

Traslación: Ibon Aranberri: La reconversión de un proyecto de producción en uno de publicación

*Ibon Aranberri: converting a production
project into a printing project*

JON OTAMENDI AGINAGALDE*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014

*España, artista, investigador. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco.

AFLIAÇÃO: Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes. Campus de Leioa, Barrio de Sarriena s/n. 48940. Leioa — Bizkaia, Espanha. E-mail: otamendi.jon@gmail.com

Resumen: El artículo analiza las implicaciones de este trabajo desde distintos puntos de vista: como acto conmemorativo en relación a T. Todorov, como construcción mítica en relación a los sistemas de segundo orden de R. Barthes y como trabajo plástico, en el marco del concepto de dispositivo de M. Foucault.

Palabras clave: escultura contemporánea / arte político / dispositivo.

Abstract: *The article analyzes the implications of this work from different points of view: as a commemorative act in relation to T. Todorov, as mythical construction in relation to R. Barthes' second order systems and as plastic work, under M. Foucault's concept of dispositif.*

Keywords: *contemporary sculpture / political art / dispositif.*

La central de Lemoniz, una central nuclear que empezó a construirse en 1974 en el homónimo pueblo costero, nunca llegó a entrar en funcionamiento. El proyecto se presentaba como el camino a una supuesta independencia energética de Euskadi para unos, de España para otros, con la construcción de cuatro centrales nucleares. Pero no contó con el apoyo de gran parte de la sociedad

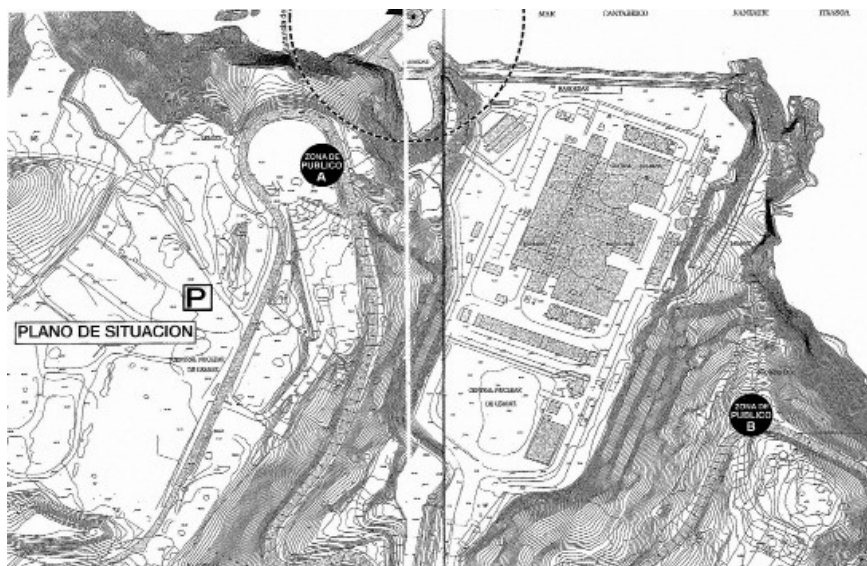


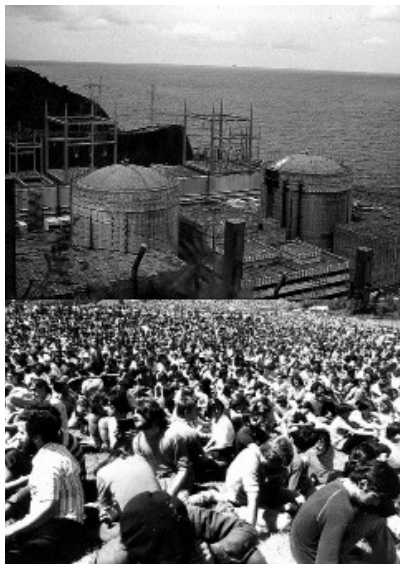
Figura 1 · Plano de localización. Publicado en la entrevista de *Papers s'Art*. 2001.

que se movilizó en torno a distintas asociaciones ecologistas. En una de estas movilizaciones, que sorprendieron a casi todos por su magnitud, un guardia civil asesinó a una manifestante ecologista, Gladis de Estal, y la organización terrorista ETA trató, a su manera, de interferir los planes del gobierno y de la empresa citada dejando tras de sí 6 víctimas mortales: los obreros Ángel Baños, Andrés Guerra y Alberto Negro, el ingeniero José María Ryan, el directivo Ángel Pascual Mújica y el etarra David Álvarez Peña.

El punto final al proyecto lo puso la derogación de energía nuclear de 1984. Con las obras ya acabadas y sólo a falta de poner en marcha la central, está se empezó a dismantelar dejando como único resultado la mole de hormigón que hoy conocemos.

Esa mole muerta es, por lo tanto, monumento natural a un momento histórico en el que la violencia cogía con facilidad distintas representaciones extremas en España. Un lugar sobre-significado. Pero para que apareciera de esa manera alguien tenía que señalarlo.

El trabajo *Luces de Lemoniz* (2000), de Ibon Aranberri (Deba, 1969), consistía en crear un espectáculo pirotécnico sobre la inactiva central. La génesis del trabajo incluía una parte importante de gestión que se llevó a cabo a través de la productora Consonni en 1999. Se establecían unos espacios delimitados



Figuras 2 y 3 · Central de Lemoniz, manifestantes, fuegos artificiales. Aranberri (2000)-

para el público y se garantizaban las infraestructuras y dotaciones necesarias para poder llevarlo a cabo con la máxima seguridad. Pero el proyecto de Ibon Aranberri no recibió los permisos necesarios y, al igual que la central, quedó paralizado (Figura 1).

En el primer trimestre de 2001 “la invitación de Papers d’ Art a participar en ‘Territoris d’assaig’ le permite a Aranberri trabajar con el concepto de traslación y de adecuación de los proyectos a los diferentes espacios, provocando la reconversión de un proyecto de producción en uno de publicación” (Aranberri, Eraso, 2001: 17). Hace pública, así, dentro del marco de una revista mensual sobre arte, una selección de las imágenes y documentos que había manejado durante la preparación del proyecto junto con una entrevista llevada a cabo por Miren Eraso (entonces directora de la revista *Zehar*, Arteleku).

Aranberri explica en esta entrevista que tenían “todo menos el permiso de la empresa propietaria” (Aranberri, Eraso, 2001: 18). No era, tal y como aclara el propio autor, que *Luces de Lemoniz* entrañara ningún tipo de riesgo deducido de las explosiones controladas sobre una central nuclear inactiva. “Los riesgos no son de tipo físico... la central nuclear de Lemoniz nunca llegó a tener actividad, por lo que no hay radioactividad, y es a la vez un lugar seguro por su ubicación...” (Aranberri, Eraso, 2001: 18). El riesgo específico del trabajo era la reaparición de

una serie de elementos concretos del pasado de la central que, tal y como dice Aranberri, "después de más de 15 años (...) sigue representando una memoria cargada de sucesos trágicos" (Aranberri, Eraso, 2001: 19).

Símbolos nacionalistas, fotografías de movilizaciones, ETA como agente, la energía nuclear, explosiones... el proyecto de Aranberri hacía aparecer de nuevo todos estos elementos sin un enjuiciamiento previo (Figura 2, Figura 3). Es probable que eso fuera a lo que Iberduero, empresa propietaria de la central, no quería enfrentarse. Los riesgos no eran de tipo físico, sino que eran los "riesgos mediáticos que todavía este contexto conlleva en el País Vasco" (Aranberri, Eraso, 2001: 18).

A la pregunta de cómo un espectáculo pirotécnico puede entrañar un riesgo de este tipo el propio artista responde que "Los fuegos artificiales son una forma clásica de placer visual y constituyen como consecuencia un acto social. Llevando fuegos artificiales a Lemoniz se da una acumulación de elementos aislados que en su conjunto adquieren un significado concreto. Hay... ...un gran contraste entre la densidad del enclave y la levedad del acontecimiento. Se refuerza lo efímero haciéndolo espectacular." (Aranberri, Eraso, 2001: 19) "...No se trata de rememorar el pasado ni de provocar, sino más bien de rediseñar un espacio lleno de significado" (Aranberri, Eraso, 2001: 18).

Vamos a fijarnos especialmente en estas dos últimas citas del autor. En contra de lo que dice, creemos que no es cierto que los signos adquirieran un significado concreto, sino todo lo contrario. Y el riesgo que se intuye, que desde luego intuyeron en su momento las instituciones y la empresa implicada, es que para rediseñar ese "espacio lleno de significado", sí que se lleva a cabo una rememoración (Figura 4).

A pesar de la relación existente entre ambas, hay una diferencia importante entre la recuperación del pasado y su utilización. Es posible que la primera no pueda darse sin la segunda, pero desde luego la segunda, la utilización, puede darse mucho más allá de esa inevitable relación. En este trabajo Aranberri está usando el pasado y no deja claro de antemano con qué fin. Esto provoca un margen de incertidumbre.

Refiriéndose a estos usos de la memoria T. Todorov establece una diferencia interesante entre un uso literal y uno ejemplar. El primero permanece intransitivo: Subraya, dice, "las causas y las consecuencias" (Todorov, 2009: 33) de ese acto, y descubre a todas las personas que puedan estar vinculadas al autor inicial del sufrimiento propio. Así, no se establece una diferencia real entre pasado y presente, que aparecen ligados en la persona a través del afecto, y las circunstancias de percepción se insertan en los hechos. Todo es un mismo bloque,

rígido. El riesgo que entraña esta literalidad de la memoria está bastante claro. Un inmovilismo, una imposibilidad de cambio, una cristalización que sólo genera violencia. Un riesgo tanto personal como político. A esta literalidad le opone un uso ejemplar de la memoria. En este, “sin negar la singularidad propia del suceso” (Todorov, 2009: 33), se decide hacer uso de él para utilizar ese recuerdo como modelo para comprender situaciones nuevas. Para lo que es necesario coger la distancia precisa respecto de la afección propia y tratar de reconocer los rasgos esenciales de esa experiencia. Y dice: “Es entonces cuando nuestra conducta deja de ser privada y entra en la esfera pública... ...El pasado se convierte por tanto en principio de una acción para el presente” (Todorov, 2009: 33).

Esta explicación de los usos de la memoria, es un comienzo interesante para estudiar este trabajo. Pensar que el trabajo pone en jaque los afectos de nuestra memoria política reciente frente a un posible uso modélico de los hechos. Pero aún así, aún parece insuficiente para entender cómo él mismo, el trabajo de Aranberri, pasa de ser una rememoración a un trabajo artístico. Hay, sin duda, en ese funcionar ejemplarmente un valor, pero eso no es arte. Todos literalizamos y ejemplarizamos sin parar en un frágil equilibrio. *Luces de Lemoniz* es más específico que todo eso. No puede entenderse simplemente como una rememoración ya que aquí no se neutralizan las afecciones, sino que se desestructuran los elementos del relato en el que esas afecciones tienen lugar. No se modeliza el hecho, sino que se desarticulan los elementos que lo constituyen. Al negar la jerarquía de esos elementos, al saltarse la gramática de los distintos discursos que explicaban los hechos, se define, tal y como dice el propio artista, “un espacio propio del significado” pero no, como hemos dicho antes, para “un significado concreto”, sino para su significación. Esa apertura del signo puede ser entendida como lo que Barthes llama un sistema semiológico segundo. Que es, según el mismo autor, un modo concreto de significación; la del mito (Barthes, 1980: 174).

Lo que era una foto de prensa, documento de un acontecimiento puntual del pasado, ahora es material de otro tipo; elemento de un trabajo artístico. Elemento de un conjunto nuevo cuyo sentido será nuevo. Pero esa novedad no es total. Lo que antes era signo ahora es significante de otro sistema (segundo). Y ese signo (ahora signo-significante), esa foto de prensa, ese documento testimonial, arrastra consigo algo de lo que ya era y queda a la espera de lo que aún no es (en ese segundo sistema). Es decir, su nueva posibilidad se apoya totalmente en su anterior participación en el significado (otro) (Barthes, 1980: 172).

Esto es importante. La foto en ningún momento deja de ser foto. Pero antes era foto testimonio, y ahora es foto-elemento-arte. Pero, como hemos dicho,



Figura 4 · Adaptación de logotipos de la época. De Ibon Aranberri.

ese cambio no implica un cambio total, si no sería simplemente otra cosa. Cambia en parte, y en parte mantiene las características de su origen. En el caso concreto de este trabajo, por ser arte, nos resulta especialmente importante esta consideración desde un punto de vista plástico. La foto se apoya en la facticidad de su anterior sistema, donde no había duda de su ser y dota a ese estado nuevo de inconclusión del carácter de realidad que tenía antes, a favor de la representación.

En su nueva apariencia, este *no ser lo que era hasta el instante antes de ser elementos de este conjunto*, radica en la plasticidad. Es materia en otra forma. Lo que nos dice tres cosas. Que estos materiales existen por sí mismos, es decir, que hay en ellos un principio de verdad que les dota de existencia; que se pueden alterar al ponerlos en relación; y lo más importante para nosotros, que esas transformaciones se pueden detener en un instante. Que se pueden fijar, hacia la permanencia. Es en esa permanencia donde la experiencia de este trabajo se vuelve potencia.

Pensemos en la escultura del *niño de la espina*. No conocemos el original, pero si todas sus réplicas, alguna en mármol. Ese niño se quita la espina del pie porque la importancia política que le hacía correr, también le hacía no parar. Porque hasta que cumplió con todos, no tuvo tiempo de cumplir consigo mismo. Este es más o menos el mensaje más o menos moralizante. Y es desde luego una referencia hacia lo político. Pero este relato del niño de la espina no parece justificar suficientemente la existencia de la escultura, ni la de todas sus réplicas. Lo relatado ya se ha dado en este texto, y se da mejor aún en los mitos que lo recogen. Si su sentido fuera el relato no habría diferencia entre un San Jorge de Rubens o uno de Ucello. Entonces ¿qué es lo específicamente propio de esa

figura? Su presencia. Se podrían referir muchas características fundamentales: estabilidad, posición, forma... pero el niño de la espina es un niño de mármol. El mármol de una estatua no es el mismo mármol que el de una encimera. No es el mismo mármol que el bloque de origen, ni el mismo que el mineral. El mármol de esta estatua es mármol niño. Mármol carne niño. La carne de este niño no tiene células, no enferma, no muere. Delante de él me sobrevive. Me está sobreviviendo. Me preexisten sus dos mil años. Mi tiempo se escala sobre una referencia de lo humano mucho mayor que a la que acostumbro, mucho mayor de la que obtengo en mi realidad. Es otro tiempo. Este niño mármol detenido justo antes, justo después, ha sido hecho. Toda su superficie, y es importante remarcar el “toda”, ha sido decidida. Es una decisión mantenida: por un artista, por un motivo, por una sensibilidad, por una técnica, por un contexto, un momento cultural; y conservada, por una historia, por un deseo, por un sentido político. Delante de esa piedra no necesito entender nada. Es un niño detenido en un instante que representa a todos los niños, a todos los cuerpos, a todos los movimientos y a todos los instantes. Eso es político y es arte.

Y ¿qué diferencia hay entre interpretar el trabajo como una treta semántica o la analogía con la escultura? La sensibilidad. Que la técnica será una u otra pero la intención es más hacia una sensación de verdad primera, pre-semántica, que hacia una construcción mítica.

Podría ser un trabajo de documentación, un artículo, un espectáculo de entretenimiento. No es así como *Luces de Lemoniz* llega a ser objeto del tratamiento que se le da.

En Aranberri esa recopilación de datos deviene de una estructura anterior que es necesariamente de origen sensible. Un interés por el mundo, suyo. Una percepción de realidad. Si no fuera así estos elementos usados, por su falta de jerarquía narrativa, no tendrían estructura alguna.

Desde su deseo de conocer planteó, planeó, una intervención en la realidad que devolviera, que desvelara, algo que más que lo evidente. Hizo todo lo posible por concretarlo pero la empresa propietaria de la central no dio su permiso. Esa es también parte de las condiciones de realidad del trabajo, de la manera de este de aparecer. No se hizo el espectáculo pirotécnico, pero se hizo la publicación, y esa traslación fue coherente con su sensibilidad respecto de su deseo de conocer. Es esto último, el deseo, la coherencia, la obstinación, la que empuja al resto a ese algo más, inaprensible, incomprensible, del arte.

Referencias

- Agamben, Giorgio (2006). *Che cos'è un dispositivo?* Roma: Nottotempo, 2006. 40 p. Serie i sassi. ISBN 978-88-7452-087-5.
- Agamben, Giorgio (2005). *Profanaciones*. Barcelona: Edit. Anagrama. Colección Argumentos. 124 p. ISBN 84-339-6232-9.
- Aranberri, Ibon. Eraso, Miren. *Territoris d'assaig. Papers d'art*. Girona: Edit. Fundació Espais. Primer trimestre de 2001. 17-29.
- Aranberri, Ibon (2000). Dossier de prensa del proyecto *Luz sobre Lemoniz*, Edit. Consonni. [en línea] <http://www.consonni.org/produccion/index.asp?id=11> [consultado: 1 octubre del 2010]
- Aranberri, Ibon (2003). *No trees damaged*. (Cat. Exp.) Bilbao: Edit. Sala Recalde, Bilbao.
- Barthes, Roland. *Mitologías*. Ed. Siglo XXI de España, 1980. 214 p. ISBN 978-84-323-1320-2.
- Berten, André (1999). *Hermes. Cognition, communication, politique*, n° 25, p. 34.
- Foucault, Michel (2005). *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. 3° Ed. Madrid: Edit. Siglo XXI de España. ISBN 84-323-0950-8.
- Foucault, Michel (2002). *El orden del discurso*. Barcelona: Ed. Tusquets Editores, 76 p. Fábula. ISBN 84-8310-654-X.
- Foucault, Michel (1990). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Edit. Paidós Ibérica, 150 p. ISBN 84-7509-558-5.
- Moraza, Juan Luis (1994). *Dispositivos de discontinuidad. Transfiguraciones y formaciones de marcos y pedestales en el arte contemporáneo*. (Dir. Francisco Jarauta). Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Todorov, Tzvetan (2008). *Los abusos de la memoria*. Ed. Espasa libros, 2008. 62 p. ISBN 978-84-493-2861-9.
- VVAA (1999). *Michel Foucault, filósofo*. 2° ed. Barcelona: Edit. Gedisa, 1999. Serie Cla-de-ma filosofía. 342 p. ISBN 84-7432-389-4.