudir a su concepción sobre los *no-lugares* (espacios de tránsito, impersonales). La espiral es una ecuación física impersonal materializada con la devastación llevada a cabo por excavadoras de la empresa Parson Asphalt Products Inc. durante dos años. El proyecto se completó con el recorrido a pie del propio Smithson y la acción de la naturaleza que ha ido conquistando el muelle artificial y devolviendo las rocas al mar. Si la imagen espiral resulta *naïf* e incluso estética en las fotografías, el propio autor habla del lado poco amable de la intervención: «Lentamente llegamos cerca del lago (...) La mera visión de los fragmentos atrapados de desperdicios y

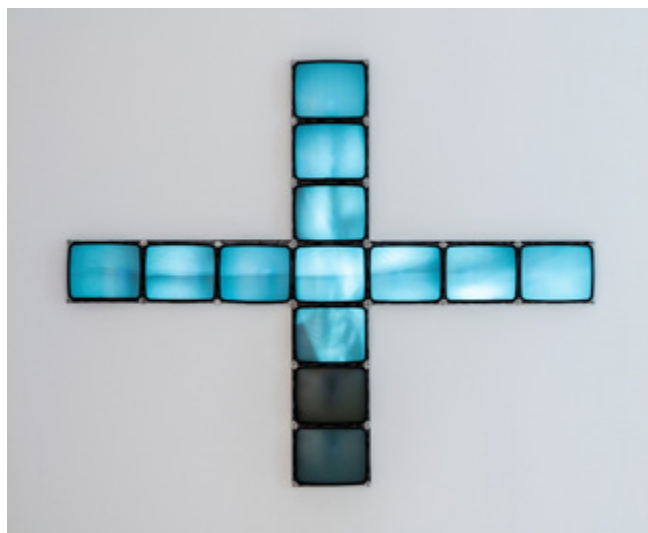


[8] Vista general de la Sala 7, con *Technology/Transformation: Wonder Woman* (Dara Birnbaum, 1978) y *Spiral Jetty* (Robert Smithson, 1970).



basura transportaba a uno a un mundo de prehistoria moderna». La escultura ha sido analizada como un caso paradigmático de la soberbia del arte frente a la naturaleza, ya que en el traslado de las piedras se afectó irreversiblemente el paisaje natural.

Si la *Spiral Jetty* plantea la transformación del paisaje por la acción conjunta de la humanidad y la máquina, las obras de Gary Hill (1951) e Íñigo Manglano-Ovalle (1961) muestran la transformación de los cuerpos y de su imaginario en la revolución tecnológica. En la sala 9, la videoinstalación *Between 1 & 0* (1993) [9] de G. Hill nos muestra un conjunto de trece pantallas de televisión con las que retrata —tal como fuera la máxima del cubismo— diferentes planos superpuestos de una persona: un torso, manos, miradas... Todos esos planos se suceden mientras se escucha el sonido de un garabateo. La descomposición del cuerpo es un recurso no solo formal, sino también cuestionador sobre qué es una persona. ¿De qué hablamos cuando hablamos de un cuerpo? Con la invención del vídeo, el cuerpo queda atrapado en forma de película, pero ya no es cuerpo sino su huella. Así, el retrato en las pantallas de televisión resulta sencillamente un conjunto aleatorio de memoria digital, aquello que quedó contenido entre un montón de bits.



[9] Detalle de la Sala 9: *Between 1 & 0* (Gary Hill, 1993).

Al final de nuestro recorrido, en la sala 10, encontramos otra obra que señala la existencia de esos cuerpos digitales; es *Cloud Prototype No. 4* (2006) [10] de Íñigo Manglano-Ovalle. La escultura de fibra de vidrio y titanio está producida mediante el escaneo de los datos de una tormenta a punto de estallar captada

por el Departamento de Ciencias Atmosféricas de la Universidad de Illinois en septiembre de 2001. De alguna manera, esta nube de aleación parece evocar otra nube, la digital, y nos alerta de que todo el material web procede de un hardware que lo hace posible. La realidad de internet no es una emanación fantasmagórica, sino el resultado de la existencia de una enorme cantidad de servidores repartidos por el mundo y de trabajadores y trabajadoras invisibilizados.

A lo largo de esta relectura en clave de transición ecosocial y de crisis sistémica de la exposición *Imaginarios mecánicos y técnicos en la Colección del IVAM*, hemos podido transitar por una amplia muestra de movimientos artísticos y períodos históricos en los que hemos dado cuenta de algunas de las relaciones, reacciones y conceptualizaciones que ha habido entre lo artístico y lo maquinico en la progresiva aparición de nuevas tecnologías, invenciones y medios de comunicación humanos. Asimismo, hemos podido comprobar que, si bien la tecnología ha supuesto una mejora en muchos aspectos de la vida humana, también ha comportado nuevas formas de explotación, abusos sobre los recursos naturales y graves perjuicios medioambientales que ya son irreversibles en el planeta. Será responsabilidad nuestra en adelante decidir con qué nos quedamos de todo ello y de qué nos desprendemos para afrontar los múltiples retos en la creciente digitalización de nuestras sociedades. A partir de ahora, se impone una ética sobre los recursos digitales, sus usos y las aplicaciones prácticas en nuestras vidas.



[10] Detalle de la Sala 10: *Cloud Prototype n°4* (Íñigo Manglano-Ovalle, 2006).

## BIBLIOGRAFÍA

Applebaum, Anne. *Gulag: Historia de los campos de concentración soviéticos*. Londres: Penguin Random House: 2003, Trad. Magdalena Chocano [Barcelona: Debate: 2004]

Azqueta, Diego. *Reflexiones en torno a la NEP y la estrategia de industrialización acelerada en la URSS, 1921-1929*. Revista de Historia Económica Año XXI otoño-invierno, N°3, 593-622: 2003.

Barreiro, Paula. *La abstracción geométrica en España, 1957-1969*. Madrid: Editorial CSIC: 2009.

Bravo, Eduardo. *Heartfield: El artista dadá que combatió a Hitler con fotomontajes*. Editorial La Feguera, Magazine Agente Provocador: 2020. Disponible en: <https://bit.ly/3nMLKuR>

Briones, Florentino. *El número y la mirada, Barbadillo y el Centro de Cálculo de la UCM*. Cajasol: 2002.

Brown, Kevin. "Agitprop in Soviet Russia", en *Constructing the Past*. Vol. 14(1), N°4: 2013.

López, Aramis. *Del cálculo numérico a la creatividad abierta. El Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (1965-1982)*. Editorial Universidad Complutense de Madrid: 2012. Disponible en: <https://bit.ly/3v1kqvU>

Dávila, Esther. *John Heartfield y la revista AIZ: La pesadilla de Hitler*. Magazine Cultural Drugstore: 2015. Disponible en: <https://bit.ly/2PLt4PI>

Ramírez, Pablo & Llorente, Ángel. Exposición «Arte Normativo». Alicante: Museo de Arte Contemporáneo de Alicante: 2011. Disponible en: <https://bit.ly/2PS1rok>

Spector, Nancy & Trotman, Nat. *Peter Fischli David Weiss: How to Work Better*. New York: DelMonico Books-Prestel Munich, Solomon R. Guggenheim Foundation: 2016

Kepes, Gyorgy. *Arts of the environment*. New York: G. Braziller: p.222: 1972.

Autor del texto: Darío Cobacho Velasco,  
equipo de mediación del IVAM.