



Ecologies

Este itinerari convida a fer una lectura de la col·lecció de l'IVAM en clau ecosocial, des de la importància de les pràctiques artístiques en la creació de nous relats que permeten assajar maneres diferents d'estar al món i imaginar futurs desitjables, més habitables i sostenibles.

Des d'una perspectiva estricta, partiríem dels anys seixanta, amb l'auge del moviment ecologista i l'aparició de publicacions com *Primavera silenciosa* de Rachel Carson (1962), que va alertar sobre els efectes dels pesticides. La confluència de l'ecologisme amb els moviments feministes, pacifistes i antiracistes culminaria en el naixement de l'ecofeminisme, terme encunyat per Françoise d'Eaubonne el 1974.

Tot i això, encara que la relació entre art i ecologia sol ubicar-se en este context, les arrels són molt més profundes. Des de les pintures rupestres —com les de la cova de l'Aranya de Bicorp, ací a València, on pigments naturals van donar lloc a escenes com la d'una recollectora de mel amb el cistell a l'esquena i les abelles voletejant al voltant— fins a pràctiques modernes, l'art ha estat sempre lligat als materials, als territoris i als modes.

El trajecte interpretatiu es formula des del present i incorpora pràctiques que, de manera primerenca, van apuntar qüestions que hui resulten centrals per a pensar la crisi ecosocial. Estes obres qüestionen la separació entre cultura i naturalesa, desdibuixen la dicotomia entre el natural i l'artificial i s'oposen a les lògiques de control i creixement continu pròpies de la modernitat industrial. Davant d'això, fan valdre sabers vernacles vinculats als territoris, l'ús de materials naturals i altres fórmules de reconexió amb els llaços trencats amb l'entorn i la vida, convidant-nos a adoptar una ètica de la cura i la interdependència.



Protoecologies d'avantguarda

SALA 1

Molts problemes actuals —com la crisi climàtica, la contaminació global o la pèrdua de biodiversitat— encara no s'havien desenvolupat plenament a la primera meitat del segle xx, encara que es començaven a gestar processos com la urbanització massiva, la industrialització agrícola o l'ús intensiu de combustibles fòssils. Si el consum a gran escala de carbó havia transformat de manera irreversible el sistema energètic al segle xix, durant el segle xx van emergir noves formes de contaminació, com *smog* urbà, que van alterar profundament la qualitat de l'aire i les condicions de vida de les ciutats.

L'inici de l'itinerari ens mostra com, paral·lelament, l'art modern comença a incorporar una mirada crítica cap a estos processos. El *collage* i els *assemblages* introduïxen així una lògica de reaprofitament que anticipa preocupacions contemporànies. *La septième face du dé: Poèmes-Découpages* (1936) és una col·laboració surrealista entre **Georges Hugnet** i **Marcel Duchamp**. La versió estàndard de la seua coberta, dissenyada per Duchamp, basada en una fotografia del seu *readymade* *Why Not Sneeze, Rose Sélavy?* (1921), partix d'objectes industrials preexistents i la substitució del sucre per marbre planteja una reflexió sobre la matèria que remet a la manera en què l'humà processa la naturalesa per a convertir-la en alguna cosa domèstica i consumible. El termòmetre dins de la gàbia introduïx la variable del mesurament ambiental i suggerix una naturalesa atrapada o domesticada.

El treball de **Jindřich Štyrský**, *Sin título* (1935), pot llegir-se com una anticipació de sensibilitats ecològiques en posar en crisi la separació moderna entre subjecte i món en un context en què les fronteres entre el que és humà i no humà es desdibuïxen. Vinculat al surrealisme, Štyrský construeix imatges a partir d'associacions lliures que trenquen amb la jerarquització entre subjecte i entorn, on els elements —objectes, cossos i formes orgàniques— apareixen interconnectats dins d'un mateix camp interespècie.

Olga Sacharoff va participar en diversos moviments de l'avantguarda històrica sense adscriure's plenament en cap. *Jardin Zoologique* (1925) anticipa algunes qüestions abordades pels ecofeminismes mig segle després, en qüestionar la masculinitat patriarcal mitjançant la inversió de rols: l'home sosté el paraigua —tradicionalment associat a la indumentària femenina— i el gos, símbol de fidelitat, apareix al costat de la figura femenina,

que pareix que li dona instruccions. En les obres d'este període el bosc es convertix en llar, proposant una visió del món on la natura, els animals, la infància i les dones pareix que se situen als marges —però també en espais de més llibertat— davant dels dictats socials.

04

En una línia similar es pot llegir la sèrie *Somnis* (1948-1951) de **Grete Stern**, on s'articula una crítica a la naturalització del cos femení i es desafia la construcció cultural de la dona com a «àngel de la llar». En *Los sueños vegetales*, les branques que naixen del cap de la protagonista suggerixen una subjectivitat atrapada en una lògica biològica que anul·la la individualitat, així com en una construcció ideològica de la naturalesa que legitima la reducció a una funció reproductiva. En *Los sueños de individuación* la finestra marca la frontera entre l'espai domèstic i la possibilitat d'autonomia, mentre que l'arbre antropomòrfic reforça la idea d'una vida sotmesa al mandat de la fertilitat i lligada a la llar. Des d'una perspectiva ecofeminista, les dos imatges es poden interpretar com un paral·lelisme entre la dominació dels cossos de les dones i de la natura, enteses com a territoris d'explotació.

Com a contrapunt, el futurisme es pot interpretar com el revers de tota sensibilitat ecològica. Encarnant una estètica de la modernitat industrial i de la velocitat, este moviment exalta el progrés científic i industrial per damunt de la natura, concebuda com una cosa que ha de ser dominada o superada mitjançant la tecnologia. Esta postura s'alinea amb una lògica productivista i antropocèntrica, on el progrés s'identifica amb l'acceleració, la industrialització i, en molts casos, fins i tot amb la guerra entesa com a força regeneradora.

Sense este component tan radical, la fotografia experimental dels anys vint mostra també tant la fascinació per la modernitat com els primers senyals d'un món creixentment artificialitzat. L'ús del muntatge i l'apropiació introduïx lògiques d'acoblament i recombinació que es poden llegir com a paral·leles als fluxos materials i energètics de la societat industrial. L'obra d'artistes com **Man Ray**, **Horaci Coppola**, **Gustav Klucis** o **Eugen Wiskovsky** es pot entendre com un laboratori visual on es redefinix la relació entre subjecte, tecnologia i entorn en un món obsessionat amb el progrés.

05

Treball, naturalesa i altres sistemes de relació

SALA 2

06

L'obra de **Natalia Pinus**, *Dones treballadores, dones de l'agricultura col·lectiva...* (1932) permet una representació ideològica de la relació entre societat, treball i naturalesa en el context del projecte soviètic d'industrialització. La imatge exalta la mobilització col·lectiva i, especialment, el paper de les dones en la transformació productiva del camp, mitjançant una visió de la naturalesa com a recurs susceptible de ser organitzat racionalment mitjançant el treball planificat. Això no obstant, esta lògica productivista subordinava els ritmes ecològics al creixement econòmic i a la modernitat industrial, encara que també va visibilitzar la incorporació de les dones a l'àmbit laboral.

07

En la mateixa sala, *Bauhausbücher 2* (1925), de **Paul Klee**, permet llegir el quadern pedagògic de l'artista més enllà d'un manual de composició visual, com un assaig sobre les formes i les relacions d'interdependència presents als sistemes vius. En el context de la Bauhaus, l'obra de Klee s'adscriu a la dimensió social del projecte, que buscava una síntesi entre art, tècnica i vida. La seua relació amb la naturalesa és especialment significativa, ja que no apareix com un recurs passiu ni com un model formal, sinó com un sistema actiu de relacions simbiòtiques.

SALA 3

08

Esta línia s'intensifica en les altres avantguardes històriques, on, com vam poder veure a la primera sala, es produïx el pas de la representació a la presentació mitjançant la incorporació de materials reals: deixalles, objectes trobats i fragments urbans. Artistes com **Kurt Schwitters** (*Plastische Merzzeichnung*, 1931) desenvolupen pràctiques basades en la reutilització, arreglant residus i reorganitzant-los en noves configuracions. El seu concepte de *Merz* funciona com un sistema obert que evidencia la interdependència entre materials i contextos, i culmina en el *Merzbau*, una estructura en procés permanent que es pot entendre com un antecedent d'instal·lació protoecològica, on retallades, trossos de fusta, cordes i filferros reivindiquen el que és provisional i fràgil com a formes primerenques d'esta sensibilitat.

La crisi ecosocial de la Gran Depressió i la importància de la fotografia

Les fotografies de Walker Evans, Dorothea Lange i Paul Strand són un relat visual de la transformació estructural en la relació entre les persones i el seu entorn al llarg del segle xx. Reflectixen el pas de formes de vida vinculades a la terra cap a sistemes productius agroindustrials i extractius, en què s'inscriuen les condicions materials de vida al sud rural nord-americà durant la Gran Depressió. Les imatges mostren com els cossos —els gestos, les mirades i les postures— es convertixen en el lloc on s'inscriuen les conseqüències dels canvis socioecològics: el desgast físic, el desarrelament o la dependència.

Tanmateix, convé distingir entre els contextos des dels quals aquests autors van desenvolupar els seus projectes documentals. Mentre que Evans i Lange van participar en la tasca de la Farm Security Administration (FSA), programa governamental vinculat al New Deal que va utilitzar la fotografia per documentar els efectes socials i ambientals de la crisi econòmica, **Paul Strand** va treballar des d'iniciatives independents i des d'una concepció més autoral del documental social. Malgrat aquestes diferències institucionals, compartia preocupacions semblants sobre les condicions materials de vida de les poblacions rurals i treballadores. En els seus retrats, la figura humana apareix com a testimoni d'una economia de subsistència tensionada pels processos de modernització, on la textura de la pell i de la roba parla del desgast físic marcat per la duresa del treball.

Com en moltes de les imatges produïdes en el marc de la FSA, el paisatge productiu —la plantació, la maquinària o les estructures econòmiques que organitzen el treball— roman fora de camp. Les estructures que generen la desigualtat queden invisibles, mentre que les conseqüències humanes es fan visibles. És el cas de l'obra de **Dorothea Lange**, que no necessita mostrar directament la terra erosionada o els camps industrials, sinó que la violència apareix inscrita en els retrats de la pagesia, transformada en població treballadora migrant. La sobreexplotació del sòl, combinada amb sequeres extremes, va provocar la pèrdua massiva de terres cultivables i el desplaçament forçat de milers de persones. **Evans** va abordar la vida quotidiana de tres famílies de parcers a Alabama: els Burroughs, els Tenge i els Fields. La frontalitat de la fotografia d'una de les filles, Lucille Burroughs, amb la mirada fixa i l'expressió continguda, revela un sistema agrícola basat en el monocultiu del cotó, profundament lligat a l'erosió del sòl i a formes de treball precàries com el *sharecropping*,

09

10



que mantenia les famílies en una dependència cíclica de la terra i del mercat. El cultiu intensiu del cotó va contribuir a la degradació del sòl, agreujant fenòmens com el *Dust Bowl*. Evans evita el dramatisme excessiu i mostra la duresa de les condicions sense anul·lar la dignitat de la persona retratada.

En clau ecosistèmica

SALA 4

11

André Masson planteja una visió en què la vida es definix per la seua capacitat de transformació, connectant imaginaris surrealistes amb una sensibilitat que hui es pot llegir en clau ecosocial. *Un grain de mil (Un gra de mill)* (1942) pertany al període en què l'artista residia en una masia a Connecticut (Estats Units), una etapa en què introduïx clares al·lusions a la natura. Encara que ja hi estava present anteriorment, en les obres Masson estableix metàfores ecosistèmiques entre els elements naturals i els cicles vitals, inspirant-se en la cosmovisió indígena iroquesa i en la seua espiritualitat vinculada a la terra. Per la seua banda, *Chrysalides (Crisàlides)* (1956) introduïx la idea de la metamorfosi com a principi estructural i com a procés continu de canvi, una reflexió sobre la interdependència entre els éssers vius i els cicles de transformació.

12

Tant **André Derain** com **Pablo Picasso** van mostrar un interès sostingut per les produccions d'altres cultures i per les artesanies populars, adoptant una posició crítica davant de l'academicisme i acostant-se a sabers vernacles i epistemologies no occidentals. L'acte de modelar cares en argila implica un retorn a un gest ancestral i una reconexió amb la matèria prèvia a la institucionalització de l'escultura i la pintura modernes. Després de la Primera Guerra Mundial, **Derain** va utilitzar materials bèl·lics rebutjats per a crear rostres mitjançant el tall i plegat del metall, incorporant restes de la indústria i del conflicte a la seua pràctica artística. Des de la dècada del 1930, després de l'aparició d'un jaciment de fang al jardí per una tempesta, l'artista va començar a emprar el material per a modelar cares amb ressonàncies arcaïques. Enfront de la industrialització creixent, els pigments manufacturats i els suports estandarditzats, Derain opta per una matèria local, efímera i no processada, establint una relació directa amb l'entorn.

13

En *Océanie, le ciel i Océanie, la mer* (1946–1949), d'**Henri Matisse**, flora, fauna marina i aus compartixen un mateix espai oníric, en línia amb la idealització i l'exotisme propis de les representacions colonials dels territoris del Pacífic. És una evocació dels records de l'artista a Tahití, elaborada



durant la convalescència en el seu estudi a París, més d'una dècada després de la seua estada. Les formes retallades generen un ritme visual en què els organismes conviuen en una mena d'ecologies afectives, situades entre la utopia sensorial i un entorn artificialitzat.

Materialitats i sabers vernaculars

SALA 5

Les pràctiques artístiques de l'informalisme espanyol treballen amb la matèria com a gest contra una modernitat industrial que tendia a separar l'humà de l'entorn. Terres, ferro, arpilleres i pigments actuen com a formes de restituir un vincle amb el tellúric i el geològic.

14

En el cas de **Juana Francés**, la incorporació d'arena de riu, aigua i pigment introduïx a la pintura processos físics que es convertiran en una de les seues senyes d'identitat dins del grup El Paso, del qual va ser membre fundacional. Encara que l'obra ací presentada, *Sin título (JF 152)* (1957), precedix esta fase, ja s'hi percep una voluntat de desbordar la superfície pictòrica tradicional i obrir-la al contingent. Les incisions, els grafismes i la distribució dinàmica del color suggerixen una relació activa entre els elements, en què la imatge emergix a partir de la intervenció de forces materials com la gravetat, la humitat o la textura.

15

En **Martín Chirino**, esta relació s'articula a partir d'un interès profund per la terra i per la memòria aborígen guanxe, en una reivindicació del que és ancestral. *La Espiga* (1957) es pot entendre com un antecedent del seu manifest *La reja y el arado* (1959), on defineix la pràctica com una tasca que «sorgix des de la terra». L'obra traduïx el creixement vegetal i les ferramentes agrícoles en ferro forjat, establint una connexió entre cos i territori. La tensió entre el material industrial i les formes orgàniques suggerix una recerca de reconciliació amb la modernitat, ja que recupera una relació amb la terra erosionada pels processos d'industrialització.

16

Estretament vinculat a Chirino, tant en l'aspecte personal com en l'interès pel passat guanxe, **Manolo Millares** integra materials tradicionals amb una atenció al que és vernacle. En les seues arpilleres —esgarrades, cosides o perforades— la matèria es convertix en registre de violència, ruptura i memòria. La presència d'arena, calç o fusta remet a un món travessat pel trauma, on la degradació del que és humà i la de la matèria apareixen inseparables.

L'obra de **Moisès Villèlia** es caracteritza per l'ús de materials humils i per una pràctica basada en elements vinculats a l'entorn —carabasses, bambú, corfes o tiges— que combina amb fils, filferros i botons. En *Sin título, Mataró* (1958), feta amb suro i escuradents de fusta lacats, construeix una forma mínima que remet a ramificacions o sistemes en creixement. El suro, material natural i renovable propi de l'ecosistema mediterrani, introdueix una relació cíclica amb l'entorn, ja que l'extracció no implica la tala de l'arbre. La peça s'articula mitjançant un equilibri inestable on el buit adquireix tant protagonisme com la matèria, generant una estructura que pareix que s'estén orgànicament per l'espai.

Consum, artificialització i resistències

SALA 6

L'art pop emergix a finals dels anys cinquanta i durant la dècada dels seixanta, en el zenit de l'anomenada Gran Acceleració iniciada a partir del 1945, caracteritzada pel creixement exponencial de la producció industrial, el consum, l'ús d'energia, la urbanització i la transformació dels ecosistemes, sense considerar els límits d'un planeta finit. En este context, el pop revela el marc cultural que farà possible la crisi ecològica contemporània: la natura queda relegada a decorat o recurs en una fase d'hiperconsum que desvincula les persones dels cicles materials de producció i les condicions que sostenen la vida.

Gerhard Richter, en *Kanarische Inseln / Islas Canarias* (1970), ens remet a un territori concebut com a espai de consum de naturalesa i profundament afectat pels processos de desenvolupament de l'època. És una imatge figurativa difuminada, característica del Richter dels anys seixanta i setanta, que treballa a partir de fotografies —probablement postals turístiques o imatges de premsa— traslladades a la pintura. Richter introdueix la pèrdua de definició i l'erosió d'una imatge aparentment bella, però distant, pràcticament fantasmagòrica. Les illes apareixen com a territoris especialment vulnerables a processos d'explotació turística, pressió urbanística i transformació ecològica, suggerint que la relació amb l'entorn està mediada per sistemes culturals i tecnològics que convertixen el paisatge en objecte de consum simbòlic.

Gilles Aillaud es pot considerar un pioner d'una aproximació postantropocèntrica, en qüestionar les formes en què la modernitat representa i organitza la naturalesa. La seua obra se centra en espais com a zoològics, aquaris i altres entorns on animals i paisatges apareixen confinats en recintes artificials. En *Le jour et la nuit* (1963), l'oposició entre dia i nit opera com a metàfora dels modes cartesianes mitjançant els quals la cultura moderna ha classificat la naturalesa, transformant-la en sistema gestionat, en lloc de reconèixer-la com a entitat autònoma. El seu treball critica la separació entre l'humà i el que no és humà, així com la distància establerta entre els sistemes ecològics i les seues representacions, evidenciant com l'entorn natural està intervingut per dispositius de control i poder.

La pràctica de **Robert Rauschenberg** introduïx restes, fragments i residus. *Prize* (1969) apunta una consciència emergent sobre els límits del progrés i la interdependència global. En els mateixos anys, *Ape* (1970) se situa en un moment en què l'artista intensifica la seua sensibilitat ambiental —com evidencia també el disseny de l'emblemàtic pòster per al Primer Dia de la Terra—, on els animals apareixen com a símptomes d'una naturalesa amenaçada. En les obres de Rauschenberg no existix una jerarquia clara entre el que és humà, animal i tecnològic, sinó una dimensió relacional en què tot apareix connectat. Esta perspectiva s'intensifica en obres posteriors com *Photem Series I* (1981) o *Soviet American Array III* (1989-1990), on la circulació d'imatges esdevé metàfora de la circulació de recursos, configurant el planeta com un entramat de dependències materials que afecten tant els territoris com els cossos.

Inicis i aproximacions a l'ecoart

SALA 7

Als anys seixanta sorgix una sèrie de pràctiques que busquen reconnectar l'art amb els cicles naturals, el temps i la matèria, alhora que qüestionen les mateixes lògiques i miren d'eixir de l'espai museístic. En este context apareixen el *land art* i els *earthworks*. Estos darrers poden entendre's com una derivació del primer de caràcter més extractiu i intervencionista, que actua directament sobre el territori mitjançant excavacions, desplaçaments de terra o manipulació de matèria geològica, davant de l'actitud més continguda del *land art*, que pot incloure recorreguts, accions o registres sense transformació material de l'entorn.

Spiral Jetty (1970) de **Robert Smithson** es presenta com una obra paradigmàtica. Construïda al Gran Llac Salat del desert de Utah mitjançant el desplaçament de basalt, fang i sal constituïx una intervenció directa sobre el paisatge. L'obra encarna el concepte d'entropia que Smithson introduïx com a principi en el seu treball: no és permanent, sinó que participa de processos de transformació, sotmesa a variacions naturals com els canvis en el nivell de l'aigua, la cristallització de la sal o la desaparició i reaparició. El film i els materials documentals formen part essencial de la proposta. Feta en cartó i fusta, la maqueta *Pierced Spiral* (1973) permet interpretar l'obra com a reflexió sobre la traducció de processos naturals a escales i materials manipulables, mentre que la perforació introduïx una dimensió d'intervenció humana sobre els sistemes ecològics.

Davant d'esta aproximació, la pràctica de **Hamish Fulton** se situa en una posició que planteja una relació directa i no extractiva entre l'ésser humà i l'entorn natural. En rebutjar la intervenció física al paisatge i centrar-se en l'acte de caminar com a forma artística, el seu treball s'inscriu en una ètica de la presència. En *Comb Fell* (1977), la fotografia està acompanyada d'un text que arreplega les dades de la caminada, únics registres de l'experiència, en sintonia amb una sensibilitat ecològica que minimitza la petjada i proposa el paisatge com a espai per a ser recorregut i escoltat, des de l'atenció i el respecte als ritmes naturals.

Altres pràctiques deixen de representar el paisatge i conceben la naturalesa i els elements com a matèria activa i procés obert, expandint l'experiència estètica cap a una dimensió sensorial i quotidiana més enllà del que és purament visual. L'obra de **Dieter Roth** dialoga amb estes propostes, especialment en *Gewürzfenster (Finestra d'espècies)* (1971), on l'ús d'espècies introduïx materials orgànics, peribles i carregats d'història, disposats en estrats de color que també interpellen l'olfacte. Les espècies remetent a xarxes globals de circulació, rutes comercials, històries colonials i fluxos de mercaderies. La «finestra» funciona com a dispositiu d'observació, però també de separació, situant-nos davant d'una matèria que es descompon amb el temps i escapa al control, qüestionant l'aparent estabilitat dels objectes i evidenciant-ne el caràcter processual, així com la interdependència entre cultura i naturalesa.

John Cage va desenvolupar un interès profund per la micologia, entenent la recollecció de bolets com una pràctica d'atenció i escolta de l'entorn. En *Wild Edible Drawings* (1990), feta amb papers comestibles, empra llavors i materials orgànics —com cotonets, kuzu i fongs recollectats a Carolina del Nord— per a produir obres que també són aliment. El procés creatiu, en part determinat mitjançant el *I Ching*, introduïx l'atzar característic de

la pràctica i desplaça l'autoria cap al comportament dels materials, en oposició als sistemes de control sobre la naturalesa. L'obra planteja una relació no extractiva amb l'entorn, on art, cos i ecosistema s'integren en un mateix cicle.

25

En contrast a l'exploració processual de la matèria en Roth i Cage, **Lothar Baumgarten** estava profundament influït per les cultures de pobles originaris americans, especialment de l'Amazones. En *Unsichtbar (Invisible)* (1977), l'artista aborda el territori de la Gran Sabana veneçolana, vinculada al mite colonial d'El Dorado i a la seua continuïtat en l'explotació minera d'or, zinc i platí. Baumgarten estableix una relació explícita entre estos processos, assenyalant com les lògiques extractivistes continuen amenaçant les comunitats que habiten estos territoris, com en el cas dels Tepuys. La densa vegetació de la imatge remet a allò que perdura ocult, com ara les cultures indígenes, les seues llengües, tradicions i territoris, i qüestiona les formes en què el coneixement dominant ha determinat quins paisatges, sabers i formes de vida són valorats, i quins queden ocults o marginats.

26

Serra Pelada. Brasil (1986) és un obra característica de la pràctica de **Sebastião Salgado**, que documenta les relacions entre treball, territori i sistemes econòmics globals. Format com a economista, Salgado aborda la fotografia com a ferramenta per a analitzar processos d'explotació i circulació de recursos. En esta imatge, milers de cossos puguen i baixen pels vessants de fang d'una mina d'or a cel obert, en un paisatge marcat per l'extractivisme, on el que és geològic i humà compartixen una mateixa lògica productiva. La bellesa formal de la imatge contrasta amb la brutalitat de l'explotació: els cossos es desindividualitzen i es convertixen en una massa indistinta que es fon amb el territori mateix, també devastat de forma irreversible. Tant cossos com paisatge apareixen reduïts a recursos dins d'un sistema econòmic global.

Territoris, cossos i ecologia social

SALA 8

27

En **Richard Prince**, les muntanyes, planures i cels oberts apareixen com a escenaris ideològics destinats a produir desig, autenticitat i fantasies de llibertat masculina. Apropiant-se de les campanyes publicitàries de Marlboro, *Untitled (Cowboys)*, (1986) revela com l'Oest americà passa a convertir-se en simulacre consumible, encarnant la paradoxa de viure en

harmonia amb la naturalesa mentre es depén d'una economia industrial basada en el tabac, la publicitat i la cultura petrocapialista. La reapropiació de Prince desmantella la ficció pastoral estatunidenca i exposa la colonització visual del paisatge pel capital mediàtic.

SALA 9

28

Guillermo Kuitca trasllada la pintura al suport del matalàs en *Sin título (cinco camitas)* (1992), intervenint cinc llits infantils sobre els quals apareixen traçats que remeten a mapes o cartografies imaginàries, territoris fragmentats per processos socials o poblacions desplaçades per migracions climàtiques o conflictes territorials. L'obra suggerix que la crisi ambiental forma part d'una policrisi més àmplia: no es tracta de fenòmens excepcionals, sinó d'estructures reiterades dins del sistema, com els llits, que al·ludixen a espais de cura i reproducció social en què eixes condicions han fallat. Es planteja així una reflexió sobre la distribució desigual de les condicions que sostenen la vida i sobre la fragilitat dels vincles entre cos, territori i estabilitat en un context ecològicament tensionat.

29

Lichtung (1991), de **Tony Cragg**, se situa en un moment clau de la seua trajectòria, quan l'artista abandona l'ús d'objectes trobats per a explorar altres materials i establir analogies entre el cos humà, els objectes i els processos naturals. En esta obra recrea troncs d'arbres i destrals, articulant una imatge ambivalent en què naturalesa i acció humana apareixen inseparablement unides. El títol —«clar del bosc»— remet a un espai obert generat per la tala, posant en evidència la intervenció humana a l'ecosistema. La resina translúcida, travessada per la llum, evoca l'energia, mentre que les destrals, integrades a l'estructura, subratllen la imbricació entre cultura i naturalesa en els processos de transformació i degradació ambiental.

30

En Smithson, n°1 (1993), de **Susana Solano**, estableix un diàleg crític amb les pràctiques del *land art* i, en particular, amb l'obra de Robert Smithson. Enfront de la intervenció directa al paisatge, Solano trasllada la reflexió a l'espai escultòric mitjançant l'ús de materials industrials i estructures modulars. La peça es configura com una estructura oberta que delimita l'espai sense tancar-lo completament, generant una experiència corporal basada en el trànsit, la proximitat i la percepció del límit. Si en Smithson l'entropia operava a escala territorial, ací es tradueix en una tensió entre

obertura i clausura, evidenciant com l'entorn —natural o construït— està travessat per sistemes de control i orde. Encara que remet a processos de fabricació propis de la modernitat, la seua disposició introduïx buits i intervals que situen l'obra en un marc on el que és natural i construït s'entenen com a sistemes interdependents.

31

A través d'una fotografia sòbria i aparentment documental, **Ursula Schulz-Dornburg** segueix el recorregut del riu Tigris per a observar les empremtes i les transformacions d'un dels territoris on van sorgir les primeres civilitzacions hidràuliques. *Paisatge desaparegut. El Tigris de l'antiga Mesopotàmia, Iraq* (1980), proposa una reflexió sobre la transformació històrica del territori i la pèrdua d'equilibris ecològics associats a l'acció antropogènica. El paisatge es reduïx a l'essencial i la línia de l'horitzó es configura, per a Schulz-Dornburg, com una "línia zero" de la humanitat, un punt de referència des del qual pensar la relació entre l'humà i el seu entorn. La seua mirada qüestiona la idea de desenvolupament com a progrés continu i posa en relleu les relacions de poder subjacents a la gestió de l'aigua, hui considerada un dels recursos més estratègics.

SALA 10

Reparació i futurs desitjables

Al llarg de l'itinerari s'ha evidenciat que les pràctiques artístiques vinculades a l'ecològic no constitueixen un camp homogeni, sinó un àmbit plural i dinàmic que articula estètica, política i ecologia, desplegant-se en múltiples tendències. El segle XXI ha suposat un desenvolupament notable d'estes pràctiques, des de les estètiques restauratives o *land reclamation*, bioart, *ecovention*, l'activisme per la crisi climàtica i les pràctiques comunitàries lligades a l'agroecologia, així com la consolidació dels ecofeminismes.

32

Allan Sekula, en la seua sèrie *Black Tide* (2002–2003), documenta les conseqüències de l'enfonsament del petrolier *Prestige*, un desastre ecològic que va transformar el litoral gallec en un espai de contaminació massiva. La seua mirada no presenta l'esdeveniment com un accident aïllat, sinó com el resultat d'un sistema extractiu que externalitza els riscos sobre territoris fràgils i comunitats vulnerables. Alhora, introduïx un contrapunt en mostrar la resposta col·lectiva de milers de persones voluntàries que van participar en la neteja del vessament. En estes imat-



ges, els cossos, coberts amb vestits protectors, conformen comunitats que evidencien la importància de l'acció col·lectiva i les xarxes de suport mutu davant de la crisi.

33

Amb un interès afí per les infraestructures invisibles del capitalisme global, encara que des d'una perspectiva diferent, **Edward Burtynsky** mostra com la indústria no només produïx objectes, sinó també paisatges. En tots dos casos, el mar —tradicionalment associat a la natura i a l'estètica de l'horitzó— apareix com a espai travessat per les dinàmiques de l'economia neoliberal mundial. La mirada de Burtynsky oscil·la entre la bellesa formal i una dimensió crítica que revela la transformació intensiva del planeta. En *Shipyards # 5, Qili Port, Zhejiang Province, Xina* (2004), les imatges de drassanes xineses es presenten com a paisatges monumentals de la industrialització, tant fascinants com inquietants, evidenciant l'escala de la intervenció humana i mostrant com els cicles de producció, consum i rebuig es materialitzen en territoris concrets.

34

Mentre Sekula i Burtynsky revelen les empremtes sistèmiques de la intervenció de l'home sobre el paisatge, **Miroslaw Bałka** opera en un registre íntim i matèric. En *197 x 113 x 50* (2021), treballa amb materials metàl·lics trobats a la casa d'Oliva (València), que rescata de l'abandó per a convertir-los en portadors de memòria. L'obra està profundament marcada per la història europea del segle xx, especialment per la Segona Guerra Mundial i l'experiència dels camps de concentració. L'acoblament d'elements corroïts remet tant al desgast del temps com a la fragilitat del cos, mentre que el títol numèric fa referència a mesures que evocuen un cos reduït a dada o volum, proper a la dimensió d'un taüt.

35

Des de la tradició del *land art*, **Dani Karavan** amplia el moviment cap a dimensions poètiques, socials i ecològiques. Este últim, en *Requiem for a Tzabar (Cactus)* (2001), proposa un espai de memòria poètica on el cactus —planta resistent, introduïda des de l'altiplà mexicà— s'ha adaptat tant als ecosistemes de la Mediterrània oriental com als climes desèrtics. En este enfocament, el paisatge es convertix en un agent actiu, en què els elements topogràfics, històrics i simbòlics conviden a una experiència dotada de noves dimensions poètiques, socials i ecològiques. L'obra funciona també com a homenatge a les obres *Mujer Cactus y Hombre Cactus* (1939-40) de Julio González, presents en la col·lecció de l'IVAM.

36

Si alcem la mirada trobem *Atrapaflores* (2025) d'**Ana Esteve Reig** i les seues imatges tridimensionals de flors en perill d'extinció de la Comunitat Valenciana, suspeses en l'espai, desarrelades i privades de les condicions que en fan possible l'existència. El gest no només respon a una voluntat de conservació, sinó que qüestiona el paper de la tecnologia com a arxiu

d'allò que desapareix, alhora que genera la il·lusió de permanència d'espècies la supervivència de les quals resulta cada vegada més incerta fora de la seua representació. L'obra es configura com un fitxer de memòria d'espècies com *Hipocrepis valentina*, *Limonium cavanillesii*, *Silene de Ifach* o *Thymus webbianus*, amenaçades per processos com la urbanització, el turisme intensiu o la transformació de l'ús del sòl. D'esta manera, allò que es podria entendre com una representació estètica es convertix en un registre de vulnerabilitat ecològica, on cada espècie remet a un territori concret en risc.

37

Per la seua banda, **Hannsjörg Voth** desenvolupa *Ciutat d'Orió* (1998–2003), una urbs imaginària construïda al desert marroquí amb la col·laboració de persones treballadores del context. L'obra remet al mite de Gilgamesh i a la constel·lació d'Orió com a metàfora del trànsit tribal a l'urbà, vinculada a la seua noció de «paisatge zero», entesa com un territori encara no transformat per l'explotació humana. La pràctica proposa una relació entre l'humà i el territori que transcendeix l'escala immediata, on l'arquitectura no només organitza l'espai, sinó que dialoga amb cicles i temporalitats que excedixen el que és humà. Així, l'obra convida a imaginar maneres d'habitar el paisatge des de la part afectiva, sense reproduir lògiques de dominació, sinó restablint vincles entre cultura, natura i cosmos.

38

Davant d'esta escala, **Hellen Schmidt** centra el seu treball en el que és xicotet, quotidià i efímer. En *Time* (2013) adopta la forma d'un niu preservat en vidre, un espai de refugi, cura i reproducció, associat tant a l'animal com al domèstic. L'obra introduïx una reflexió sobre la temporalitat com a estructura efímera lligada a cicles vitals, així com sobre la manera com els sistemes humans interferixen en estos cicles, transformant fins i tot les formes més bàsiques d'habitar. Es configura així com a imatge d'un món on les condicions de refugi, cura i reproducció estan travessades per materials i lògiques alienes als equilibris ecològics.

39

L'obra de **José Saborit**, *Doble sombra (Diario de agosto, Náquera)* (2011), planteja igualment un «retorn a l'origen», centrant la mirada en allò que és proper: la vegetació mediterrània. Remeten a la tradició de l'herbari científic, però des d'un registre poètic i afectiu que articula un diàleg entre experiència personal i memòria del territori. El contorn vegetal s'hi transforma en un traç pictòric convertit en ombra, utilitzant el blanc com a símbol d'essencialitat i despullament davant de la saturació icònica contemporània. La seua pràctica atén el fet que és xicotet i aparentment insignificant, posant la mirada en allò que sol passar desapercebut.

Marjetica Potrč treballa des de la reutilització de materials, atorgant-los nous significats i abordant, des de contextos diferents, les maneres d'habitar el món des de perspectives situades. La seua obra se centra en com les comunitats desenvolupen solucions autosuficients davant de l'escassetat de recursos i la manca d'infraestructures. En *Chabola Solar* (2003) proposa una arquitectura autònoma basada en energia solar, inspirada en models d'habitatge informal i en estratègies desenvolupades en contextos urbans marginals, especialment a l'Amèrica Llatina. La peça funciona com un prototip ecosocial —inscrit en allò que s'ha anomenat «ecovention»— en integrar tecnologia accessible, sabers locals i organització comunitària. Des d'esta perspectiva, la precarietat no es presenta únicament com a carència, sinó com a espai de reconfiguració de possibilitats, d'innovació i resiliència.