

After

César Novella Alba - Fermín Díez de Ulzurrun

BLACK ALGORITHM

++



DL NA 1734-2023
ISBN 978-84-09-53010-6

After

César Novella Alba - Fermín Díez de Ulzurrun

BLACK ALGORITHM

Contenidos

Black Algorithm Maslow Industries	p. 7
Algo Ritmo: notas sobre escultura César Novella Alba	p.11
El último refugio Fermín Díez de Ulzurrun	p.37
Ilustraciones Archivo de Fermín díez de Ulzurrun curado por César Novella Alba	p.49
Fuego amigo: texto teórico en conservatorio César Novella Alba y Fermín Díez de Ulzurrun	p.79
Agradecimientos	p.95

Black Algorithm

Maslow Industries

Black Algorithm

Maslow Industries

*El arte no transforma nada, no cambia el mundo, no cambia la realidad.
lo que verdaderamente transforma el artista, mientras evoluciona,
transforma y completa sus lenguajes, es a sí mismo. Y es este hombre
transformado por el arte, el que puede desde la vida transformar la
realidad.*

Jorge Oteiza

De entre los pocos espacios que quedan al artista, alejado del sistema del arte, utilizamos éste (el libro) para enunciar el que para nosotros es el último refugio.

Confiamos ya muy poco o nada en el sistema del arte, por eso queremos ser humo, fantasmas que previenen de algo que pudo/podría ser en un contexto postpandemico, un grito que se dispersa como el propio humo de las chimeneas de las fábricas que ocupan el centro de nuestra ciudad.

Señales de humo, pero también humo como dispositivo emancipador que advierte del peligro, aunque esta vez quizá sólo de cuenta de la inminencia de un desastre total.

Black Algorithm Editions

Algo Ritmo: notas sobre escultura

César Novella Alba

Algo Ritmo: notas sobre escultura
César Novella Alba

*El asunto de quitarse la piel en público, auto desollamiento, es importante, y viene de lejos. Es por eso que un hombre —para más señas músico y años atrás despreciado— regresa a su pueblo natal no para ajustar cuentas con quienes le condenaron sino para lanzar un grito que no es un grito cualquiera sino un grito banshee, aquel quejido del folclore irlandés que anuncia la muerte de alguien cercano, sí, pero la anuncia para que nazca otra cosa. Se trata, en efecto, del auto desollamiento público del monstruo que retorna convertido en un músico de éxito, y también un grito de tal potencia que de un sólo golpe rompe dos barreras, la del sonido y la de los prejuicios. Es entonces cuando acontece el verdadero avance, la nueva piel, el monstruo que es aceptado, el amor que es sistema y simultáneamente antisistema, la ciudad abandonada por los amantes y milagrosamente pisada de nuevo. No hay tapujos, no hay trampa ni cartón, el grito del regresado no puede ni podrá ser jamás registrado porque, como el amor, **“es la pérdida de la voz propia sin posibilidad de reinventarse en una cosa llamada poder”**. De hecho, nunca nadie ha registrado un grito banshee, y sin embargo existe, vaya si existe, se deja intuir a veces en cuadros, viñetas y dibujos, los lugares de la representación de las cosas, donde podemos volver a pisar nuestras ciudades abandonadas, y reconstruirlas.*

Agustín Fernández-Mallo

Escultura es igual a ruido.

Escultura como no estructura.

Escultura no como sino un abandonar lo útil.

Escultura es igual a ruido.

Una anécdota tan sencilla como dejar prestado un monitor de sonido de campo cercano a un dj se convierte de repente en un problema cuando el monitor queda abandonado a su suerte en un Café valenciano de los años 80. En el interior en penumbra, con el local a medio abrir (o cerrar) con la persiana vieja millones de veces manipulada, se convierte en caja negra, algoritmo sucio y medio oscuro, casi como la Modernidad valenciana. La vieja persiana cerrada millones de veces manipulada se convierte en una caja negra cerrada de ruido opaco. Mucho ruido y pocas nueces. Afortunadamente hay una fotografía que aún se conserva de aquella época. Es una fotografía en blanco y negro que bien podría ser una Alix, grande, con marco negro, con dedicatoria escrita en pluma negra. En la imagen vemos una escultural forma humana de espaldas medio girada, vestida de abrigo negro de las "SS" con sombrero de las brigadas de la muerte, frente a un puente en negro que parece el puente de los espías de Berlín, girada como digo casi sin llegar a mirar a cámara. Escrito: *LA LOLA ANGST*.

El motivo de la persiana de comercio y calle es uno de los motivos más populares y recurrentes en la selecta producción escultórica de Juan Muñoz. Una persiana gris, casi a tamaño real, el gris de Juan Muñoz. Arrugada, usada, sin duda es madrileña y oscura. En su interior se imaginan mundos negros y herméticos donde nadie (o casi nadie) espera a nadie. No hay frase más hermosa en la Historia del Arte reciente para nosotros que “Mi trabajo es un hombre en una habitación que no espera nada.”. Sobre las persianas, en ocasiones, Juan Muñoz sitúa sus bocetos de humanoides cubiertos de estopa, blandos, en movimiento como los apóstoles, apoyados en un palo de mocho o escoba también pintado de gris. El ruido de la persiana bajando y subiendo tras más de 30 años de nocturnidades y café, whisky y licor de mora, los gritos de destrucción de una Modernidad ruidosa de la Valencia y el Madrid de los 80 y 90. Tras 2001, como sabemos, *todo lo que veo me sobrevivirá*, Juan Muñoz muere en Ibiza y nos deja huérfanos y con *Double Bind* recién instalado en la Sala de Turbinas de la Tate Gallery de Londres, el apogeo de la escultura como ruido, la sala de turbinas de la central eléctrica reconvertida en escenario doble de la esquizofrenia paranoide del hermano de Juan, resuelto en la mayoría de esculturas masculinas que sitúa en los vanos practicados en el falso techo/suelo. Una obra total donde el ruido industrial de los 2 elevadores que se alternan subiendo y bajando vacíos llena el espacio expositivo, actualmente en la Fundació Sorigué de Lleida. Un grito *banshee, nunca nadie ha registrado un grito banshee, y sin embargo existe, vaya si existe...*

La persiana de Sagunto.

La torre de sonido de fábrica.

La persiana entreabierta que deja pasar el sol en el umbral polvoriento del bajo por hacer, la persiana que sube y baja con ruido de tormenta, de trueno, de Horno Alto cayendo, de vacío dejado por una siderurgia arrasada...la persiana del comercio y del local ruidoso de noche y silencio de día. La persiana como ojos entreabiertos. La persiana como *let me show you the world in my eyes*, la persiana como un póster de Al Pacino en *Scarface* (Brian De Palma, 1983) colgado en el estudio de Juan Muñoz con un *post it* encima, donde pone en inglés una frase ya mítica...*todo lo que veo me sobrevivirá*.

Escultura como no estructura.

La expresión inglesa *kicking against the pricks*, literalmente “patear en contra de los pinchazos” resulta paradigmática en el estudio del comportamiento de la psicología respecto de la teoría del comportamiento del doble vínculo. Según esta teoría, generada en los años 60 en el contexto de la nueva psicología o de la psicología post moderna, los comportamientos que persiguen en todo momento la lucha contra la autoridad son al parecer consecuencia del desarrollo de conductas incoherentes respecto a una supuesta autoridad que, aparentemente coherente, envía mensajes informativos y epistemológicos contradictorios que producen un “cortocircuito” en el sistema mental o proceso mental del individuo para asimilar los cambios recíprocos de información. La clave de esta reducción del ego aumentada proporcionalmente a la cantidad de estímulos que recibe del exterior y que supone un meta contexto sería pues, aparentemente, la capacidad holística de ordenar la información del proceso mental que genera dicho meta contexto, o cómo adaptarse a él. Dicho, “patear en contra de los pinchazos” sobreviene inaceptable para el ego sometido a la información recíproca que, además y eminentemente, suele venir de nuestro entorno (contexto) más cercano: nuestra madre. La actitud sociopolítica del adolescente en contra de toda autoridad es el resultado de este proceso mental tan complejo y, a la vez, tan ligado a la Era Productiva del Capitalismo, la llamada Era Industrial. Como sabemos, el proceso histórico conocido como Revolución Industrial, como su nombre indica, supone una re evolución para las sociedades humanas, una época de conquistas del entorno y las estructuras de comportamiento sin parangón propiciada por la incursión de la Humanidad en el mundo del progreso tecnológico. Pero, y es un pero rotundo, dicha incursión supone una involución desde el punto de vista

holístico científico, tanto a nivel estructural social como a nivel de impacto irreversible en el daño y merma de los recursos naturales del medio ambiente. Llevamos viviendo con la amenaza de la desaparición de la Humanidad o su degradación hasta el retorno a la vida en las cavernas neardentales desde hace más de 30 años, quizá el tiempo en el cual hemos sido capaces de darnos cuenta de que hemos arrasado con todo. La clave de la pervivencia, del mismo modo que la clave para la eliminación o al menos apaciguamiento del ego hiper desarrollado de nuestro tiempo, parece ser que todo lo que vivimos es parte de un proceso, mental principalmente, en el cual se suceden distintos tiempos que, de manera global, condicionan el transcurso en el tiempo tal y como lo conocemos. Qué duda cabe que, en la Modernidad, el tiempo es lo primero, el reloj como máquina de administración de tiempo se constituye en artefacto de dominio primero, dominando todos los campos de la acción y el conocimiento humanos: **el reloj en la Era Moderna y Productiva es Dios**. La heterocronía pues, entendida como diversidad, puede ayudarnos a entender mejor el proceso. Y dicha transferencia entre tiempos tiene la clave también para ayudarnos en el proceso mental de entender que la sustancia reside tanto en un tiempo como en otro, tomando además parte de otras sustancias para cambiar y diversificarse a lo largo del proceso del que hablamos. Estos últimos conceptos, no tomados en consideración sino de manera intuitiva ya en los mismos años 60 del siglo XX, fueron determinantes para el desarrollo de la escultura tal y como hoy en día se desarrolla, teniendo como fines primordiales tanto la vulneración de las soluciones como el cuestionamiento de los valores, aspectos pilares en el desarrollo, por ejemplo, del arte moderno centrado en el yo. Es en la escultura en tanto masa sometida a la gravedad en dónde y cuándo y de qué manera y para qué y cómo y si...estos aspectos de valor de la Era Productiva se reciben con mayor información. Mensajes contradictorios e introductorios y epistolares que la escultura como proceso nos permite y nos agradece ser capaces de recibir. Mensajes que, indefectiblemente, suponen una liberación de la *ummündigkeit*, y, al mismo tiempo, una pervivencia de ella para avisarnos en todo momento de que no somos una IA, sino un proceso mental sufriente. Un algo ritmo.

Escultura no como sino un abandonar lo útil.

“LA MELANCOLÍA VIENE DEL TRABAJO. LA CULTURA ES LA MELANCOLÍA. LA MELANCOLÍA ES EL TRABAJO. ESTA ES NUESTRA TESIS. Para llegar hasta aquí, auténtico síndrome del mundo post moderno, tenemos que ir hasta la obra magna, mítica ya, que mejor trata la cuestión desde el punto de vista contemporáneo. Ya el prólogo de 1989 de *Saturno y la Melancolía* de Klibansky, Panofsky y Saxl es un resumen de lo que la melancolía como concepto da de sí para el pensamiento ilustrado, aunque post moderno, de los continuadores de la obra de Warburg. No es baladí que sea 1989 el año de publicación de este prólogo, posterior al de la edición inglesa de 1964. En el prólogo a la edición inglesa, que es la primera edición repito, viene una información que sin duda caracteriza lo que en sí mismo es el verdadero valor del estudio: su supervivencia. Los autores deben emigrar de Alemania debido al gran conflicto, y se constata que la versión alemana, que en el verano de 1939 se había devuelto ya a imprenta, que estaba en Glückstadt, cerca de Hamburgo, había desaparecido, posiblemente destruida en la guerra. “*Resucitar el difunto libro alemán parecía impensable*”, y los autores finalmente aceptaron publicar una traducción inglesa, hecha a partir de un juego que había sobrevivido de las pruebas alemanas. Obviamente, es una obra magna, de gran erudición. Fruto de una mente privilegiada como la de Aby Warburg, que supo generar una historiografía del arte distinta, mesiánica, total y abierta, que influiría notablemente en intelectuales como el mismo Walter Benjamin. Toda la investigación parte de un estudio preliminar sobre el grabado *Melencolía I* de Dürero. Teniendo en cuenta el contexto y las circunstancias de la vida del artista en 1514, la interpretación es vasta y abierta a todo tipo de especulaciones, sin embargo, el contexto no debe ser banalizado en ningún momento, así como que el mismo autor del

grabado se inscribía en la fértil y compleja doctrina de los temperamentos, desde la Antigüedad hasta sus días. Evidentemente nuestra noción en la actualidad sobre estos temas, basada principalmente en el estudio que manejamos, es cultural. ”¹

¹ *Cul de Sac: límite, trabajo y melancolía en 3 proyectos de comisariado de arte reciente español*, César Novella Alba, tesis doctoral, P. 299.

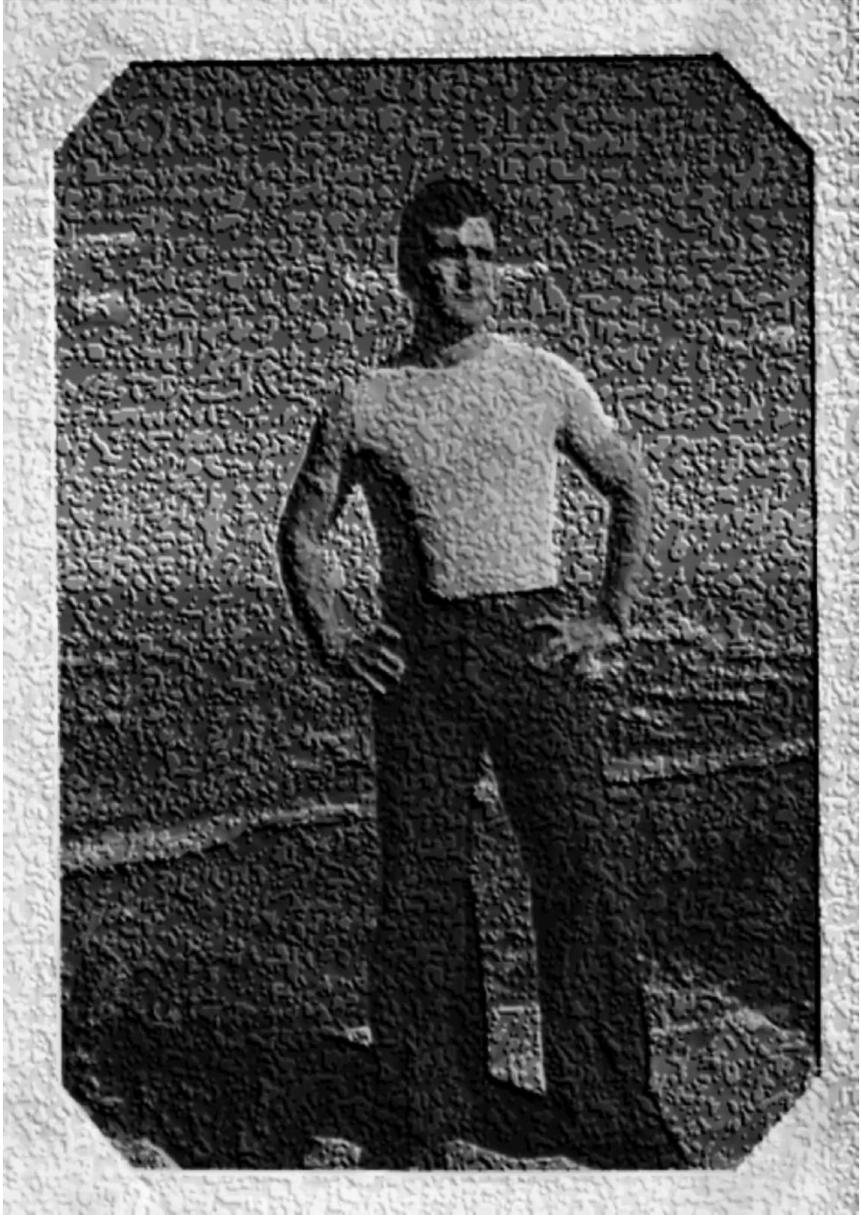


Fig. 1: fotograbado digital de papá

Entendiendo acedia como inutilidad, analizamos la relación entre melancolía y acedia a un nivel historiográfico dentro del mundo de lo productivo de la Era Industrial, como anteproyectos medievales de la Modernidad. Es Walter Benjamin quien *anticipa* (como prácticamente todo lo que hace pues es un intelectual que actúa como acelerador de la Historia) la sustancia híbrida de la melancolía post moderna, tan actualmente *denostada* por lecturas parciales que no hacen sino evidenciar el carácter híbrido, dual y ambiguo de su verdadera naturaleza antigua. Pero, en este caso más que nunca, *lo antiguo es lo moderno*. Como estos catálogos que atesora Fermín Díez de Ulzurrun de los años 60 del siglo XX en su taller y que le sirven como referencia para enfrentarse día tras día al espejo cóncavo de la Modernidad incompleta que trabaja².

² “En su confrontación con un producto híbrido que puede denominar como *acedia saturnina* (333, trad. 147), Benjamin ordena el caos atribuyendo la correspondiente importancia cuantitativa y cualitativa a los factores. Con respecto a lo cuantitativo se encuentra en primer plano la teoría de la predisposición melancólica, modificada por la escuela médica de Salerno, de forma que Benjamin puede incluso utilizarla como un *comentario* al drama barroco. Puesto que la melancolía de la Edad Media, en tanto que exclusivamente *turbia*, sigue el mismo camino que la acedia, ella pasa también al primer plano. Sin embargo, hay que diferenciar la acedia originaria de la que, junto con una melancolía demonizada, influye al Barroco, pues en este mismo conglomerado ella forma un estrato más profundo. Así mismo, Benjamin busca la auténtica melancolía redescubierta por el Renacimiento en un estrato oculto del fenómeno. La principal tarea de una reconstrucción de su tesis será la de esclarecer la relación entre estas dimensiones originarias.

La acedia original y la melancolía se relacionan mutuamente y, en cualquier caso, de forma tal que sólo cabe esperar una explicación satisfactoria partiendo de la primera. Ya mediante la estructura de su investigación Benjamin revela que la acedia original, si así se quiere, es la dimensión originaria y primaria. Pero de ella habla expresamente sólo al final de la correspondiente sección; no obstante ya la anticipa con la referencia a la *tristeza*. El curso de la exposición es un recorrido hasta el fondo de lo inicialmente anticipado. Pero Benjamin tampoco recurre al final a los textos que transmiten el original, ni siquiera al texto canónico de Santo Tomás. Aunque, a decir verdad, su tesis sólo se hace inteligible si la situamos en el contexto del texto de Santo Tomás. Las siguientes reflexiones se basan en esta suposición.

La acedia históricamente evolucionada del Barroco reacciona frente a un mundo vacío: el *mundo vacío* es la novedad que se establece para el drama barroco alemán del s. XVII y es la situación que en él se representa (317, trad. 130). La acedia es algo nuevo también

La otra cara de Plutón

La Luna gira en sincronización exacta con su desplazamiento para mantener constantemente una cara oculta desde su visión terrestre. Aún no hemos caído lo suficiente en lo extraño de este movimiento. La ocultación es relativa: el patio de butacas en la Tierra frente al escenario en la cara visible de la Luna, que cuenta con las bambalinas adecuadas

con respecto a la realidad que había tenido frente a sí, *pues para ella solamente había un lugar vacío, aquél que Dios había ocupado con su fuente de alegría.*

(...)

Lo principal de la tesis es, sin embargo, que implanta en la acedia originaria la también originaria melancolía. Transforma la melancolía, de una manera que parece paradójica, en un órgano para el recuerdo de un Dios oculto, que se muestra sobre el fundamento de la acedia en la contemplación; para él toda la *vida separata* de los que sobresalen era una *vida contemplativa*. El acto contemplativo en el que Benjamin está pensando ya no es, sin embargo, una mirada directa a Dios; es un perseverante ensimismamiento con las *cosas muertas*, las cosas de un mundo vacío.

(...)

Como Benjamin abiertamente nos dice, en la *jerarquía de las intenciones* el luto no ocupa el lugar más destacado. No obstante, encuentra en la mirada al mundo vacío una *enigmática satisfacción.*

Se contenta, de forma similar a la *apátheia* estoica, con presuposiciones subjetivas de un sentido no disponible objetivamente. Solo Benjamin construye la idea antigua en el interior de lo histórico. Así como a sus ojos el mundo vacío es un mundo históricamente vaciado y la ausencia de Dios algo epocal, Benjamin consideraba lo insignificante como aquello que todavía sólo permanece bajo las condiciones de vacío y oscuridad divina. Benjamin retoma en la modernidad las reglas apropiadas para una vida no completamente desdichada de la variante barroca de la dietética redescubierto por el Renacimiento, en lo que quizás se encuentra algo así como *su asunto.*”

Michael Theunissen, *Anteproyectos de modernidad: antigua melancolía y acedia de la Edad Media*, Colección Náyade, Valencia, 2005, pp. 72-75.

para que la ficción sea posible. Puede que haya que indagar más en esa cara oculta, pues no es prudente que cosas tan importantes como las largas noches de poesía insomne, la cólera del licántropo, la agitación de las mareas o la maduración del ciclo menstrual estén afectadas por un movimiento tan sospechoso. Dejémonos invadir por la paranoia tirando de la cortina y quizás podremos descubrir a los actores fumando entre bambalinas junto a los decorados de cartón-piedra. Todavía no sabemos si esto será liberador o nos quedará la sensación de haberlo jodido todo.

R.L. (RAÚL LORENZO)

Hablando de fantasmas, el de su abuelo introduciéndose por las marqueterías practicadas en el contrachapado levantado como un imposible, sobre la estructura curva de hierros soldados más bien poco, contrachapado de mueble bar de las afueras de Valencia, pegado con cinta de papel sobre las láminas del contrachapado flácido. Una fábrica de muebles a las afueras de Valencia, una fábrica con condensadores de polvo que recoger. Una transubstanciación.



Fig. 3 Obra de Claudia Pastomas, foto de Carlos Peris para SA.CE.CA.

After

Sara Pardo y yo coincidimos en un *after* muy céntrico de la ciudad de Valencia. Situado detrás del edificio del Ayuntamiento, en una calle aledaña, en los bajos, con una entrada entre circense y de vodevil.

De hecho, la historia de este lugar, conocido popularmente como MOGAMBO, atraviesa épocas muy dispares para relamerse entre los asuntos más bien turbios de una ciudad muy dada a modernidades incompletas. Allí, como digo, me topé por primera vez con Sara Pardo, con su *look* de *go-go* de discoteca *Puzzle*, ajustada y con una coleta alta a lo caballo. Rozamos nuestras manos en la penumbra y de aquel roce queda toda una amistad a lo largo de los años, con sus idas y venidas, pero siempre y sobre todo con sus manos. En el proyecto reciente que presenté como comisariado *online* para el CCCC Sara me ayudó

bastante a la hora de desarrollar cierta narratividad basada en la presencia del polvo que contenía partículas de unas niñas asesinadas salvajemente en 1993 en las afueras de Valencia, secuestradas de camino a una discoteca. El padre de Sara había VIVIDO la noche valenciana. Dichas presencias fantasmales, para mí irrenunciables y amadas, de las niñas, pero también el luto llevado por Sara con estoicidad, confirieron al proyecto una autenticidad con las fotografías geniales y perturbadoras, inquietantemente enigmáticas y satisfactorias, así como a sus propias piezas cerámicas, realizadas con sus propias manos, de una veracidad y literalidad mágica, difícilmente conseguidas en mi carrera como comisario de exposiciones. La implicación era total y perturbadora, siniestra, algorítmica, surrealista, desembocando en una búsqueda del amor sin precedentes. ¿*WHAT IS LOVE?* fue el título escogido para la cita, a más INRI puesto que la génesis del proyecto desembocó a raíz de una visita a Silla para el estreno mundial en su auditorio municipal de la obra de teatro del mismo título. Aquel inquietante día acudí con mi coche propio al estreno y no tuve otra pulsión que acercarme al polígono industrial de Alcàsser para darme una vuelta, y aluciné al darme de cara con unos gigantescos condensadores de polvo abandonados de una fábrica de muebles, tipo de industria muy común en esa zona. Dentro de esos condensadores calentados al sol de julio, retumbando en su interior metálico por la acción del sol y el calor, partículas del polvo que habían contenido se movían, me llamaban, y esas voces fantasmales, cacofonías directamente, decían que no las olvidase, que eran parte de nosotros, que el CUIDAR tan en boga actualmente en las instituciones culturales y museísticas, me obligaba a desarrollar un proyecto expositivo de investigación sobre el polvo de ciertas niñas desaparecidas aun presentes.



Fig. 4 Manos de Sara Pardo, foto doméstica

Guillermo Ros es un escultor valenciano que aparecía en ese comisariado que aún se puede y se podrá consultar con su obra *Pump* (2022). La pieza consiste en una de las baldosas del revestimiento del Espai d'Art Contemporani de Castelló (EACC), recogida y remodelada en una especie de fragmento venoso de epidermis humana. Como de piel de mano. Comenta el propio Ros en el catálogo de la exposición:

Había pensado tallar venas en la piedra, venas de músculo en congestión; como si la piedra estuviera congestionada y fuera carne. Se puede hacer la capa de lectura de que aquello está vivo y en movimiento. Además yo también hablo mucho del mismo hecho de trabajar, del esfuerzo físico, que va ligado a la materia que es el mármol...Esto a mi forma de producir le da mucho sentido, la convivencia de material que lleva a la convivencia física, la hipertrofia muscular. De hecho, lo interesante sería hacerlo a partir de mis propias venas, de las manos o de partes que tenga congestionadas. Sería bastante sutil pero también muy rotundo. También pienso que es muy bonito que un trabajo que vaya a ser bastante laborioso pase bastante desapercibido.

(Guillermo Ros, "Jueves 17 de marzo de 2022", *EACC: El descrédito de la realidad*, EACC, Castelló, 2022)

EPÍLOGO

Y

CATAPLASMA

*Pero yo seré el Vacío que se mueve sin haberse movido.
Jack Kerouac, Ángeles de Desolación, Anagrama, Barcelona, 2023, p.
13.*

Dentro del Museo Industrial y de la Memoria Obrera de Sagunto, acabando el texto. Cerrando una herida, quizás ya más poniendo el apósito con pomada sobre lo que queda de quemadura. 25 de abril de 2023 es una fecha ya simbólica. Hoy. Ahora. Dicen que el PSOE ha traído la **MEGAFACTORÍA DE VOLKSWAGEN A SAGUNTO AHORA PARA INTENTAR CERRAR LA HERIDA DEJADA POR LA SIDERURGIA**. Estábamos de luto, aún. El remedio anti cicatrizante sería pues un intento de iconoclastia post *mortem*. El **Vacío** dejado por fábrica es directamente proporcional e inversamente desproporcionado al esfuerzo y a la congestión realizados por los últimos gobiernos pro-memoria para reutilizar los edificios-piel. La escenografía de Hamlet. El edificio en el que me encuentro está terminado y vacío, sólo lleno hoy por el polvo de la puerta dañada que está siendo reparada por los hombres-cerrajeros. Los hombres-relojeros que liján y llenan de polvo el ambiente-eco de la Nave de Repuestos ahora Nave Almacén que en teoría iba a albergar las piezas escultóricas de Fermín Díez de Ulzurrun. Temporalmente, claro. Las voces de las mujeres que ahora son las portadoras del mensaje y las accionadores del esfuerzo mnemotécnico

que la Nave-Museo alberga. Las visitas son guiadas, primero al Horno Alto nº2 restaurado (en el que puedes introducirte **DENTRO**, en el interior de su cuerpo ahora frío y apagado, con restos aún de la última colada de 1984 dejada así por los obreros-hombre para dificultar su derrumbe, el vestigio fálico del trabajo-fuerza). Yo soy *el Vacío que se mueve sin haberse movido*. Dos piezas de Fermín iban como digo a ocupar este espacio que ahora es **Vacío. Vacío** que *llenarán* de alguna manera con objetos-memoria, con materia dialéctica reinterpretada por un mensaje más inclusivo y feminista que productivo. Pero que aún olerá a humo... ¿a qué huele el recuerdo? ...No hay vida en el espacio sin humo y con polvo de puerta gigante de madera con más de 100 años. Estoy en la sala Gonzalo Montiel, la sala de audiovisuales y conferencias. Miro delante y veo la hilera de sillas vacías. Soy el fantasma que aporreaba la puerta y que ahora está dentro. Soy el vacío, soy la Nada. Una *enigmática satisfacción*. Soy la oscuridad que se mueve.

“Empezaré mi pequeño relato desde mi principio de venir a este pueblo...yo llegué a este pueblo en el año 61 yo venía de un pueblo pequeño donde los padres para podernos alimentar y darnos de comer se tenían que marchar a Francia como fue el caso de mi padre a picar piedra a canteras o a otros menesteres...entonces cuando yo llegué aquí era pequeña pero para mí fue todo sorpresa aquí todos los padres iban a trabajar a altos hornos

*de qué...era el trabajo que
había...la fábrica, todo el
mundo dependía de Fábrica y
todo el mundo era más o
menos feliz trabajando en
Fábrica...yo...mi padre no no
tuvo la suerte de trabajar en
Fábrica pero bueno trabajaba
en el campo y para mí la
sorpresa que aquí todas las
niñas y los niños iban al
colegio de productores de
Altos Hornos del
Mediterráneo entonces eso
para mí era todo nuevo pero
lo más nuevo de todo es que*

mirabas y veías todo las chimeneas tirando humo y gracias a que tiraban humo porque claro en el momento que dejaban una chimenea dejaba de tirar humo es porque había habido una avería porque había habido una un accidente pero bueno en definitiva aquí todo el mundo vivíamos maravillosamente unos directamente por las chimeneas de Fábrica que siempre estaban funcionando y otros pues indirectamente

*por otros negocios que tenían
y que aquí la gente vivía muy
bien, es verdad que estábamos
las calles negritas que
tendíamos la ropa y se nos
manchaba pero que contentos
estábamos de que cayera
aquel negrilla aquella negrilla
que era pues porque todo está
funcionando bien porque
todas comíamos porque todos
vivíamos divinamente...el
problema vino cuando las
chimeneas dejaron de hacer
humo...entonces sí que se
volvió tosco queríamos que*

saliera humo ya no podía ser en definitiva la marcha de este pueblo. momentáneamente se paralizó porque las chimeneas ya no tiraban humo...luego vinieron otras empresas que afortunadamente pues bueno o trabajaron los padres o los hermanos se colocaron en otras empresas pero nunca fue igual nunca va a ser igual y ojalá hoy en día las chimeneas estuvieran tirando humo porque nosotros nos sentíamos contentos...y de hecho es que mirábamos

*siempre a las chimeneas yo
cuando era niña y luego
cuando me hice mayor
cuando ya mi marido
trabajaba en Fábrica también
entonces el anhelo más grande
era trabajar en Fábrica y
dependiendo eso sí como voy
a seguir repitiendo de el humo
maravilloso de las chimeneas
de Fábrica...”*

Mi madre, Adela Alba López, 26/04/2023.

El último refugio

Fermín Díez de Ulzurrun

El último refugio

Fermín Díez de Ulzurrun





Fig.1 MANIFIESTO, 104 D.D. / Grafito sobre trozo de muro técnico de pladur, sustraído de un centro de arte contemporáneo. / Instalación de dimensiones variables. / 104 D.D.

NO DECIR NO NUNCA A NADA

“Tenéis el arte contemporáneo que os merecéis” ese es mi manifiesto en mi año 20 de práctica artística más o menos profesional. Como luego expone una cita de El columpio asesino, ya hemos visto las cocinas y sabemos como el sistema del arte engulle y regurgita a sus activos protegiendo las estructuras. Los gestores antepusieron sus nóminas en esta concatenación de crisis continuas en las que se convierte el mundo

postglobalización, abocando al creador a más precariedad en unos casos y a una mayor exposición al mercado en otros.

El arte del S. XXI debería ser un arte totalmente emancipado, sin embargo, tras la pandemia y tal como recientemente comentaba con Pablo España del colectivo DEMOCRACIA, nos encontramos en una “vuelta al orden” un retorno al artista dependiente, cómodo para el mercado especulativo y para la institución.

Quizá reconsiderar la holgazanería, trasmañanar, incluso no hacer, frente al no decir no a nada, nos aproxime a este ideario de la obra maestra desconocida que hace unos años exploramos.

Volvamos a Marx, ya que el capítulo que Arendt dedica al trabajo en La Condición Humana resulta mínimo. Marx nos habla en El Capital, Capítulo Primero del Libro I, Tomo I, de la mercancía como producto del trabajo, introduciendo ya desde aquí la duda crítica al concepto de trabajo en el medio de producción capitalista cuando dice: Podría parecer que si el valor de una mercancía viene determinado por la cantidad de trabajo gastada en su producción, cuanto más holgazán y menos diestro sea un hombre, tanto más valiosa será su mercancía, puesto que tanto más tiempo consume en su elaboración. Pero el trabajo que constituye la sustancia de los valores es trabajo humano igual, gasto de la misma fuerza de trabajo humana. Toda la fuerza de trabajo de la sociedad que se representa en los valores del mundo de las mercancías rige aquí como una sola y misma fuerza de trabajo humana,

*aunque conste de innumerables fuerzas de trabajo individuales. Cada una de estas fuerzas de trabajo individuales es una fuerza de trabajo humana idéntica a las demás, en tanto posee el carácter de fuerza de trabajo social media, y actúa como tal, esto es, en cuanto en la producción de una mercancía no necesita más que el tiempo de trabajo necesario por término medio, o socialmente necesario. Tiempo de trabajo socialmente necesario es el tiempo de trabajo requerido para representar cualquier valor de uso con las existentes condiciones de producción socialmente normales y el grado medio de habilidad e intensidad de trabajo.*³

Trabajo y mercancía

En la cita de Marx (que precede a este texto) extractada del Fanzine “*La obra maestra desconocida*” producido por el comisario César Novella para mi exposición “*Treball / Trabajo / Work / Arbeit*”, se pone de manifiesto una de las más bonitas paradojas del capitalismo, que no es otra que, cuanto más torpe y holgazán sea el trabajador (artista) más valiosa será su mercancía puesto que necesita más tiempo para su elaboración. Ocurre frecuentemente en esta etapa de postpostcapitalismo que la mercancía artística posicionada en el mercado del arte, adquiere un valor no relacionado con la maestría o torpeza del creador, sino con los activos financieros que logra movilizar.

³ Cesar Novella Alba, “*La obra maestra desconocida*”, autoeditado, 2015.

Por otra parte, como bien sabemos, existe otro tipo de trabajador del arte no adscrito a las estructuras del mercado para el que independientemente de su maestría, su mercancía no está vinculada a un valor determinado y es en este caso cuando adquiere más presencia el concepto de tiempo de trabajo necesario o socialmente necesario. La obra/mercancía producida con los recursos administrados en función del tiempo de trabajo socialmente necesario, desposee al trabajo del creador de la urgencia de la producción, generando una mercancía más vinculada a los procesos. Estos procesos atesoran/achatarran los rastros físicos propios de los procesos de producción y adquieren su valor no por su valor como mercancía sino por el tiempo social invertido en ellos.

Es por ésto que entendemos que el producto del trabajo del artista postcontemporáneo no es ya lo que conocemos como obra, sino el resto, el residuo, la chatarra, basura de los procesos como nueva sublimación del trabajo del artista como última manera de desvincular su trabajo de la economía productiva incluso en los casos de artistas vinculados a procesos de inversión a través del modelo del coleccionismo contemporáneo (sesgado por las estructuras, obvio).

También es necesario contextualizar que cuando hablamos de tiempo socialmente necesario, tiempo de trabajo en relación a los procesos hemos de tener en cuenta que existen tiempos productivos en otros órdenes de magnitud como los tiempos geológicos, un buen ejemplo de sus restos de proceso que nos ayuda a visualizar esta escala son los fósiles, restos petrificados de animales a los que procesos geológicos ha

facilitado su “trascendencia” como residuo de ese proceso de miles de años.

*“Mataderos de uralita rodean la ciudad,
no caímos en la trampa, hemos visto la cocina
y vuestros hornos, no nos gusta como huelen”⁴*

Chatarra

Tomemos como ejemplo la significancia del abandono de la escultura por parte de Jorge Oteiza, que sumada a su desinterés por la escultura más allá de la escala humana, ha sido analizado sobre postulados de la escultura clásica y sobre todo dentro del estado del arte del mercado.

Proponemos la posibilidad de la no existencia del mercado como dispositivo distorsionador del propósito primigenio de la escultura que es la comprensión por parte del artista de sus fundamentos últimos en sus diversos aspectos, incluida la eficiencia de ésta, ya explorada en la conferencia “EL ARTE NO PUEDE CUMPLIR SU PROMESA”, en el Museo de la Universidad de Navarra en 2022 en el contexto de **Los encuentros de Pamplona 72-22**.

Llevo tiempo con la idea de realizar una tasación de la obra del escultor Jorge Oteiza a precio de chatarra, no como forma de desposeerla de su más que evidente valor como investigación sino como forma de extraer

⁴ TORO, El columpio asesino, Diamantes, 2011.

todo su componente físico sobre todo a aquellas obras que derivadas de los laboratorios adquieren una dimensión fuera de la escala de las manos del escultor. De alguna manera, el proceso de Jorge Oteiza terminaba en las tizas, al contrario de lo que nos han hecho pensar, sólo fuerzas externas lo llevaban a ejecutar algunas piezas a mayor escala. Podríamos incluso llegar a cuestionar la necesidad de conservación de las tizas, así como evidencia también la pérdida del famoso urinario de Marcel Duchamp y cuyo resto solo es una fotografía de Stieglitz, por ahora consideramos que en ausencia de la “obra” es necesario el residuo como documento, evidencia, recuerdo, “souvenir”, etc, pero incluso esto lo estamos cuestionando en estos textos.

Ciencia y técnica

Ha sido recurrente la búsqueda de relaciones entre arte y ciencia, pero para nosotros la investigación artística poco o nada tiene que ver con la ciencia, sí con la técnica.

El algoritmo lo va a cambiar todo de nuevo, para que nada cambie de nuevo en la estructura, pero hemos de establecer un plan en el que mediante el uso de la técnica llegemos a subvertir al algoritmo y los poderes que lo administran, asimilando éste como herramienta subversiva.

La estatua, la disciplina.

Pienso muchas veces que tengo el trabajo por castigo... no estudié BBAA por circunstancias económicas y socioculturales, no obstante, los derroteros me han llevado a una relación muy estrecha con los objetos en concreto con el acero y su transformación.

La disciplina es la única fuerza capaz de romper el molde y dar paso a la creatividad. El resto... no es proceso creativo o innovante, es disformancia. No confundan ser creativo con ser amorfo.

Urkiri Salaberria

A la escultura tal vez sólo quede desposeerla de su condición de obra, tomarla sólo en consideración como resto de los procesos de trabajo e investigación de los artistas, una vez perdido este potencial emancipador por parte de la pintura y muy recientemente la fotografía ya sólo queda la escultura como refugio y de forma relativamente limitada.

Una decisión en el orden de lo político.

La importancia de la dimensión política del artista radica en su intencionalidad de contribuir a la emancipación real del artista de toda estructura de poder.

El último refugio, de la chatarra al humo.

**WORKING
ALONE IS
AGAINST
COMPANY
POLICY.⁵**

⁵ UNDERWATER, William Eubank, 20th Century Fox, 2020.

Ilustraciones

Archivo de Fermín Díez de Ulzurrun curado por César Novella Alba

Ilustraciones

Archivo de Fermín Díez de Ulzurrun curado por César Novella Alba

Confundir el arte con la vida siempre ha sido el problema de los artistas. En esto, y considerando a Fermín Díez como un artista, trabajo que ostenta en su tiempo de empleo, ofrezco una puesta en visión de imágenes tanto de su trabajo, como de su empleo, como de su vida y, al mismo tiempo, de su trabajo de vida como artista. Dichos materiales, aunque sencillos y ásperos, dulces en ocasiones, familiares y ajenos, vagabundos y descontrolados, antinaturales, en definitiva, ofrecen un panorama dotado de ambigüedad e indefinición, casi como si un algoritmo basado en los conceptos de trabajo y vida hubiera rescatado del magma de datos que ofrece la red estos algoritmos ciegos en función de valores totalmente incontrolables y espontáneos. Pues lo que vemos no es lo que es y lo que no vemos es directamente lo que es en la trayectoria de un padre de familia de Pamplona que trabaja como siderúrgico. Un futuro de lo que fuimos y el pasado de lo que aun podríamos llegar a ser.

El presente de lo real del que hablaremos, después.

Fig. 1: *Bokata*, bocadillo de chorizo Pamplonica envuelto en papel de aluminio, dimensiones variables.

Fig. 2: el número 1, foto de José Ignacio Fernández primer trabajador contratado por la empresa Estampaciones Mayo en 1963.

Fig. 3: ;), acero cortado con laser pintado, 185x65x2 Cm. Colección particular Zarautz.

Fig. 4: producción de *El teorema de los infinitos monos*, fundición de aluminio.

Fig. 5: *El lecho de procusto*, acero cortado a laser y bloques de hormigón, 3000x1500x100 Cm.

Fig. 6: *Piramide de maslow*, granito, medidas variables.

Fig. 7: *Monumento a los campesinos asesinados*, cartel de Mawatres a partir de un grabado de Durero.

Fig. 8: inundación del grupo hidraulico de una prensa.

Fig. 9: Esculturas de papel de aluminio de bocadillos, vista exposición en Espai Colona, foto de Miguel Ayesa, Madrid, 2016.

Fig. 10: foto de Fermín Díez de Ulzurrun con la sobrina de su amigo Fernando Oroz.

Fig. 11: sopletes y pieza de Laura Ruiz y Nora Aurrekoetxea en la ocupación de Industrias Aranguren.

Fig. 12: Laura Ruiz y Nora Aurrekoetxea en la ocupación de Industrias Aranguren.

Fig. 13: comida popular en Jazzar, con Igor Rezola, Laura Ruiz, Nora Aurrekoetxea, Mar Basail, Susana Indurain, Miguel Ayesa, Peio Izcue, Fermín Díez de Ulzurrun y un desconocido.

Fig. 14: foto de familia.

Fig. 15: *Antsoain*.

Fig. 16: cartel politico en las cuadras de la casa familiar, Barabarne, en Oskotz.

Fig. 17: metafotografía realizada con visión artificial de un componente de automoción.

Fig. 18: Mawatres, dibujo de cemento de Altos Hornos de Vizcaia en la galería Windsor en la exposición Reunión junto con Fermín Díez de Ulzurrun y Hélène Duboc en 2014.

Fig. 19: foto de almacén de bobinas en planta de fabricación de acero en Duisburg, Alemania.

Fig. 20: Antsoain en los años 70, archivos familiares de los vecinos.

Fig. 21: *NAVARRA MOLA*, losa y letra sustraídos de la cripta de Mola y Sanjurjo en el monumento a los caídos de Pamplona.

Fig. 22: maqueta de colector de humos, Museo de la memoria Obrera e Industrial de Puerto de Sagunto, foto domestica de César Novella.

Fig. 23: mesa de procesos en la exposición “Reunión” en Windsor Kulturgintza en 2014, junto a los artistas; Mawatres, Hélène Dubock y Fermín Díez de Ulzurrun.

Fig. 24: *De Adorno*, vista instalación en el programa Emergencias del Ayuntamiento de Noain, Navarra.

Fig. 25: *CAPITALISM NEVER HAPPENED*, billetes de dolar recortados.

Fig. 26: maquetas de colectores de humos, Museo de la memoria Obrera e Industrial de Puerto de Sagunto, foto domestica de César Novella..

Fig. 27: *"Flores negras"* de Nerea de Diego.

Fig. 28: *WELFARE STATE*, mantas y pancartas de manifestaciones.

Fig. 29: *ARBEIT MACHT FREI*, acero curvado, soldado y corte laser.

Fig. 30: dentaduras impresas en 3D, Bienal Española de Maquina Herramienta BIEM, Bilbao 2022.

Fig. 31: plano de fabricación de la pieza *"ARBEIT MACHT FREI"*, colección particular, Valencia.

Fig. 32: *Procusto*, dibujo de carbón.

Fig. 33: slab de acero previo al proceso de laminación.

Fig. 34: speed arting, junto a Maria Ozcoidi Moreno y Mía Coll, Mapeo de Artistas Navarres, Centro Huarte 2021.

Fig. 35: *Retrato de Procusto*, colección particular, Pamplona/ Iruña.

Fig. 36: fósil de *Micraster coranginum*, Cretácico. Colección del artista.



Fig.1



Fig.2



Fig.3



Fig.4



Fig.5



Fig.6

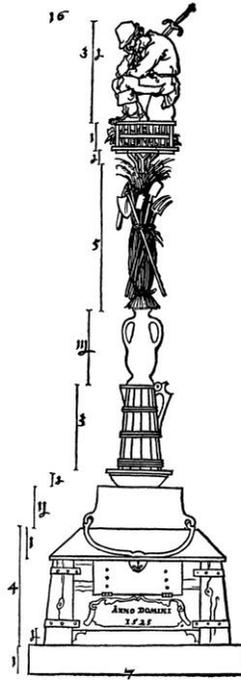


Fig. 7

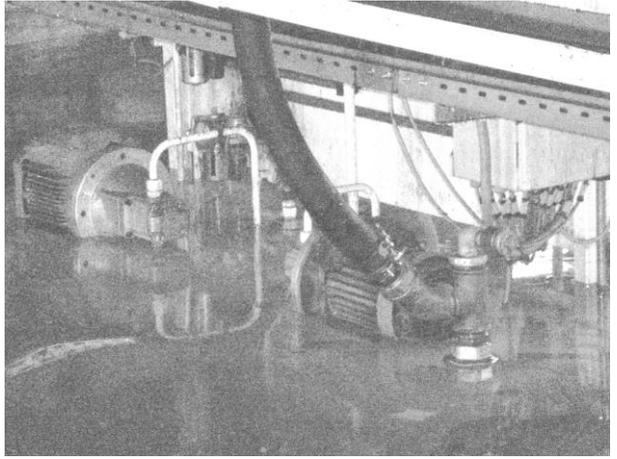


Fig.8



Fig.9



Fig.10



Fig.11



Fig.12



Fig.13



Fig.14



Fig.15



Fig.16

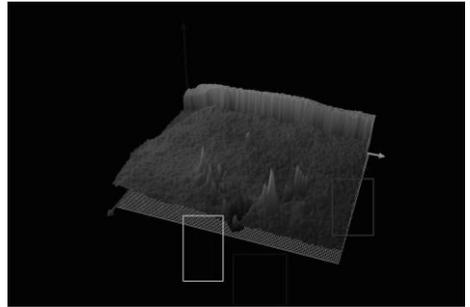


Fig.17



Fig.18



Fig.19



Fig.20

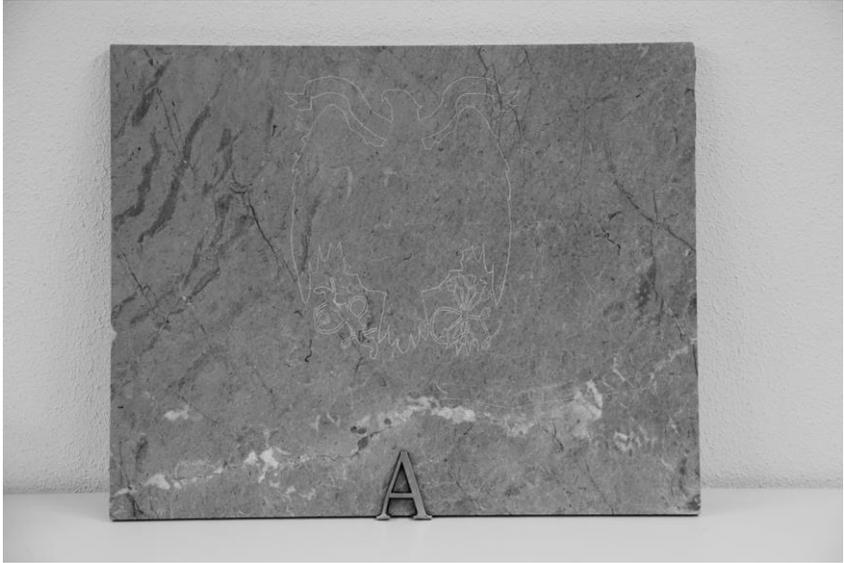


Fig.21



Fig.22



Fig.23



Fig.24



Fig.25



Fig.26



Fig.27



Fig.28



Fig.29



Fig.30



Fig.32



Fig.33



Fig.34

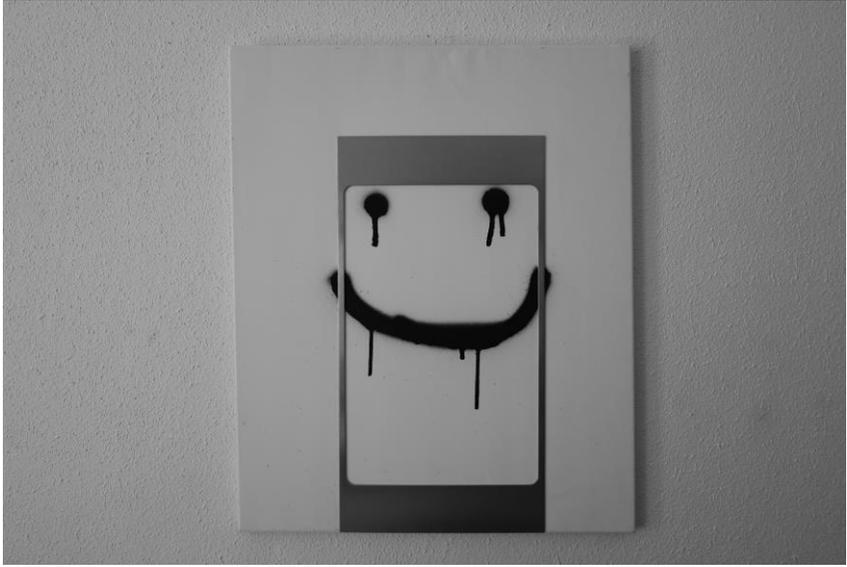


Fig.35



Fig.36

Fuego amigo: texto teórico en conversatorio
César Novella Alba y Fermín Díez de Ulzurrun

Fuego amigo: texto teórico en conservatorio

César Novella Alba y Fermín Díez de Ulzurrun

1.-Entonces...¿qué es fuego amigo?

Artista:

Fuego amigo pretende levantar acta una serie de conversaciones, intercambio de llamadas, e-mails y watsaps sucedidas desde un poco antes de la gestación de la publicación titulada finalmente “After” hasta su conclusión. Las conversaciones entre dos agentes poco convencionales en el establishment del arte contemporáneo actual que muy frecuentemente han tratado de bombardear la cimentación de las estructuras y que además se atreven a bombardearse a sí mismos poniendo en cuestión sus propios comportamientos como fórmula de trascender los roles Artista/Comisario.

Es preciso explicitar que nos encontramos con un comisario que desde el campo de las ideas se encuentra creando, a la vez que como artista me encuentro en un proceso de desproveer a la propia obra de la cualidad de obra, en favor de los restos tanto físicos como humanos que contribuyen en su construcción.

Comisario:

Para mí todo lo que hago trata sobre el trabajo. Es como la maldición de la mancha negra de *La Isla del Tesoro* de Robert Louis Stevenson. Un recurso literario. Un proceso metafórico y simbólico que explica una situación compleja de conflicto y mentiras. Como en el Arte. Ya en mi TFM en Bellas Artes cursado en 2013 me centré en ello, y no es por otra cosa que por la falta que veía de ello en los contenidos didácticos del master, porque todo hablaba del trabajo, pero no se podía hablar de ello. De ahí la única obra conceptual que desarrollé para una muestra de alumnos: *A ver si Aprendéis (2013)* que era una foto en blanco y negro del jefazo de Mc Donald's en la Comunitat Valenciana cerrando el trato de apertura de uno de los restaurantes de la marca yanqui DENTRO del terreno de la Universitat Politècnica de València. Un hecho histórico sin ninguna duda.

Todo en el mundo del arte se trata de una especie de currículo oculto, en el desarrollo del cual las escuelas de arte generan un discurso político en sus contenidos pero ese discurso está prohibido tácitamente en el desarrollo de cualquier proyecto artístico siempre que no cumpla las premisas de ocultación que la misma escuela (y en general, su conjunto) han acordado. Y no es por otra cosa que por la inserción en el mercado laboral de los graduados en Artes. En EEUU, por ejemplo, si no tienes un MFA no eres ni llegas a nada en el mercado del arte global, porque las cosas son así de oscuras...y en España está sucediendo lo mismo. Y todo es por influencia yanqui. De ahí que *El Rayo Verde*, proyecto de comisariado que ganó el Primer Concurso Público de Proyectos de Comisariado del Consorcio de Museos de la Generalitat Valenciana,

realizado con Fermín Jiménez Landa, se centraba en eliminar el embrujo al que estaba unida la Sala La Gallera de Valencia, donde Fermín montó la escalera verde. Se trataba de buscar un imposible en la búsqueda del amor verdadero eliminando la magia negra realizada por José Miguel Cortés durante toda su gestión de este espacio, que, por cierto, nosotros cerramos. Y el TFM en el cual se basaba el proyecto final llevaba por título *De Todos los Trabajos Posibles: La Persecución de un Rayo Verde*. Así que sí, todo son rastros físicos y emociones al final, porque queda eso, y a veces un catálogo, y, en ocasiones, ni eso. Trabajar, trabajar, trabajar...hasta el infinito. Con Fermín Díez de Ulzurrun se trata de trabajar, de eso no hay ninguna duda, y si en el pasado hubo algún oscuro nubarrón (The Black Spot), siento que ya se ha deshecho.

2. ¿Qué clase de agencia es ésta?

“El humo desafía el axioma de que todo lo que sube debe bajar”.

Vincent Okay Nwachukwu.

“El hombre que sufre debería realmente consumir su propio humo; De nada sirve emitir humo hasta que no lo has convertido en fuego”.

Thomas Carlyle.

“El humo cubre el aire como almas en suspensión a la deriva, rechazando la insistencia de la guerra en que todos sigan adelante”.

Jayne Anne Phillips.

“Generalmente, cuando hay mucho humo ... hay mucho más humo”.

George Foreman.

“No hay fuego sin humo, pero a menudo hay humo sin fuego”.

Christine de Pizan.

Artista:

El sistema está lubricado con una especie de grasa de Molikote que articula un mapa de relaciones que favorece la endogamia más degenerada, hay lubricación, sí, pero no ecosistema, el comportamiento de los gestores y su falta de empatía con los productores ha hecho que además cada vez haya menos recursos que favorezcan la producción de proyectos.

Durante los últimos años una de las líneas de investigación ha estado centrada en los modelos económicos establecidos en la “economía del arte” y en las llamadas “industrias creativas o culturales”, los tres “hitos” destacables son: la presentación del *Indicador I.P.A. (Índice de Precariedad Artística)* en OFF LIMITS Madrid, en el contexto de la exposición “Presupuesto 6€; Prácticas Artísticas y Precariedad” comisariada por Cabello-Carceller en 2010, el acompañamiento en el proceso participativo con la comunidad promovido por el Centro Huarte de Arte Contemporáneo en 2017 y la reciente encuesta sobre recursos de pervivencia de los artistas de Navarra, presentado en el *INFORME MASLOW en 2021*.

Este tipo de trabajos técnicos desarrollados en connivencia con mi experiencia en el entorno productivo industrial, ponen de manifiesto la debilidad sistémica producida por la falta de recursos, asunto que me ha llevado a un callejón sin salida, encontrarme de bruces con las estructuras y el que ahora entiendo como un error, haber afrontado la estrategia de lucha desde el marco de las relaciones laborales especificadas en la economía productiva.

El otro día Gislaine Verano y su compañera Martín me entrevistaban sobre la posibilidad de que el amor fuese un “activo” capaz de transformar o regenerar el marco de las relaciones laborales en este sistema y partiendo de la premisa de que no es ningún sistema debido a la desregulación quizá al menos amar lo que hacemos y a los que lo hacen...

Nosotros lo estamos afrontando en este trabajo también de un modo parecido, no queremos sino ser fantasmas y manifestarnos como humo.

Comisario:

Yo lo consideraría como un sindicato de trabajadores. Trabajadores por y para el humo. Como dice mi madre, cuando las chimeneas seguían tirando humo todo iba bien, había esperanza, vida, relaciones interpersonales...vivíamos muy bien. El humo es la imagen más nuestra, por lo tanto. Una realidad mágica. Una manera de impregnarlo todo, una memoria que se te mete por la nariz y te perfuma el cabello y la ropa. Una persistencia, quizá más que una resiliencia, pues lo resiliente finalmente cae o se derrumba por cansancio, como las lonas de las

manis o como una escultura hecha con un material fofo, que resulta para la imagen, sí, pero no aguanta su propio peso vencido por la Ley de la Gravedad. El humo es más útil. Más adaptable, pero no por eso más controlable. El fuego sí es controlable, pero el humo no, el humo no se puede controlar a no ser que sea con un aspirador. O con una chimenea.

3. ¿Cómo hemos llegado de la chatarra al humo?

Comisario:

Recuerdo perfectamente la euforia del primer contacto con Fermín gracias a Addaya, Tomeu creo que fue quien nos presentó. Este año 2023 me he cruzado con él en ARCO y sigue desprendiendo ese halo entre lo ufano y lo místico, muy mundano, que creo que le caracteriza.

Tenía un piercing en su ceja derecha, muy marcado, de acero quirúrgico. Creo que de lo primero que hablamos entonces fue del trabajo a través de la chatarra y en eso seguimos. El humo ahora sería la manera de entrar a un museo. Pero también y como muy bien hemos hablado al respecto de la post identidad del trabajador deslocalizado, del fantasma que antes aporreaba la puerta para poder entrar en el museo ahora cerrado que antes era su territorio. Me recuerda mucho a la escena, brillante, del *Drácula* de Bram Stoker que dirigió Coppola en 1992 y que vi alucinado. El monstruo se hace humo para poder acceder a la estancia, pues su presencia es *non grata* y además él sólo desea seguir amando. El fantasma es Karl Marx, eso ahora ya lo sabemos, pero también es el obrero que desposeído de su identidad ya no sabe cómo

retornar a casa y va buscando puertas de madera con goznes de hierro que aporrear a ver si le abren. Cuando elijo escribir el final del texto DENTRO del museo aún vacío y custodiado por el ama de llaves elegida por el mismo partido político que cerró fábrica lo considero un juego del destino que literalmente tiene el mismo valor de uso que escribir mi tesis doctoral de Historia del Arte sobre el trabajo en la biblioteca de mi pueblo, en el edificio que anteriormente se curaba a los enfermos y lisiados de la fábrica. Sus lamentos me llegaban, desde las estanterías de libros. De ahí que cada vez que escogía libros de las estanterías para escribir la parte que faltaba siempre fueran libros sobre marxismo. Llegar al humo tan sólo es la manera de entrar en el museo, así como con el sonido, con lo desmaterializado que es menos controlable, una estrategia de sitio. Como hice hace poco en **INDUSTRIA: MATRICES Y SONIDOS**, el proyecto del IVAM, en el que me introduje tanto como comisario como artista como teórico y como diseñador como video artista y como escritor, porque he sido todo eso a lo largo de este tiempo en relación al patrimonio industrial del Puerto Sagunto en función del momento que me ha tocado. He sido ese vacío que se mueve del que habla Jack Kerouac en *Ángeles de Desolación*. La chatarra que fuimos y que se amontonaba por ahí tras el cierre de Altos Hornos en montañas donde los vigilantes de fábrica cazaban zorras con sus fusiles Winchester se ha transformado por arte de magia en baterías para vehículos electrificados, y si esto no es un truco de magia...

Artista:

Paso la mayor parte del día haciendo piezas para el sector de la automoción y por lo tanto haciendo chatarra, el resto del proceso productivo siempre ha despertado más interés en mis procesos ya que revelan de una manera más sutil mi relación con la economía productiva. El humo ha llegado ahora y su olor nos deja un regusto entre metálico y dulce.

4. ¿Qué es como dices “el presente de lo real”?...¿Y la magia?...

Comisario:

En estos temas se encuentra el *quid* de nuestra labor. En la simultaneidad y en el saber hacer leer esta simultaneidad. Como digo, el humo surge de la chatarra y sin humo no hay rastro ni resto, pero lo verdaderamente interesante del presente (del mismo presente de siempre) reside en la magia de la simultaneidad. Saber leer más que saber ver. *Ver sin miedo a ver* como dice Wolfgang Tillmans. De ahí que la selección de imágenes de Fermín para este ensayo visual no prepondere imagen sobre imagen, sino que el conjunto a un nivel historiográfico heterocrónico resulte en un sentimiento. Y emocione. Quizá los museos a partir de ahora comprendan el mensaje de que sin emoción y sin espectáculo el público en general anda un poco perdido. El CA2M en ese sentido estos últimos años lo ha entendido bien, y que la última colectiva de esta primavera conjugase proyectos tan distintos

pero tan bien situados en sus parámetros de sitio del espacio museístico, preponderando el proyecto de Jon Mikel Euba que no es otra cosa que el despliegue a la vista (en penumbra) del proceso de lectura de una serie de accidentes guiados por el error que supone dejar el trabajo por estar asociado al euro como moneda (*Vulnerario*, Caniche editorial, 2022), y que la asociación de ideas se materialice de tal manera...esto es la magia. **La magia es la concretización del pensamiento simultáneo de manera emocionante.** Como el texto que escribí para Luis Adelantado en 2019 “Los objetos emocionantes” en el cual pensaba sobre las emociones que a mí como comisario y crítico me suponían las obras de una generación de artistas valencianos en la exposición colectiva *Territorio y Refugio* (<https://www.luisadelantadovlc.com/territorio-y-refugio/>), del cual disfruté tanto porque pude finalmente poner en escena la Historia del Arte tal y como se entiende hoy en día a nivel holístico. Ya no sólo a nivel dialéctico, sino a nivel dialógico y telúrico. Y esta gran oportunidad que tengo ahora de poder conversar contigo sobre estas cosas. Sobre lo real en lo presente y al mismo tiempo sobre lo presente de lo real y sobre lo real que es el presente y sobre lo presente que, por fin, supone lo real.

5.- ¿Entonces a partir de ahora que hacemos, producir, vender, hacer, ver humo? ¿es el humo un dispositivo eficaz para la subversión? ¿pueden nuestros procesos, derrumbar las estructuras o esperamos un poco a que se conviertan en humo como nosotros?

Comisario:

Germinal, Émile Zola.



Ilustración de Florenci Clavé.

“En la pelada llanura y en una noche sin estrellas, de una oscuridad y un espesor de tinta, un hombre avanzaba solo por la carretera de Marchiennes a Montsou; diez kilómetros sin una sola curva a través de los campos de remolacha. Hacia adelante no le era posible ver la negrura del suelo, y tampoco tenía la menor sensación del inmenso y uniforme horizonte si no era por el continuo azote del viento propio del mes de marzo, amplias y frías ráfagas que cruzaban como sobre un mar luego de barrer leguas y más leguas de majales y tierras desnudas. Sin la sombra de un árbol bajo el ancho cielo, la calzada se tendía con la rectitud de un malecón entre el espesor de la hierba.

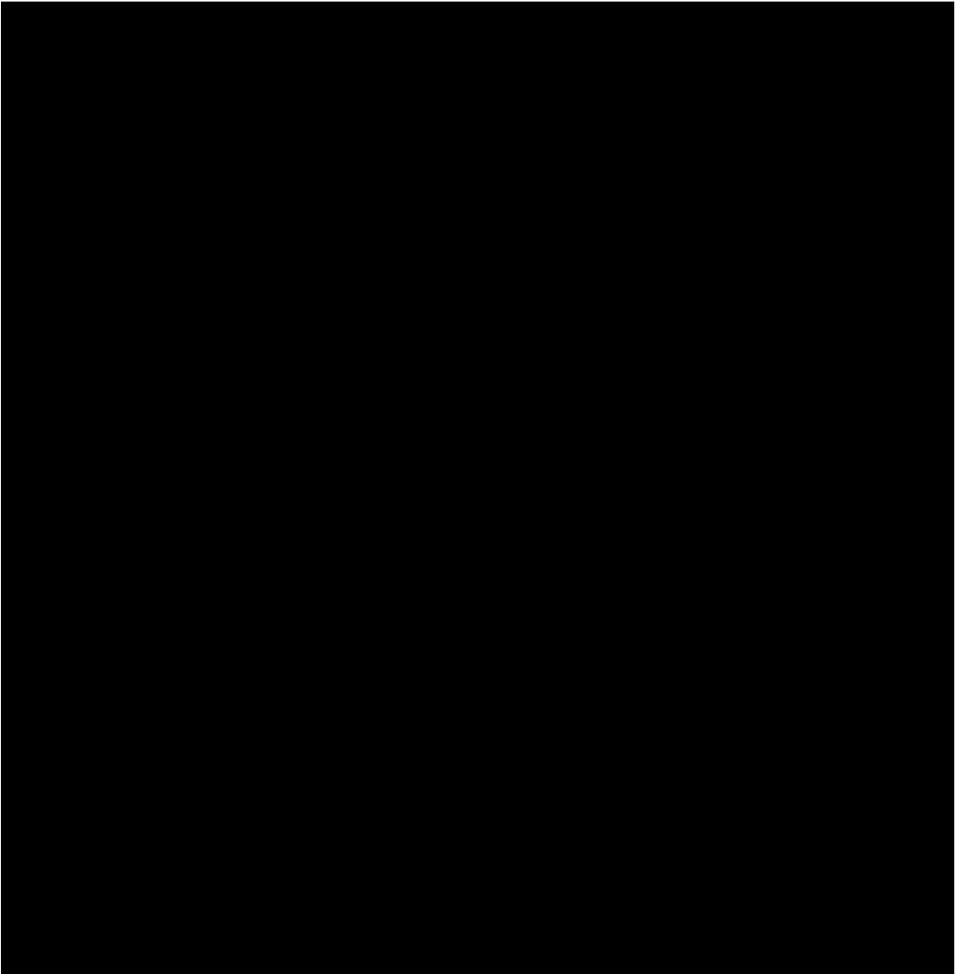
El hombre había salido de Marchiennes hacia las dos. Andaba a grandes zancadas y tiritando bajo la delgada tela de algodón de su chaqueta y su pantalón de pana. Lo que más le molestaba era un pequeño paquete que llevaba envuelto con un pañuelo a cuadros, y procuraba apretarlo contra sus costados, ahora con un codo y luego con el otro, para poderse meter las manos en los bolsillos, las cuales, entumecidas por el recio viento del este, sentía como si le sangrasen. Una sola idea cabía en su cabeza de obrero sin trabajo y sin techo: la esperanza de que el frío sería menos crudo al amanecer. Venía avanzando así desde hacía una hora cuando a su izquierda, dos kilómetros antes de Montsou, advirtió el rojizo llamear de tres hogueras que ardían al aire libre y como si colgasen del espacio. Vaciló al principio, asaltado por el miedo, pero no pudo resistir a la dolorosa e imperiosa necesidad de calentarse las manos un momento.”

Sólo puedo decir una cosa más y la voy a decir:

Donde hay humo hay FUEGO.

Gracias, AMIGO, por contar conmigo para esto.

Artista:



Pronto se instalarán los nuevos mataderos en los solares de los antiguos hornos, esta vez con aire acondicionado, sin hornos, sin humo y un nuevo ciclo dará comienzo y volverá el humo con un olor metálico a tierras raras.

La gigafactoria volverá a cambiarlo todo. Ya lo sabemos hace algún tiempo, solo nos queda el Subpixel.

Yo no aspiro a gran cosa ya, pero me gustaría que esta publicación sirviera para cuestionar la estructura y su escasa aportación al productor, reivindicando los procesos, los restos, la chatarra, el humo, todo lo que nos ha traído hasta aquí, justo antes de instalarnos “los Artistas” en el último refugio...en la escultura como herramienta del proceso socializante, un proceso de ahumado, aunque...

si el abuelo...

OTEIZA no lo logró,

quizá nadie pueda.

Agradecimientos

César Novella Alba

SA.CE.CA., Mamá, Fundació de la Comunitat Valenciana de Patrimoni Industrial i Memòria Obrera de Port de Sagunt, Guillermo Ros, Sara Pardo y el monitor de sonido de campo cercano.

Fermín Díez de Ulzurrun

A Susana Indurain, Andreiki y Giovanni por su amor.

Peio Izcue, Maria Ozcoidi, Mawatres, Nora y Laura, Mar Basail, Miguel Ayesa, Sonia, Nerea de Diego, Igor, Desconocido y a todos los artistas que me han acompañado en estos procesos de aprendizaje de arte y vida.

A mis citados, Urkiri Salaberria y a El columpio asesino a los que veré por primera vez en directo en su despedida este diciembre.

A la grasa de Molikote, al Azul de Prusia, a Rabourdin.

Al papel de aluminio, al hierro, a la chatarra y al humo.

++

Impreso en Gráficas Ulzama en agosto de 2023 financiado por
MASLOW INDUSTRIES.



Hierros.™