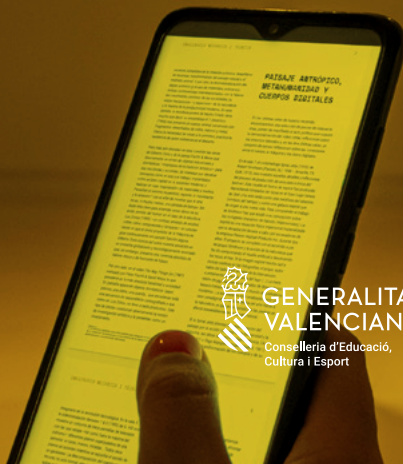


Passesjades

Text de mediació a partir de l'exposició «Imaginaris mecànics i tècnics en la col·lecció de l'IVAM»



GENERALITAT
VALENCIANA
Conselleria d'Educació,
Cultura i Esport

TOTS
A UNA
veu

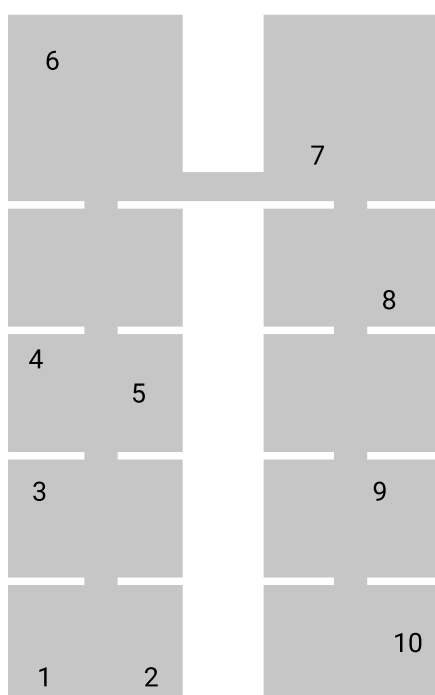
IVAM



FANTASIES TECNOLÒGIQUES I DIVORCIS AMB EL PROGRÉS: ITINERARI DES DE LA TRANSICIÓ ECOSOCIAL I LA CRISI SISTÈMICA A L'EXPOSICIÓ «IMAGINARIS MECÀNICS I TÈCNICS EN LA COL·LECCIÓ DE L'IVAM»

El trajecte que proposa l'exposició fa èmfasi en els processos d'industrialització des del començament del segle XX fins als nostres dies i les connexions, influències o pertorbacions mútues entre la tecnologia i l'activitat artística.

En l'itinerari farem una relectura crítica d'eixos avanços tecnològics posant de manifest les conseqüències ecològiques greus que comporten i les transformacions socials enormes que hi han viscut les societats europees.



EL «MIRACLE ECONÒMIC» DE LA INDUSTRIALITZACIÓ

La primera sala del nostre recorregut ens fa una introducció en el context de revolució industrial esdevinguda de manera simultània en diferents nacions en les albors del segle XX i ens permet situar diferents escenaris històrics com l'auge del feixisme alemany (1933) i la creació de la Unió de Repúbliques Socialistes Soviètiques (1922). Hi podem observar diferents objectes de l'època com una màquina d'escriure Olivetti, un telèfon o una ràdio. Al costat, a la part esquerra, trobem una bona mostra de cartells *Agit-prop* (propaganda d'agitació política), un terme que encunyà el Partit Comunista durant la Guerra Civil russa¹ també utilitzat per a denominar algunes publicacions contraculturals de l'època, com els números de la revista alemanya antifeixista *AIZ*, que comparteixen espai expositiu a la part dreta.

Les imatges de la Unió Soviètica apel·len fortament a un component emocional i pretenen influir en l'opinió pública sobre els assoliments i les bondats de la revolució socialista: ocupació, menjar, igualtat social. En la producció van participar diferents artistes soviètics com ara Aleksandr Rodtxenko (1891-1956), Gustav Klucis (1895 - 1938-1944)² o Valentina Kulàguina (1902-1987). El llenguatge gràfic de la cartelleria i dels fulls de mà va tindre un paper decisiu en la comunicació de notícies i propaganda probolxevic, ja que l'analfabetisme arribava al setanta per cent de la població russa. L'elecció d'eix mitjà visual d'agitació política, a més, confluiu amb algunes premisses modernes com la fugacitat, la immediatesa, la reproductibilitat o la ubiqüitat.

La lectura històrica dels cartells no és senzilla, però seria just dir que en eixes imatges «no és or tot el que llueix». Després de les consignes d'honradesa, glòria, valor, heroisme i llibertat que propagà l'estalinisme,

1- Especialment després de l'experiència de l'*Agit-train*, un tren que pintaren en 1917 artistes de la Revolució d'Octubre que va recórrer el país repartint cartells i fulls de mà. En els vagons s'inclouia un teatre i un cine ambulat; hi van viatjar entre altres el poeta Maiakovski i el cineasta Dziga Vértov.

2- Klucis va ser executat entre 1938 i 1944 a causa de les porgues estalinistes, acusat de participar en una organització terrorista contrarevolucionària. Se'n desconeix la data exacta, ja que la seua mort no es va donar a conèixer fins a 1989.

així com en les de *pàtria, família i religió* que defensà el nazisme, trobem una realitat ben diferent. En el cartell *Usiliyami millionov rabochih, Vovlechennyh V sotsialisticheskoe sorevnovanie, pyatiletku prevratim V chetyrehletku* (1930) [1] de Gustav Klucis podem llegir, per exemple: «Amb l'esforç de milions d'obriers involucrats en la competició socialista, convertirem el pla quinquennal en un pla quadriennal». Una referència al bon ritme dels plans quinquennals de Stalin – finalitzats un any abans, en part per l'ús de mà d'obra esclava.³ El ball de xifres, l'ús fal·laç del lèxic i la reelaboració dels fets seran algunes de les característiques de la propaganda.



[1] Vista general de la sala 1: *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* (John Heartfield, 1931-1936), *Usiliyami millionov rabochih* (Gustav Klucis, 1930) i *Rabotnitsy, udarnitsy* (Valentina Kulàguina, 1931).

El cartell *Rabotnitsy, udarnitsy* (1931), de Valentina Kulàguina, mostra, d'altra banda, treballadores alegres i orgulloses a les fàbriques, amb el lema «Dones treballadores! Enfortiu la brigada de xoc, domineu la maquinària, uniu-vos al personal dels especialistes proletaris». Anima a construir i ampliar l'Estat socialista, però, no obstant això, no mostra la insalubritat del treball fabril ni la destrucció del treball llaurador que havia comportat la col·lectivització de l'agricultura.⁴ Seria molt innocent i poc rigorós en eixe context parlar d'una reducció de la desocupació durant l'estalinisme, tant com parlar d'un estat del benestar en el règim nazi: perquè tots dos havien establert un programa antisemita i amb treballs forçats per a la dissidència.

3- L'esclavisme també va permetre una cosa inimaginable: l'explotació de zones hostils i inaccessibles del Cercle Polar Àrtic i de Sibèria (on es va fer una de les extraccions d'or més grans de la història de la humanitat). Com expliquen algunes de les supervivents en el llibre d'Anne Applebaum, *Gulag: Historia de los campos de concentración soviéticos* (2018), les condicions de treball van ser cruels i infrahumanes, amb «llargues jornades a la intempèrie, davall la neu, talant arbres i amb una ració minsa de pa».

4- Segons Diego Azqueta en «Reflexiones en torno a la NEP y la estrategia de industrialización acelerada en la URSS, 1921-1929» (2003), està considerat un dels fracassos més grossos de l'estalinisme, ja que va provocar que els xicotets propietaris s'estimaren més cremar les collites i sacrificar els animals que cedir-los a les noves organitzacions de producció.

Si parem ara en les portades de la revista *AIZ*, més tard dita *VI*, observarem com l'art també va funcionar com l'última veta des d'on fer front al feixisme alemany. En els fotomuntatges de l'alemany John Heartfield (Berlín, 1891-1968), col·laborador en els números d'*AIZ* posteriors a 1930, podem veure com es burla del dictador alemany. A la sala trobem, entre altres, el número 15, del 5 d'abril de 1936 [1]. La portada mostra una sèrie d'espectadors atònits davant d'una pluja de «bombes alades» que anuncien de manera mordaç: «I les ofertes de pau de Hitler van ser seguides pels seus coloms de la pau». Una imatge premonitòria del pacte de no agressió amb Polònia, trencat en els bombardejos de 1939 que van donar peu a la Segona Guerra Mundial.

La cruesa de les imatges de Heartfield va aprofundir en el debat ideològic a través de l'ús de les estratègies pròpies dels mitjans de comunicació de massa. Tot això, tenint en compte la seua adscripció al Partit Comunista Alemany, el van situar com un dissident perillós per al nazisme i va ser una de les persones més perseguides per la Gestapo. En 1933, amb l'arribada del Führer al poder, els components d'*AIZ* es van haver d'exiliar per a fugir de les represàlies.

Si fem una valoració dels escenaris de la Unió Soviètica estalinista i de l'Alemanya nazi caldria destacar que, tant en els projectes ultramoderns de ciutats-fàbrica i ciutats metal·lúrgiques de l'estalinisme com en les línies de muntatge del nazisme, la promesa de l'automatització no es va complir; l'economia es va redirigir a la indústria bèl·lica i la fam es va apoderar de la vida diària de la població. La producció de tractors, avions comercials o vagons era un eufemisme utilitzat en els informes que amagava la producció de tancs, avions de combat i metralladores.

Finalment, al costat de les portades de Heartfield, hi ha dos peces representatives de l'antifeixisme espanyol amb les quals es poden establir connexions tant amb els fotomuntatges de l'artista alemany com amb l'*Agit-prop* soviètic. En *Desig de vol* (1929-1932), obra del fotògraf i publicista Pere Català i Pic (1889-1971) apareix un rostre femení superposat sobre un aeroplà que s'envola. Desconeixem si es tracta d'un aeroplà comercial o de combat, però és molt probable que siga una referència a les primeres aviadores

espanyoles que van aconseguir la llicència de pilot durant la Segona República. D'altra banda, en el cartell *Loor a los héroes* (1937) [2] d'Arturo Ballester (1892-1981) torna a aparèixer l'aviació, però ara amb unes lloances a «Los chatos de La Gloriosa», els pilots de l'aviació republicana morts durant la Guerra Civil.



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

La segona sala de la mostra està dedicada a les experimentacions cinematogràfiques que introduïren les avantguardes en el primer terç del segle XX. Descobrim les incursions en el cine de pintors com László Moholy-Nagy (1895-1946), qui es va interessar per la imatge en moviment; va arribar a coproduir algunes escenes del film *Things to come* (1936) [3]. La cinta ens situa davant la construcció d'una ciutat futurista, Everytown, ambientada en el 2036, en la qual apareixen escenes abstractes vinculades a la modernitat: objectes que es mouen a gran velocitat, assemblatges que s'uneixen i separen, superposicions de plans, partícules de llum i tubs amb líquids que bambollegen.

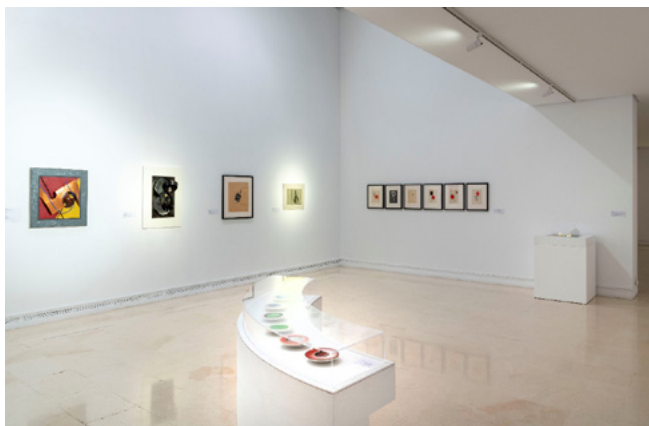


[3] Vista general de la sala 2: *Things to come* (László Moholy-Nagy, 1936), pel·lícula produïda per Alexander Korda.

Altres films com *Im Schatten der Maschine* (1928) [3] d'Albrecht Viktor Blum (1888-1959), situen l'espectador com a testimoni del costat fosc de la industrialització: mentre les màquines apareixen com a cossos bells i poderosos, la humanitat apareix mutilada pels accidents laborals. Sens dubte, els treballadors no en són els protagonistes: el paper que tenen és el d'un figurant, el conductor de la màquina. S'ha d'assenyalar també la insistència a mostrar l'activitat antròpica de la indústria que vaticina la contaminació ambiental, la desforestació, l'escassetat de recursos, la pèrdua d'hàbitats naturals, en definitiva, els efectes del canvi climàtic que ara llegim en clau de col·lapse sistèmic.

ARTEFACTES, SISTEMES ESTÈTICS I COMPUTACIÓ

Després de travessar algunes obres i fets de la primera mitat del segle XX, la mostra analitza l'evolució dels imaginaris sobre la màquina o *allò maquínic* en les pintures, els dibuixos i els artefactes de diferents artistes d'avantguarda internacional i nacional. A la sala 3, observem com la presència de les màquines, els dibuixos industrials i els plans arquitectònics s'havien convertit en un *leitmotiv* en Francis Picabia (1879-1953), Marcel Duchamp (1887-1968), Man Ray (1890-1976) o El Lissitzky (1890-1941), cada un des de diferents propòsits i moviments estètics. Algunes peces representen *allò maquínic* com un cos «humanitzat». Això és evident en la sèrie de dibuixos d'El Lissitzky per al seu conte infantil *Suprematicheskii skaz pro dva kvadrata v shesti postroikakh* (1922) [4], un llibre objecte que mitjançant l'abstracció suprematista conta la història de dos quadrats (un roig i un altre negre). El llibre estava destinat a fomentar la imaginació de la xicalla i a fer que hi intervingueren amb retalls de paper durant la lectura.⁵ Una experiència clau que arreplega el llegat de la Bauhaus i De Stijl i que apostaria per la fusió total de l'activitat artística amb *allò social* mitjançant el concepte de «màquina artística».



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

En el centre de la mateixa sala, disposades intencionalment per a *centrifugar* l'escena de l'art del segle XX, hi ha diferents peces de Marcel Duchamp. *La boîte verte* (1934) [5] és un llibre objecte que compila dibuixos, notes i fotografies de tot el procés de treball en el *Grand Verre* (1915-1923). La historiografia continua llançant interpretacions sobre l'obra, si bé hi ha consens que en la part superior es representa una màquina-nòvia desitjadora, i en la inferior un seguici de nou fadrins que debaten per encendre'n el «motor de l'amor» (una màquina de xocolata d'inicis del segle XX). Una imatge críptica que ironitza sobre el propòsit de la ciència d'establir el saber únicament en la racionalitat i la seua obsessió per determinar les lleis d'allò real.



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

Seguint amb el nostre recorregut, a les sales 4 i 5 es condensen algunes mostres del moviment d'avantguarda espanyol conegut amb l'etiqueta autòctona d'art normatiu.⁶ Les obres normativistes es caracteritzaven pel racionalisme, la científicitat i el rigor, i enfrontaven els valors i les proposicions de l'informalisme –expressivitat, subjectivitat, pertorbació, irracionalitat. Un corrent que va fixar les seues influències en el neoplasticisme, el constructivisme, la Bauhaus i De Stijl, aprofundint en la desconstrucció dels codis tradicionals de la pintura. Uns trets que van compartir tots els components i grups artístics englobats davall del paraigua de l'art normatiu, encara que es poden matisar i, en determinats casos, desbordar. És el cas dels paisatges de Joaquín Michavila (1926-2016) en els quals es redescobreixen les qualitats abstractes del territori.⁷

5- Inspirat per l'obra suprematista del rus Kazimir Malèvitx (1879 - 1935) i, fins i tot, segurament, per les influències de la novel·la satírica *Flatland* (1884) d'Edwinn A. Abbott.

6- Com recorda Román de la Calle en el llibre *El número y la mirada* (2002), una categoria que no ha sigut l'única encunyada al dit moviment i s'ha arribat a parlar fins i tot de sintactisme plàstic, art objectiu, art modular, art de sistemes o art concret, responant a diferents aspectes dins del mateix procés investigador global.

7- Així, lluny d'enfrontar figuració i abstracció, es confirma la condició d'hiperrealitat del llenguatge abstracte.

Un moment decisiu en el desenvolupament del corrent, renovador de l'art geomètric, té lloc en la inauguració de la primera exposició conjunta d'art normatiu espanyol feta el 12 de març de 1960 en l'Ateneu Mercantil de València. La mostra la va impulsar el Grup Parpalló (1956-1961) i la van comissariar els crítics valencians Vicente Aguilera Cerni (1920-2005) i Antonio Giménez Pericás (1930-2004). Cerni confessarà en una entrevista amb la investigadora Paula Barreiro⁸ que les experiències normativistes van ser una manera d'ideologitzar – que no polititzar– l'activitat artística, acomodada i sense gens d'ideologia, sota un informalisme propulsat en els vents del franquisme. Un pensament que coincideix, a més, amb la voluntat orteguiana d'uropeïtzar Espanya en els valors progressistes de la ciència, la moral i l'art. En eixe sentit, dos de les experiències més significatives i rupturistes van ser les exposicions produïdes per l'agrupació *Antes del Arte* (1968-1969) i els *Seminarios de Generación Automática de Formas Plásticas*, del Centro de Cálculo de Madrid (1969-1973).

Si bé en agrupacions valencianes anteriors, com ara el Grup Parpalló, no hi hagué una declaració estètica ni un manifest compartit –sinó un intent de visibilitzar i impulsar l'escena cultural valenciana–, en el grup *Antes del Arte* es van reunir una sèrie d'artistes al voltant de la figura de Cerni en debats i tertúlies sobre la producció del que van denominar «objectes plàstics». Més enllà d'il·lustrar idees, l'objectiu que tenien va ser ser rigorosos i utilitzar el llenguatge plàstic per a descriure



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

hipòtesis matemàtiques, experimentar amb els fenòmens físics i les lleis òptiques o auditives i introduir aportacions valuoses a les quals no es podria haver arribat sense els mètodes –gens científics– de l'atzar, la sinestèsia o la intuïció artística.

Per part seua, els seminaris del Centro de Cálculo de Madrid van ser una experiència efímera fruit de la col·laboració entre IBM⁹ i la Universitat de Madrid, on el director Florentino Briones va dissenyar i va posar en marxa activitats, seminaris i projectes d'investigació d'informàtica aplicada en diferents camps. Hi va destacar el «Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas (SGAFP)» o el «Seminario de Análisis y Generación Automática de Formas Musicales (SAGAF-M)» entre 1968 i 1972, però també el de «Composición de Espacios Arquitectónicos».¹⁰ Cal tindre en compte que a Espanya el coneixement de la informàtica era encara incipient, per la qual cosa va ser un projecte pioner en l'art computacional.

En els seminaris, una de les anècdotes que va problematitzar la relació de l'activitat humana i l'automatització va ser el cas singular ocorregut amb Manuel Barbadillo (1929-2003). La seua obra, en la segona etapa de la seua trajectòria artística, consistia a generar imatges mitjançant l'aleatorietat, la combinatòria, i les pautes matemàtiques d'un patró modular que anava canviant i modificant en cada quadre (*racord*). Durant la seua estada en els SGAFP va posar en marxa un programa informàtic que l'havia d'ajudar a trobar noves combinacions; en podem veure una mostra en la impressió sobre metacrilat *Sin título* (1968-1976) [6]. A més de ser un material nou, oferia una estètica industrial, plana i totalment exempta de les empremtes de l'acció humana. A partir d'eixa experiència l'actitud de Barbadillo enfront de la màquina va canviar –probablement havent constatat el perill de l'automatització– i va arribar a declarar enutjat que «a vegades els ordinadors reconeixien el que servia i el que no». Des de llavors, el seu treball tornaria a centrar-se en les imperfeccions que ofereix la pintura manual. La seua trajectòria li ha valgut el sobrenom de «pare de la pintura cibernètica».¹¹

9- L'empresa va firmar un acord amb la universitat en el qual s'aportava un equipament informàtic capdavanter (la màquina IBM 7090) per al centre a canvi de la construcció d'un edifici exclusiu dissenyat de Miguel Fisac.

10- Com explica Aramis López en el llibre *Del cálculo numérico a la creatividad abierta* (2012), el seminari tenia com a referent conceptual –encara que no s'hi tractaren d'obres computacionals– les maquetes del mòdul Hele aplicades a l'arquitectura social de Rafael Leoz.

11- En obres posteriors, Barbadillo s'interessaria més en imatges que evocuen temes personals i de més simbolisme, declarant que, més enllà del càlcul, la seua motivació és «la imperfecció i els accidents de l'acció humana». Així, la seua pintura passa de l'àmbit modular al molecular.

8- Autora del llibre *Arte Normativo Español* que edità el CSIC en el 2005, un estudi històric i estètic sobre el moviment.

MONSTRUOSITATS ESCULTÒRIQUES I MÀQUINES OCIOSES

Si continuem la nostra visita cap a la sala 6, arribem al zenit del recorregut amb alguns dels artefactes màquínics més espectaculars produïts en els anys setanta, huitanta i noranta per una selecció d'artistes de diferents tradicions. De l'àmbit espanyol, hi ha una peça de José María Yturralde (1942) i una altra de Nacho Criado (1943-2010); de l'internacional, les de l'italià Gilberto Zorio (1944) i la dels suïssos Peter Fischli (1952) i David Weiss (1946-2012). En contrast amb els objectius de progrés i d'aplicació científica que havien marcat les obres de l'art normatiu, ací hi ha una sèrie d'escultures que fugen d'eixa rigidesa: en lloc de solemnitat, mostren diversió; han canviat el tedi per la sorpresa i han buscat altres espais més enllà del llenç en els quals desenvolupar l'obra artística.

Les *Estructuras volantes* (1979) [7] d'Yturralde donen compte de la dita evolució: passen d'estar subjectes als clàssics cànons expositius de saló i tancades dins d'un llenç, a mutar en una sèrie de propostes en les quals elabora –com un Leonardo modern– esbossos i estudis de vol per a les seues maquetes de formes platòniques (cubs, prismes, triangles...). La cosa important no serà tant l'objecte artístic com l'acte performatiu i absurd de fer envolar-se unes maquetes de geometria brutalista¹² –de tot menys aerodinàmiques–. Com en la sèrie antecessora, *Figuras Imposibles* (1968- 1973), on desafiava la lògica perceptiva, ací Yturralde pareix que ens explica que la cosa important del procés creatiu és «la voluntat»: fer possible el que pareix impossible.

Unes altres de les qüestions centrals de l'art contemporani que registren les obres de la sala són, d'una banda, la deriva immoral respecte als excessos comesos en la creació artística: balafiament de recursos, transformació del paisatge natural o el maltractament animal. I, de l'altra, la desmaterialització de l'objecte artístic (i l'ús de

materials ordinaris). Dos controvèrsies interrelacionades amb la fal·làcia del creixement continu de les societats, la visió mecanicista –i especista– de la naturalesa i el mantra de la productivitat moderna. En eixe sentit, l'escultura *povera* de Nacho Criado té molt a dir: el seu assemblatge *B. T. Desértico* (1994) [7] ens presenta un cos animal construït amb fragments de rebuig de vidre, marbre i metall. Clama la necessitat de tornar a allò primitiu, practica la resiliència de qui sobreviu en el desert.



[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 i David Weiss, 1987).

Però més encara aprofundeixen en eixa qüestió les obres de Gilberto Zorio i de la parella Fischli i Weiss, que directament fan servir objectes industrials i domèstics –impropis de la tradició artística– per a les seues escultures i accions. S'interessen per devaluar conceptes com l'oci i el treball, implantats com un bé capital en la societat moderna; en paraules de Nancy Spector en el llibre *Peter Fischli David Weiss: How to Work Better* (2016) fan un «ús inapropiat» de materials i mitjans. Parasiten l'entorn museístic ratllant allò inquietant i allò sinistre¹³ amb l'afany de mostrar que l'art no és, ni molt menys, una pèrdua de temps. Sens dubte, una altra clau per a entendre les obres és l'àcid sentit de l'humor que tenen: en el cas de l'escultura *Los Zorios* (1995) [7] –un confús garbull d'alcohol, coure, vidre, compressors i llums– l'«acudit» està en el fet que l'únic propòsit de la màquina és girar contínuament sense complir cap funció. Gilberto Zorio ironitza així sobre la nostra situació en un present

12- La milotxa d'Yturralde també recorda els primers prototips de la història de l'aeronàutica, com el «14-bis» del brasiler Alberto Santos Dumont, amb el qual va volar vora seixanta metres en 1906.

13- En termes marxistes, les obres podrien estar indagant en una noció *unheimlich* (allò monstruós, la cara sinistra dels objectes familiars de l'automatització i l'acumulació desmesurada).

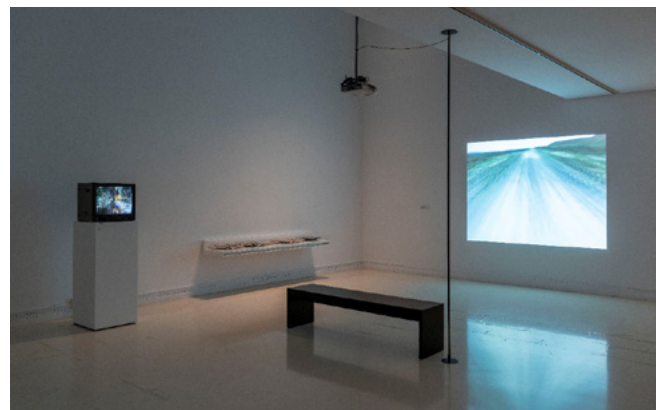
globalitzat i tecnològicament avançat que, no obstant això, presenta una falta absoluta de valors ètics i d'horitzó de futur.

D'altra banda, en el vídeo *Der Lauf der Dinge* (1987) [7] de Peter Fischli i David Weiss el que preval és la més absoluta banalitat i ociositat. En pantalla apareixen objectes domèstics: paper, pilotes, una serra, una corda... que encadenen tota una seqüència de causa-efecte coreografiada en la qual, com *Los Zorios*, no porta a res productiu. Un tipus de peces que burlen obertament la noció d'investigació artística. Ens fan pensar que, per descomptat, s'ho han d'haver passat bé treballant.

PAISATGE ANTRÒPIC, METAHUMANITAT I COSSOS DIGITALS

En les últimes sales del nostre recorregut trobarem una selecció de peces de videoart. Unes posen de manifest l'acte polític que va suposar la democratització del vídeo, altres reflexionen sobre els entorns laborals i, en les dos últimes sales, un conjunt de peces reflexionen sobre les connexions entre el cos, la màquina i les dades digitals.

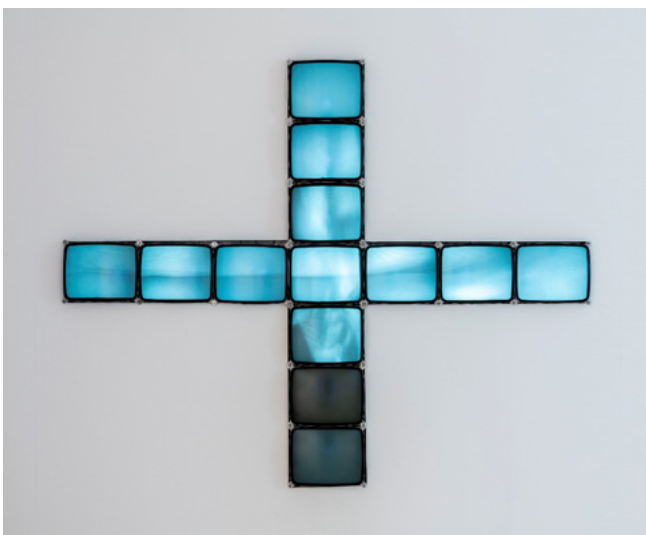
A la sala 7, el curtmetratge *Spiral Jetty* (1970), de Robert Smithson (1938-1973) [8], ens mostra els detalls i les reflexions del procés de producció de l'obra, icònica del *land-art*. El moll en forma d'espiral va ser produït depositant tones de roques en el Gran Llac Salat d'Utah i s'ha llegit com una metàfora del laberint (símbol del temps) i com una galàxia espiral que origina una nova vida. Per a comprendre el treball de Smithson s'ha d'anar a la seua concepció sobre els no-llocs (espais de trànsit, impersonals). L'espiral és una equació física impersonal materialitzada amb la devastació duta a terme per excavadores de l'empresa Parson Asphalt Products Inc. durant dos anys. El projecte es va completar amb el recorregut a peu del mateix Smithson i l'acció de la naturalesa que ha anat conquistant el moll artificial i retornant les roques a la mar. Si la imatge espiral resulta *naïf* i fins i tot estètica en les fotografies, el mateix autor parla del costat poc amable de la intervenció: «Lentament arribem prop del llac [...] La mera visió dels fragments atrapats de desapropiats i fem transportava a



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

un món de prehistòria moderna». L'escultura ha sigut analitzada com un cas paradigmàtic de la supèrbia de l'art enfront de la naturalesa, ja que en el trasllat de les pedres es va afectar irreversiblement el paisatge natural.

Si la *Spiral Jetty* planteja la transformació del paisatge per l'acció conjunta de la humanitat i la màquina, les obres de Gary Hill (1951) i Íñigo Manglano-Ovalle (1961) mostren la transformació dels cossos i del seu imaginari en la revolució tecnològica. En la sala 9, la videoinstal·lació *Between 1 & 0* (1993) [9] de G. Hill ens mostra un conjunt de tretze pantalles de televisió amb les quals retrata –tal com fora la màxima del cubisme– diferents plans superposats d'una persona: un tors, mans, mirades... Tots eixos plans se succeeixen mentre se sent el so d'uns garramanxos. La descomposició del cos és un recurs no solament formal, sinó també qüestionador sobre què és una persona. De què parlem quan parlem d'un cos? Amb la invenció del vídeo, el cos queda atrapat en forma de pel·lícula, però ja no és cos sinó l'empremta. Així, el retrat en les pantalles de televisió és senzillament un conjunt aleatori de memòria digital, allò que va quedar contingut entre un muntó de bits.



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

Al final del nostre recorregut, en la sala 10, trobem una altra obra que assenyalava l'existència d'eixos cossos digitals; és *Cloud Prototype No. 4* (2006) [10] d'Íñigo Manglano-Ovalle. L'escultura de fibra de vidre i titani està produïda mitjançant l'escaneig de les dades d'una tempesta a punt d'esclatar que va

captar el Departament de Ciències Atmosfèriques de la Universitat d'Illinoís al setembre del 2001. D'alguna manera, el núvol d'aliatge sembla evocar un altre núvol, el digital, i ens alerta que tot el material web prové d'un maquinari que el fa possible. La realitat d'internet no és una emanació fantasmagòrica, sinó el resultat de l'existència d'una quantitat enorme de servidors repartits pel món i de treballadors i treballadores invisibilitzats.

Al llarg de la present relectura en clau de transició ecosocial i de crisi sistèmica de l'exposició *Imaginaris mecànics i tècnics en la col·lecció de l'IVAM*, hem pogut transitar per una àmplia mostra de moviments artístics i períodes històrics en els quals hem vist algunes de les relacions, reaccions i conceptualitzacions que hi ha hagut entre allò artístic i allò màquinic en la progressiva aparició de noves tecnologies, invencions i mitjans de comunicació humans. Així mateix, hem pogut comprovar que, si bé la tecnologia ha suposat una millora en molts aspectes de la vida humana, també ha comportat noves formes d'explotació, abusos sobre els recursos naturals i greus perjudicis mediambientals que ja són irreversibles en el planeta. Serà responsabilitat nostra d'ara en avant decidir amb què ens quedem de tot això i de què ens desprenem per a afrontar els múltiples reptes en la creixent digitalització de les nostres societats. A partir d'ara, s'imposa una ètica sobre els recursos digitals, els usos i les aplicacions pràctiques en les nostres vides.



[10] Detall de la sala 10: *Cloud Prototype núm. 4* (Íñigo Manglano-Ovalle, 2006).

BIBLIOGRAFIA

APPLEBAUM, Anne. *Gulag: Historia de los campos de concentración soviéticos*. Londres: Penguin Random House: 2003. Trad. de 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*, any XXI, tardor-hivern, 3, 2003, p. 593-622.

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), 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. *Exposició «Arte Normativo»*. Alacant: Museu d'Art Contemporani d'Alacant: 2011. Disponible en: <https://bit.ly/2PS1rok>.

SPECTOR, Nancy; TROTMAN, Nat. *Peter Fischli David Weiss: How to Work Better*. Nova York: DelMonico Books-Prestel Munich, Solomon R. Guggenheim Foundation: 2016.

KEPES, Gyorgy. *Arts of the environment*. Nova York: G. Braziller, 1972, p. 222.

Autor del text: Darío Cobacho Velasco,
equip de mediació de l'IVAM.