

Industria / Matrices, tramas y sonidos: un archivo de voces y sonidos sobre patrimonio industrial para el IVAM (Valencia, España)

Tono Vizcaíno Estevan¹, Lorenzo Sandoval²



© de los autores

Recibido: 15/8/2024
Aceptado: 17/12/2024
Publicado: 2/5/2025

Resumen

Industria / Matrices, tramas y sonidos es una propuesta de carácter híbrido que se sitúa entre la creación de un archivo y un proyecto artístico. El proyecto, desarrollado entre 2019 y 2021 para el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) (Valencia, España), pretende ofrecer una lectura necesariamente parcial del patrimonio industrial valenciano basada en lo sonoro, lo inmaterial y los movimientos sociales. La propuesta se desarrolla a través de la compilación de sonidos, procesos, imágenes, vídeos, música y discursos vinculados a las fábricas en su contexto original de uso, pero también en su abandono y en su reconversión en espacios patrimoniales. El proyecto se posiciona fuera de la imagen romantizante de la ruina industrial, y entiende el patrimonio y la historia como procesos vivos, no cerrados, que permiten generar herramientas conceptuales para comprender el pasado, el presente y el futuro de la historia del trabajo y sus relaciones con la cultura. Además de la documentación y de la creación del archivo, *Industria* se materializó en una exposición temporal en el IVAM. En este texto proponemos ahondar en los fundamentos teóricos y metodológicos del proyecto, así como reflexionar sobre el potencial de las herramientas artísticas y curatoriales para trabajar con una noción dinámica de patrimonio industrial.

Palabras clave: patrimonio industrial; archivo; memoria; sonido; oralidad; movimientos sociales

Abstract. *Industry/matrices, threads and sounds: An archive of voices and sounds of industrial heritage for IVAM (Valencia, Spain)*

Industry/matrices, threads and sounds is a hybrid initiative combining the creation of a sound archive with an artistic project. It ran from 2019 to 2021 for the Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) in Valencia, Spain. The initiative aims to offer a reading – necessarily partial – of Valencian industrial heritage based on sound, the immaterial, and social movements. It consists of a series of sounds, processes, images, videos, music and speech linked to former factories, not only in the context of their original use but also of their abandonment and their conversion into heritage sites. The project aims to avoid the romantic image of the industrial ruin, and instead sees

1. Arqueólogo y gestor del patrimonio. Associació Valenciana d'Antropologia: hola@tonovizcaino.com.
2. Artista, cineasta y curador. Director de The Institute for Endotic Research. Berlín, Alemania: lorenzo.r.sandoval@gmail.com.

heritage and history as living, open processes that offer a conceptual framework for understanding the past, present and future of the history of work and its relationship with culture. In addition to the results of the project's documentary research and the creation of the archive, a temporary exhibition on *Industry/matrices, threads and sounds* was held at IVAM. This paper looks more closely at the theoretical and methodological foundations of the project, and reflects on the potential of artistic and curatorial tools to work with a dynamic notion of industrial heritage.

Keywords: industrial heritage; archive; memory; sound; orality; social movements

VIZCAÍNO ESTEVAN, TONO; SANDOVAL, LORENZO (2024). «*Industria / Matrices, tramas y sonidos*: un archivo de voces y sonidos sobre patrimonio industrial para el IVAM (Valencia, España)». *Treballs d'Arqueologia*, 27, 193-220. DOI: 10.5565/rev/tda.156

1. El proyecto *Industria*: patrimonio industrial para un museo de arte contemporáneo

A finales de 2019 fuimos invitados por el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) de València (España) para conformar un archivo sobre patrimonio industrial y movimientos sociales³. La propuesta se enmarcaba en una línea específica de investigación y producción artística iniciada el año anterior y encaminada a impulsar un conjunto de archivos temáticos para el museo.

Hasta aquel momento nuestras trayectorias profesionales se habían movido en ámbitos diferenciados: de un lado, el arte contemporáneo y la curaduría y, de otro, la arqueología y la gestión del patrimonio. Con la invitación del IVAM tuvimos ocasión de hacer confluir nuestras miradas y nuestros procesos de trabajo, alejados en principio, pero muy cercanos en los planteamientos de base. Es así como

nace *Industria / Matrices, tramas y sonidos* (Sandoval y Vizcaíno, 2021 y 2022), un proyecto híbrido que se mueve entre la creación de un archivo y un proyecto artístico, y que se conceptualiza y se desarrolla a partir de la combinación de la práctica artística, las herramientas curatoriales y la investigación propia de las ciencias sociales, en particular de la historia, la arqueología y la antropología.

En la propuesta había dos requisitos de partida establecidos por el IVAM: el primero, la temática del archivo, que debía girar en torno al patrimonio industrial y los movimientos sociales, y el segundo, la accesibilidad, ya que el resultado final debía integrarse en los fondos de la biblioteca del museo y no en la colección artística, con el propósito de facilitar el acceso al público.

En la primera reunión de trabajo coincidimos en que nos interesaba aproximarnos conceptualmente al patrimonio desde una mirada diferente a la habitual,

3. La invitación fue a iniciativa de Sergio Rubira, entonces subdirector general de Colección y Exposiciones del IVAM, y posteriormente continuada y ampliada por Nuria Enguita, nombrada en 2020 nueva directora de la institución.

alejada del aura romántica de la que a menudo se reviste, para reivindicar su dimensión social, en este caso vinculada a diferentes formas de organización, enunciación y lucha en común en momentos y contextos diversos. Por ello optamos por acercarnos al objeto de estudio a través de la inmaterialidad y, en particular, a través de lo sonoro, dado que nos permitía articular otro marco ontológico para el patrimonio y nos abría las puertas a otros relatos y experiencias en relación con el mismo. No se trataba de obviar la presencia de la imagen y la materialidad, pero sí de dejarla en un segundo plano para poner en el centro lo que habitualmente se relega a los márgenes.

De este modo, el archivo *Industria* se conformó a partir de documentos muy dispares vinculados a tres grandes áreas temáticas (el paisaje sonoro, la enunciación de discursos y las formas de organización social, sobre las que volveremos más adelante), pertenecientes a diversos municipios valencianos de tradición industrial y vinculados a momentos históricos distintos: el contexto original de creación de estos espacios fabriles (siglos XIX y XX), pero también el abandono provocado por la crisis industrial, el olvido institucional y el surgimiento de usos alternativos, así como la reciente reconversión en espacios patrimoniales. Partíamos, pues, de la idea de que el patrimonio debe entenderse como una realidad flexible y viva, como un proceso donde voces diversas tienen cabida y, sobre todo, como una realidad de la que pueden extraerse aprendizajes para el presente. Precisamente por ello, el proyecto fue concebido desde el principio como una investigación inacabada, dado que la propia naturaleza del patrimonio remite a procesos de memoria abiertos a

la negociación, a nuevos posicionamientos y lecturas.

En este texto proponemos hacer una revisión del proyecto. En primer lugar, expondremos el potencial de enfocar el estudio desde la perspectiva de la inmaterialidad y, en particular, de lo sonoro. A partir de estos argumentos definiremos en el siguiente apartado el concepto de patrimonio en el que enmarcamos la propuesta, en conexión con los planteamientos de los estudios críticos del patrimonio y de la arqueología pública. Seguidamente, explicaremos el proceso de trabajo del proyecto *Industria* en relación con los distintos agentes y archivos implicados. A continuación, nos detendremos a explicar de qué manera adaptamos el lenguaje expositivo a la filosofía del proyecto, generando unos dispositivos y unos modos de relacionarse con el material basados en el acceso directo y la interacción. Por último, planteamos una serie de reflexiones sobre las posibilidades de trabajar una noción dinámica de patrimonio industrial a través de las herramientas artísticas y curatoriales.

2. El patrimonio industrial desde lo inmaterial y lo sonoro

El tardío reconocimiento del patrimonio inmaterial por parte de la Unesco, que no se hizo efectivo hasta la aprobación de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (Unesco, 2003), pone de manifiesto la persistencia de una noción clásica de patrimonio asociada a lo material, a lo monumental, como sustento argumental de las identidades nacionales (Hernández et al., 2005; Berger, 2014). El reconocimiento de 2003 permitió institucionalizar formas

patrimoniales que habían quedado en un segundo plano desde una perspectiva tradicional occidental y basada en el relato de los Estados nación, como los saberes y las técnicas de la artesanía, la gastronomía, las fiestas y los rituales, las artes del espectáculo y las tradiciones orales, entre otras manifestaciones culturales.

Sin embargo, la rigidez de las dicotomías definidas por la Unesco (cultural/natural, material/inmaterial) (Santamarina, 2013) ha determinado que, con frecuencia, aquellos bienes considerados patrimonio cultural material continúen siendo concebidos en exclusiva desde la perspectiva de la materialidad, obviando la importancia de su dimensión intangible (Smith, 2006). Y no es casual, ni tampoco inocente, ya que lo material lleva aparejados valores de gran trascendencia en la construcción de identidades nacionales europeas: lo permanente, lo inmutable, lo oficial, lo mayúsculo, con todas las asimetrías de poder que ello conlleva (Santamarina, 2013: 269-270).

El patrimonio industrial es un buen ejemplo de esta complejidad. A pesar de que su reconocimiento y su valoración social también ha sido tardía (Pardo Abad, 2010), al menos en comparación con otras formas patrimoniales más «amables», como los castillos, las catedrales, los palacios o los yacimientos arqueológicos, lo industrial no ha escapado de un proceso de edulcoración que ha convertido a las fábricas abandonadas en una nueva manifestación de la ruina romántica (Homobono Martínez, 2008: 65). Una de las principales consecuencias de la patrimonialización de estos espacios ha sido la construcción de un pasado industrial aproblemático y libre de conflictos, ya sea la lucha de clases, las crisis económicas o las catástrofes medioambientales.

En el relato patrimonial industrial ha primado el valor arquitectónico —las fábricas como «catedrales» industriales y las chimeneas como símbolo— y el técnico —la maquinaria, los inventos, la producción—, con lo que el protagonismo ha tendido a ser el de los grandes nombres, es decir, los arquitectos que diseñan los edificios, los ingenieros que idean los mecanismos y la burguesía industrial que promueve los negocios; y todo enunciado, no por casualidad, en masculino. En cambio, la memoria obrera no siempre tiene su lugar (Castillo Alonso, 2004), y menos todavía cuando se pone el foco en las condiciones de trabajo, en la reivindicación de derechos laborales o en las formas de resistencia y lucha (Smith et al., 2011). Este olvido intencionado parece haber sido todavía más acusado cuando los espacios industriales se han recuperado como contenedores para la creación cultural y artística, según la lógica de las industrias culturales. En estos casos, bajo nuestro punto de vista, el envoltorio a menudo se ha desprovisto de su memoria para albergar nuevas formas de producción que, paradójicamente, pueden caer en nuevas formas de explotación laboral o perpetuación de formas de vida precarias, en especial cuando se trata de trabajos vinculados a la creación artística y cultural.

Acercarnos a lo industrial desde la perspectiva de la inmaterialidad nos permite, en este sentido, conectar con otras realidades vinculadas a los espacios fabriles cuya huella material no es tan evidente y cuya presencia en el imaginario colectivo suele ser de carácter más residual, debido a su potencial para cuestionar el «discurso autorizado de patrimonio» (Smith, 2006). Lo inmaterial, expresado a través de la palabra, del testimonio oral, de la consigna, de la canción, del ruido,

pero también de su plasmación gráfica (carteles, letras, partituras, organigramas, fanzines, pancartas, fotografías), permite conectar con las memorias obreras y con los paisajes sonoros en sus múltiples dimensiones (figura 1). Y para hacerlo es fundamental reivindicar una dimensión concreta: la del sonido.

A través del sonido es posible comprender una serie de procesos sociales complejos que cuestionan la centralidad de la visión, que es el sentido favorecido por la estructura semiótica del occidentalismo y del capitalismo (Jay, 2003; Bergua y Moya, 2023). Tanto la perspectiva como la producción cartográfica y los sistemas de distribución de imágenes impresas introducen un punto de vista hegemónico que se corresponde con un tipo de sujeto ideal que marcará el compás del

mundo (Farinelli, 2007): el varón blanco europeo, y añadiríamos, heteronormativo y de clase alta. Es desde esa posición de enunciación que el programa colonial de explotación y acumulación se ha expandido, con las consecuencias racistas, clasistas y patriarcales que impregnan la sociedad global del capitalismo. El proceso de construcción de la sociedad industrial está íntimamente ligado a ese programa, puesto que gran parte de las materias primas de las fábricas europeas provienen de las colonias, del mismo modo que gran parte del trabajo proviene del sistema esclavista (Berg y Hudson, 2023). Estas colonias, con posterioridad a los procesos de independencia, mantendrán su condición de proveedoras, tanto de materia prima como de mano de obra barata; una triste herencia que se extiende en muchos casos hasta hoy. Para comprender la escala local de la producción, es necesario entender el entramado productivo global. Y en el patrimonio industrial se pueden leer los trazos de esa historia, así como en la historia del trabajo.

Entender las intrincadas relaciones entre visualidad y programa colonial es fundamental para cuestionar las formas de pensar y conformar la noción de patrimonio, tal y como agudamente propone Ariella Azoulay (2018). La autora correlaciona la posibilidad de la invención de la fotografía y las colecciones museísticas con el sistema de violencia imperial propia del proceso colonial:

A través de estos procesos, los conjuntos de derechos existentes que formaban parte de cada mundo y estaban inscritos en su organización material se destruyen para permitir que se impongan los derechos imperiales. Entre estos derechos se encuentran el derecho a destruir los



Figura 1. Salomé Moltó, militante de la CNT de Alcoi, explicando su archivo personal. Fuente: proyecto *Industria*

mundos existentes, el derecho a fabricar un nuevo mundo en su lugar, los derechos sobre otros cuyos mundos son destruidos junto con los derechos que disfrutaban en sus comunidades, y el derecho a declarar lo que es nuevo y, en consecuencia, lo que es obsoleto⁴. (Azoulay, 2018: s. p.)

Esta constelación social será la que inducirá el proceso de desarrollo de la imagen reproducible, convirtiéndose en una herramienta fundamental de los procesos de extracción. También marca el proceso de la obsolescencia programada: un elemento fundamental para el desarrollo económico del capitalismo, en el que el reemplazo constante de objetos es una de las funciones operacionales básicas para su funcionamiento.

Los procesos industriales y la imagen reproducible se relacionan de la misma manera, ya que comparten esa misma genealogía: sin el trabajo esclavo, sin la acumulación constante, sin la degradación de los territorios coloniales y locales, sin el trabajo reproductivo no remunerado, sin la eliminación de los derechos de los trabajadores, sin el borrado de mundos, sin la mecanización de la guerra y sin los desastres ecológicos, la Revolución Industrial no hubiera sido posible, al menos en las formas en las que se desarrolló. El sistema de representación de la perspectiva y la fotografía se desenvuelve como parte de ese proceso de acumulación.

El análisis que Azoulay hace de la centralidad de las relaciones entre la visión, el aparato reproductivo de imágenes y la acumulación nos insta a pensar modelos divergentes para pensar el patrimonio:

Se trata de cuestionar las formaciones políticas que hicieron posible proclamar —e institucionalizar— la idea de que ciertos conjuntos de prácticas utilizadas como parte de campañas de violencia imperial a gran escala están separadas de esta violencia y no guardan relación con ella, hasta el punto de que incluso pueden dar cuenta de ella desde fuera. Permítanme que formule la pregunta directamente: ¿Cómo saben quiénes escribieron las diferentes historias y teorías de la fotografía que ésta se inventó en algún momento a principios del siglo XIX? Recibieron —recibimos— este conocimiento de quienes se dedicaron a su promoción. Contabilizar la fotografía basándose en las narrativas de sus promotores es como contabilizar la violencia imperial en los términos de quienes la ejercieron, afirmando que habían descubierto un «nuevo mundo»⁵. (Azoulay, 2018: s. p.)

La articulación de imágenes reproducibles al servicio de la construcción del capitalismo ha ido de la mano de los modelos de una historia del arte correlacionada. No por casualidad, el historiador del arte Aby Warburg comentaba, en la correspondencia con su hermano Max, que la intención de su método de escritura histórica basado en su biblioteca y su colección fotográfica para realizar operaciones combinatorias —el famoso *Bilderatlas Mnemosyne*— no era otra que demostrar «mediante el ejemplo que el capitalismo también es capaz de grandes logros intelectuales» (Yvars, 2010).

¿Cómo podemos trasladar la idea de autogestión a una autogestión de la memoria? El sonido y lo inmaterial parecen

4. Traducción al castellano de los autores.

5. Traducción al castellano de los autores.

ofrecernos claves para salir de esa forma de construcción del patrimonio (figura 2). «La historia del tiempo y el tiempo de la historia deberían incluir una historia del ritmo, que aún no existe»⁶, nos apela Henri Lefebvre (2004: 51). El autor propone en *Rythmanalysis* utilizar lo sonoro y la noción de ritmo como una forma de análisis de la relación entre el tiempo lineal —que correspondería al capital— y el tiempo circular —que correspondería a la naturaleza—. A través de esas dos temporalidades y los ritmos que surgen de ellos, Lefebvre traduce elementos que vienen de la práctica musical para entender las relaciones entre la producción capitalista, las construcciones sociales y el espacio. La concepción de lo patrimonial que este autor facilita nos ofrece una serie de herramientas en las que lo sonoro sustenta los análisis desde una composición narrativa dinámica: entiende la historia no como algo cerrado, sino desde la noción de polirritmia, en la que varias sonoridades, ritmos y voces se superponen en un relato heterogéneo.

La voz es uno de los dispositivos sonoros que Lefebvre propone como ejemplo. Esta constituye, de hecho, un registro geopolítico a través de los acentos que incorpora —y que nos pueden ofrecer claves para entender la relación entre movimientos migratorios y trabajo— o de las canciones vinculadas al mundo laboral —que funcionan como un sistema mnemotécnico, un tipo de escritura no siempre escrita—. La oralidad deviene fuente de comprensión histórica que cuestiona construcciones institucionales.

En su planteamiento de la microhistoria, Carlo Ginzburg (1980) realiza una crítica de cómo el primer Foucault cons-

truye la historia disciplinaria de las instituciones solo basándose en los propios documentos de la institución, dejando sin agencia a las personas cuyas vidas articula. La contrapropuesta de la microhistoria es buscar trazos supuestamente menos relevantes y los testimonios orales. La oralidad es una composición que viene, de nuevo, desde lo sonoro. Pensar desde lo sonoro es un medio que permite entender, a través de la cultura oral, los diferentes procesos inmateriales que suceden en, alrededor y contra la industria (figura 2).

La voluntad de identificar lo no contado, lo que está en los márgenes, es posible en el marco de corrientes y paradigmas teórico-metodológicos que, como la historia social o la microhistoria, prestan atención a lo particular para construir lo general (Archila Neira, 2005). Si bien es cierto que el conocimiento de lo particular se construye también a partir de documentos escritos, de elementos gráficos y de objetos, cobra aquí especial importancia, en efecto, la oralidad como fuente de información, como elemento indisociable de la experiencia histórica y de la propia noción de patrimonio. La voz es el elemento vehicular. Aunque, tal y como señala R. Murray Schafer (1994), siempre estamos escuchando, ya que no tenemos ningún sistema de cierre de los oídos —como serían los párpados en el caso de los ojos—, la atención no siempre está presente. La escucha profunda, que Pauline Oliveiros (2005) desarrolló como técnica, nos permite enlazar no solo las capacidades comunicativas del discurso que una voz nos ofrece, sino también las relaciones con su entorno. Cada discurso está ligado inevitablemente a las condiciones que lo producen, y es una labor

6. Traducción al castellano de los autores.



Figura 2. Entrevista a Floreal Rodríguez de la Paz, militante de la CNT en Alcoi. Fuente: proyecto *Industria*

necesaria explorar estas conexiones para entender la condición del patrimonio como una ecología dinámica.

3. Reformular la noción de patrimonio industrial

A partir de estos posicionamientos epistémicos, hemos trabajado con una noción de patrimonio que se aleja de la tradicional concepción humanista y que conecta con los postulados de los llamados «estudios críticos del patrimonio» en el campo de la antropología social y cultural (Prats, 1997; García Canclini, 1999; Smith, 2006; Bendix, 2009; Lähdesmäki et al., 2019), así como con los planteamientos

de la arqueología pública (Hamilakis, 2009; Smith y Waterton, 2009; Thomas, 2014; Richardson y Almansa, 2015; González Ruibal et al., 2018). Ambas inciden en la noción de patrimonio como proceso abierto y cambiante, y no como una entidad inmutable y heredada que genera obligaciones y que siempre tiene la mirada puesta en la preservación del futuro, ofreciendo así poco margen de interacción social en el presente más allá de la contemplación.

Con este marco teórico-conceptual, en el proyecto *Industria* tratamos de expandir la noción de patrimonio industrial en distintos sentidos. El primero, el temporal, ya que nuestro foco de atención va más allá del contexto histórico en el que

estos bienes patrimoniales (fábricas, maquinarias, paisajes, etc.) fueron creados y utilizados con su función originaria (la producción industrial), de manera que prestamos también atención a otros usos y reúsos que consideramos que deben formar parte del relato. ¿Qué ocurrió con estos espacios cuando fueron abandonados? Nos referimos, por ejemplo, a la creación de centros sociales autogestionados o a la celebración de *raves* desde los años 80 hasta la actualidad, ya que no es casual que hayan tenido lugar en fábricas abandonadas, dadas sus características espaciales —sitios amplios y diáfanos— y su localización liminal —lugares apartados, zonas degradadas, etc.—. Pero también nos referimos a las movilizaciones ciudadanas en defensa de estos vestigios y de la memoria asociada en el marco de los procesos de patrimonialización de las últimas décadas.

El segundo de los sentidos en el que tensionamos el concepto de patrimonio es el espacial. Cuando se habla de patrimonio industrial se tiende a situar la fábrica como epicentro de los relatos, y es ahí donde se concentran los esfuerzos de recuperación, tanto de las memorias como de los restos materiales. Sin embargo, esto supone dejar de lado otros espacios que resultan esenciales para entender el fenómeno industrial, especialmente el ámbito doméstico. Entendemos, con Silvia Federici (2013), la importancia de las relaciones entre el trabajo productivo y el reproductivo, de modo que la casa, como lugar de producción de nuevos trabajadores, constituye el sustento básico del desarrollo industrial y del sistema capitalista. Por este motivo, la casa es también espacio de aprendizaje y transmisión de valores proletarios, de igual modo que lo es el espacio urbano como lugar de encuentro,

movilización y reivindicación del movimiento obrero.

El tercero de los frentes hacia los que tensionamos el concepto de patrimonio es el de los agentes. Como se ha apuntado más arriba, los protagonistas del patrimonio industrial suelen ser, en primera instancia, los empresarios, ingenieros y arquitectos y, en segundo plano, los trabajadores, a menudo presentados como una masa homogénea y muy masculinizada. Para pensar *Industria* nos pareció interesante ampliar el espectro y poner en primer plano otros agentes, con el propósito de construir una imagen más compleja y diversa del fenómeno industrial. Hablamos, por descontado, de reivindicar el papel de las mujeres dentro y fuera de la fábrica, pero también de los migrantes, que antes y ahora constituyen parte de la mano de obra industrial; del movimiento okupa, que ha hecho de las fábricas abandonadas centros sociales y culturales autoorganizados; de los DJ y las personas participantes en las *raves* en entornos industriales, o de los movimientos vecinales de las barriadas obreras que, desde los años 70, han clamado por los derechos laborales o han luchado, más recientemente, por la recuperación de fábricas abandonadas.

Provocar estas tensiones en distintos frentes (tiempo, espacio, agentes) incide en una noción dinámica y flexible de patrimonio industrial, más coherente con los movimientos sociales que lo sustentan, ya sean los que protagonizaron las luchas históricas o los que han reclamado su memoria, uso y protección en sentidos diversos.

La idea de *movimiento* apela, precisamente, a una condición de proceso no fijado, de un camino hacia un cambio de condiciones de lo real (Sztulwark, 2019),

que, en el caso del patrimonio, puede concretarse en la idea de las narraciones abiertas y dialécticas, atentas a la pluralidad. Al incluir la diversidad de voces o multivocalidad (Rivolta et al., 2014), el patrimonio se convierte en un espacio de disensos (Sánchez Carretero, 2012; Gnecco, 2014), asumiendo el disenso como un elemento positivo que implica la confluencia de diversidad de intereses. Así, a partir de la propuesta de Chantal Mouffe sobre democracia agonística (2013), resulta sugerente pensar el patrimonio como arena donde no se impone un relato homogéneo y hegemónico, sino que se preparan las condiciones para crear un espacio en el que las distintas voces cohabitan e incluso llegan a negociar, en una suerte de memoria agonística. Este planteamiento, sin embargo, no debe dejar de lado la paradoja de la tolerancia ni sus límites éticos (Mansoux y Roscam Abbing, 2020), puesto que algunas voces utilizan la libertad de expresión para imponerse y suprimir la diferencia.

A partir de la idea de patrimonio como proceso abierto, en el que se incardinan memorias, experiencias, vivencias y aprendizajes colectivos, se entiende su potencial como herramienta de transformación social. El patrimonio ya no es solo la huella material de un pasado que se piensa cerrado, sino el lugar desde donde conocer, recuperar y poner en práctica dichos conocimientos. El patrimonio como un archivo de aprendizajes latentes que vuelven a cobrar sentido, en el caso que nos ocupa, en momentos de levantamiento, desobediencia y subversión, de voluntad de cambiar condiciones de vida injustas (Jones et al., 2019). Así pues, ¿qué podemos aprender de las manifestaciones, de las huelgas, de las radios piratas, de las juntas vecinales o de las

músicas —entre otras muchas cosas— que se han generado en los entornos industriales? (figura 3).

A partir de ahí surge la necesidad de trazar genealogías, de conectar experiencias supuestamente aisladas —en realidad, intencionadamente aisladas— para dar continuidad a procesos más complejos que no siempre se expresan de manera lineal. De ahí también la importancia de archivar como gesto consciente y político: guardar para recuperar cuando sea necesario (Van Alphen, 2023). Pero ¿cómo se desentierra un movimiento? Siegfried Zielinski (2008) invita a pensar una «arqueología de los medios» como espacio de acción que permita sincronizar épocas separadas desde una noción de «tiempo profundo» traducida a la filosofía de los medios desde la geología. Así, al trazar las genealogías y conectar los movimientos sociales de manera transversal, podemos entenderlos de manera más compleja, identificando las conexiones subterráneas y su potencialidad para componer herramientas de acción para el presente.

Sin embargo, enfocar el patrimonio desde este prisma no está exento de riesgos, y de hecho existe un desafío importante: el de no provocar la fosilización de los movimientos sociales, sus prácticas y sus procesos cuando los pensamos como parte del patrimonio. Para que un patrimonio sea reconocido como tal, requiere de una imagen fija que sirva para anclar su valor y su interés, pero, al cosificarlo, se impide su percepción como proceso, como movimiento. Crear una imagen estática puede suponer el afianzamiento de un relato único, dominante, que construye un *nosotros* no permeable. Un riesgo cada vez más acuciante ante la inflación patrimonial (Heinich, 2009) provocada por el encaje del patrimonio en la lógica



Figura 3. Grabaciones de Radio Unidad, radio de los trabajadores de los Altos Hornos del Puerto de Sagunto. Archivo de la Fundació de la Comunitat Valenciana de Patrimoni Industrial i Memòria Obrera de Port de Sagunt. Fuente: proyecto *Industria*

capitalista —que está siendo especialmente voraz en el caso del patrimonio inmaterial— y las graves consecuencias que esto puede tener para quienes lo sostienen (Santamarina y Del Mármol, 2022), generando procesos de desposesión y expulsión.

4. El proceso de trabajo

La conformación del archivo *Industria* tuvo lugar entre finales de 2019, cuando comenzamos con la conceptualización del proyecto y las primeras búsquedas de materiales, y principios de 2021, cuando se inauguró la exposición que sirvió de presentación del mismo. Tal y como apuntábamos al inicio, en consonancia con la noción de patrimonio con la que trabajamos, entendemos este archivo

como un dispositivo parcial y siempre inacabado, por eso no hablamos de finalización del proyecto, sino de realización de una primera fase. De hecho, su propia estructuración responde a una lógica sumativa, pues definimos una metodología de trabajo común, replicable a cada uno de los lugares objeto de análisis, que abre las puertas a la incorporación seriada de nuevos casos de estudio, pero también abierta a las variaciones metodológicas en relación con el contexto.

En este sentido, el proyecto se focaliza en la geografía valenciana, en municipios que han tenido una reseñable tradición industrial, pero que, al mismo tiempo, presentan una serie de singularidades —geográficas, históricas, identitarias, sociales— que han dado pie a experiencias diversas en torno a lo industrial. En particular, nos centramos en Al-

coi, Puerto de Sagunto, València, Alicante y Onda-L'Alcora.

Desde un punto de vista metodológico, la primera aproximación al lugar la realizamos a través de una institución o de un informante clave, a partir de los cuales comenzamos a hilvanar las conexiones con lugares, personas y procesos. Cuando la entrada es a través de instituciones oficiales, como archivos, institutos culturales y museos⁷, indagar en los fondos desde la mirada de lo inmaterial y lo sonoro no siempre resulta sencillo, ya que, como es de esperar, el discurso autorizado (Smith, 2006) no siempre da cabida a este tipo de realidades, y cuando las recoge no siempre las explicita de manera clara. De hecho, una de las principales limitaciones del

proyecto ha sido acceder a las evidencias directas de lo sonoro en un sentido amplio, ya sea por cuestiones técnicas —la grabación sonora es más reciente y su generalización más tardía que la de otros formatos, como el impreso— o de índole ideológica —a menudo lo oral va vinculado a relatos contrahegemónicos—. Por eso resultaba fundamental trabajar mano a mano con el personal de las instituciones⁸, quienes nos abrieron el camino hacia materiales difícilmente identificables a través de los sistemas de clasificación y de consulta habituales (figura 4).

Lo interesante, sin embargo, era acceder a archivos particulares de asociaciones, entidades privadas y personas concretas⁹, pues suelen custodiar la me-

7. Las instituciones con las que trabajamos fueron: Arxiu Municipal d'Alcoi, Universitat Politècnica de València – Campus d'Alcoi, Club d'Amigues i Amics de la Unesco d'Alcoi, Radio Alcoy, CC. OO. Camp de Morvedre – Alt Palància, Fundació de la Comunitat Valenciana de Patrimoni Industrial i Memòria Obrera de Port de Sagunt, Arxiu Municipal de Sagunt, Arxiu Històric de CC. OO. PV «José Luis Borbolla», Laboratorio de Creaciones Intermedia del Departament d'Escultura de la Facultat de Belles Arts de la Universitat Politècnica de València, L'ETNO, Museu Valencià d'Etnologia, Ajuntament de Quart de Poblet, Institut Valencià de Cultura de la Generalitat Valenciana, Biblioteca Històrica de la Universitat de València, Biblioteca Valenciana «Nicolau Primitiu», Arxiu de la Democràcia de la Universitat d'Alacant, Fonoteca de la Universitat d'Alacant, CanPop – Cançoner Popular Valencià, Arxiu Històric Provincial d'Alacant, Biblioteca de la Universitat Jaume I de Castelló, Arxiu Municipal d'Onda, Museu del Taullell «Manolo Safont» de Onda, Caixa Popular d'Onda, Fundació Caixa Benicarló, Museu de Ceràmica de l'Alcora, Fundación Centro Etnográfico «Joaquín Díaz» de la Diputación de Valladolid y Centro Documental de la Memoria Histórica.
8. Queremos agradecer aquí la implicación del personal técnico de las instituciones antes mencionadas: Josep Lluís Santonja (Arxiu Municipal d'Alcoi), Josep Fuster (Club d'Amigues i Amics de la Unesco d'Alcoi), Juan Carlos Quesada (CC. OO. Camp de Morvedre – Alt Palància), Sonia Garcés (Fundació Port de Sagunt), Alberto Gómez Roda (Arxiu Històric CC. OO. PV), Miguel Molina (Laboratorio de Creaciones Intermedia), Raquel Ferrero y Joan Seguí (L'ETNO), Beatriz Bustos (Arxiu de la Democràcia UA), Enrique García Rico (Fonoteca UA), Vicent Estall (Museu del Taullell d'Onda) y Teresa Artero (Museu de Ceràmica de l'Alcora).
9. Las asociaciones, entidades privadas y personas particulares implicadas fueron: Salomé Moltó y Floreal Rodríguez de la Paz, Edurne Vaello, Nando Hervido, Damià Llorens y We Are not Brothers, Jordi Arques, Vicent Cortés, Ateneu Cultural El Panical, Josep Tormo Colomina, Alcoy Industrial, Fani Grande, Vic Pereiró, Miguel Ángel Martín y AMIMO – Associació Memòria Industrial i Moviment Obrer, Maria Hebenstreit, César Novella, Pedro Montesinos y Sagunt Territori Acústic, Anaïs Florin, Francisco Collado y El Punt – Espai de Lliure Aprenentatge, Llorenç Barber y Montserrat Palacios, Alfonso Civantos, Komakino y Subsist Records, José Miguel Requena Roselló y Excesivo.net, Txuki, Colectivo APA, Colectivo La Flem, Colectivo Resiste, Fran Lenaers, Für alle Fälle, José Azkárraga, Víctor Algarra, Paloma Berrocal, Diana Sánchez Mustieles, Manuel Carreres y APIVA – Associació de Patrimoni Industrial Valencià, Cor de cambra Ad Libitum de l'Escola Coral Veus Junes, Ajuntament de Quart de Poblet, Josep Vicent Frechina, Teresa Lanceta, Álvaro Gran, Carlos Pastor, Coral Tabaquera Alicanti-



Figura 4. Visita a la colección fotográfica del Museu del Taulell «Manolo Safont», de Onda, de la mano del director de la institución, Vicent Estall, en 2021. Fuente: proyecto *Industria*

moría que la institución relega a los márgenes. Así, a partir de esta diversidad de puntos de acceso, pudimos salirnos del discurso oficial y aproximarnos a los relatos subalternos. Es el caso, por ejemplo, de las entrevistas grabadas a trabajadores que participaron en el proyecto colectivo, cuyo recuerdo a menudo continúa siendo difuso por efecto de la censura franquista; los fanzines y la cartelería producida por movimientos okupas, que es un material especialmente frágil dada la inestabilidad de los propios centros sociales autogestionados, o las colecciones fotográficas sobre procesos ciudadanos tempranos de reivindicación del patrimonio industrial (figura 5).

En cuanto a la compilación del material de archivo, si bien es cierto que algunos materiales (LP, libros, fotografías y pegatinas) fueron incorporados a través de la compra o la donación, la inmensa mayoría de los documentos no son originales, sino copias, en este caso digitalizaciones y, puntualmente, reproducciones físicas con permiso de las instituciones o de las personas prestadoras. La motivación era doble. De un lado, hay una cuestión básica de custodia: muchos materiales ya forman parte de archivos, sean institucionales o particulares, y es en esos contextos donde tiene sentido que se conserven. De otro lado, la idea de la copia conecta con la filosofía del proyecto, dado

na, Francisco Moreno, Vicent Oncina, Manel Francesc Navarro i del Alar, Joanma Menero, Alejandro Torres Tomás, Pilar Beltrán, Álvaro de los Ángeles y Juan Carlos Olaría.

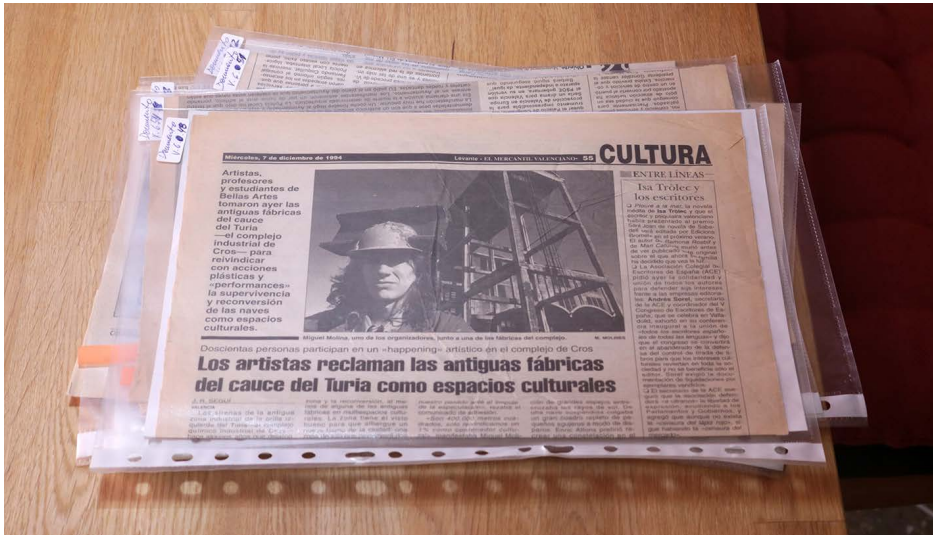


Figura 5. Documentos del archivo personal del artista Miguel Molina, quien participó en uno de los primeros movimientos de reivindicación del patrimonio industrial en València. Fuente: proyecto *Industria*

que el objetivo no era recuperar y preservar material, sino facilitar su acceso para el aprendizaje social. En este sentido, la copia facilita enormemente el acceso, ya que no requiere las condiciones de conservación ni las restricciones que afectan a los originales. El archivo *Industria* puede entenderse, en cierto modo, como un «archivo de archivos», donde lo que interesa no es custodiar el original, sino la posibilidad de activar lazos entre documentos, personas e instituciones de contextos sociales, geográficos y temporales distintos. Este planteamiento nos ha permitido, por ejemplo, poner en relación las canciones tradicionales cantadas en las fábricas a mediados del siglo xx con los DJ sets de música industrial que sonaron décadas después en esos mismos espacios; o hacer dialogar las formas de organización de las fábricas colectivizadas durante la Guerra Civil con las de los centros sociales auto-

gestionados, creados en las fábricas a finales del siglo xx y principios del xxi.

En paralelo al proceso de documentación del material del archivo, organizamos en el IVAM una serie de encuentros de debate y reflexión en torno al patrimonio industrial. Siguiendo la lógica sumativa antes comentada, a estos encuentros los denominamos *matrices* jugando con el potencial semántico de la palabra, ya que incorpora dos acepciones fundamentales que nos permiten entroncar con la propuesta de Federici: la productiva, puesto que la matriz alude a las formas técnicas de las líneas de producción de las fábricas, y la reproductiva, ya que la matriz es también el órgano femenino responsable de la gestación. Así, llegamos a organizar una serie de cinco matrices (Matriz N001-Alcoi, Matriz N002-Puerto de Sagunto, Matriz N003-València, Matriz N004-Alicante y Matriz N005-Castellón, que

incluía Onda y L'Alcora) a través de una fórmula que nos permitía dejar la puerta abierta a futuras ampliaciones (figura 6).

En estas matrices participaban personas vinculadas al patrimonio industrial local desde distintos ámbitos (la gestión del patrimonio, el activismo ciudadano, la creación artística y musical, la archivística, etc.), con el propósito de poner a dialogar y registrar diferentes lecturas sobre una misma realidad a través del método del «seminario de testigos» (Maas, 2018). La documentación sonora de estos encuentros nos permitió generar nuevos materiales que fueron incorporados al archivo, de modo que el trabajo de campo de *Industria* no solo consistió en la compilación de documentos preexistentes, sino que también desencadenó la creación de otros nuevos. De hecho, de la Matriz

N001-Alcoi surgió el proyecto *Cançoner Industrial*, en el que Damià Llorens, artista de música electrónica, y Violeta Ausina, profesora de música y cantante, reinterpretaron el cancionero fabril valenciano compilado para *Industria* a través de la música electrónica (figura 7).

El trabajo de campo realizado entre finales de 2019 y principios de 2021, con un parón considerable provocado por la pandemia, permitió compilar un volumen importante de materiales, heterogéneos en su composición y en sus características (sobre ellos volveremos en el siguiente apartado). Todos fueron catalogados a través de una base de datos elaborada en Excel, en la que se detallaban las características formales a partir de una serie de descriptores estandarizados y consensuados con el personal de la biblioteca del



Figura 6. Encuentro Matriz N003-València en el IVAM, 2021. Fuente: proyecto *Industria*



Figura 7. Concierto del *Cançoners Industrial*, de Damià Llorens y Violeta Ausina, en la sede del IVAM en Alcoi, 2022. Fuente: Jordi Arques

IVAM. La base de datos cuenta con 630 entradas, cada una de ellas compuesta por uno o más documentos, que pueden ser rastreadas mediante filtros y búsquedas directas. El propósito, además de facilitar el acceso a los materiales, es servir de puente hacia otros archivos, tanto institucionales como particulares, siguiendo con la idea del «archivo de archivos». Tanto la base de datos como el material original, digitalizado y reproducido, se encuentran en la biblioteca del IVAM. Todavía queda pendiente su acceso en línea.

5. El lenguaje expositivo para repensar el patrimonio industrial

La presentación pública del proyecto se materializó en una exposición temporal

en el IVAM, que posteriormente itineró a la sede del museo en Alcoi. Como apuntábamos al principio, más que como una exposición, la concebimos como una propuesta híbrida entre una instalación artística y un archivo, pues conceptualmente conectaba mejor con el planteamiento de base del proyecto. Así, si partíamos de la consideración del patrimonio como un archivo de experiencias y saberes susceptibles de ser recuperados para el presente, entonces el *display* expositivo debía dar respuesta a esa filosofía.

En este sentido, para nosotros la noción de *dispositivo* tuvo una presencia central durante cada uno de los pasos del proyecto. Siguiendo la lectura que Giorgio Agamben hace del término en Foucault, el dispositivo se refiere a la disposición de «un conjunto de prácticas y de mecanis-

mos (a la vez lingüísticos y no lingüísticos, jurídicos, técnicos y militares) que tienen el fin de hacer frente a una urgencia y lograr un efecto más o menos inmediato» (Agamben, 2014: 13). Tanto en las formulaciones que hicimos previas a las exposiciones, como en las actividades que la poblaron y en la publicación, este término nos ayudó a concebir el proyecto como un todo conectado, donde cada uno de los elementos permitía activar una serie de posiciones en la máquina social que es la institución.

En la exposición generamos unos dispositivos que, en los términos taxonomistas de la historia del arte, responderían a la idea de instalación: todos los elementos se concibieron interconectados como un circuito que generaba una narración desde varias posiciones enunciativas a través de los múltiples materiales que presentamos (figura 8).

De los posibles dispositivos de trabajo que barajamos, optamos por plantear

el proyecto desde la práctica artística. Esto nos permitía, con todo el rigor que pudimos actuar, elaborar la propuesta con una serie de licencias que la labor artística facilitaba. En muchos de los casos, trabajamos con una serie de relaciones no aparentes que generaban una discursividad más compleja y abierta que desde un proyecto curatorial. De esa manera, sorteamos las urgencias que una práctica más cercana a la curaduría o a la historia podría tener, para establecer relaciones en principio no directas.

Las actividades y la exposición se plantearon desde esa perspectiva artística (figura 9), algo que los mismos invitados reseñaron en varias ocasiones durante las matrices, esos eventos previos que pretendían, por una parte, dar la posición de enunciación desde el museo a prácticas culturales que normalmente no han sido reconocidas por la oficialidad y mucho menos incorporadas en las narraciones de la cultura contemporánea, y, por otra,



Figura 8. Vista general de la exposición en el IVAM, Valencia. Fuente: IVAM



Figura 9. Activación de la exposición a través de una sesión de selección colectiva de materiales. Fuente: IVAM

trabajar desde la oralidad, facilitando generar materiales concretos para el archivo y la exposición a través de la grabación de las contribuciones.

Esta lógica expositiva perseguía un fin concreto: hacer de toda esa documentación una realidad viva, con posibilidad de conexión —en términos de reflexión y acción— con el presente. Es decir, se trataba de evitar su conversión en objetos inaccesibles, de hacer frente a esa «imposibilidad de usar, de habitar, de hacer experiencia» de la que habla Agamben (2005: 110). Al integrar los documentos en vitrinas, se corre el riesgo de sacralizarlos y de establecer un distanciamiento simbólico, de manera que las realidades sociales en las que estos documentos fueron producidos acaban siendo percibidas como realidades ajenas, lo que limita nuevas lecturas, aprendizajes y usos posibles. En ese sentido, nuestra propuesta buscaba cambiar la forma de acceder a los

materiales. Frente a una lógica taxonómica cerrada, presente en la mayoría de las exposiciones que trabajan con el archivo y el patrimonio, este proyecto planteaba una lógica háptica y sonora. Así, conseguíamos desplazar lo visual hacia sentidos que no suelen estar contemplados como parte del acceso a los materiales, siguiendo nuestras propias reflexiones en cuanto a cómo podíamos proponer una modificación a los regímenes de acceso a lo sensible que los museos suelen proponer; esto es, a través del tacto y la escucha, y no solo a través de la visión. Concebir el proyecto de archivo como una obra artística nos permitió trabajar cómodamente con este tipo de gestos.

Cambiar la forma de acceso y la propia *percepción* de los materiales cambia las bases epistemológicas planteadas por la museografía habitual, donde la prioridad reside en la mirada. En *Industria* se priorizaba la escucha, el tacto e incluso la coreografía de los visitantes a través de sus gestos de búsqueda por los materiales. La disposición de los materiales se pensó para reproducir o evocar los gestos propios de un archivo, de modo que acceder a una fotografía, a un cartel o a una pista de audio requería de un ejercicio previo de indagación en archivadores, series de portapósteres y tabletas (figura 10).

De este modo, la propuesta se planteó como un archivo visitable cuya mayoría de documentos expuestos se podían tocar y tomar para su consulta en sala, ya fuera a través de la lectura, la escucha o la visualización, con espacios y dispositivos habilitados para ello. Con la intención de trabajar desde la desacralización de los materiales —y facilitar su acceso—, el dispositivo expositivo funcionaba principalmente con copias. La lógica de la copia se ajustaba a la producción industrial, algo



Figura 10. Interacción con los materiales de la exposición. Fuente: IVAM

que nos parecía adecuado por la conexión temática y que permitía diluir —hasta cierto punto— la jerarquía de los materiales. Así, la mayoría de los elementos presentados —aparte de los que ya eran copias industriales— fueron fotocopias, impresiones o, en el caso de aquellos materiales en estado sensible de conservación, facsímiles. Este trabajo de *reproducción* también nos permitía esquivar, en cierta medida, algunas de las regulaciones museográficas en cuanto a la relación con los objetos culturales, alejados, en la mayoría de los casos, del uso y del tacto por motivos de conservación y/o de usurpación.

Algunos de los elementos del *display*, en concreto las mesas (figura 11), estaban inspirados en el Club Obrero que Aleksandr Ródchenko diseñó para el pabellón soviético de la Exposición Internacional

de las Artes Decorativas e Industriales Modernas de París de 1925, planteado como espacio para la formación política e intelectual de los trabajadores. Esta reproducción de Ródchenko nos permitió, asimismo, conectar con la colección del IVAM a través de la inclusión en sala de un catálogo del artista ruso que se editó con motivo de la mencionada exposición internacional. Junto con esa referencia leve a Ródchenko, por su color, el espacio remitía a espacios fabriles, y por nuestro diseño de los módulos, también a bancos de herramientas, donde estas eran sustituidas por los materiales del archivo.

Los módulos diseñados para la exposición eran también móviles y plegables, con lo que se podía pensar su recombinación futura como respuesta a la lógica conceptual del proyecto. Por otra parte,



Figura 11. Mesas inspiradas en el Club Obrero de Ródchenko. Fuente: IVAM

conectamos gráficamente los textos descriptivos de cada una de las tres partes que componían esta presentación del archivo con una idea de circuito. Este gesto pictórico aludía directamente a algunos de los materiales que habíamos compilado, como los diagramas electrónicos de máquinas industriales.

La adaptabilidad del dispositivo permitió el uso de los mismos módulos en dos espacios tan diferentes como las exposiciones hasta ahora presentadas en las dos sedes del IVAM, primero en València (2021) y después en Alcoi (2022). Mientras la primera se adaptaba a una sala con techos bajos y columnas, la segunda (figura 12) fue presentada en una sala de menor tamaño, sin columnas y con techos de gran altura, junto con el uso del vestíbulo. Esto nos permitió articular el

dispositivo modular de dos maneras muy diferentes. En ambos casos, la instalación respondía al espacio para impulsar el uso y la escucha, pero, dada la organización espacial de cada una de las arquitecturas, el dispositivo también cambiaba: en el segundo caso, por ejemplo, la referencia a las exposiciones diseñadas por artistas como El Lissitzky o Herbert Bayer —por mencionar dos de los referentes— estaba aún más presente.

La idea de archivo visitable, unido a la propia heterogeneidad temática, cronológica y de formato de los materiales presentados, planteaba la visita como una exploración abierta, susceptible de generar infinidad de itinerarios, tanto a nivel individual como colectivo. No había, en este sentido, un relato cerrado y dirigido, sino que se sugerían múltiples puntos de entra-



Figura 12. Vista parcial de la adaptación de la exposición a la sede del IVAM en Alcoi. Fuente: IVAM

da. Solo con la intención de organizar de manera genérica los materiales para su presentación, se definieron tres ejes temáticos que, a modo de tramas, hilvanaban los contenidos a partir de una clasificación subjetiva en la que se creaban asociaciones entre materiales *a priori* no conectados.

Esos ejes temáticos, que denominamos intencionadamente *tramas*, eran tres: *Tomar la palabra*, *El sonido de las máquinas* y *Dispositivos de interdependencia*, cada uno identificado en sala con un color diferente.

5.1. Tomar la palabra

Con *Tomar la palabra* (figura 13), analizamos posiciones de enunciación en el espacio público, así como nociones que tienen que ver con la idea de lenguaje. Esta

línea temática se enfocaba particularmente sobre el discurso y las maneras en que se emplaza públicamente a través de la voz y de materiales de tipo sonoro, gráfico y audiovisual. En este eje se recopilaron, por ejemplo, carteles de mítines obreros libertarios, pancartas, octavillas y adhesivos de manifestaciones y actos de resistencia en el marco de la crisis industrial.

Hablar de la voz invita a hablar también de los medios y de las formas bajo los que esta se expresa. El teléfono, la radio y, más adelante, la televisión potenciaron la circulación de ideas y amplificaron su alcance. De ello dejamos constancia en la exposición a través, por ejemplo, de las locuciones de manifestaciones de los años setenta emitidas por Radio Alcoy, o de las grabaciones y los guiones de Radio Unidad, la emisora pirata que crearon los tra-



Figura 13. Parte de los dispositivos y de los materiales mostrados en el ámbito *Tomar la palabra* en la sede del IVAM, en Alcoi. Fuente: IVAM

bajadores del Puerto de Sagunto para informar sobre el proceso de reconversión industrial de los años ochenta. También incluimos otras formas de transmitir el ideario obrero y libertario, como los cancioneros de lucha y los himnos, o la poesía.

Junto con estos materiales sobre movilizaciones y condiciones de trabajo, incorporamos tabletas con entrevistas a trabajadores y trabajadoras de diferentes puntos de la geografía valenciana. A través de la memoria oral nos acercamos a vivencias personales que humanizan el espacio fabril, pero también ponen en evidencia la precariedad y la explotación. Teniendo en cuenta que en la recuperación de la memoria industrial no siempre se ha tenido en cuenta la perspectiva de género, lo que a menudo ha supuesto entender el trabajo y la protesta de la clase

obrero bajo unos parámetros predominantemente masculinos, en la exposición tratamos de reivindicar la experiencia de las mujeres de la clase obrera, tanto las que trabajaban en la fábrica como las que lo hacían en el ámbito doméstico (sosténimiento, transmisión de cultura obrera, protestas, etc.), a través de testimonios orales, pero también de archivos fotográficos y estudios monográficos.

5.2. El sonido de las máquinas

En la segunda trama, *El sonido de las máquinas*, se prestó especial atención a la idea fuerza de sonido —más allá de la voz— para tratar de salir de las perspectivas romantizantes y mitificadoras que se suelen asociar a las imágenes vinculadas al patrimonio industrial. Nos referimos a los so-

nidos no humanos, la música e incluso el ruido (figura 14).

No es casual, en este sentido, que las producciones audiovisuales impulsadas por los empresarios para promocionar sus fábricas hayan eliminado sistemáticamente, a lo largo del siglo xx, el sonido de las máquinas, sustituyéndolo por música de tintes épicos. Ese sonido, percibido como ruido y, por tanto, con una evidente carga negativa, tuvo efectos nocivos irreversibles para la salud de los trabajadores y las trabajadoras. Documentarlos forma parte del interés por conocer los paisajes sonoros de las fábricas, pero también por exponer las condiciones laborales de la clase obrera. De nuevo, las evidencias son limitadas, pero en la exposición pudimos contar con algunas evidencias indirectas, como las denuncias de la primera mitad del siglo xx a causa de las

molestias que generaba el ruido de las máquinas textiles instaladas en los bajos de muchas viviendas de Alcoi, y que nos acercan a un paisaje sonoro incómodo y dañino. A esto habría que añadir la carga simbólica de algunos sonidos, como el de la sirena de los Altos Hornos del Puerto de Sagunto, que marcaban el ritmo del trabajo y de la vida de sus habitantes, también incluidos en el *display* a través de grabaciones.

Una parte importante de este segundo bloque lo ocupaban —a través de listas de reproducción y transcripción de letras— los cantos de trabajo que se coreaban dentro de las fábricas y las canciones críticas que se entonaban fuera de ellas. La música puede convertirse en un espacio de complicidad de clase, como demuestran las palabras de muchas de estas canciones, que hablan de explotación

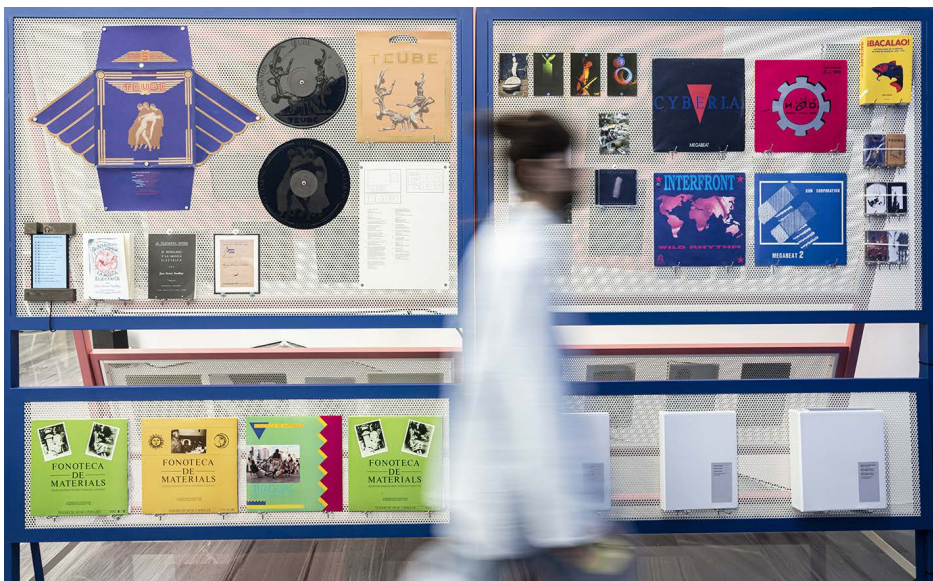


Figura 14. Vista general de uno de los módulos del ámbito *El sonido de las máquinas* en el IVAM, València. Fuente: IVAM

laboral, jerarquías y abusos en la fábrica. Estas canciones son un ejemplo de auto-narración, que a menudo colisiona con la visión oficial sustentada desde el poder.

Ese patrimonio sonoro industrial, tanto el de las máquinas como el de las canciones, ha servido de base para la creación de nuevos lenguajes musicales, en especial la música electrónica, también llamada —no casualmente— *música máquina*, que tuvo su origen en la Valencia de los años ochenta y se convirtió en insignia de la denostada Ruta del Bakalao o Ruta Destroy, y de la cual incorporamos algunos carteles y pasquines. Y de igual modo que las canciones que hoy consideramos tradicionales resonaron durante mucho tiempo en las fábricas en funcionamiento, en las últimas décadas el cierre y el abandono de las instalaciones fabriles ha generado otras formas de escucha, complicidad y evasión, como las *raves*, de las que recopilamos y mostramos en la exposición numerosos folletos autoeditados, fotografías y vídeos.

5.3. Dispositivos de interdependencia

Finalmente, la tercera de las tramas, *Dispositivos de interdependencia*, se relacionaba con las formas de organización social en torno a lo industrial, es decir, incidía en cómo las fábricas, en tanto que espacios de encuentro, han constituido, a lo largo de sus trayectorias, espacios de organización y reivindicación en común, interdependientemente de sus fines (figura 15). Hablábamos, por tanto, de la idea de dispositivo como máquina social, tal y como lo entendía Deleuze (1990). Para ello incorporamos, por ejemplo, documentación relacionada con las colectivizaciones de fábricas durante la Guerra Civil como paradigma del control y la



Figura 15. Pancarta sindical de los años 80, procedente del Puerto de Sagunto, asociada al ámbito *Dispositivos de interdependencia* en la sede del IVAM en Alcoi. Fuente: IVAM

autogestión obrera, a través de documentación impresa (cartelería, diagramas de organización, publicaciones, etc.) y de entrevistas grabadas a trabajadores y trabajadoras que participaron en la experiencia colectivista en Alcoi.

Siguiendo la lógica transversal del proyecto, en esta sección también incorporamos materiales (fanzines, vídeos, publicaciones, etc.) vinculados a los centros sociales autogestionados que fueron creados en algunas de estas fábricas a partir de la década de 1990, tras la crisis industrial. La ocupación fue un revulsivo para las fábricas, tanto desde el punto de vista del uso del espacio como de generación de pensamiento crítico con capacidad de activación y movilización.

Asimismo, los recientes procesos de patrimonialización de lo industrial también han generado otras formas de organización social, ya sea a través de acciones específicas o de la constitución de asociaciones ciudadanas en defensa del patrimonio, que en el caso valenciano ha dado lugar a experiencias interesantes desde los

años 90, como las reivindicaciones de la antigua fábrica de La Cros en la ciudad de València a través de instalaciones artísticas; la propuesta de convertir Alcoi en un museo al aire libre sobre la sociedad industrial, impulsado por el Club d'Amigues i Amics de la Unesco d'Alcoi, o el complejo proceso de transformación simbólica de los Altos Hornos del Puerto de Sagunto en patrimonio, tras una reconversión industrial que resultó traumática para la mayor parte de la población. De estas y otras experiencias incluimos materiales diversos, especialmente archivos fotográficos, documentos técnicos y recursos audiovisuales.

6. Reflexiones finales

El proyecto *Industria / Matrices, tramas y sonidos* constituye una experiencia concreta de reformulación de las maneras de concebir, archivar y mostrar el patrimonio industrial. Todo el proceso de trabajo, desde el enfoque hasta llegar al diseño del lenguaje expositivo, pasando por la definición del marco interpretativo y de las metodologías, estuvo atravesado por una voluntad de romper con la imagen romantizante y aproblemática con la que se suele presentar este tipo de patrimonio, a pesar de sus implicaciones en cuestiones como la explotación laboral o la destrucción del territorio.

Precisamente, enfocar la propuesta desde una mirada híbrida nos permitió salir del marco de pensamiento del discurso autorizado de patrimonio. Dicha hibridación se dio en dos sentidos principales: el de la conceptualización y el del lenguaje museográfico.

De un lado, combinar el marco teórico de los estudios críticos del patrimonio

con una práctica artística y curatorial también crítica se tradujo en un acercamiento a lo industrial poco convencional, basado en la centralidad del componente inmaterial y, en particular, de lo sonoro, frente a la habitual centralidad de lo visual. Si bien es cierto que la oralidad es esencial en la construcción de la memoria industrial y que forma parte indisoluble del patrimonio —a pesar de que no siempre se le dé espacio—, también lo es que existen registros (ruidos de máquinas, cantos, músicas, consignas de luchas, etc.) que no suelen contemplarse como parte del paisaje sonoro. Prestarles atención, y conectarlos con los paisajes sonoros de esos mismos espacios en momentos históricos distintos, fue esencial para incidir en una noción dinámica y no cerrada de patrimonio. Asimismo, a través de la combinación de las técnicas de la investigación social y de la práctica artística, pudimos articular un marco metodológico que, sin perder la rigurosidad, abrió las puertas a conexiones inesperadas entre archivos institucionales y particulares y entre material documental de formatos y épocas dispares.

De otro lado, la hibridación de miradas se plasmó en un formato expositivo a medio camino entre la instalación artística y el archivo, lo que permitió generar otras formas de relacionarse con el espacio y con el material expuesto. No hay duda de que resulta extremadamente complejo desplazar la centralidad de la visualidad, sobre todo cuando se intenta evocar lo sonoro en épocas en las que el registro audiovisual no era habitual. Sin embargo, huir de los convencionalismos y de las ritualidades comúnmente asociados a la exposición —al menos en el campo de las humanidades y, a menudo, de las bellas artes, aunque no tanto en el

de las ciencias naturales—, como las salas blancas, los pedestales, las vitrinas y las cartelas de lenguaje pretendidamente neutro, resultó esencial para pensar otros acercamientos basados en la escucha, el tacto y la relación directa e íntima con el documento. Unas maneras de acercarse que requerían de un lenguaje expositivo particular, donde había múltiples puntos de entrada, donde los documentos eran mayoritariamente copias para facilitar el acceso a los contenidos y donde el *display* se concebía como una *escultura habitable*—siguiendo la propuesta del artista Matthias Goeritz— que favorecía la escucha y la lectura atentas. Así, las personas que se acercaban a la exposición podían conectar con experiencias que hablaban de explotación laboral, de formas de organización, de complicidades, de reivindicación de derechos laborales, de luchas feministas, de movimientos vecinales, de músicas experimentales, de evasiones colectivas y de organizaciones ciudadanas en defensa del patrimonio, entre otros aspectos.

Con todo, la experiencia de *Industria* incide en el potencial que tiene el patrimonio para facilitar un aprendizaje social

para el presente, y no exclusivamente como generador de un aprendizaje histórico que a menudo queda separado de nuestra realidad. Entendemos que el patrimonio industrial, como tantas otras formas de patrimonio, debe funcionar como repositorio de saberes y experiencias, vinculadas, en este caso, a la cultura del trabajo, con todas las complejidades que esto lleva aparejado. Como hemos visto, el formato expositivo, a través de algunas reformulaciones, puede ser un lugar idóneo para fomentarlo, así como para generar encuentros donde, a partir de la socialización, se actualicen los materiales patrimoniales como herramientas de trabajo para incidir sobre el presente y tramitar futuros dignos.

Nos parece oportuno finalizar este texto con unas palabras de la filósofa Silvia Federici, quien contribuyó al proyecto *Industria* con una conferencia: «Si pretendemos idear estrategias de cambio, tenemos que identificar el universo de políticas antagónicas y relaciones de poder mediante las que se constituyen nuestros cuerpos y reflexionar sobre las luchas que se han desarrollado en oposición a la “norma”» (2022: 27).

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, G. (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
— (2014). *¿Qué es un dispositivo?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
ARCHILA NEIRA, M. (2005). «Voces subalternas e historia oral». *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 32, 293-308.
AZOULAY, A. (2018). «Unlearning the Origins of Photography». *Fotomuseum Winterthur*. Recuperado de <<https://www.fotomuseum.ch/de/2018/09/06/unlearning-the-origins-of-photography/>> [Consulta: 13 de agosto de 2024].

- BENDIX, R. F. (2009). «Heritage between Economy and Politics: An Assessment from the Perspective of Cultural Anthropology». En: SMITH, L.; AKAGAWA, N. (eds.). *Intangible Heritage*. Londres: Routledge, 253-269.
- BERG, M.; HUDSON, P. (2023). *Slavery, Capitalism and the Industrial Revolution*. Cambridge: Polity Press.
- BERGER, S. (2014). «National Museums in between Nationalism, Imperialism and Regionalism, 1750-1914». En: ARONSSON, P.; ELGENIUS, G. (eds.). *National Museums and Nation-building in Europe 1750-2010: Mobilization and legitimacy, continuity and change*. Londres y Nueva York: Routledge, 13-32.
- BERGUA, J. A.; MOYA, L. (2023). «Ocularcentrismo y occidentalidad: Más allá del debate sobre las modernidades». *Imaginación o Barbarie*, 26, 47-67. Recuperado de <<https://zaguan.unizar.es/record/126456>>
- CASTILLO ALONSO, Juan José (2004). «La memoria del trabajo y el futuro del patrimonio». *Sociología del Trabajo*, 52, 3-36.
- DELEUZE, G. (1990). «¿Qué es un dispositivo?». En: VV. AA. *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, 155-163.
- FARINELLI, F. (2007). «La razón cartográfica, o el nacimiento de Occidente». *Revista de Occidente*, 314-315, 5-18.
- FEDERICI, S. (2013). *Revolución en punto cero: Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- (2022). *Ir más allá de la piel: Repensar, rehacer y reivindicar el cuerpo en el capitalismo contemporáneo*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1999). «Los usos sociales del Patrimonio Cultural». En: AGUILAR CRIADO, E. (coord.). *Patrimonio etnológico: Nuevas perspectivas de estudio*. Sevilla: Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico.
- GINZBURG, C. (1980). *The Cheese and the Worms: The Cosmos of a Sixteenth-Century Miller*. Londres: Routledge & Kegan Paul.
- GNECCO, C. (2014). «Multivocalidad, años después». En: RIVOLTA, M. C.; MONTENEGRO, M.; MENEZES FERREIRA, L.; NASTRI, J. (eds.). *Multivocalidad y activaciones patrimoniales en arqueología: Perspectivas desde Sudamérica*. Buenos Aires: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- GONZÁLEZ-RUIBAL, A.; ALONSO-GONZÁLEZ, P.; CRIADO-BOADO, F. (2018). «Against reactionary populism: Towards a new Public Archaeology». *Antiquity*, 92(362), 507-515 y 525-527.
- HAMILAKIS, Y. (2009). «What is Archaeological Ethnography?». *Public Archaeology*, 8(2-3), 65-87.
- HEINICH, N. (2009). *La fabrique du patrimoine: «De la cathédrale à la petite cuillère»*. París: Maison des Sciences de l'Homme.
- HERNÁNDEZ, G.-M.; SANTAMARINA, B.; MONCUSÍ, A. (2005). *La memoria construida: Patrimonio cultural y modernidad*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- HOMOBONO MARTÍNEZ, J. I. (2008). «Del patrimonio cultural al industrial: Una mirada socioantropológica». En: PEREIRO, X.; PRADO CONDE, S.; TAKENAKA, H. (coords.). *Patrimonios culturales: educación e interpretación: Cruzando límites y produciendo alternativas*. San Sebastián: Ankulegi. Asociación Vasca de Antropología, 57-74.
- JAY, M. (2003). «Devolver la mirada: La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo». *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 1, 60-81.
- JONES, T.; MOZAFFARI, A.; JASPER, J. M. (2019). «Understanding Heritage Activism: Learning from Social Movement Studies». En: MOZAFFARI, A.; JONES, T. (eds.). *Heritage Movements in Asia: Cultural Heritage Activism, Politics, and Identity*. Nueva York y Oxford: Berghahn Books, 32-55.
- <<https://doi.org/10.1515/9781789204827-005>>
- LÄHDESMÄKI, T.; THOMAS, S.; ZHU, Y. (2019). *Politics of Scale: New Directions in Critical Heritage Studies*. Oxford y Nueva York: Berghahn Books.

- LEFEBVRE, H. (2004). *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. Nueva York: Continuum.
- MAAS, H. (2018). «The Method of the Witness Seminar». *History of Political Economy*, 50(3), 571-577.
- MANSOUX, A.; ROSCAM ABBING, R. (2020). «Seven Theses on the Fediverse and the Becoming of FLOSS». Recuperado de <<https://archive.transmediale.de/content/seven-theses-on-the-fediverse-and-the-becoming-of-floss>> [Consulta: 13 de agosto de 2024].
- MIRANDA, D. (2017). *La disonancia de El Eco*. Ciudad de México: Cultura Unam, 26-27.
- MOUFFE, C. (2013). *Agonistics: Thinking the World Politically*. Londres: Verso.
- OLIVEIROS, P. (2005). *Deep Listening: A Composer's Sound Practices*. Nueva York: Deep Listening Publications.
- PARDO ABAD, C. J. (2010). «El patrimonio industrial en España: Análisis turístico y significado territorial de algunos proyectos de recuperación». *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 53, 239-264.
- PRATS, L. (1997). *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Ariel Antropología.
- RICHARDSON, L.; ALMANSA, J. (2015). «Do you even know what public archaeology is?: Trends, theory, practice, ethics». *World Archaeology*, 47, 194-211.
- RIVOLTA, M. C.; MONTENEGRO, M.; MENEZES FERREIRA, L.; NASTRI, J. (eds.) (2014). *Multivo- calidad y activaciones patrimoniales en arqueología: Perspectivas desde Sudamérica*. Buenos Aires: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- SÁNCHEZ CARRETERO, C. (2012). «Hacia una antropología del conflicto aplicada al patrimonio». En: SANTAMARINA, B. (ed.). *Geopolíticas patrimoniales: De culturas, naturalezas e inmateriali- dades*. Valencia: Germanía.
- SANDOVAL, L.; VIZCAÍNO, T. (2021). «Industria: Estudio parcial desde lo inmaterial y lo sonoro». *APIVA Industrial*, 4, 14-17.
- (2022). *Industria / Matrices, tramas y sonidos*. Valencia: IVAM. Institut Valencià d'Art Modern.
- SANTAMARINA, B. (2013). «Los mapas geopolíticos de la Unesco: Entre la distinción y la diferen- cia están las asimetrías. El éxito (exótico) del patrimonio inmaterial». *Revista de Antropología Social*, 22, 263-283.
- SANTAMARINA, B.; MÁRMOL, C. del (2022). «#SomosPatrimonio. Las transformaciones del patri- monio mundial: del tener al ser patrimonial». *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi: Ciên- cias Humanas*, 17(1), 1-20.
- SCHAFER, R. M. (1994). *Our Sonic Environment and the Soundscape: The Tuning of the World*. Rochester, Vermont: Destiny Books.
- SMITH, L. (2006). *Uses of Heritage*. Londres y Nueva York: Routledge.
- SMITH, L.; SHACKEL, P.; CAMPBELL, G. (eds.) (2011). *Heritage, Labour and the Working Class*. Londres: Routledge.
- SMITH, L.; WATERTON, E. (2009). *Heritage, Communities and Archaeology*. Londres: Duckworth.
- SZTULWARK, D. (2019). *La ofensiva sensible: Neoliberalismo, populismo y el reverso de lo político*. Buenos Aires: Caja Negra.
- THOMAS, S. (2014). *Public participation in Archaeology*. Woodbrige: Boydell & Brewer.
- UNESCO (2003). *El texto de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmate- rial*. Recuperado de <<https://ich.unesco.org/es/convenci%C3%B3n>>
- VAN ALPHEN, E. (2023). «Introduction: When is archiving productive, and when is it no?». En: VAN ALPHEN, E. (ed.). *Productive Archiving: Artistic strategies, future memories, and fluid iden- tities*. Ámsterdam: Valiz.
- YVARS, J. F. (2010). *Imágenes cifradas: La biblioteca magnética de Aby Warbug*. Barcelona: Elba Editorial.
- ZIELINSKI, S. (2008). *Deep Time of the Media: Toward an Archeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Cambridge: MIT Press.