

Los modelos anónimos. La autoría oculta de un conjunto de artefactos industriales de Altos Hornos de Vizcaya

The anonymous models. The hidden authorship of a group of industrial artifacts of Altos Hornos de Vizcaya

Javier Fernández Vázquez
Universidad Carlos III de Madrid

Fecha de recepción: 22 de diciembre de 2016
Fecha de aceptación: 27 de junio de 2017

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 28, 2016, pp. 55-71
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2016.28.003>

RESUMEN

Este artículo se detiene en varios momentos clave de la biografía de unos artefactos industriales: los modelos para fundición de Altos Hornos de Vizcaya, empresa emblemática de la industrialización del País Vasco. Tras una fase de desecho y abandono cuando cierra la compañía en 1996, los modelos son rescatados y pasan a ser protagonistas de una exposición artística que los convierte en objetos dignos de admiración estética y en candidatos a formar parte del patrimonio cultural local. Sin embargo, no lo consiguen y, en un último giro, encuentran su sitio como objetos decorativos en el mercado de antigüedades. Es decir, como mercancías. Una deriva que está marcada por un elemento esencial: la aparente ausencia de autoría que permite, en todas sus fases, la apropiación e invisibilización del trabajo procedente de las comunidades obreras.

PALABRAS CLAVE

Patrimonio industrial. Historia cultural. Autoría. Objetualidad. *Ready made*. Giro material. Clase obrera.

ABSTRACT

This paper focuses on three key episodes in the biography of a certain type of industrial artifacts: the casting models that belonged to Altos Hornos de Vizcaya, the flagship industrial company in the Basque Country during the past century. After being discarded as rubbish when the company closed in 1996, the models are rescued and, ultimately, exhibited in an art gallery. This transforms the models into aesthetically pleasing objects and reinforces their candidacy to become part of the local protected cultural heritage. As they failed to do so, in the end, they find their way into the antiques market. A trajectory that is conditioned by a central issue: the apparent lack of authorship that allows the appropriation and the invisibilization of the work carried out by working class communities.

KEY WORDS

Industrial heritage. Cultural history. Authorship. Objecthood. Ready made. Material turn. Working class.

Un *flashback*¹

Otoño de 2012. En el barrio madrileño de Las Letras, un evento llamado DecorAcción, patrocinado por Samsung, Hyundai y Mastercard, pretende convertir las calles en el escenario de un mercadillo de antigüedades y objetos de diseño variados. Se corta el acceso al tráfico y los numerosos anticuarios de la zona colocan *stands* frente a la entrada de sus tiendas. Los artefactos son francamente diversos: desde ejemplos de arte procedente de África hasta mobiliario de oficina, pasando por tocadores estilo Imperio. El ambiente desprende esa nostalgia por los antiguos mercados de pulgas, en evidente consonancia con la revalorización de la categoría *vintage*, que en los últimos años sirve para reivindicar las mantas a cuadros de las abuelas, conservar un viejo Amstrad o dedicar el domingo a hacer magdalenas.

Uno de los *stands* lo comparte un comercio local con una firma que proviene de Pamplona llamada Futuro Industrial, la cual vende unos artefactos con formas geométricas y tamaños muy variados. La presencia de estos objetos, cuya identidad y función no puedo discernir, es inapelable y rotunda. Una de las piezas parece un gran cilindro y mide más de dos metros de altura. Alrededor, objetos más pequeños, rectangulares, cuadrados o en forma de cuña. Todos diferentes, todos únicos. Solo el material del que están hechos (una madera extrañamente cálida que choca con lo enigmático del artefacto) y unos colores muy vivos (amarillo, negro y rojo, principalmente), dejan en evidencia que pertenecen a un origen común, a una misma familia (fig. 1).

“Todo objeto con que uno se encuentra en el mundo despierta la pregunta ‘¿cómo ha llegado hasta aquí?’”, se pregunta Alfred Gell², uno de los antropólogos que más ha reflexionado sobre la condición de los objetos y su ambivalente relación con los humanos. Una mirada más atenta a estos artefactos genera nuevas preguntas. Hay inscripciones a mano, casi ilegibles. Aparece algún nombre propio. ¿Qué significan lo que parecen códigos numéricos escritos, también, a mano? “Cuando nos concentramos en un objeto material, [...] nuestra atención nos lleva a sumergirnos involuntariamente en la historia de ese objeto”, escribe Nabokov³.

La primera página de esa historia me la proporciona el folleto que cojo del *stand*. En la primera página veo unas fotografías en blanco y negro del horno alto de Altos Hornos de Vizcaya (AHV), la empresa siderúrgica de referencia para entender la industrialización tanto en España como más concretamente, en el área del Bilbao metropolitano⁴. Las piezas, al parecer, habían quedado abandonadas tras su cierre en 1996.

Este último dato apela a mi propia biografía ya que bastantes miembros de mi familia materna trabajaban en industrias o negocios directa o indirectamente relacionados con AHV. La intención de sumergirme en la historia de estos artefactos ya no es un acto puramente involuntario, como afirma Nabokov, sino una zambullida plenamente consciente y personal, de recuperación de memoria individual y familiar pero, intuición en ese momento, también comunitaria. Quizás se trata de otra manifestación de nostalgia (la que, precisamente, fomenta el mercadillo en el que me encuentro), pero un vago estremecimiento me impulsa a pensar que esos objetos *no deberían estar ahí*. ¿O sí?

Este primer momento (este encuentro entre el objeto y yo) es el detonante de una investigación aún en curso que pretende reconstruir la biografía completa de estos artefactos⁵. AHV cerró sus puertas un año antes de la inauguración del Museo Guggenheim, erigido unos pocos kilómetros ría arriba. La deriva de

¹ Este artículo ha sido elaborado en el marco del proyecto de investigación *Larga exposición, las narraciones del arte contemporáneo español para los “grandes públicos”* (HAR2015-67059-P MINECO/FEDER).

² Alfred GELL, *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 67.

³ Vladimir NABOKOV, *Transparent Things*, Nueva York, Vintage, 1989 [1972], p. 1.

⁴ AHV fue fundada en 1902. Durante gran parte del siglo XX fue la empresa de mayor tamaño de España. Además de incorporar multitud de servicios y actividades auxiliares dentro de la misma corporación, contaba con una flota naviera y una escuela de oficios propias.

⁵ Sobre la pertinencia de la biografía de los objetos para la investigación en antropología y otras ciencias sociales, ver Igor KOPYTOFF, “The cultural biography of things: commoditization as process” en A. Appadurai (ed.), *The social life of things. Commodities in cultural perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, pp. 64-91.



Fig. 1. Stand de Futuro Industrial en DecorAccion (fotografía de Javier Medina).

estos artefactos desechados, y abandonados en primera instancia, que terminan, quince años después, como objetos decorativos en un mercado de antigüedades dirigido a consumidores de medio y alto poder adquisitivo, apuntaba a un trazado que, en cierta manera, discurría paralelo la historia de todo un pueblo que había pasado, no sin traumas, de un modelo económico industrial a otro de servicios.

En las próximas páginas nos detendremos, concretamente, en un aspecto fundamental y decisivo que marca algunos de los episodios más significativos de esta biografía: el supuesto anonimato y la invisibilidad de los autores de estos objetos, los cuales, ya es hora de precisar, son modelos en madera destinados a la fundición de piezas de maquinaria de la empresa (fig. 2).

Y precisamente querría partir de una obra realizada en ese material como punto de partida. *Box with the sound of its own making* (1961), de Robert Morris consiste en una caja de madera cerrada de la que surge el sonido de carpintería que desprende la propia tarea de elaboración de la caja. Ningún objeto es consecuencia de un acto neutro o vacío. Tampoco cuando es producido en un ámbito industrial. Cada artefacto es la materialización física de un trabajo concreto realizado por un agente determinado dentro de una red de relaciones sociales y económicas.

Los modelos de AHV, al igual que la caja de Morris, incorporan (en el sentido literal de “introducir en el cuerpo”) un trabajo y, en consecuencia, unas relaciones laborales, fuertemente marcadas por el modelo industrial fordista que había dominado la economía del área metropolitana de Bilbao hasta finales de los 90. El objeto no es solo producto del trabajo, sino también, por decirlo de alguna manera, su custodio.



Fig. 2. Modelos de AHV (fotografías de Javier Cía Alcorta).

Los profesionales encargados de elaborar las piezas de nuestro estudio eran los modelistas. Sin detenernos demasiado en los entresijos de su oficio, vale la pena destacar que su trabajo se diferenciaba del de carpinteros o ebanistas en el uso, por ejemplo, de reglas especiales cuyas medidas no correspondían con las reales para compensar la dilatación del hierro colado al enfriarse. O en el uso de un vocabulario específico para referirse a sus herramientas: Gubias, formones, maceta, cepillos, garlopa, guillamen, bocel, gar-

lopín, azuela, sierra, branil o escofinas son algunos de los términos que, según Urdangarín e Izaga⁶, habitan este campo semántico.

Antes he admitido cierto desgarró al comprobar el destino de estos objetos, una curiosa sensación si tenemos en cuenta que, después de todo, acababa de descubrir lo que eran. Al principio, creía identificar esa sensación con la fugaz melancolía que uno siente cuando, en un anticuario, se da cuenta de que los remitentes y destinatarios del lote de postales que uno sujeta han fallecido y nadie ha reclamado estas señales de su existencia. Hablando sobre los objetos que se coleccionan, Baudrillard observa que su valor reside en que interpelan a una ausencia⁷.

En el caso de los modelos de AHV, la idea de colección la ofrecía su propia acumulación y la ya mencionada similitud cromática. Ante su presencia en mitad de la calle, tan inapelable pero, al mismo tiempo vulnerable, como si se tratara de la carga rescatada de un naufragio, ¿cuál podía ser la ausencia? Tim Edensor, en su obra sobre la condición de las ruinas industriales, señala:

La gente que trabajó para manufacturar las mercancías y la infraestructura de la sociedad de consumo (...) son los inesperados y espectrales moradores responsables de la riqueza de la ciudad. Estos fantasmas, apenas presentes en los rastros que dejaron, estimulan la construcción y transmisión de historias impregnadas de afecto⁸.

El desgarró provenía, pues, de la detección de un desequilibrio y de una necesidad de reparación. La apropiación de esos objetos y su puesta en el mercado presentaba, cuando menos, ciertas dudas éticas, máxime cuando la titularidad de AHV en el momento de su cierre era pública.

Los modelos salvajes⁹

Estos objetos salvajes, salidos de pasados indescifrables, son para nosotros el equivalente de lo que eran ciertos dioses de la antigüedad, las “ánimas” del lugar (...) Su retiro hace hablar (genera relatos) y permite actuar¹⁰.

AHV disponía en su llamado almacén o pabellón de modelos en torno a 40.000 modelos, agrupados por categorías funcionales. Con el cierre de la empresa y la recalificación del terreno para atraer nuevos negocios en un momento de grave declive económico, los modelos suponen un estorbo y la mayor parte se quema, literalmente, en piras junto a la ría. Es el año 1998. “Cuando entramos, estaban tirando los modelos por las ventanas”, recuerda Fernando Pagola¹¹.

El día anterior, Fernando había estado inaugurando una exposición en la galería A+T, en el centro de Bilbao. Javier Aja, amigo suyo, es uno de los invitados. Por la mañana, Aja había visitado el pabellón de modelos acompañando a un empresario y había rescatado dos piezas. Las guarda en el maletero para enseñárselas a Pagola. Al verlas, Fernando se queda maravillado. Javier Aja fue, por cierto, el arquitecto firmante del proyecto ejecutivo del interior y las instalaciones del Museo Guggenheim en Bilbao.

⁶ Carmelo URDANGARIN, José María IZAGA y Koldo LIZARRALDE, *Oficios tradicionales*, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1999, p. 61.

⁷ Jean BAUDRILLARD, *El sistema de los objetos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010 [1968], p. 87.

⁸ Tim EDENSOR, *Industrial Ruins. Space, Aesthetics and Materiality*, Oxford, Berg, 2005, p. 159.

⁹ La reconstrucción de la biografía está basada, principalmente, en varias conversaciones y entrevistas que tuvieron lugar entre 2014 y 2017 con Tomás Ariza, ex-ingeniero de AHV y colaborador en la Asociación Vasca de Patrimonio Industrial y Obra Pública (AVPIOP); con Javier González de Durana, historiador y comisario artístico; con Fernando Pagola, artista; con Txema Jiménez, diseñador; con Jesús Escobal, modelista, con Segundo Calleja, ex-alcalde de Sestao; y con Javier Cía y Alejandro Prat, anticuarios.

¹⁰ Michel DE CERTEAU y Luce GUIARD, “Los aparecidos de la ciudad”, en M. de Certeau, L. Giard y P. Mayol, *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*, México DF, Universidad Iberoamericana, 2000 [1980], p. 138.

¹¹ Las declaraciones de Fernando Pagola proceden de una entrevista personal en octubre de 2016.

Al día siguiente, Aja vuelve al pabellón acompañado por Pagola y por el comisario, historiador y entonces director de la Sala Rekalde de Bilbao y miembro de la Comisión Asesora de Compras del Museo Guggenheim, Javier González de Durana. Este último recuerda como un momento “fantasmagórico” y de “absoluta fascinación” el encuentro con los cientos de estanterías triangulares en las que se acumulaban los modelos¹². Una amalgama de sensaciones que, ciertamente, parece común a aquellos que se topan con este tipo de espacios. Por ejemplo, Jean-Louis Kerouanton, historiador e investigador en la Universidad de Nantes, escribe lo siguiente al entrar por primera vez en el recién abandonado almacén de modelos de la fábrica de hélices navales de esta ciudad: “Fue un verdadero shock. La acumulación de más de un centenar de modelos, algunos de ellos de más de dos metros de longitud, no se asemejaba a otra cosa más que a un magnífico jardín de esculturas”¹³.

En definitiva, ese primer contacto con este tipo de objetos despierta metáforas y comparaciones que evocan, en cierta forma, a la epifanía de Vincent Van Gogh en su visita a un vertedero de basura. El pintor holandés escribe lo siguiente a su amigo Anton Von Rappard: “Señor, qué belleza (...) Esa colección de cubos abandonados, cestas, ollas, latas de aceite, alambre, farolas, estufas. Parecía sacada de un cuento de Andersen”¹⁴.

Se trata de “colecciones” que coinciden en estar formadas por artefactos descartados. Un estado, en cierto modo, liminal y anómalo, pues aún posee los ecos de su función anterior¹⁵. Quizás sea esta distorsión la que obligue a recurrir a comparaciones con atmósferas irreales, como las que sugieren las referencias a los cuentos de Andersen o a la noción de “fantasmagoría”, teorizada por Walter Benjamin, quien, precisamente, “consideraba el mundo de los objetos industriales como fósiles, como la huella de una historia viviente que puede ser leída desde la superficie de los objetos sobrevivientes”¹⁶.

El hechizo ha comenzado. Fernando y Javier deciden “salvar” los modelos que quedan en el almacén. Contratan a un transportista y, tras cargar en torno a ocho trailers, los depositan en una fábrica harinera abandonada en la localidad navarra de Barasoain, propiedad de la familia de Txema Jiménez, amigo de Pagola. Mientras, Javier González de Durana intenta convencer a Segundo Calleja, alcalde de Sestao (el municipio donde se encuentra AHV), de la necesidad de proteger los modelos. La gestión es infructuosa. Según González de Durana, a Calleja le hubiera dado igual que los quemasen en su totalidad.

La presunta indiferencia del alcalde de Sestao choca contra el encantamiento en el que viven González de Durana y Pagola y que se puede iluminar a través de lo que Bourdieu define como la “familiaridad con la lógica interna de las obras”¹⁷. Es este conocimiento previo el que posibilita un disfrute estético. Para al autor francés, una obra de arte solo puede interesar o transmitir algo a aquellos que tienen la competencia cultural. En este caso, se apoya en la capacidad de estos últimos para descodificar estos artefactos, por ejemplo, en relación a las tendencias artísticas vanguardistas que han admitido la influencia de la estética industrial.

Es, precisamente, dentro de este campo semántico donde se acomoda la exposición *Sueños mecánicos. Maquinismo y estética industrial*, comisariada por el propio González de Durana y que fue inaugurada el 24 de mayo del año 2000. La muestra incluía una selección de 500 modelos de los miles rescatados. Según el comisario,

¹² Las declaraciones de González de Durana proceden de una entrevista realizada en diciembre de 2014.

¹³ Jean-Louis KEROUANTON, “De la théorie au modèle: les hélices comme sculptures calculées, le cas des Fonderies de l’Atlantique à Nantes” en *In Situ. Revue des Patrimoines*, 10 (2009), p.5, 10.4000/insitu.4266

¹⁴ Vincent VAN GOGH, Carta de Vincent Van Gogh a Anton Von Rappard, escrita y enviada desde La Haya entre el 24 y el 27 de octubre de 1882. Documento disponible en la web de la edición de las cartas de Van Gogh por el Van Gogh Museum y Huygens ING [en línea], <http://vangoghletters.org/vg/letters/let275/letter.html> [Consulta: 19 de julio de 2015].

¹⁵ Mary DOUGLAS, *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Harmondsworth, Penguin Books, 1970.

¹⁶ Susan BUCK-MORSS, *La dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Madrid, Antonio Machado, 2001, p. 73.

¹⁷ Pierre BOURDIEU, *Distinction. A Social Critique of the Judgment of Taste*, Londres. Routledge. 2013 [1979], p. XXV.

la idea era exponer únicamente las piezas, pero enseguida surgió la duda: era un material con una gran fuerza visual y plástica pero no era exactamente “arte”. Entonces, opté por colocar los modelos en el centro en una disposición totémica, como un ejército de figuras, y ponerlos en diálogo con obras a las que este tipo de piezas habría influido¹⁸.

Se colgaron diversas reproducciones a escala 1:1 de obras de Picabia, Léger o de los constructivistas rusos, así como obras originales de los artistas vascos Ana Isabel Román y Edu López y algunos carteles relacionados con la industria en el País Vasco diseñados en las décadas de los años 20 y 30 del siglo XX. Con su presencia en la exposición, los modelos de AHV entran en una nueva fase. La de objetos dignos de ser admirados estéticamente. “No debe haber mala conciencia ante la fuerza de los elementos (los modelos). Son lo que son. Su descubrimiento hace imprescindible la visita”, escribía en su crítica de la exposición Sáenz de Gorbea¹⁹. El subtítulo de la exposición hace una referencia explícita al maquinismo. No hay nada mejor que esta frase de Léger para entender esta atracción:

La guerra me arrojó, como soldado, en el corazón de una atmósfera mecánica. Aquí descubrí la belleza del fragmento. Sentí una nueva realidad en los detalles de una máquina, en el objeto común. Traté de encontrar el valor plástico de estos fragmentos de nuestra vida moderna²⁰.

Algunos de estos fragmentos mecánicos son, sin duda, reconocibles en la forma de algunos de los modelos (hélices, engranajes, coronas, etc.). Además, el propio color de las piezas, amarillo, rojo y negro, principalmente, remiten a las propias decisiones cromáticas de muchas de las obras de Léger. El código para interpretar los colores es, en realidad, el siguiente: el rojo para el hierro, el azul para el acero y el amarillo para mecanizados. El negro era el vacío, el hueco interno resultante en la pieza final tras el proceso de moldeado. Asimismo, la pintura era fundamental para proteger la madera.

No obstante, la gran mayoría de piezas, en realidad, remiten a formas geométricas puras. Esta abstracción, no extrema pero audaz, bien podría mitigar algunas de las reticencias de Clement Greenberg hacia la estética mecánica, a la que acusaba de no ir lo “suficientemente lejos” y tener una apariencia demasiado *arty*²¹. De esta forma, los modelos de AHV podrían encontrar otro aliado potencial en la tradición minimalista para presentar su candidatura a acceder a la categoría de obras de arte autónomas.

Volviendo al origen de la exposición vale la pena reflexionar sobre la disposición “totémica” de los modelos, que desprende un cierto aroma etnográfico, y remite a los intentos históricos de hacer converger las expresiones plásticas entre diversas culturas. Desviémonos unos párrafos para visitar la famosa exposición del MOMA: “*Primitivismo en el arte del siglo XX. Afinidad de lo tribal y lo moderno*”, inaugurada en 1984.

Tanto en ella como en *Sueños Mecánicos*, el visitante tiene la oportunidad de relacionar obras inequívocamente “artísticas” con artefactos que, realizados con pretensiones estéticas o no, su principal función no era ser objeto de admiración visual. En el caso de los llamados objetos “tribales”, estos podían ser desde utensilios para rituales religiosos hasta equipamiento bélico. Obviamente, la separación entre función y apariencia estética no deja de ser otra convención cultural asentada en nuestra cultura occidental y, en realidad, no tendría por qué aplicarse a otros contextos, donde ambos elementos pueden ser indisociables. Adicionalmente nos encontramos con otro factor crucial. Sobre la exposición del MOMA, James Clifford hace la siguiente objeción:

¹⁸ Fragmento transcrito de la entrevista personal desarrollada en diciembre de 2014.

¹⁹ Xabier SÁENZ DE GORBEA, “Realidades Mecanomorfias”, en *DEIA*, 9 de junio de 2000, p. 15.

²⁰ Fernand Léger citado en James CLIFFORD, *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 2000 [1988], p.152.

²¹ Clement Greenberg citado en Michael FRIED, *Arte y objetualidad*, Madrid, Visor, 2004 [1967], p. 17.

Este reconocimiento arroja dudas sobre la percepción de un mundo tribal que desaparece, salvado, vuelto valioso y significativo, ya sea como “cultura” etnográfica, ya como “arte” primitivo. Porque en este ordenamiento temporal la vida genuina o real de las obras tribales siempre precede a su recolección²².

Con todas las precauciones que hay que tomar para establecer un paralelismo entre los pueblos colonizados, con todo el bagaje de humillación y explotación que soportan, y las prácticamente extinguidas sociedades industriales occidentales, el argumento de Clifford es, ciertamente, pertinente. Los modelos de AHV son parte (un “documento” físico) del mundo que desaparece sobre el que se ha efectuado, literalmente además, una operación de rescate y que, habiendo traspasado las puertas de una institución artística, han recobrado valor. Si bien, aún no como obras de arte, a secas, sí, al menos, como ejemplos “bellos” de cultura material²³.

Bajo este punto de vista el destino de los modelos de AHV podría ser, aparentemente, el de los fondos de un museo etnográfico, aunque, como veremos más adelante, no es un camino fácil. Sin embargo, tras haber entreabierto las esquivas y caprichosas puertas del mundo del arte contemporáneo, ¿por qué no cruzar el umbral?

Los autores invisibles

De hecho, se podría aventurar que, desde el *ready-made*, no debería haber demasiados pasos intermedios para conferir a unos modelos como los de AHV la etiqueta de obras de arte autónomas legitimadas para ocupar algún rincón de un museo de arte contemporáneo. Sin embargo, dos factores fundamentales mutilan tal candidatura.

El primero estriba en la propia contradicción que implica, al menos en la concepción original de Duchamp, admiración estética, como la que desprenden los modelos de AHV, y el *ready-made*, categoría a la que inmediatamente remite su presencia en una galería de arte, desprendidos por completo de su función original: “Cuando descubrí los *ready-mades*, pensé en intimidar a la estética... Les arrojé a sus caras el posabotellas y el urinario como un reto y ahora lo admiran por su belleza estética”, escribe Marcel Duchamp en una carta enviada a Hans Richter²⁴. Según esta lógica, es la propia “belleza” de los modelos (o, para ser más exactos, su estetización) la que, paradójicamente, obstaculiza el camino que han de seguir estos para acceder a la esfera del arte.

El otro motivo (el definitivo) es la aparente ausencia de firma. La mano o intención de ningún artista está detrás para contagiar a los modelos con su aura. Una de las críticas aparecidas en prensa sobre *Sueños Mecánicos* se titulaba precisamente así: “Arte sin firma”²⁵. Hauser ofrece la clave de este sobreseimiento: “Se ha de pagar un tributo a las condiciones burguesas para asegurar la permanencia y el tratamiento especial del objeto rescatado. El artista ha de firmarlo para transformarlo en arte”²⁶.

De hecho, la autoría, de la que la firma es la prueba fundamental, aporta un visado a cambio de un precio. Como señala Gérard Wajcman a propósito del urinario de Duchamp, la firma sirve para “desidentificar” el objeto, es decir, para vaciarlo de significado y afirmar: “Esto no es un meadero”²⁷. En el caso de los modelos, objetos difícilmente reconocibles como tales para el público general, esta misma afirmación

²² CLIFFORD, 1988, p.242.

²³ “Instrumentos humildes en su origen pueden ahora ser vistos como portadores de la belleza de una época”, escribe Eva Villar en su crítica de la exposición. Ver Eva VILLAR, “El arte de los tiempos modernos”, en *El Correo. Suplemento Territorios*, 17 de mayo (2000).

²⁴ Carta de Marcel Duchamp a Hans Richter citada en Athur DANTO, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 2001, p.107.

²⁵ José Luis MERINO, “Arte sin firma”, en *El País*, edición del País Vasco, 5 de junio de 2000 [en línea], https://elpais.com/diario/2000/06/05/paisvasco/960234008_850215.html [Consulta: 31 de agosto de 2017]

²⁶ Susan HAUSER, “Waste into Heritage. Remarks on Materials in the Arts, on Memories and the Museum”, en B. Neville y J. Villeneuve (eds.), *Waste-site Stories: The Recycling of Memory*, Albany, State University of New York, 2002, p. 48.

²⁷ Gérard WAJCMAN, *El objeto del siglo*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2001, p. 61.

pierde parte de su fuerza pero, precisamente, niega cualquier posibilidad de repensar, aunque fuera por negación, su condición anterior. Wajcman va más allá en su reflexión sobre el poder de la firma para separar el objeto producido en masa de sus semejantes:

Lo vuelve heterogéneo a todos los otros, a todo otro, cuando lo que constituye el sello absoluto del objeto industrial de masa y que lo distingue hasta del objeto igual, pero fabricado artesanalmente, es el hecho de ser absolutamente anónimo, de no tener autor e incluso de no ser posible suponerle uno²⁸.

Sin embargo, detengámonos un momento en la condición de los modelos de AHV. Los modelos se usan, en general, para hacer reproducciones en serie²⁹. Sin embargo, ellos nunca lo son. Ni en los años sesenta, que es la época de la que datan los modelos que han sobrevivido, ni en la actualidad, en la que técnicas más modernas han sustituido casi por completo al moldeo con este tipo de artefactos³⁰. Son únicos, contruidos a medida y no hay dos iguales. En realidad, siguiendo la terminología marxista, se trataría de medios de producción, no de mercancías. Son artefactos que, por su propia condición, poseen valor de uso pero no valor de cambio.

Algunos artistas han explorado esta identidad ambivalente que los sitúa como hijos ilegítimos de un improbable emparejamiento entre el sistema industrial y el oficio artesanal y milenario del moldeo³¹. A finales de los 80, Allan McCollum, inició su obra *Individual Works* (1987-1991), una instalación que consiste en 48.000 piezas producidas mediante la técnica del moldeo. Los objetos resultantes, que no remiten a ningún uso funcional aparente, son, a primera vista, iguales pero admiten mínimas variaciones que convierten a cada uno de ellos en una pieza única. La instalación impresiona por una suerte de mezcla entre la mareante y expansiva acumulación y la mínima pero indiscutible variación individual. Un contraste que, precisamente, también observó Fernando Pagola al reflexionar sobre la primera impresión que le causaron los miles de modelos almacenados en el pabellón de AHV.

En un ámbito más cercano y con una intención de reivindicación, entre otras cosas, del trabajo más explícita y cercana a esta investigación, es reseñable la obra *Naturaleza muerta con recipientes* (2016), de Klaas Van Gorkum e Iratxe Jaio. Se trata de una instalación de objetos (principalmente recipientes, como el título indica) elaborados a partir de unos moldes rescatados de una fábrica abandonada. En su página web, los artistas declaran: “No solo nos interesa estudiar los restos históricos y artefactos olvidados en sí, sino también reconstruir los procesos efímeros de los que una vez formaron parte”³², es decir las relaciones económicas, históricas y sociales que, en definitiva, incorpora el trabajo industrial.

Volviendo a los objetos que nos ocupan, procedentes también ellos de las ruinas de una fábrica, es importante recordar que, según Tomás Ariza, ex-ingeniero en AHV y experto en patrimonio industrial del País Vasco, los creadores de estos modelos eran talleres de carpintería muy pequeños y artesanales que florecían al calor de las fundiciones en los barrios obreros de la Margen Izquierda de la Ría de Bilbao, los

²⁸ WAJCMAN, 2001, p. 63.

²⁹ Esta afirmación es relativa. Era habitual que, según las necesidades de cada época y la evolución tecnológica, AHV requiriera maquinaria y equipos técnicos hechos a medida para desarrollar su actividad. En la mayoría de las ocasiones, estas adquisiciones se hacían en el Reino Unido y suponían un coste elevado. Eran equipos “llave en mano” por lo que no había recambios en serie disponibles en el mercado. En consecuencia, por seguridad, AHV encargaba la elaboración de un modelo de madera de cada pieza de la máquina. En caso de que la original fallara, se recuperaba el modelo, se fundía la pieza y, en un día o dos como máximo, la máquina volvía a entrar en funcionamiento. Por lo tanto, muchos de los modelos almacenados en el pabellón se fabricaban con la esperanza de que no se usaran nunca y es probable que nunca fueran manipulados desde que los modelistas les dieran forma en su taller.

³⁰ Agradezco a Iñaki Arteagoitia e Ignacio Emaldi, modelistas y socios de la empresa Modelos Emar, sus aportaciones a la hora de analizar el origen y uso de los modelos de AHV.

³¹ Sobre las implicaciones artísticas, históricas y sociales de la acción de moldear, es recomendable revisar la exposición *L'empreinte*, que tuvo lugar en el centro Georges Pompidou en 1997, comisariada por George Didi-Huberman y Didier Semin.

³² Iratxe JAIO y Klass VAN GORKUM, “Naturaleza muerta con recipientes”, *Parallel Ports* [en línea], <http://www.parallel-ports.org/es/project/naturaleza-muerta-con-recipientes> [Consulta: 3 de octubre de 2016].



Fig. 3. Modelo de AHV con firma en el lateral (fotografía de Javier Cía Alcorta).

mano, artesanales, que requerían probada habilidad técnica. Asimismo, su posesión era muy preciada. “Muchas veces las fundiciones se quedaban con los modelos. No te los devolvían. De esta forma, si había necesidad de fundir esa pieza de nuevo, no tenías más remedio que acudir a ese proveedor. Esta práctica era muy habitual”, señala Ariza. En este contexto competitivo era normal que el productor quisiera estampar su firma, una marca que le distinguiera del resto de posibles proveedores. Si un modelo cumplía la calidad exigida bastaba con consultar la inscripción en el propio objeto para saber quién lo había hecho y encargarle más piezas. Según Ariza, AHV disponía de una red de entre 20 y 30 talleres de carpintería. La mayoría de las piezas tenían y tienen su firma³⁵ (fig. 3).

Ciertamente, la mayoría de firmas son colectivas, puesto que remiten al taller. También es cierto que algunas fundiciones imponían su nombre. Además, el uso habitual de iniciales indica un código de comunicación limitado exclusivamente al reducido grupo de aquellos que lo dominan. Por último, los modelistas segura-

cuáles en su gran mayoría han desaparecido³³. Los artistas Chema Eléxpuru y Juan Gómez Ruiz lo recuerdan de esta forma:

Junto al puente de Deusto había un taller de modelismo industrial y era habitual que los moldes de madera, para fabricar piezas de motores navales, estuvieran en la calle esperando su recogida. En el taller de carpintería que hacían estas bellísimas piezas trabajaban expertos ebanistas, con un profundo conocimiento de su oficio. Poder jugar entre aquellas piezas (¿esculturas?) y años después contemplar las herramientas, ya jubiladas, en la casa de un amigo, hijo de uno de aquellos ebanistas, fue una suerte. También estas piezas volvieron a la memoria durante un periodo en el cual el minimalismo parecía la corriente artística que todo lo opacaría; en aquel momento recordaba las piezas de modelismo como paradigma de la escultura, desde su modesta acera esperando su traslado a los talleres de fundición³⁴.

Sin embargo, no es cierto que los modelos de AHV no tengan firma. Un vistazo somero a cada una de las piezas nos descubre diversas inscripciones a mano. Hay códigos numéricos que sirven para relacionar el modelo con la pieza original pero también hay iniciales y nombres. “Aquí pone...Talleres Nestas. Eso está en Basauri. Seguramente, les encargaron que hicieran esta pieza”, indica Tomás Ariza, mientras observa la fotografía de uno de ellos.

Hay que insistir en que eran piezas hechas a

³³ Todas las declaraciones de Tomás Ariza pertenecen a una entrevista que tuvo lugar en enero de 2015.

³⁴ Chema ELÉXPURU y Juan GÓMEZ RUIZ, “Arte e industria en los procesos cerámicos y gráficos”, *Fabrikart*, nº3 (2003), p. 83.

³⁵ Hay que matizar que esta práctica comienza entre los años cincuenta y sesenta. En un ejemplo de externalización, décadas antes de que se convirtiera en una práctica empresarial habitual, la dirección decidió subcontratar parte de esta tarea bien, directamente, a pequeños talleres de carpintería, bien a las fundiciones que, a su vez, contratarían a estos profesionales. Hasta el cierre de la compañía convivieron ambos procedimientos: la elaboración de modelos por parte de los profesionales en plantilla de AHV y la subcontratación de terceros.

mente no pretendían ser considerados como autores, en el sentido artístico del término. ¿O sí? Jesús Escobal, modelista retirado de AHV, recuerda³⁶ que, cuando se sentían especialmente satisfechos con el aspecto y el acabado de un modelo, insertaban su firma personal en el interior del mismo. Una rúbrica que, por lo tanto, permanecía oculta, invisible. Él trabajaba directamente para AHV por lo que no era necesario un “recordatorio” de la autoría de la pieza. No obstante, consideraba oportuno y justo dejar ese sello secreto.

El grabador en metal, madera o arcilla pone de manifiesto una segunda categoría de conciencia material. Este artesano deja una marca personal de su *presencia en el objeto* [la cursiva es mía]. En la historia de la artesanía, estas marcas de autor no contenían en general mensaje político alguno, como si puede haberlo en un grafiti garabateado en una pared, sino que eran meras afirmaciones que trabajadores anónimos habían impuesto a materiales inertes: *fecit* (“Yo lo hice”, “Aquí estoy, en este trabajo”, que es como decir “Existo”)³⁷.

El gesto de Escobal proviene, por tanto, de un impulso de afirmación y reivindicación de su propio trabajo y tiene mucho que ver con el ya mencionado procedimiento artesanal con el que se elaboran los modelos. Al contrario que en la producción tecnificada y masiva de mercancías donde, debido a la pérdida de conciencia del producto final (el fenómeno de reificación, formulado por Lukács³⁸), los modelistas sí se sienten autores de sus obras y si la firma queda invisible no es por un reglamento interno que impidiera insertarla en el exterior sino por lo que podría calificarse de pudor. Hacer visible la firma delataría cierto narcisismo incompatible con una idea de dignidad y humildad en el trabajo manual opuesta al trabajo de corte intelectual (como al que pertenecería la actividad artística) reservado, generalmente, a las clases sociales más elevadas³⁹.

En definitiva, ignorar el proceso de elaboración conduce necesariamente a desconocer que, en realidad, se trata de objetos con una autoría potencialmente trazable. Con todo, hay más factores que concurren en este olvido. Recurriendo de nuevo a la comparación con el arte “étnico” es llamativo comprobar cómo, tras la consolidación en las últimas décadas de un turismo de masas que se conforma con *souvenirs* anónimos producidos en masa, las élites que antes buscaban y coleccionaban artefactos que no habían sido elaborados, en principio, para ser comercializados, tienen que tomar una decisión: si no es posible encontrar más de estos objetos “auténticos” ante la inundación de copias e imitaciones, quizá sea el momento de identificar artistas o artesanos locales, capaces de introducir rasgos de estilo propios, y adquirir sus obras, esta vez sí, firmadas. Es decir, aceptan una individualización que, en el pasado, hubieran descartado y renuncian a buscar objetos “representativos” de un pueblo o comunidad. De esta forma, se construye una categoría que eleva el valor de las obras gracias a una autoría verificable y a la que solo tienen acceso los *connoisseurs* de alto poder adquisitivo⁴⁰.

Sin embargo, el contexto industrial no permite semejante operación. En primer lugar, no conforma un atractivo turístico que sea lo suficientemente masivo para que se conserven oficios en trance de desaparición (como el de los propios modelistas) y, en segundo lugar, los modelos pero también los artefactos industriales en general, al contrario que las obras de “arte étnico”, no provienen de un “otro” exótico (y exotizado) que, como consecuencia de décadas de imposición colonial, ha sido reducido mero objeto tanto de la atracción como del rechazo de mirada occidental. En el caso que nos ocupa, estos artefactos no proceden sino de una parte mucho más cercana, fundamental e incómoda de nuestra propia sociedad: la clase obrera.

Las ridiculizadas culturas populares del pasado, los objetos que emergen de las comunidades obreras y los espacios en los que confluían han sido, en su mayor, parte borrados (...) Los espacios de la acción política de la clase trabajadora han sido también erradicados de la conmemoración espacial, las vidas de los pobres generalmente se olvidan mientras las de los ricos se celebran⁴¹.

³⁶ La entrevista personal con Jesús Escobal tuvo lugar en marzo de 2017.

³⁷ Richard SENNETT, *El artesano*, Barcelona, Anagrama, 2009, p. 163.

³⁸ Georg LUKÁCS, *Historia y conciencia de clase II*, Barcelona, Orbis, 1985 [1923].

³⁹ Jonathan COBB y Richard SENNETT, *The Hidden Injuries of Class*, Nueva York, Random, 1973.

⁴⁰ David HUME, *Tourism Art and Souvenirs: The Material Culture of Tourism*, Oxford, Routledge, 2013.

⁴¹ EDENSOR, 2005, p. 132.

Bajo esta luz, se puede interpretar una instalación como *The Work People of Halifax 1877-1982* (1994), de Christian Boltanski. Se trata de una sala en cuyas paredes se apilan, a modo de archivo, cajas de hoja-lata etiquetadas con los nombres de los trabajadores que se quedaron en el paro tras el cierre de una fábrica en el norte de Inglaterra. Dentro de las cajas, cada trabajador introducía uno o varios objetos que “recordaran” su paso por la empresa. La obra propone una recuperación de la memoria individual y comunitaria a través de unos objetos, que no vemos pero sentimos, y unos nombres. No se trata de obreros anónimos sino individuos con su propia subjetividad trasladada en esos recuerdos ocultos. Sobre la importancia de combatir el anonimato, Boltanski dice: “Tengo la impresión que decir o escribir el nombre de alguien le devuelve la vida durante unos instantes”⁴².

Los modelos olvidados

Una vez cerradas las puertas del museo de arte contemporáneo, deshagamos el camino y tomemos la dirección del museo etnográfico y/o industrial. Si bien los modelos de AHV no logran alcanzar pleno derecho como obras de arte autónomas, hay que admitir, no obstante, un evidente cambio de estatus. *Sueños Mecánicos* es un éxito de crítica y de público. Los modelos ya no son basura abandonada en un almacén sino que atraen a visitantes con el único propósito es verlos.

En este nuevo contexto, Javier González de Durana contacta esta vez con responsables de patrimonio de la Diputación de Vizcaya para que se hagan cargo de estos objetos en calidad de bienes susceptibles de convertirse en patrimonio protegido. La gestión es, nuevamente, estéril y delata cómo la invisibilidad del trabajo industrial también se expande por otros ámbitos.

El antropólogo José Ignacio Homobono cuestiona la tendencia fetichista hacia la tecnología en los museos de ciencia e industria e intenta enfocar el potencial del objeto desde un punto de vista más fenomenológico. No se trata de embalsamar unos restos sino de hacerlos “hablar” (tomando prestada la expresión de Benjamin) sobre las relaciones que se establecían alrededor de los mismos:

La observación de las permanencias físicas puede revelar aspectos de las condiciones de vida y de trabajo de las clases subalternas, tales como la organización espacial del centro de trabajo, los niveles tecnológico y productivo o la estructura jerárquica. (...) Tras las instalaciones y la maquinaria, en los talleres y en las manufacturas puede percibirse *la sombra del obrero* que los hacía funcionar y del responsable que los dirigía [la cursiva es mía]⁴³.

Kirshenblatt-Gimblett, en su estudio sobre las exposiciones etnográficas, subraya también, la preponderancia de la admiración visual por encima de otras cuestiones⁴⁴. La manera habitual de disponer los artilugios pretende asemejarse a la de las exposiciones artísticas. Se eleva, así, su valor estético y, voluntariamente o no, se desactiva el potencial político que presentaría la oposición de las diferencias culturales representadas^{45,46}.

⁴² Entrevista a Christian Boltanski en Gloria MOURE, *Christian Boltanski: Adviento y otros tiempos*, Barcelona, CGAC y La Polígrafa, 2010, p. 107.

⁴³ José Ignacio HOMOBONO, “Del patrimonio cultural al industrial”, en X. Pereiro, S. Prado y H. Takenaka (eds.), *Patrimonios culturales, educación e interpretación. Cruzando límites y produciendo alternativas*, Donostia-San Sebastián, Ankulegi Antropología Elkarte, 2008, p. 70.

⁴⁴ Barbara KIRSHENBLATT-GIMBLETT, *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display*, Washington, Smithsonian Institute Press, 1991.

⁴⁵ Fred R. MYERS, “Introduction: The Empire of Things”, en F.R. Myers (ed.), *The Empire of Things. Regimes of Value and Material Culture*, Santa Fe, School of American Research Press, 2001, p. 51.

⁴⁶ *Sueños Mecánicos. Maquinismo y estética industrial* no tenía, ni mucho menos, carácter etnográfico, por lo que sería injusto hacerle una objeción de este tipo. La exposición, de hecho, se acompañó de una serie de conferencias en las cuáles sí se discutió sobre proceso de fabricación de los moldes y del trabajo empleado en su producción. Entre las ponencias, se encontraban la de Pedro Ruiz de Alegría, ex-director Planificación Operativa de AHV, titulada *Altos Hornos y la influencia social en el entorno* y la

La ley 7/1990 de protección del patrimonio cultural del País Vasco reza lo siguiente: “El patrimonio cultural vasco es la principal expresión de la identidad del pueblo vasco y el más importante testigo de la contribución histórica de este pueblo a la cultura universal”⁴⁷. Cabe preguntarse qué elementos son constitutivos de esa expresión de identidad, concepto este último muy resbaladizo, si atendemos, además, a las peculiares circunstancias históricas y políticas del País Vasco. Homobono señala el énfasis que ponen los etnógrafos vascos en la cultura material pastoril y campesina

cuyos elementos se convierten en demarcadores étnicos. La industria y su correlato urbano, asociados a la modernidad y al mercado, al capitalismo y al cambio social, al multiculturalismo vehiculado por la inmigración y a la secularización, se contemplan como etnicidas, desestructuradores y espúreos, soslayándose intencionalmente expresiones tanto de la cultura de las élites industriales autóctonas como de la popular de las clases subalternas, autóctonas o alóctonas⁴⁸.

Atendiendo a este argumento, la candidatura de los modelos a ser considerados patrimonio comienza a agrietarse. En vez de revalorizarse como pruebas de un mundo (el industrial) que desaparece, como sostenía Clifford, resultan ser objetos molestos, contaminados literal y metafóricamente⁴⁹. Pero al margen de cuestiones identitarias, el golpe de gracia lo ejecutan unas evaluaciones expertas que, en realidad, no parecen alejarse demasiado de lo que Néstor García Canclini califica como “estéticas idealistas”, las cuales valoran las obras “como objetos singulares, originales, y por eso con una capacidad única de representar el ‘genio’ de sus creadores”⁵⁰. Cuando se le pregunta por los criterios que el Gobierno Vasco sigue a la hora de declarar un bien industrial como patrimonio protegido, Armando Llamosas, técnico del departamento competente, expone lo siguiente:

Se analizan los siguientes aspectos: Si tiene elementos representativos, si posee valores estéticos, si es único, si se encuentra en estado íntegro o *si hay autoría*. A este respecto, es importante que se pueda trazar un estudio histórico, es decir, que haya documentos que demuestren el origen (fecha, autores, patentes, etc.) del objeto [la cursiva es mía]⁵¹.

Aunque los modelos de AHV podrían cumplir alguna de estas condiciones, nos encontramos nuevamente con el problema central de la autoría. A pesar de que su elaboración exija una pericia técnica considerable, los modelos no son materializaciones físicas de unos diseños y unos cálculos realizados en un plano sino que deben su existencia a la presencia física e inapelable de un original en acero, el cuál ha sido diseñado (y, a su vez, moldeado) en otro lugar. En cierto modo, bajo un régimen de valor que privilegiara la cercanía a un origen, los modelos de AHV, pese a que no haya dos iguales, formarían parte de una categoría inferior.

Son los ingenieros (titulados superiores, en definitiva, dedicados al trabajo intelectual) que diseñan las máquinas o procesos técnicos aquellos que pueden demostrar y afirmar su autoría (en forma de patente) y disfrutar de la posibilidad de que sus creaciones se reivindicquen y se protejan. Los modelistas (formados en escuelas de oficios) realizan, al fin y al cabo, un trabajo subalterno y manual: elaborar copias en madera de fragmentos de las máquinas creadas por los primeros. A este respecto, García Canclini observa cómo

de Julio Arto, ingeniero técnico de Minas y ex-profesor de tecnología del Instituto Técnico de Barakaldo: *Aspectos técnicos del moldeo*.

⁴⁷ Ley 7/1990, de 3 de julio de Patrimonio Cultural Vasco, *Boletín Oficial del País Vasco*, 157, 6 de agosto de 1990, p. 7062.

⁴⁸ HOMOBONO, 2008, p. 64.

⁴⁹ Una visión que persiste en determinados sectores del nacionalismo vasco. La conclusión que extrae González de Durana de sus intentos fallidos para convencer a los responsables públicos es la siguiente: “Al Partido Nacionalista Vasco todo lo que tenía que ver con el patrimonio industrial o no le interesaba o no lo entendía”.

⁵⁰ Néstor GARCÍA CANCLINI, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inmanencia*, Buenos Aires, Katz, 2010, p. 67.

⁵¹ Las declaraciones de Armando Llamosas son a título personal y no pretenden ser consideradas como la posición oficial del Gobierno Vasco. Fueron expresadas en una entrevista personal en octubre de 2016.

se consagran como superiores barrios, objetos y saberes generados por los grupos hegemónicos, porque estos grupos cuentan con la información y la formación necesarias para comprenderlos y apreciarlos, y, por tanto, para controlarlos mejor. Los historiadores, los arqueólogos y los políticos de la cultura definen cuáles son los bienes superiores que merecen ser conservados. Reproducen así los privilegios de quienes en cada época dispusieron de medios económicos e intelectuales, tiempo de trabajo y de ocio, para imprimir a esos bienes una mayor calidad⁵².

Llamosas explica que la función de un técnico especialista es distinguir “entre la nostalgia y el valor patrimonial objetivo” y no dejarse llevar por el sentimentalismo de aquellos que por el mero hecho de “haber trabajado durante muchos años con una herramienta o máquina determinada sienten un afecto especial”. En definitiva, la experiencia obrera, ya sea la del operario de una máquina o la del artesano, tiende a etiquetarse de “nostálgica”, carente de valor y subjetiva, mientras que el trabajo inequívocamente intelectual (procedente de integrantes de clases más acomodadas que pudieron costearse estudios superiores), debidamente sancionado por una patente y unos planos técnicos firmados, deriva en un “valor objetivo”.

Por lo tanto, los criterios técnicos consagran una división tajante entre lo que Sennett denomina “la mano” y “la cabeza” cuya consecuencia es una separación administrativa y rutinaria entre el trabajo manual e intelectual, a pesar de que una observación rigurosa de los procesos industriales y productivos, cuando menos, pone en duda esta segregación. El propio sociólogo estadounidense pone como ejemplo la corrección manual de los parachoques estandarizados en el aparcamiento de un complejo de ocio y negocios en Atlanta. Para evitar daños y rayones en las carrocerías, los operarios habían doblado ligeramente hacia dentro un saliente de los mismos (“el artesano había pensado por el arquitecto”⁵³). Para algunos autores, como Tom Holert, este tipo de ejemplos demuestra que, en la práctica, existe una autoría compartida, aunque no esté sancionada formalmente por ningún contrato⁵⁴. De la misma manera, los modelos de AHV cumplen una función oscura, oculta, que, en muchas ocasiones, iba más allá de la mera reproducción. Por ejemplo, ante la ausencia de planos y/o con una pieza original de referencia muy deteriorada, los modelistas tenían que imaginar o adivinar (pensar por el ingeniero, en definitiva) la forma exacta que había que dar al modelo.

La diáspora. Un epílogo

Tras la exposición, el entonces director de la Sala Rekalde decide buscar un destino a las 500 piezas. Los costes de retornarlas a Barasoain son excesivos y surge la posibilidad de almacenarlas, casualmente, en otra antigua harinera: el edificio de Molinos Vascos, en el barrio bilbaíno de Zorroza, casi a medio camino entre AHV y el Guggenheim. Un edificio en desuso muy emblemático e imponente visualmente, calificado (este sí) como patrimonio protegido en 2009. El resto de las piezas se queda en Barasoain durante algunos años hasta que Txema Jiménez avisa a Pagola y a González de Durana de que sus parientes han vendido la harinera a una promotora inmobiliaria, la cual va a proceder a su demolición. Es el año 2010.

Txema Jiménez vende una gran parte de los modelos a dos conocidos de Pamplona, Javier Cía y Alejandro Prat, especialistas en antigüedades y en diseño industrial que también han caído hechizados

⁵² GARCÍA CANCLINI, 2010, p. 67.

⁵³ SENNETT, 2009, pp. 61-62.

⁵⁴ Tom HOLERT, “Hidden Labor and the Delight of Otherness: Design and Post-Capitalist Politics”, *E-Flux Journal*, 17 (2010), junio-agosto, p.05/09 [en línea], <http://www.e-flux.com/journal/17/67360/hidden-labor-and-the-delight-of-otherness-design-and-post-capitalist-politics/> [Consulta: 31 de agosto de 2017].

por la belleza de las piezas. Ambos crean la marca Futuro Industrial, paraguas bajo el cual pretenden promocionar y poner en el mercado tanto las piezas procedentes de AHV como otros objetos industriales. El precio de venta al público oscila desde los 30 hasta los 2.000 euros.

Tras los dos portazos anteriores, los modelos encuentran una tercera vía. “Si se rechaza la lógica de conservación, ¿qué otra hipótesis la sustituye? Cuando el museo retrocede, ¿quién gana? La ley del mercado”, afirman De Certeau y Giard⁵⁵. Quince años después de ser rescatados de las llamas, los modelos de AHV pasan a un nuevo estado. Tras su frustrado acceso tanto a la condición de obra de arte como de bien patrimonial protegido, finalmente, encuentran refugio en la categoría de mercancía. Este es el primer momento en sus trayectorias en el que las piezas no solo son comercializables sino que, además, se les adjudica un valor monetario concreto.

No obstante, comercializar los modelos no es una tarea sencilla. La demanda de este tipo de objetos no parece ser lo suficientemente sólida y constante. Cía señala la dificultad del público para “descifrar” estos objetos: “Son formas abstractas, extrañas y difíciles de interpretar”⁵⁶. Además de estar limitadas a una función puramente decorativa, son piezas humildes elaboradas con una madera ordinaria como es la de pino. Las coordenadas por las que un potencial comprador puede guiarse están borrosas. Confiar en los efectos de la admiración estética no es suficiente. No lo fue en la exposición de la Sala Rekalde y tampoco aquí. Según Kopytoff, cuando no hay pruebas visibles de un prestigio que justifique un precio alto hay que recurrir a elementos como el valor genealógico, étnico o histórico⁵⁷.

En este sentido, tanto Futuro Industrial a través de su presencia en la web⁵⁸ como en el stand de DecorAcción, se observa, en primer lugar, la inclusión de recortes de prensa de la exposición *Sueños Mecánicos* y, en segundo lugar, la mención a Altos Hornos de Vizcaya como origen de las mismas. La historia, no obstante, es algo más que una mera tabla cronológica. La atmósfera de una época y de un entorno, el intento de recuperar o conservar unos saberes y técnicas en peligro de extinción también juegan un papel en la configuración de la idea de “autenticidad”, tan controvertida como apreciada por los compradores de antigüedades.

Con todo, la atribución de una historia veraz y comprobable ayuda, pero tampoco es suficiente: “Hay un interés a veces excesivo en el mundo de las antigüedades de saber el autor (la época, la firma, la corriente artística). Las piezas de AHV no se pueden regir por estas categorías y esto repele a algunos compradores”, señala Prat. Los modelos se topan, pues, con un techo de cristal que no pueden superar, ya que no pueden competir en el mercado de antigüedades en igualdad de condiciones contra otro tipo de objetos debidamente firmados.

Recapitulando la deriva de los modelos de AHV, nos encontramos con que, de las 40.000 piezas iniciales, unas tres cuartas partes fueran quemadas a la orilla de la Ría de Bilbao en los meses posteriores al cierre de la empresa. De los 10.000 modelos rescatados por Pagola y González de Durana, unos 500 fueron expuestos en la Sala Rekalde antes de ser depositados en un edificio que, a día de hoy, está abandonado y con el techo agujereado. Unos días antes de escribir estas líneas he comprobado que muchos de ellos siguen allí, a la intemperie (fig.4). El resto han terminado comercializados como antigüedades y han podido ser avistados en escaparates de tiendas de moda, de electrodomésticos y como elementos decorativos de algún restaurante. Javier, Txema y Fernando se quedaron con apenas unas docenas de piezas.

⁵⁵ DE CERTEAU Y GIARD, 2000 [1980], p. 140.

⁵⁶ Las conversaciones con Javier Cía y Alejandro Prat tuvieron lugar en junio de 2014.

⁵⁷ KOPYTOFF, 1986, p. 82.

⁵⁸ Véase, por ejemplo, el blog y la página de Facebook de Futuro industrial: futuroindustrial.tumblr.com, www.facebook.com/futuroindustrial.decoracion [Consulta: 31 de agosto de 2017].



Fig. 4. Modelos de AHV en el edificio de Molinos Vascos (fotografía del autor).

De hecho, este último solía regalar modelos a los amigos que le visitaban y que, al ver estos objetos en su estudio sentían esta extraña atracción mencionada ya varias veces a lo largo de estas páginas. Fernando regaló uno a su hermano Javier, también artista, y amigo cercano de Antonio Pérez, coleccionista y poeta. Siguiendo el rastro de este modelo concreto, en noviembre de 2016 visité la Fundación abierta en Cuenca en homenaje a la labor de este último. Entre una selección de su célebre colección de objetos encontrados, veo una obra que capta mi atención (fig. 5).

Se trata de un ensamblaje en el que un modelo de AHV perfectamente reconocible sirve de base a otro enigmático objeto (uno de los desechos con forma de hilos entrelazados que Fernando solía recoger de una empresa de plásticos afincada cerca de su estudio). La miniatura de una calavera, que parece portar un pequeño fósil, corona la escultura. Obviamente, no hay ninguna mención a la función original ni al origen de estos objetos y yo, como conocedor del “secreto” de dos de ellos (pero sobre todo del primero), noto una sensación agri dulce, la de quien ha seguido un rastro hasta el final para descubrir que el desenlace es, en cierta manera, previsible.

Observando con detenimiento el modelo reparo en que, además de la habitual inscripción que identifica el taller que la elaboró y el correspondiente código numérico, hay otra inscripción: “J. Pagola 2001”, la firma que, mágicamente y como bien habían predicho Hauser o Wajcman unas líneas atrás, provoca que esta y no otra sea la única pieza de las 40.000 iniciales que ha terminado finalmente en la sala de un museo,



Fig. 5. *Sin Título*, 2001. Ensamblaje expuesto en la Fundación Antonio Pérez (fotografía del autor).



Fig. 6. Detalle de la firma de Javier Pagola en *Sin título*, 2001. Ensamblaje expuesto en la Fundación Antonio Pérez (fotografía del autor).

catalogada⁵⁹ y conveniente protegida tras una vitrina (fig. 6). Esta pieza solo puede aspirar a semejante estatus a cambio de renunciar a su condición de objeto individuo elaborado por un modelista y convertirse en mero material para la creatividad del artista. La firma del primero permanece oculta, la del segundo a la vista de todos.

JAVIER FERNÁNDEZ VÁZQUEZ es director de cine, realizador audiovisual y miembro fundador de Los Hijos, colectivo dedicado al cine de no-ficción, al videoarte y a la etnografía experimental. Entre sus obras figuran los largometrajes *Los materiales* (2010) o *Árboles* (2013) y el cortometraje *Enero 2012 o la apoteosis de Isabel la Católica* (2012), que obtuvieron diversos premios en festivales internacionales (*Punto de Vista*, *FidMarseille*) y han sido proyectadas en numerosos centros de arte contemporáneo nacionales e internacionales y formado parte de exposiciones artísticas colectivas. Su filmografía completa ha sido objeto de varias retrospectivas (*Lima Independiente*, *Distrital*, *3XDOC*). Desempeña su actividad docente como profesor asociado en el Departamento de Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III (UC3M) y participa en el proyecto de investigación del proyecto *Larga exposición, las narraciones del arte contemporáneo español para los "grandes públicos"* (HAR2015-67059-P MINECO/FEDER), de la Universidad Autónoma de Madrid (UAM). Anteriormente, ha impartido clases de antropología visual en la UNED y de cine experimental en la Escuela SUR. Asimismo, ha contribuido a la programación de ciclos audiovisuales en el CA2M y en Tabakalera Donostia.

Email: javierfernandezvazquez@gmail.com

⁵⁹ En el registro de la fundación figuran Javier y Fernando como coautores de la obra. No obstante, Fernando asegura que siempre consideró éticamente delicado apropiarse de los modelos para usarlos como materia prima y afirma no haber creado ninguna obra partiendo de ellos. Lo cierto es que sobre la superficie del modelo solo se ve la firma de Javier, no la de Fernando.