

# **SOBRE LA POSICIÓN DEL AUTOR EN EL HECHO ARTÍSTICO**

Jon Otamendi Aginagalde

Directora: Rita Sixto Cesteros

eman ta zabal zazu



Universidad  
del País Vasco

Euskal Herriko  
Unibertsitatea



## **SOBRE LA POSICIÓN DEL AUTOR EN EL HECHO ARTÍSTICO**

A partir del estudio de la obra *Luz sobre Lemoniz*, de Ibon Aranberri,  
y del trabajo plástico llevado a cabo entre el 2013 y el 2016.

Jon Otamendi Aginagalde

Directora: Rita Sixto Cesteros

Programa de doctorado

-Investigación y Creación en Arte-

Presentado en:

Dpto. de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes de la UPV-EHU

Año 2016

Esta investigación ha sido posible gracias a la ayuda recibida del **Departamento de Educación, Política Lingüística y Cultura del Gobierno Vasco**, como beneficiario del Programa Predoctoral de Formación de Personal Investigador No Doctor, desde el año 2010 hasta el 2014.

Así mismo quisiera hacer extensivo este agradecimiento al Archivo Museo de Bellas Artes de Bilbao (Mikel Urizar), Kalostra (Xabier Gantzarain), y, muy especialmente, a Rita Sixto, Lorea Alfaro, Jon Mikel Euba, Txomin Badiola, Ibon Aranberri, Amaia Aguinagalde y Jose Luis Casado.

#### Créditos Imágenes

Imágenes diaporama: Ibon Aranberri.

Imagen contraportada: Lorea Alfaro.

Imágenes p. 329: CM galería (Dani Mera) y Periódico Deia.

A

Juan José Otamendi

A

Arantza Aguinagalde



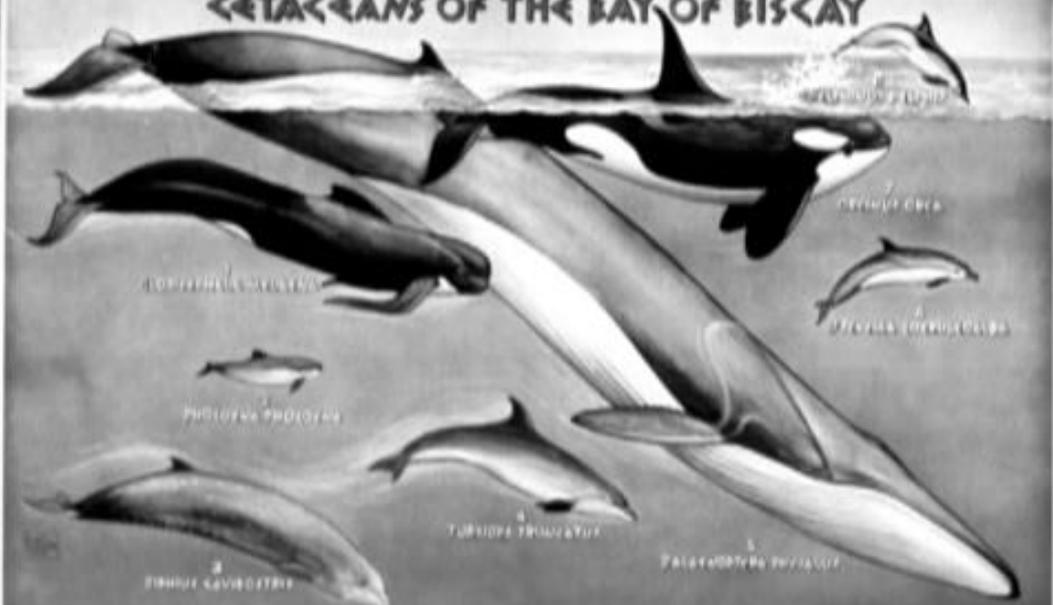
A continuación se presentan las distintas imágenes que conformaron el diaporama *Luz sobre Lemoniz*. Ibon Aranberri lo presentó por primera vez en el año 2000.

Se verá que las imágenes conservan la marca de agua de la productora Consonni. Esto es así porque han sido sacadas del DVD que esta productora editó recopilando los trabajos que se habían llevado a cabo bajo la dirección de Frank Larcade. Se ha decidido dejar esas marcas, tal y como luego se explicará en el texto, como testimonio de su origen.





KANTABRIKO ZETAZKOAK CETACEOS DEL CANTABRICO  
CETACEANS OF THE BAY OF BISCAY



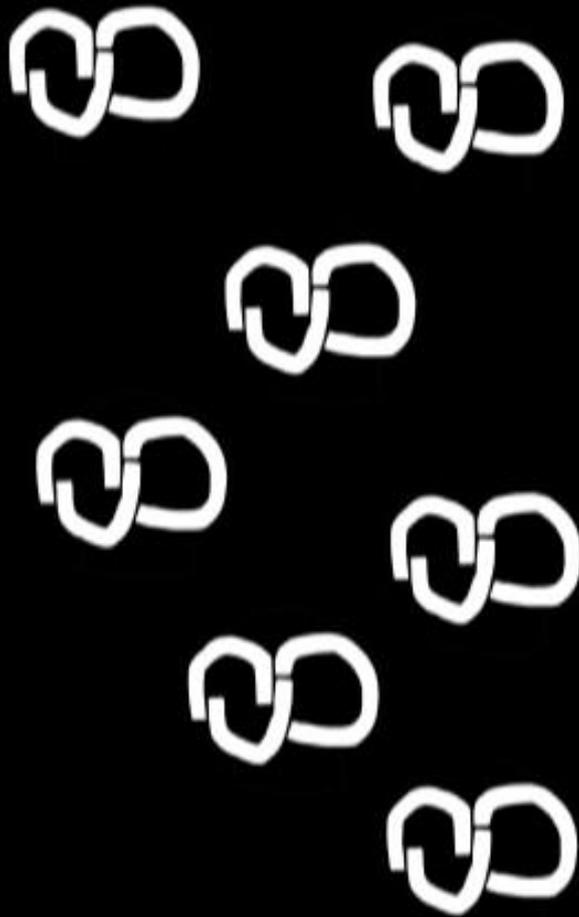
1 ZURBE PROTIA / CALYPTORHYNCHUS BOVENSIS  
 2 HAZORNA / STENOBRANCHIA LEUCORHYNCHUS  
 3 KUPUR ZALFA / STENOBRANCHIA LEUCORHYNCHUS  
 4 ZURBE BARRIA / STENOBRANCHIA LEUCORHYNCHUS

5 ZUBI ARRUTIA / ORCA ORCA  
 6 ZURBE BARRIA / STENOBRANCHIA LEUCORHYNCHUS  
 7 ZURBE BARRIA / STENOBRANCHIA LEUCORHYNCHUS  
 8 ZURBE BARRIA / STENOBRANCHIA LEUCORHYNCHUS

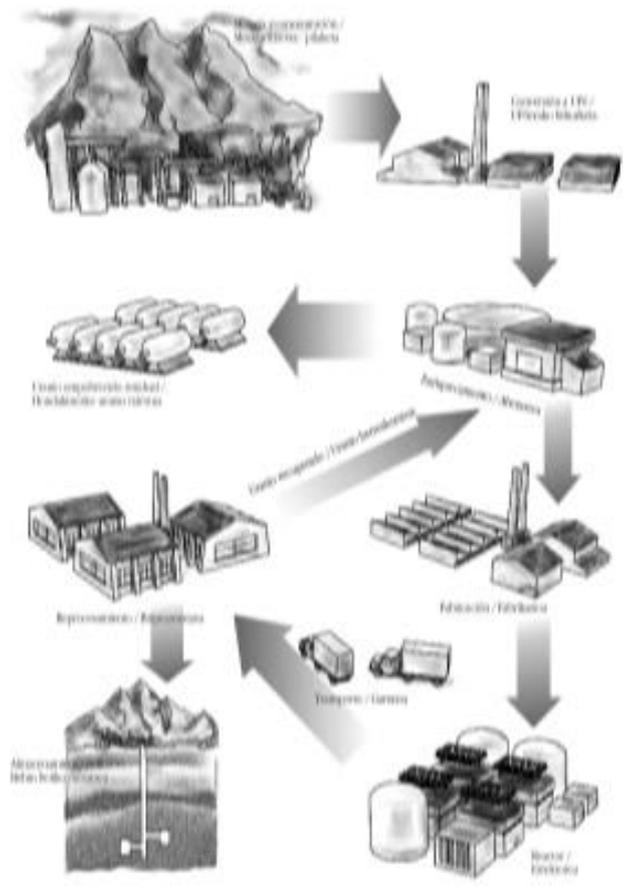








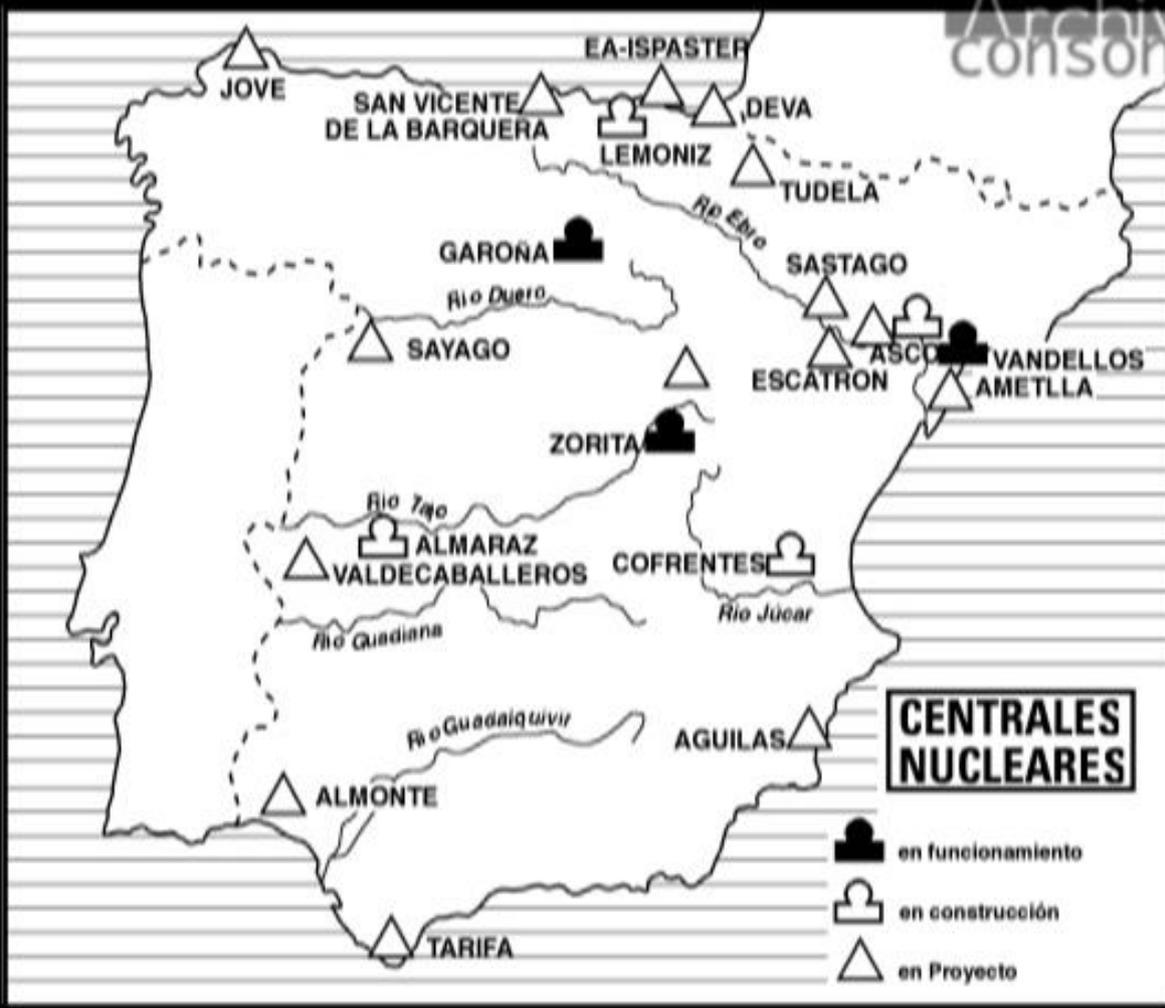
El ciclo del combustible nuclear / Erregai nuklearraren zikloa  
De la mina... a la mina / Meatzetik... meatzera



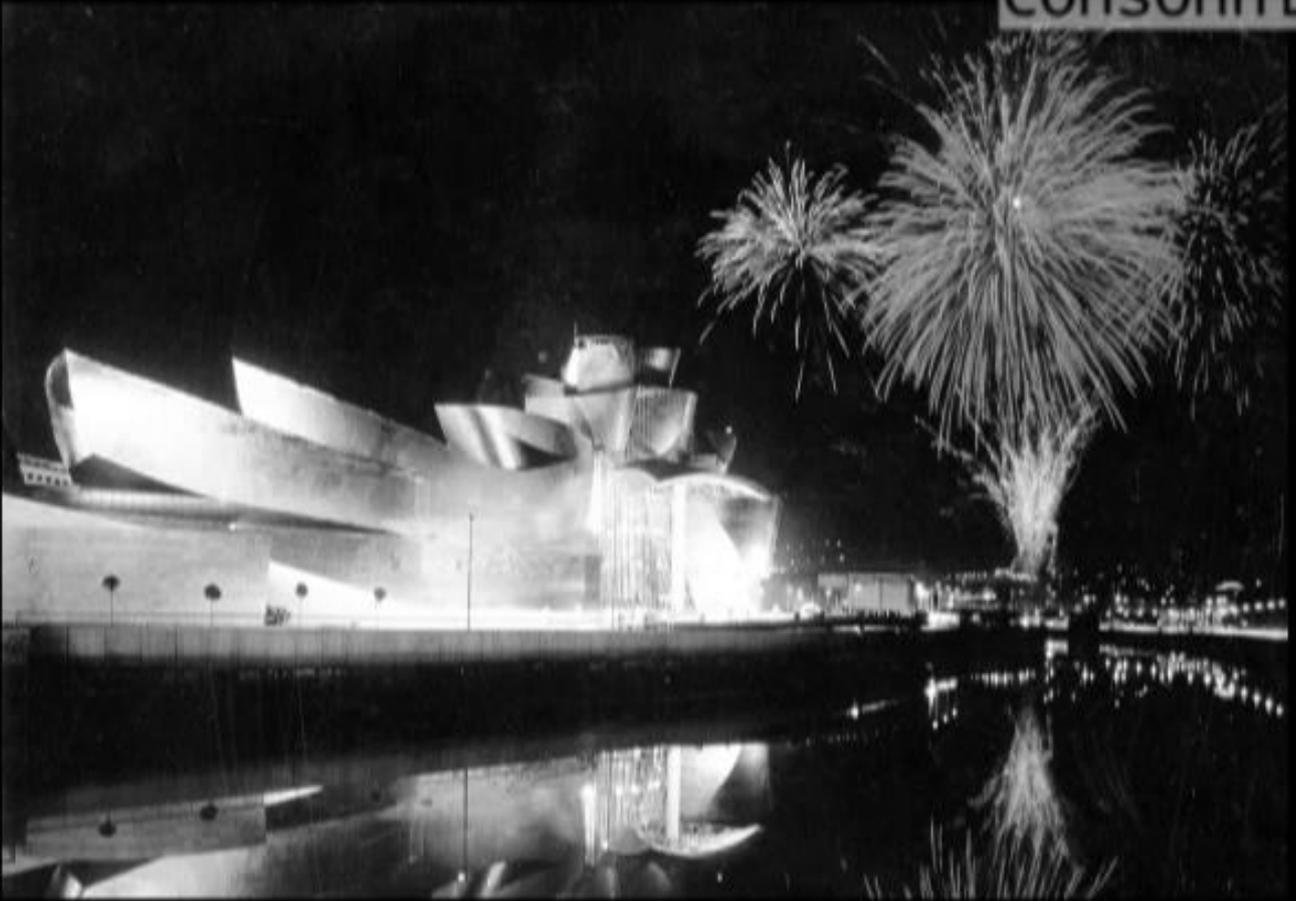
Lemoizko Zentral Nuklearra  
Central Nuclear de Lemoniz  
1977 - 1983



















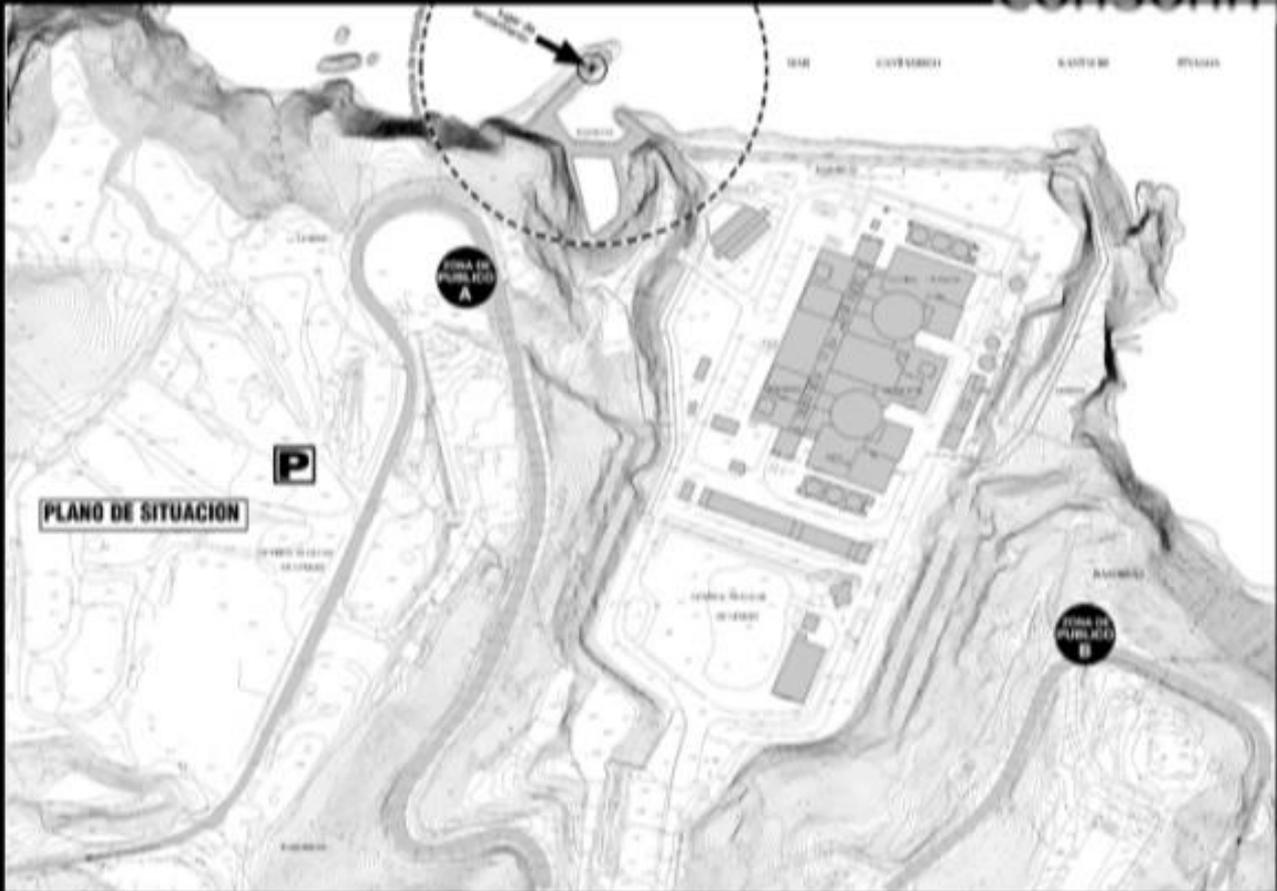






**IBERDUERO**





BIOTZEZ SEN- NABAÑA  
DOAK ZIRELAKO, BIZKAIA  
IL GURAGOIZAN GIPUZKOA  
ZUTEN BEREN DONOSTIA  
BURUAK EMAN BAINO LENAGO.  
PREFIRIERON POR LA RUDEZA  
DE SU CORAZON MORIR ANTES  
QUE RENDIRSE  
THEY PREFERRED BECAUSE  
OF THE RUDENESS OF THEIR  
EART, TO DIE RATHER THAN  
TO SURRENDER (WALSINGHAM)



SEPTIEMBRE 2004 • Nº 286 • 3,50 EUROS (Ivata 147)

# EL MUNDO

INTERES

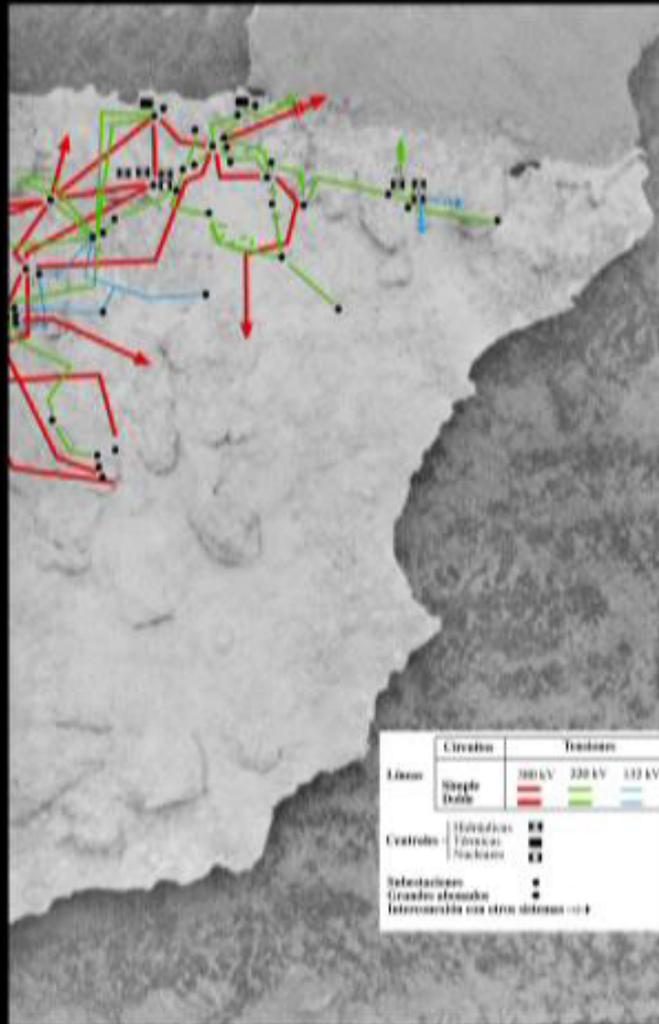
¿VA A NUCLEAR?  
GRACIAS

■ Cada vez hay más científicos (y ecologistas) a favor de las centrales atómicas

## La energía que vuelve

 <p><b>CULTURA ACTUAL</b> GRAN AUTOTEST Qué hay que saber hoy</p>	<p><b>Y ADEMÁS:</b></p> <ul style="list-style-type: none"><li>• CIENCIA Los experimentos más asquerosos</li><li>• Cómo reconocer (y evitar) una enfermedad exótica</li><li>• BERLÍN 2004 La nueva capital de Europa</li></ul>	 <p><b>MUNDO ANIMAL</b> Los grandes maestros del camuflaje</p>	 <p><b>HISTORIA DE ESPARTA</b> Guerreros, austeros, duros... y cachondos</p>
---	---	--	---





# LEMOIZ APURTU

pas in a jada de jada!

«La central nuclear de Lemaitre represente a Euzkadi en jada de jada...»  
«El central nuclear de Lemaitre representa a Euzkadi en jada de jada...»  
«El central nuclear de Lemaitre representa a Euzkadi en jada de jada...»



Libertad de expresion para el  
Movimiento Antinuclear

«El central nuclear de Lemaitre representa a Euzkadi en jada de jada...»  
«El central nuclear de Lemaitre representa a Euzkadi en jada de jada...»

«El central nuclear de Lemaitre representa a Euzkadi en jada de jada...»  
«El central nuclear de Lemaitre representa a Euzkadi en jada de jada...»

«El central nuclear de Lemaitre representa a Euzkadi en jada de jada...»  
«El central nuclear de Lemaitre representa a Euzkadi en jada de jada...»

«El central nuclear de Lemaitre representa a Euzkadi en jada de jada...»  
«El central nuclear de Lemaitre representa a Euzkadi en jada de jada...»

«El central nuclear de Lemaitre representa a Euzkadi en jada de jada...»  
«El central nuclear de Lemaitre representa a Euzkadi en jada de jada...»

«El central nuclear de Lemaitre representa a Euzkadi en jada de jada...»  
«El central nuclear de Lemaitre representa a Euzkadi en jada de jada...»

«El central nuclear de Lemaitre representa a Euzkadi en jada de jada...»  
«El central nuclear de Lemaitre representa a Euzkadi en jada de jada...»

«El central nuclear de Lemaitre representa a Euzkadi en jada de jada...»  
«El central nuclear de Lemaitre representa a Euzkadi en jada de jada...»

«El central nuclear de Lemaitre representa a Euzkadi en jada de jada...»  
«El central nuclear de Lemaitre representa a Euzkadi en jada de jada...»



## El pueblo ya ha decidido: Lemoiz apurtu

«El central nuclear de Lemaitre representa a Euzkadi en jada de jada...»  
«El central nuclear de Lemaitre representa a Euzkadi en jada de jada...»

«El central nuclear de Lemaitre representa a Euzkadi en jada de jada...»  
«El central nuclear de Lemaitre representa a Euzkadi en jada de jada...»

«El central nuclear de Lemaitre representa a Euzkadi en jada de jada...»  
«El central nuclear de Lemaitre representa a Euzkadi en jada de jada...»

«El central nuclear de Lemaitre representa a Euzkadi en jada de jada...»  
«El central nuclear de Lemaitre representa a Euzkadi en jada de jada...»



**07.07.07**

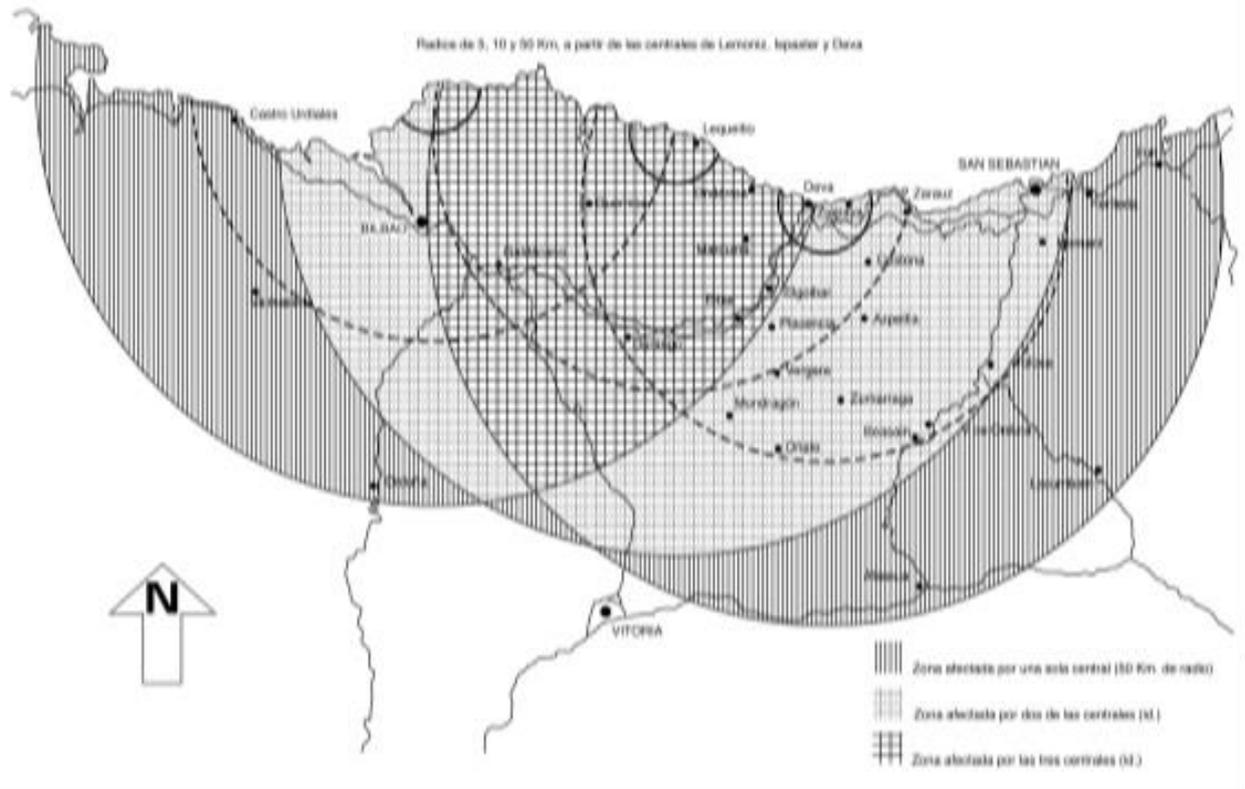








GOLFO DE VIZCAYA

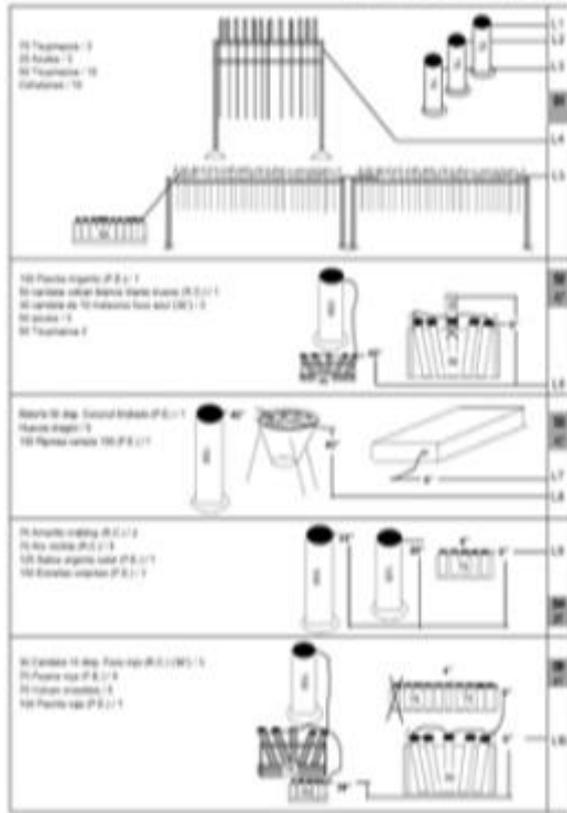




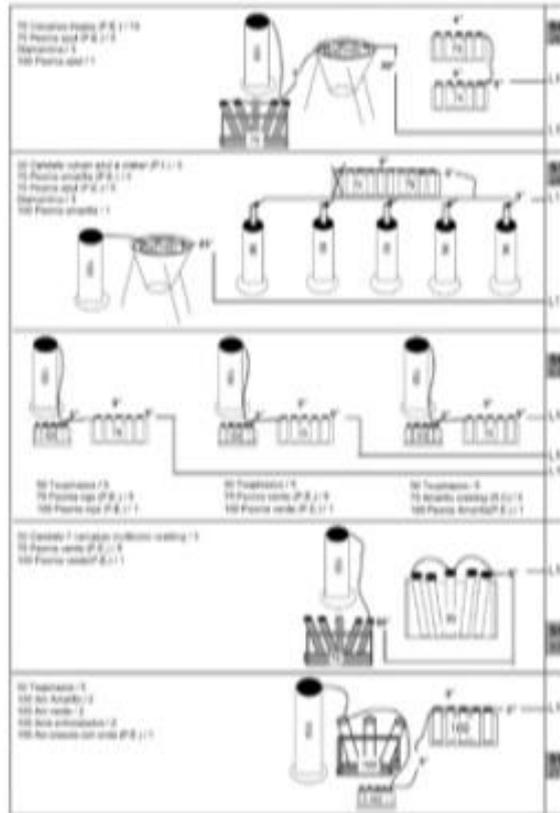


**ASTONDOA**  
Proyectos Proyectos  
AVDA. DE VILLASUR 49 48 00000  
48 000 000 00 00 00 00 00

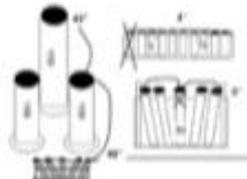
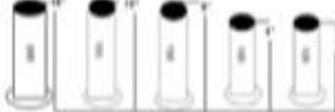
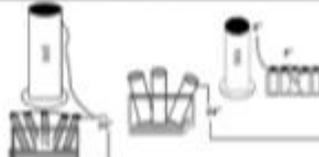
Proyecto completo  
PARTICIPACIÓN DE LA FAMILIA, septiembre 2000



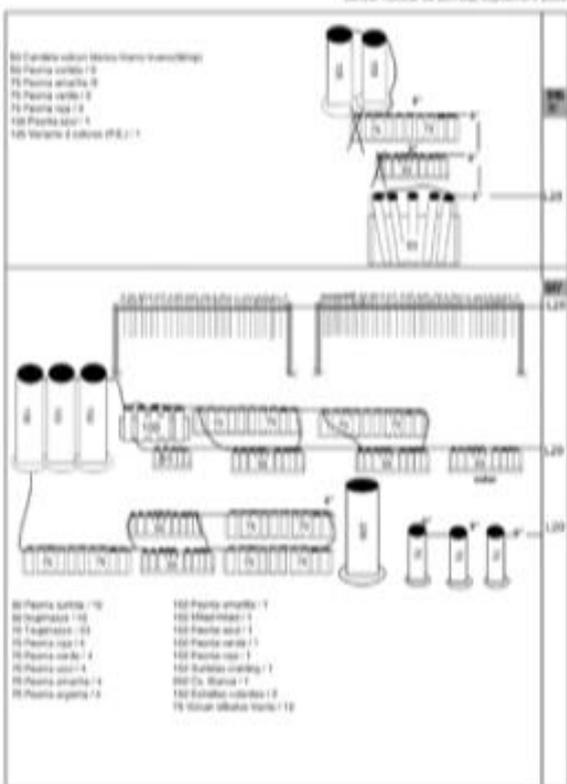
Progetto esecutivo  
Cantier scuola di Lamezia, settembre 2000



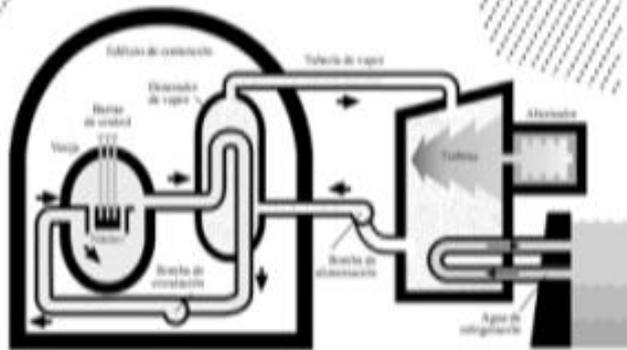
aparatul complet  
 seriei tuburi de laborator, seria 2000

<p>           50 Flaconi / 5            100 Flaconi / 5            Flaconi conice 100 ml / 1            Flaconi 50 ml - laborator-flaconi 200 / 10            75 Flaconi conice PE 2 / 10         </p>		1.10 1.10
<p>           100 Cilindri 5 tuburi PE 2 / 10            100 Flaconi 50 ml PE 2 / 1            100 Flaconi conice PE 2 / 1            100 Flaconi conice PE 2 / 1            200 Flaconi / 1         </p>		1.10 1.10
<p>           50 Cilindri rotatori flaconi 50 ml - 200 / 10            75 Flaconi conice flaconi 200 / 10            100 Flaconi conice flaconi 200 / 10         </p>		1.10 1.10
<p>           75 Flaconi conice / 10            100 Flaconi conice / 1            100 Flaconi conice / 1            200 Flaconi / 1         </p>		1.10 1.10 1.24
<p>           Flaconi 100 ml flaconi rotatori flaconi PE 2 / 1            200 Flaconi rotatori PE 2 / 1         </p>		1.10 1.10

proyecto conjunto  
centro nuclear de Lathos, septiembre 2000



CENTRAL NUCLEAR CON  
REACTOR DE AGUA A PRESION (PWR)



Entre las ventajas y los inconvenientes

# ENTRALES NUCLEARES LA COSTA VASCA

...está comprobada y de su seguridad no cabe duda"  
...n Juan Carlos Zabalo, catedrático de Física Nuclear  
...e la Escuela de Ingenieros de Bilbao

...ríticos de Física  
...genieros Indus-  
...tura desde hace  
...tos, queda in-  
...tro por su sig-  
...nta claramente  
...ntal nuclear  
...ta incertidun-  
...da "científica  
...laria.  
...de años,  
... pasado,  
... segundo  
... tanto todo  
... desvirtúa, con  
... la más dire-  
... a energía neci-  
... que nos ha libe-  
... a energía a des-  
... los nuestros los-  
... en sus resacas



...la administración  
...en España des-  
...de todos para con-  
...venir con las Uni-  
...dades del Repúbli-  
...cacionismo. En la que  
...representación de un  
...laborio en espe-  
...do, lo que se hace  
...se que se hacen de-  
...clarar, de la energía  
...a producir. El que  
...de la energía, se

...ción a  
...de otro,  
...del primer  
...dos que a  
...por que se  
...de España y  
...se que prevé,  
...de la  
...caídas, pero si  
...la.

...Producción

...nada la empresa podrá la  
...ción.

...atención de todos  
...de el cambio de  
...de la  
...de

...de la energía, se  
...de la energía, se  
...de la energía, se





## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>51</b>
Sobre el texto escrito .....	54
Sobre el trabajo artístico.....	59
Introducción al texto .....	60
Esquema del texto .....	60
<b>A. SOBRE LA POSICIÓN DEL AUTOR: A PARTIR DEL ESTUDIO DE LA OBRA <i>LUZ SOBRE LEMONIZ</i>, DE IBON ARANBERRI .....</b>	<b>65</b>
1ª PARTE. UN EJEMPLO HACIA LA AUTONOMÍA DEL OBJETO ESTÉTICO .....	67
INTRODUCCIÓN A <i>LUZ SOBRE LEMONIZ</i> , (2000) .....	67
La central nuclear de Lemoniz.....	67
El proyecto de Ibon Aranberri .....	69
La publicación del proyecto. Primera definición pública.....	72
La entrevista. La negativa de Iberduero.....	73
El año 2000 en el que el proyecto se intenta llevar a cabo.....	79
El arte en este contexto .....	81
Críticas y opiniones en público.....	83
LA AUTONOMÍA DE <i>LUZ SOBRE LEMONIZ</i> .....	89
<i>Luz sobre Lemoniz</i> como exemplum .....	90
El peligro de la desindividuación.....	93
Ruptura contextual. Por qué <i>Luz sobre Lemoniz</i> -arte no sirve como exemplum .....	96
Celebración o crítica social .....	98
Comprensión automática .....	101
Signos que no se inscriben en contexto previo alguno.....	104
Proceso, Bergson .....	105
De lo no estético a lo estético.....	107
Negación de las determinaciones extraestéticas.....	110
La discontinuidad de la experiencia (estética) de realidad .....	114
La actualidad de <i>Luz sobre Lemoniz</i> .....	117
<i>Tener, hacer o ser</i> actualidad.....	118
La actualidad que «tiene» <i>Luz sobre Lemoniz</i> .....	121
Hecho, no acción.....	124
El arte como plaza.....	128
Respectividad entre el objeto estético y el arte .....	130
Adecuación al estadio histórico de la producción estética .....	133
La plasticidad de lo real.....	136
<i>Acto y potencia</i> .....	141
<i>Otro poder</i> .....	142
Materia y material.....	144
Breve nota sobre lo que para Zubiri es la estructura .....	149
Un ejemplo, la estatua .....	151
La primera publicación de <i>Luz sobre Lemoniz</i> .....	156
El diaporama <i>Luz sobre Lemoniz</i> como (segunda) definición en el espacio público .....	163
Las fotos de <i>Luz sobre Lemoniz</i> .....	164
Lo paratáctico .....	168

Lo cuerpo .....	175
La estructura semiológica de <i>Luz sobre Lemoniz</i> .....	182
La estructura semiológica de segundo orden .....	183
<i>Luz sobre Lemoniz</i> no es un mito .....	192
El cese de la oscilación adorniana en el mito de Barthes.....	193
Material estético: diferencia entre la «significación» semiológica y la estética .....	194
Sobre el límite de la semiología: lo presemiológico.....	198
Arte: El mito sin fuga .....	200
<b>2ª PARTE: SOBRE LA POSICIÓN DEL HECHO ESTÉTICO EN LO SOCIAL .....</b>	<b>203</b>
<b>EL INDIVIDUO Y LA COMUNIDAD .....</b>	<b>204</b>
El problema de la representación del individuo en lo social.....	205
La forma de lo social .....	208
Primeros pasos hacia la noción de dispositivo .....	210
Definición del dispositivo como red .....	215
Línea de subjetivación .....	218
El «sí mismo» del dispositivo .....	221
<b>LO NUEVO.....</b>	<b>224</b>
Los prejuicios.....	224
El prejuicio de lo nuevo.....	232
El poder de lo nuevo .....	235
<b>EL LUGAR DEL OBJETO ESTÉTICO.....</b>	<b>239</b>
El lugar físico del objeto estético en el espacio público.....	240
La peana como legitimación del objeto estético .....	241
La peana como legitimación de un orden social.....	242
Su posición intersticial .....	245
El arte como sentido común.....	249
<b>UNA HIPÓTESIS DE FUNCIONAMIENTO: LA AUSENCIA DEL AUTOR .....</b>	<b>261</b>
<b>EL ARTISTA.....</b>	<b>263</b>
<b>A QUÉ NOS REFERIMOS CON «LO MEJOR DE SÍ DEL ARTISTA» .....</b>	<b>267</b>
<b>LA POSICIÓN VACANTE QUE EL ARTISTA DEJA EN EL OBJETO ESTÉTICO.....</b>	<b>270</b>
<b>ENTREVISTA CON IBON ARANBERRI .....</b>	<b>279</b>
<b>B. SOBRE LA POSICIÓN DEL AUTOR: A PARTIR DE UNA SELECCIÓN DE TRABAJOS PLÁSTICOS PROPIOS LLEVADOS A CABO ENTRE EL 2013 Y EL 2016 .....</b>	<b>309</b>
<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>310</b>
<i>La sombra del mundo</i> .....	312
<i>La enorme manada</i> .....	326
<i>A la inmensa minoría</i> .....	332
<i>Atrias</i> .....	354
<i>Estasis</i> .....	366
<i>De rebosar o de inundar</i> .....	378
<i>A la minoría, siempre</i> .....	394
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>419</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>423</b>

## INTRODUCCIÓN

Ortega y Gasset escribe:

“Pero decir que cada pintor entiende de una cierta manera su oficio no significa sólo que pinte siguiendo un determinado estilo. Además y antes que eso significa que toma su oficio, en cuanto «oficio», de una peculiar manera. Es grave cosa en el hombre esta cuestión de su oficio. Porque «oficio» es nada menos que aquella ocupación a que dedicamos la porción mayor y mejor de nuestra vida [...] Es una de las grandes decisiones y, por tanto, de las más íntimas y personales. Sería inconcebible, pues, que esa resolución no tuviese un perfil también individualísimo. [...] Al comenzar la vida vemos agitarse ante nosotros *el sacerdote, el militar, el intelectual, el comerciante, el pintor, el ladrón, el verdugo*. Cuando decidimos *ser* una de esas cosas lo hacemos siempre corrigiendo el esquema genérico de esas figuras sociales según nuestra individual vocación.”<sup>1</sup>

“Una de las cosas que más influyen en cuál sea el estilo de un pintor es cómo

---

<sup>1</sup> ORTEGA Y GASSET, J. (1962) *Obras completas. Volumen VIII*. Madrid: Edit. Revista de Occidente, p. 495.

tome su oficio. Por tanto, va también incluso este elemento en la significación de cada pincelada. Pero esto –adoptar un oficio y ello de una precisa manera– no es ya cuestión meramente artística. Hasta aquí todo lo que íbamos encontrando manifiesto en el pigmento era asunto estético, pero ahora trascendemos el círculo del arte y salimos a la totalidad de una vida. El oficio se decide en vista del panorama con que la existencia se nos presenta. Es una elección entre las formas de ser hombre que la época nos propone como posibles, o es, frente a todas éstas, una radical invención nuestra a que llegamos en vista de que las vigentes no nos satisfacen. El primer pintor lo fue porque las otras maneras de ser hombre no le petaban. Que un individuo se resuelva a ser pintor y a serlo de tal preciso modo, depende, pues, por un lado, de lo que sea su época, y en ella, el oficio de pintor; mas por otro, de lo que sea como hombre [...] si es cierto decir que un hombre que es pintor, es mucho más cierto afirmar que ese pintor es un hombre y que lo es no solo aparte de ser pintor, sino en tanto que pintor, pues pintar no es, en absoluto, otra cosa que una manera de ser hombre.”<sup>2</sup>

“La pintura no es, pues, un modo de ser de las paredes ni un modo de ser de las telas, sino un modo de ser hombre que los hombres, a veces, ejercitan.”<sup>3</sup>

Esta cita de Ortega y Gasset puede tomarse como punto de partida de esta investigación. El título de la tesis hace referencia, por un lado, a un texto escrito (*A partir del estudio De Luz Sobre Lemoniz...*) y por otro a un dossier que agrupa una selección del trabajo artístico llevado a cabo durante el periodo de esta investigación (*Trabajo artístico propio...*, 2010-2016). Ambos títulos aparecen como subtítulos de un título genérico: La posición del artista.

---

<sup>2</sup> ORTEGA Y GASSET, J. (1962) *Obras completas. Volumen VIII*. Madrid: Edit. Revista de Occidente, p. 496.

<sup>3</sup> ORTEGA Y GASSET, J., *op. cit.*, p. 489.

En esta investigación, por «posición» nos referiremos al lugar que cualquier individuo ocupa en lo social y desde el que elabora una concepción del mundo, lo que implica cuestiones personales y políticas. Y por «artista» nos referiremos al individuo que elige la práctica artística como oficio. Luego el oficio de artista implica por un lado su posición personal, y por otro su posición artística que, siendo diferentes, no son independientes.

En la primera parte veremos a distintos autores plantear la dificultad de la representación de la identidad del individuo en la política. Una diferencia, difícilmente salvable, entre lo personal y lo político. La hipótesis de esta investigación es que el artista desocupa, a través del objeto estético, su posición personal en el espacio público, permitiendo así que esa posición sea ocupada por el sujeto de experiencia (por el público), dando lugar a un sentimiento independizado, singular, de comunidad.

Para plantear esta cuestión la investigación se divide en dos partes. Una primera en la que se estudia el trabajo *Luz sobre Lemoniz* de Aranberri. En esta primera parte se tratará de poner en valor el trabajo *Luz sobre Lemoniz* como objeto estético. Esta puesta en valor se llevará a cabo desde una determinada idea de lo que el arte es, y desde una experiencia concreta de *Luz sobre Lemoniz*: mi experiencia de este trabajo en base a mi percepción de lo que el arte es. Es decir, lo que se estará haciendo es ocupar la posición del sujeto de experiencia, como público, en *Luz sobre Lemoniz*.

La segunda parte es una selección de trabajo artístico realizado en el periodo de redacción de esta tesis. Se presenta no el resultado, ya que el formato no permite tener acceso a los trabajos, sino parte de la documentación generada y del registro de los distintos resultados. Esa documentación permite una aproximación distinta al proceso llevado a cabo para la definición del trabajo. Mi posición aquí es la del autor. En esta parte no habrá ningún texto, ni explicación. La intención es facilitar así, en la medida de lo posible, y consecuentemente con la hipótesis planteada, la desocupación, en favor del lector, de la posición de autor.

Afirmaremos así que una de las funciones del arte es preservar un espacio doble: de representación de la singularidad del sujeto por un lado, y de experimentación de esa singularidad con base en lo común, por otro.

### **SOBRE EL TEXTO ESCRITO**

A lo largo del texto defenderemos una concepción del objeto estético que se basa en su radical falta de un fin determinable, con toda la dificultad que esto conlleva, tanto a la hora de asignarle valores sociales como a la de justificar al individuo que decide dedicar su práctica al arte. Esta difícil justificación contextual coloca al artista en un espacio de trabajo casi ilegítimo. Al mismo tiempo, este es un espacio mistificado. Durante el texto nos detendremos en algunas cuestiones que esta ambigüedad plantea y las pondremos en relación, casi como en un relato, desde una posición totalmente basada en la experiencia de la práctica artística, para tratar de establecer algo así como una coartada desde la que trabajar. El texto es por lo tanto un esfuerzo de legitimación del trabajo artístico, entendido de determinada manera, a través de *Luz sobre Lemoniz*. En este estudio trato de entender qué es lo que constantemente me ha interesado de él, de definir cuál es el espacio de trabajo que siento que este trabajo legitima. La forma de esta investigación surge, por lo tanto, de la necesidad de interrogarme por el sentido que tiene mi propia práctica y mi dedicación a ella. Una cuestión que casi podría resumirse en un «¿para qué?». No es una respuesta a las preguntas que esta obra de Aranberri plantea, no es una solución.

En este sentido es muy importante aclarar cuanto antes que ese lugar y ese modo de aproximarse al arte no tiene para nosotros más valor en sí mismo que el precisamente posicional. Las preguntas y afirmaciones que se deduzcan de él no serán mejores ni peores que las que se den desde otras aproximaciones o desde otras concepciones de lo que el arte es. Ayudarán a señalar, sin embargo, la posición desde la que los trabajos prácticos que se presentan en la segunda parte han sido hechos.

Al decir que está escrito desde una manera de entender al arte no nos referimos a una idea exclusivamente personal. Sino a haber asumido como propia una idea que deviene de determinado contexto. Coincide con la experiencia propia a través de la pertenencia a un determinado contexto artístico que conlleva unas relaciones y el establecimiento de un código de comunicación concreto, en un lugar y una época en concreto. Tanto la práctica, como la relación con otros artistas de distinta relevancia y distintas generaciones, le ponen a uno, tal y como decía la cita del principio, no sólo en un contexto dedicado a la práctica artística, sino también en una manera concreta de entender lo que eso es. Una manera concreta de entender lo que es ser artista y un deseo concreto de lo que se quiere que el arte sea.

En ese contexto al que nos hemos referido hay algunos autores como Txomin Badiola, Juan Luis Moraza, Jon Mikel Euba, Itziar Okariz, Sergio Prego, Ibon Aranberri, Lorea Alfaro... que siempre tengo presentes en mi trabajo. Los tomo como referentes, no sólo en la definición de su trabajo de lo que el arte es para mí, sino también de las distintas maneras de ser artista, y aprendo de ellos. Es una especie de atracción hacia algo que deseo que exista y que ellos consiguen. Entre esos referentes que se mantienen en el tiempo ha estado siempre presente el trabajo *Luz sobre Lemoniz*, de Ibon Aranberri, que usaremos como objeto de estudio, como punto de partida y como modo de ir concretando algunas de las cuestiones.

*Luz sobre Lemoniz* está, además específicamente ligado al llamado *arte político*. Es uno de los artistas que más claramente ha sido vinculado a esa categoría. Entendemos esta designación, desde nuestra posición, como insuficiente. Ya que de ella se espera un concreto e inmediato valor social con una lógica funcional inmediata. Aproximarme al objeto estético desde este requerimiento resuelve, a nuestro modo de ver equivocadamente, por reduccionista, el tipo de experiencia que el arte provee y desplaza todo su valor a un sólo punto de vista, a un sólo modo de participar de la realidad.

La designación de *político* parece llevar implícito, además, un posicionamiento ideológico claro (a favor o contra). En *Luz sobre Lemoniz*, sin embargo, es muy difícil identificar esa posición. Hay una figuración que permite adentrarse en un determinado imaginario, pero no puede, o eso sostendremos, identificarse una posición ideológica. Es como si Aranberri, como autor del trabajo, supiera estar justo en el límite de sí mismo. Es como si el propio trabajo *Luz sobre Lemoniz* estuviera, empezando por su presencia, en ese límite; un casi no estar, un casi no ser, un casi ser..., dando lugar a un desplazamiento sutil pero fundamental: donde es reclamada una posición ideológica esta se transforma en una posición sensible.

Es por esto que la elección de este trabajo nos parecía adecuada. Porque su condición liminar hace que surjan las cuestiones a través de las que se intentará dar respuesta a la forma personal de ese *para qué*. *Luz sobre Lemoniz* nos permite pensar en cómo, a pesar de participar este trabajo de lo discursivo, no se ha visto reducido a esa 'discursividad'. Participa muy eficazmente de un tipo de actualidad muy coyuntural, mientras al mismo tiempo parece resistir a lo que en otros casos esa participación conlleva: una pérdida de la autonomía, de la estabilidad y permanencia, que esperamos del arte. Es decir, es un trabajo a través del cual identificar qué es eso diferente en el arte que no es dominable por el discurso; a través del cual poner en valor esa experiencia distinta que es la experiencia estética.

Para poder escribir este texto necesitábamos de unos materiales. Conceptos, que hayan sido ya definidos, que podamos usar, para tratar de llegar a aquello que buscábamos. De manera natural hemos tendido a buscar esos materiales en la filosofía. Creemos que la filosofía, con su precisión conceptual, hace sensible al intelecto cosas que de otra manera pasan inadvertidas y establece además, y esto es muy importante, un código común para poder tratarlas. Esa definición es fruto de un proceso que la filosofía no da por hecho. Es un proceso conceptual que aparece en el texto filosófico. Y ese proceso de formación hace al lector participe del código en la medida en que éste se va definiendo. Lo que permite establecer un diálogo donde no es necesario que haya un código pre-establecido, ni tampoco

que haya un acuerdo con el resultado de lo enunciado. Se ponen los elementos y procesos discursivos a completa disposición del otro. El propio proceso de formación de ese código es ya valioso.

Sin embargo hay en la filosofía un rigor disciplinar al que este texto no es capaz de responder. Es muy importante aclarar esto aquí. Si bien se han usado textos de filosofía, no se ha tratado (no podríamos) de hacer filosofía. Se ha tratado de usar lo que la filosofía da, de valernos de ella, pero no de trabajar *en* filosofía. El texto no es una teoría estética, no es un estudio filosófico, ni se aproxima siquiera a poder responder ante esas formas de conocimiento. Es el intento de establecer la posición desde la que el trabajo plástico presentado ha sido llevado a cabo, tal y como hemos expuesto al principio de esta introducción.

En los conceptos que, siendo importantes, no eran sobre los que se estructura el sentido buscado, se ha optado por tratar de preservar el uso que los distintos autores hacen de ellos, manteniendo en la medida de lo posible el sentido original de cada texto citado. En los conceptos que se desarrollan en el propio texto, como «actualidad», «materialidad», «plasticidad», «poder», y cuya concepción responde a intuiciones y posicionamientos a los que se ha llegado a partir de la propia práctica artística, se ha tratado de hacer un uso coherente y un trabajo riguroso de definición a partir de las fuentes, pero hacia esa experiencia.

En el trabajo de investigación han ido apareciendo así pequeñas definiciones, precisiones, matices, fruto muchas veces de la plasticidad del propio texto. Si necesitábamos, por ejemplo, pensar en el éxito mediático del trabajo de Aranberri, en la situación productiva que genera su trabajo dando lugar a textos, reflexiones, otros trabajos, etc. en la atracción que las personas interesadas en el arte político sienten por el conjunto de su trabajo, recurrimos en la investigación a Xavier Zubiri y a cómo éste conceptualiza el término de actualidad. Encontramos, así, un triple sentido de la misma que nos permite hacer sensibles unas diferencias que ayudarán a recuperar una idea de valor estético que nosotros buscamos recuperar para este trabajo, y a través de este trabajo.

Hemos señalado ya la diferencia entre este texto y las disciplinas a las que se recurrirá para llevarlo a cabo. Mi manera de conocer y de producir un resultado es el arte. No es la historia del arte, la filosofía o la sociología. No es la crítica, la teoría artística, etc. es la práctica artística. Si hemos dicho que no pretende responder a esas disciplinas, es importante incidir en que tampoco pretenden sacarse conclusiones para ningún otro campo de trabajo, sino tratar de incorporar su conocimiento a este texto a través de esos procesos formativos a los que antes nos hemos referido.

El intento del texto tampoco es, y esto es también importante, explicar el trabajo *Luz sobre Lemoniz*. Ni siquiera se ha intentado. De hecho, el texto defiende la imposibilidad de ese intento. Lo que se ha hecho es, tal y como se ha explicado, valernos de este trabajo para recuperar las cuestiones que ya antes, como público, le habíamos hecho.

El intento del texto, por lo tanto, pretende consistir en ser riguroso y coherente para con la experiencia en la práctica artística. En el intento de dar sentidos concretos a cuestiones que antes de este esfuerzo de escritura eran intuiciones, reflexiones, excusas, experimentadas en el hacer. El valor quiere estar en el intento de definición de un texto capaz de dar lugar a un espacio de trabajo. De legitimar ese espacio. De dar estabilidad a esas intuiciones primeras para saldar esa deuda justificativa, liberando la práctica y el hecho artísticos.

El intento es legitimar un valor en el arte que no confunda sus capacidades por una demanda de funcionalidad que tanto cultural como personalmente siento. Para ello tratamos, a través del objeto de estudio, de hacer que, de todas las preguntas posibles, aparecieran aquellas que consciente o inconscientemente me he ido haciendo en torno a ese *para qué* del que hablábamos al principio. Para llegar a afirmar que el arte representa un espacio social fundamental, para seguir.

Y el valor de esta primera parte para el conjunto de la investigación es, tal y como hemos dicho, estar escrito desde la ocupación de esa posición que el autor, Ibon Aranberri, hace practicable.

## **SOBRE EL TRABAJO ARTÍSTICO**

Hemos dicho ya que el texto está escrito usando materiales de otras disciplinas, pero que lo que estructura ese uso, y lo que lo hace necesario, es la experiencia ganada en la práctica.

Por experiencia en la práctica no nos referimos sólo al trabajo de elaboración de determinados resultados plásticos. Sino a que, en busca de estos resultados, uno se sensibiliza a determinadas cosas. A unas, y no a otras. A aquellas a las que se está atendiendo. Se toma una posición sensible. Y se participa de todo el resto de momentos desde esa posición. Se ve el trabajo de los demás desde ahí; se ve la vida desde ahí.

Es por lo tanto la experiencia práctica la que estructura ese texto de la primera parte, porque es la práctica la que va definiendo la posición desde la que se entiende lo que el arte es, y por lo tanto, la posición desde la que se pone en valor *Luz sobre Lemoniz*. Y esta afirmación es bidireccional: Si el texto está estructurado desde una posición ganada desde la práctica, será también una manera de aproximarse a la práctica misma.

Hablar de *Luz sobre Lemoniz* permite salvar la dificultad de ocupar, al hablar del trabajo propio, la posición del autor. Posición que queremos desocupar. La dificultad entonces estaba en cómo presentar ese trabajo, si acceder directamente a él no es posible y no se quería, realmente, escribir sobre él desde esa posición. La decisión tomada es presentar tanto imágenes de los registros de los distintos resultados como una selección de documentos usados durante su elaboración. Tratar de repetir de alguna manera, gráficamente, ese valor que

dábamos al texto filosófico en el que se permite asistir al proceso conceptivo de los distintos términos. Permitir una aproximación al proceso de elaboración, no sólo del resultado. Permitir la aparición de algo así como un ambiente, de una sensibilización hacia algo, que lleva finalmente a definirse en ese resultado.

## INTRODUCCIÓN AL TEXTO

### Esquema del texto

El texto consta de dos partes. Una primera parte en que trata de establecerse la especificidad de la experiencia estética y esa idea de autonomía del objeto estético. Y una segunda en que, poniendo en relación ese objeto estético autónomo con el resto de objetos estéticos (arte), y estos a su vez con lo social, se trata de definir su valor como ese espacio doble en que la experiencia personal se da a través de lo común.

El recorrido que lleva a cabo el texto es el siguiente. Empieza con una presentación del trabajo de Aranberri. A partir de distintos documentos recuperamos la manera en que *Luz sobre Lemoniz* llega a tener la forma que tiene prestando especial interés al momento en que, abortado el proyecto original, es presentado mediante una entrevista en una revista especializada. En esta primera parte del texto se dibuja, someramente, el escenario sociopolítico en el que este trabajo fue presentado. De manera que pueda entenderse por un lado, en qué tipo de contexto se motivó el autor para abordar la cuestión (respecto de qué o con qué estaba él trabajando) y, segundo, entender por qué es tan fácil que las interpretaciones discursivas recurran, en este trabajo *Luz sobre Lemoniz*, a tratar de regenerar las relaciones contextuales en que el trabajo se dio. Recogeremos así algunos fragmentos de estos textos, escritos por distintos críticos, comisarios e historiadores, para poder ver de qué manera intenta restablecerse la articulación discursiva que el trabajo parece anticipar y que, sin embargo, niega al mismo tiempo.

En el siguiente capítulo, *La autonomía de Luz sobre Lemoniz*, se plantea la idea de la autonomía del arte (Menke - Adorno) aplicándola al objeto de estudio. Se empiezan así distintos intentos de resolver las cuestiones que a nosotros nos ha planteado y vamos viendo cómo esos intentos de resolución son insuficientes porque nacen todos de un intento de contextualización que la experiencia estética hace inviable. Lo primero que se defenderá en *Comprensión automática*, es que el objeto estético no permite una identificación automática, lo que lleva a un proceso de conocimiento diferenciado al de otras experiencias, y esta será esa negación de articulación a la que nos hemos referido en el párrafo anterior. Así, la imposibilidad de reconocimiento conlleva una ruptura contextual que invalida las traducciones de la que algunos trabajos de arte son objeto. Se sostendrá que esa imposibilidad de identificación dota al arte de una cierto grado de autonomía.

Pasamos entonces, en *La actualidad de Luz sobre Lemoniz*, a partir del par adorniano de materia-significación a estudiar la manera en que *Luz sobre Lemoniz* está presente en la actualidad. Esto nos lleva a aproximarnos a su materialidad, a través de Zubiri, y a su significación, a través del estudio de Barthes, en su texto *Mitologías*, del mito en la actualidad.

La manera de definir esa autonomía a la que se refiere Menke es precisamente a través de una ruptura contextual. Pero dicha ruptura no implicará que el objeto estético esté del todo ajeno al momento en que existe. En *Materialidad* se defenderá que la actualidad del objeto estético tiene un carácter específico, basado en su formalidad, en su estabilidad, que le hacen aparecer en lo público de manera diferenciada a otras cosas reales. Esta idea de formalidad que empieza a ganar relevancia en la primera parte llevará en esta segunda parte del texto a plantear la importancia de la plasticidad en el objeto estético como rasgo constitutivo de su autonomía. Zubiri nos permite detenernos en una idea de plasticidad, muy propia de las artes plásticas, que será clave a partir de ese momento para entender tanto el funcionamiento interno (estético) del trabajo, como el del trabajo, como arte, en el espacio público.

Podremos así ver específicamente de qué manera los elementos de *Luz sobre Lemoniz* constituyen, a partir de la idea de plasticidad tratada en el punto anterior, un cuerpo indisociable (en *El diaporama Luz sobre Lemoniz*). Cómo la corporeidad de ese cuerpo es consecuencia de una presencia mediata de sus elementos constitutivos y cómo esa plasticidad a partir de la que esos elementos entran en relación operan no sólo en la materialidad física, sino también en la conceptiva, en lo que Barthes llamará, en *La estructura semiológica...*, sistemas de segundo orden.

Habiendo definido en esa primera parte del texto la autonomía del objeto estético y algunas características de *Luz sobre Lemoniz* que ayudan a establecer diferencias sutiles pero importantes, trataremos de proponer una hipótesis sobre de qué manera ese objeto autónomo participa de la realidad en la que existe, de la que forma parte. Seguiremos así dando cuerpo a la hipótesis de que el arte será un lugar en el que se pueda resolver la aparente dificultad de una representación de lo común que contenga la suma de individualidades que lo constituyen como tal, a través de la ocupación por parte del sujeto de experiencia de la posición del autor del objeto estético.

Para abordar esta cuestión atenderemos ya no al objeto estético en sí sino al lugar posicional que el objeto como realidad estable y autónoma ocupa en la realidad. No atenderemos sólo al sujeto de experiencia y al objeto estético, sino a la existencia de un ámbito llamado arte y que la suma de todos los objetos estéticos constantemente redefinen. Este ámbito está presente en lo social y participa del espacio público.

Una participación que plantearemos a partir de la segunda parte, *2ª Parte: Sobre la posición del hecho estético en lo social*, como discontinua (Moraza). Una relación con lo social que será representada, a través del estudio de los dispositivos de Foucault, como una presencia intersticial (Arendt) en las redes de los saberes y de los poderes. Una cosa que está dentro del cuerpo social, interviene en sus características, pero no forma parte de él. Un cuerpo extraño.

Tanto esta noción de dispositivo (Foucault) como el estudio de la política llevado a cabo por Hanna Arendt coinciden en la dificultad de la política para dar cabida a la individualidad del sujeto. Llegando, tanto estos dos autores como otros citados a la misma conclusión de que la posibilidad de esa individualidad en lo social pasa por la estética.

Por último, en *Una hipótesis de funcionamiento...*, trataremos de plantear la hipótesis de lo que ese estar presente y discontinuo del arte permite a través de la experiencia estética. Por un lado la de la aparición en el espacio público de unas vacantes, libres, hábiles para el sujeto de experiencia, dejadas en la desaparición del autor. Y por otro el cómo, desde ese espacio libre, el sujeto tiene una noción de lo humano y de su propia realidad.

El texto termina con una entrevista a Ibon Aranberri. Desde el primer momento se decidió realizarla al terminar la redacción del texto, de manera que quedara claramente diferenciada la percepción del trabajo desde la posición de público y la del propio autor.



**A. SOBRE LA POSICIÓN DEL AUTOR: A PARTIR DEL ESTUDIO DE LA OBRA  
*LUZ SOBRE LEMONIZ*, DE IBON ARANBERRI**



## 1ª PARTE. UN EJEMPLO HACIA LA AUTONOMÍA DEL OBJETO ESTÉTICO

INTRODUCCIÓN A *LUZ SOBRE LEMONIZ*, (2000)

La central nuclear de Lemoniz<sup>4</sup>

La central de Lemoniz nunca llegó a entrar en funcionamiento. Empezó a construirse en 1974 en el homónimo pueblo de la costa vizcaína. El proyecto se presentaba como el camino a una supuesta independencia energética, de Euskadi para unos, de España para otros, y contaba con la construcción de tres centrales nucleares en la comunidad autónoma y una más en Navarra.

La central se encontró con la oposición de gran parte de la sociedad vasca que, movilizada en torno a distintas asociaciones ecologistas y plataformas ciudadanas, mostró en las calles su negativa a este modo de explotación energética. Estas movilizaciones sorprendieron a casi todos por su magnitud y tuvieron bastantes momentos críticos de enfrentamientos civiles contra la autoridad, representada por las fuerzas del orden. En uno de estos choques, el 3

---

<sup>4</sup> Este primer capítulo tratará de dar contexto a la situación y el clima sociopolítico en el que se planteó el proyecto de Ibon Aranberri. Es importante la decisión tomada en la redacción de esta introducción de asumir la evidente 'opinabilidad' de cualquier recuperación de los hechos históricos que acontecieron como elementos de un relato, aún cuando este quisiera aparentar una objetividad disciplinar (cosa que en este caso no se ha pretendido especialmente).

de junio de 1979 durante una manifestación convocada en la Jornada Internacional contra la Energía Nuclear, un guardia civil asesinó<sup>5</sup> a Gladis del Estal, una manifestante ecologista.

La organización terrorista ETA, en su necesidad de aparecer como un agente social y de abanderar un proceso en origen pacífico, dejó tras de sí 9 víctimas mortales: los obreros de la central Ángel Baños, Andrés Guerra y Alberto Negro, el ingeniero jefe de Iberduero José María Ryan, el directivo de la misma empresa Ángel Pascual Mújica, además del etarra David Álvarez Peña que murió en un enfrentamiento con la Guardia Civil el 18 de diciembre de 1977 y los también etarras Pepe Barros, José Javier Alemán y José Valencia, muertos en distintos intentos de sabotaje al estallarles los explosivos que manejaban<sup>6</sup>.

El punto final al proyecto lo puso la derogación de la energía nuclear de 1984. Con las obras ya acabadas y únicamente 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 monumento natural a un momento histórico en el que la violencia cogía con facilidad distintas representaciones extremas en España.

---

<sup>5</sup> "...en la ratificación de la condena a 18 meses de prisión [al guardia civil], califica de «imprudencia temeraria», desestimando la calificación de «asesinato»...". Beorlegui, D. (2009) "Los nuevos movimientos sociales en Euskal Herria: los movimientos ecologistas, pacifistas y antimilitaristas desde la transición hasta el cambio de siglo". *Estudios vascos*, pp. 179-180.

<sup>6</sup> Sólo la descripción de estos hechos ya identifica ideológicamente al redactor del texto como parte posicionada en la identificación de unos y otros. Lo que posiciona al lector a favor o en contra.

## El proyecto de Ibon Aranberri

El proyecto *Luz sobre Lemoniz* (2000), de Ibon Aranberri (Deba, 1969), consistía en convocar a la gente para 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<sup>7</sup> en 1999. Se establecían unos espacios delimitados para el público y se garantizaban las infraestructuras y dotaciones necesarias para poder llevarlo a cabo con la máxima seguridad. Aún así, el proyecto de Aranberri no recibió los permisos necesarios y, al igual que la central, quedó paralizado.

Hemos tenido acceso a una parte importante de la documentación que manejaron Aranberri y Consonni durante el desarrollo del proyecto. Primero consultamos los archivos que aún quedaban en la actual Consonni, entrevistándonos con María Mur Dean, actual directora de la productora<sup>8</sup>. Luego tratamos de localizar el grueso de la documentación que supimos que originalmente se encontraba guardada en la biblioteca del desaparecido centro de arte Arteleku, en el barrio Donostiarra de Txomin. Coincidiendo con el cierre del centro, en el 2014, se dividieron sus fondos entre el nuevo Centro Internacional de Cultura Contemporánea, Tabakalera, y el convento de Santa Teresa, ambas en la misma ciudad de Donostia - San Sebastian. Este último, el convento, acabó arrancando como proyecto de un centro de formación para artistas, con el nombre de Kalostra, que sólo permaneció abierto unos meses del 2015. La documentación se encontraba en este centro en el momento de nuestra consulta. Es a esta documentación, anexada como I y II, a la que nos remitiremos en esta investigación.

---

<sup>7</sup> *Consonni* es una productora de proyectos artísticos, localizada en Bilbao. Página web: <https://www.consonni.org/>

<sup>8</sup> En sus archivos sólo guardaban la presentación original del proyecto, publicada casi en su totalidad en la página web, y algunos documentos sin mayor interés para esta investigación (una radiografía de Aranberri, algunas facturas, etc.).

En uno de los documentos, aparentemente una ficha resumen del proyecto (anexo I, p. 2), se data el proyecto en el año 2000 bajo el título *Lemoizko argia (sin onda expansiva)*. Hay que aclarar que en distintos momentos y según el idioma el título varía: *Lemoizko argia (sin onda expansiva)*, *Luces sobre Lemoniz*, *Luz de Lemoniz*, *Light over Lemoniz*, *Luces de Lemoniz...* A partir de ahora nosotros nos referiremos a este trabajo como *Luz sobre Lemoniz* que es el título usado por el crítico Peio Agirre en la revista *Afterall Journal*, nº 14 (Anexo II p. 6).

En la ficha se listan también los apoyos institucionales con que contaba el proyecto: Gobierno Vasco, la diputación Foral de Bizkaia, la diputación Foral de Gipuzkoa, y la colaboración de Astondoa Pirotécnica.

Por último, podemos ver en la misma ficha que la manera de exhibición de *Luz sobre Lemoniz* se describe como un diaporama. Forma que, efectivamente, a base de imágenes y documentos del proyecto no realizado, el trabajo ha tenido en todas las exposiciones museísticas en las que se ha exhibido a partir del 2001. Entre estas se nombran: *TM guerrilla*, *Expo-02*, en Zurich, u *Organizational forms*, Ljubljana, Eslovenia, ambas del 2002, (faltando en el listado importantes eventos como la *Manifesta 4* de Frankfurt, del mismo año).

Las imágenes con las que se abre este estudio son las que componían el diaporama al que se hace referencia. Vemos que algunas de ellas están ahí desde el principio del proyecto, sacadas de la publicación *El porqué de la central nuclear de Lemoniz*<sup>9</sup>, publicado por la propia Iberduero en 1981, y que encontramos en fotocopias, presumiblemente de Aranberri, junto con la publicación *Lemoiz apurtu 1972-1987...* de la plataforma ecologista EGUZKI<sup>10</sup> (Eguzki, Bizkaiko

---

<sup>9</sup> El croquis del reactor de agua de una central nuclear que aparece en el diaporama, por ejemplo, está cogido de las páginas 66-67 de esta publicación.

<sup>10</sup> Eguzki es una agrupación de distintos movimientos ecologistas que surge en Julio de 1987, en Plamplona, vinculando lo que hasta entonces eran los Comités Antinucleares. EGUZKI nace vinculando esa lucha ecologista al partido Herri Batasuna y dentro de la estrategia del MLNV.

antinuklear eta ekologista komiteak) entre la documentación a la que nos estamos refiriendo. Otras son imágenes de prensa, croquis de montaje de los fuegos artificiales, emplazamientos del público sobre un plano de la central, imágenes personales del propio autor...

Puede verse en las fotos con que hemos abierto el texto, además de su baja calidad, las marcas de agua de la productora Consonni. Se han dejado para poner en evidencia, por un lado, el lugar del que estas imágenes han sido tomadas (fotogramas capturados de un DVD que recopiló los trabajos más significativos de Consonni durante la dirección de Frank Larcade) y por otro, la evidente imposibilidad de enseñar el trabajo en lo que es. Esta última consideración es importante para esta investigación. Existe el riesgo, viéndose las fotos que el diaporama contiene, de creer que se está viendo el trabajo. En el texto se defenderá justo lo contrario. Viendo estas fotos en este texto, impresas, no estamos ante *Luz sobre Lemoniz*. Estamos ante un registro del trabajo. Puede que este active algunas de las cuestiones que *Luz sobre Lemoniz* desencadena, pero estaríamos obviando algunas cualidades fundamentales para que ese trabajo sea lo que es. Así que las decisiones tomadas, lo han sido, para apuntar desde el principio en esta dirección.

Pero no nos vamos a centrar aún en el diaporama que hemos dicho que se definió en público a partir del 2001. Primero vamos a atender a una entrevista publicada en el 2001. Una invitación de Miren Eraso para participar en el Papers d'Art<sup>11</sup> y

---

"El movimiento nacionalista *abertzale* incorporó a su denominación de Movimiento Vasco de Liberación Nacional la etiqueta 'Social' por grupos como *Eguzki*. Aquí podemos encontrar el germen de la ruptura con EKI, pues se dio una supeditación de lo ecológico a lo político que acabaría en escisión." Beorlegui, D. (2009) "Los nuevos movimientos sociales en Euskal Herria: los movimientos ecologistas, pacifistas y antimilitaristas desde la transición hasta el cambio de siglo". *Estudios vascos*, pp. 179-180.

<sup>11</sup> Eraso, M. y Aranberri, I. (2001). "El proyecto no son los fuegos artificiales". *Territoris d'assaig, Papers d'art*, primer trimestre, pp. 16-21.

Entrevista completa recogida en las pp. 34-38 del Anexo I.

que supuso el primer paso para considerar aquel trabajo no concluido como un trabajo merecedor de aparecer en el espacio público.

#### La publicación del proyecto. Primera definición pública

En el primer trimestre de 2001, tal y como explica Miren Eraso, “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”<sup>12</sup>. Aranberri 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 acompañando a la entrevista llevada a cabo por la propia Eraso (entonces directora de la revista *Zehar*, Arteleku). Vemos por lo tanto una relación directa entre esta entrevista y la definición final del trabajo, es decir, de considerarlo un proyecto fallido (2000), a un hecho público (2001). De ser una convocatoria abierta al público en una localización determinada, un día concreto, a ser un trabajo a partir de una selección de distintas fotografías y dibujos puestas en relación y acompañadas de una entrevista.

Luego, atendiendo a la genealogía de *Luz sobre Lemoniz*, lo que realmente ha hecho que este trabajo sea de esta manera, dos de las primeras condiciones que el trabajo tiene que aceptar e incorpora son, por un lado, la negativa de Iberduero, y por otro, esa conversión del proyecto de producción no realizado en uno de publicación a través de la revista Papers d'Art.

Esta doble condición sienta las bases de la configuración del trabajo tal como lo conocemos. *Luz sobre Lemoniz* no habría sido lo que es si no fuera porque Iberduero se negó a que se llevara a cabo. Pero además, esa negativa motiva y

---

<sup>12</sup> *Ibíd.*, p. 17.

define la invitación de Eraso para la publicación del proyecto en Papers d'Art. Tanto la invitación como el curso de la entrevista giran en torno a esa negativa. Mantendremos que así, Aranberri, al tener que hacer público el proyecto hace de esta condición un elemento estructural que se convierte finalmente en una garantía de realidad del trabajo. Le inculca un tipo de realismo que hace de *Luz sobre Lemoniz* lo que es. Volveremos sobre esta cuestión en el punto *La primera publicación de Luz sobre Lemoniz* (p. 156).

La entrevista. La negativa de Iberduero

Una de las primeras cosas que llama la atención y sobre la que gira toda la entrevista es esa negativa de Iberduero (hoy Iberdrola) a que el proyecto de Ibon Aranberri se llevara a cabo. El propio Aranberri explica en ella que tenían “todo menos el permiso de la empresa propietaria”<sup>13</sup>.

A primera vista las razones para esa negativa pueden ser varias. Por un lado, el hecho de que la energía nuclear siempre es cuestionada. La brutalidad de las consecuencias de accidentes anteriores (Mayak, Three Mile Island, Chernóbil...) despierta temor y reservas en gran parte de la ciudadanía mundial. Luego, es de suponer que ni a Iberduero, ni a ninguna otra compañía dispuesta a su explotación, les interese una foto<sup>14</sup> como la que Aranberri pretendía construir: fuegos artificiales sobre una central nuclear. También puede ser, sencillamente, que la dificultad de identificar el formato de la propuesta (una propuesta que viene del arte pero implica un acto público festivo con un espectáculo

---

<sup>13</sup> Eraso, M. y Aranberri, I, *op. cit.*, p. 18.

<sup>14</sup> Un fotomontaje que anticipaba literalmente esa foto a la que nos referimos la encontramos en la documentación que aún tiene del proyecto (la nueva) Consonni, dirigida ahora por María Mur Dean (becaria en Consonni cuando el proyecto de Aranberri se intentó llevar a cabo bajo la dirección de Frank Larcade). Es una foto que superpone los fuegos artificiales del espectáculo pirotécnico de la inauguración del Museo Guggenheim Bilbao (foto esta que está incluida en el diaporama) al cielo sobre la central de Lemoniz.

pirotécnico, etc...), generara dudas. Es decir, que lo atípico de la propuesta en relación con lo que la ciudadanía suele entender por arte (una concepción anterior generalmente a las prácticas contemporáneas) dejara un margen de duda suficiente como para que resultara más fácil no participar que sí hacerlo. Podría incluso pensarse que el proyecto pudiera suponer algún riesgo para el público, o medioambiental; un espectáculo pirotécnico encima de una central nuclear... Pero el planteamiento era bastante claro, y bastante cerrado. Un espectáculo pirotécnico con todas las medidas de seguridad tomadas y todos los permisos pertinentes.

Durante la entrevista, a la hora de argumentar el porqué de la negativa, Aranberri no hace referencia a las dos primeras hipótesis y desestima la tercera. Él pone el acento directamente en la cuestión política, en los hechos que tuvieron lugar específicamente en aquella España (ETA, manifestaciones, nacionalismo, transición...) y en la relación de estos con la situación política del año 2000. A este respecto, insiste en que los riesgos no eran de tipo físico, sino que eran los “riesgos mediáticos que todavía este contexto conlleva en el País Vasco”<sup>15</sup>.

A la pregunta de Eraso por cómo un espectáculo pirotécnico puede entrañar “un riesgo mediático” Aranberri 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

---

<sup>15</sup> No era, tal y como aclara el propio autor, que *Luz sobre Lemoniz* entrañara ningún tipo de riesgo deducido de las explosiones controladas sobre una central nuclear inactiva, ya que “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...” Eraso, M. y Aranberri, I, *op. cit.*, p. 18.

haciéndolo espectacular”<sup>16</sup>. “...No se trata de rememorar el pasado ni de provocar, sino más bien de rediseñar un espacio lleno de significado”<sup>17</sup>.

El autor afirma que "se da una acumulación de elementos aislados que en su conjunto adquieren un significado concreto". ¿Cuál es ese significado? ¿No sucedía en realidad todo lo contrario? Ese riesgo que según Aranberri se intuía, ¿no vendría en cualquier caso del hecho de “rediseñar” ese “espacio lleno de significado”? El riesgo desde la posición de Iberduero parece ser, según estas afirmaciones, 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”<sup>18</sup>. Ya se ha señalado que todo alrededor de la central nuclear estuvo plagado de controversias, llegando incluso a enfrentamientos ciudadanos con la policía y a actos terroristas. Desde luego es un tema delicado. Siguiendo esa idea de "los riesgos mediáticos"

---

<sup>16</sup> Eraso, M. y Aranberri, I, *op. cit.*, p. 19.

<sup>17</sup> *Ibíd.*, p. 18. Es llamativa la cantidad de veces que se dice en la documentación encontrada que el proyecto no trata de una revisión de acontecimientos pasados en torno a la central, se niega como remembranza (acabamos de verlo en boca de Aranberri), como revisión del pasado (en boca de Larcade), como recuperación del pasado (de nuevo Larcade).

(Anexo I p. 4): "Conocemos la complejidad de la situación si tenemos en cuenta la desafortunada historia de otros periodos, cargada de conflictos y sucesos dramáticos. Somos conscientes de la responsabilidad que nuestra propuesta conlleva. Desde Consonni creemos que a pesar de la continuidad de inercias negativas del pasado, estamos inmersos en tiempos de cambio que requieren nuevos retos, nuevas orientaciones en la producción sociocultural, siguiendo la tendencia de otros campos de desarrollo. En este sentido, no es nuestra intención revisar acontecimientos, muy al contrario, se trata de un compromiso por los valores del presente."

En la carta de Larcade (Consonni) a Garrido (Iberduero) (Anexo I, p.25): "Dicha elección viene motivada por las singulares características de la ubicación, por la presencia de un elemento grandioso de la arquitectura industrial en un escenario a su medida. Nuestras intenciones no son las de recuperar la memoria de un lugar sino las de utilizarlo por su singularidad e inscribirlo en lo presente de acuerdo a los valores de la contemporaneidad."

<sup>18</sup> Eraso, M. y Aranberri, I, *op. cit.*, p. 19.

puede que simplemente a Iberduero le pareciera más fácil decir que no y ahorrarse el volver a aparecer como origen de aquellos hechos fatídicos. Pero una información que nos puede ayudar a identificar cuestiones importantes para esta investigación es que desde entonces son varios los documentales<sup>19</sup> que se han grabado en las instalaciones de la central. Ha habido otras aproximaciones desde el arte, como el caso del trabajo *La central nuclear de Lemoniz, 2003-2006*<sup>20</sup>, de Marisa González, la historia de la central de Lemoniz ha tenido una notable cobertura mediática<sup>21</sup>, se han escrito monografías<sup>22</sup>... y muchas de estas aproximaciones han contado con el apoyo de Iberduero.

La cuestión entonces no es preguntarse por ese pasado, por aquellos acontecimientos, que también traen a presente los otros trabajos. La cuestión es preguntarse por la especificidad de este trabajo, por cuáles eran esos "riesgos mediáticos" que *Luz sobre Lemoniz* conllevaba.

En este texto sostendremos que las otras aproximaciones, bien sean trabajos fotográficos, videográficos, periodísticos, o historiográficos, se reciben, se recibieron, como maneras de aportar elementos para la construcción o revisión de esa memoria, en este caso política, dentro de los usos habituales que hacemos del pasado histórico. Pero *Luz sobre Lemoniz* parecía proponer algo distinto. Un

---

<sup>19</sup> Documental de la ETB. [En línea]

<http://www.eitb.eus/es/television/detalle/2101582/30-anos-paralizacion-lemoiz--lemoiz-central-fantasma/>

<sup>20</sup> González, Marisa. (2003-2006) *La central nuclear de Lemoniz*. [En línea] Disponible dossier en: <http://www.marisagonzalez.com/home.htm> [Consultado el día 18 de abril de 2016].

<sup>21</sup> Hermoso, B. (2006, 26 de febrero). "Viaje a la central dormida de Lemóniz". *Magazine, El mundo*. N<sup>o</sup> 335 [en línea] Disponible en: <http://www.elmundo.es/suplementos/magazine/2006/335/1140797449.html> [acceso el día 18 de abril de 2016].

<sup>22</sup> p. ej. López, R. (2012) *Euskadi en duelo : la central nuclear de Lemóniz como símbolo de la transición vasca*. Bilbao: Fundación 2012. 121 p. ISBN 9788493409449.

lugar de encuentro donde el proceso de recordar, la memoria, en su duración, se produzca desde, se produzca simultáneamente, a la celebración de un espectáculo pirotécnico. Y ese espectáculo se estaría llevando a cabo en un lugar clave para la actualización de determinadas capas de ese pasado (Bergson). El propio Aranberri lo explica como la búsqueda de un gran contraste entre la densidad del enclave y la levedad del acontecimiento. Recordemos que estamos hablando en todo momento del proyecto, de aquello que no se hizo. De un encuentro en unas campas en las que una vez hubo manifestaciones en contra de esa central en las que estaríamos si asistiésemos al evento. De una central que estará ahí como, decíamos antes, monumento natural a un momento histórico en el que la violencia cogía con facilidad distintas representaciones extremas. Frente a esta monumentalidad, la vacía monumentalidad del espectáculo y la simulación. Aranberri lo describe: un momento en que "se refuerza lo efímero haciéndolo espectacular". Parece así buscar que la memoria se active en el presente, desde el lugar ligado a ella y a través de algo que es a la vez una forma 'celebrativa' y metáfora catastrófica. El tiempo presente de ese lugar parece chocar con el tiempo pasado de su historia, ambas chocan con el presente del público y todo lo hace con la especificidad de una llamada desde el arte contemporáneo.

El imaginario, los imaginarios, que sobre ello se proyectan tienen que resolverse en esta situación. Unos imaginarios ideológicos que en la Euskadi de entonces tenían una dimensión, un peso, enormes, casi sacro. G. Agamben en *Profanaciones*<sup>23</sup> propone un recorrido contrario al de la sacralización. Los sacrificios, los rituales, sacralizan las cosas, las desplazan de la esfera de lo humano a la de lo divino; lo alejan de su posible uso común. Pero este canal es bidireccional, de la misma manera que el ritual sacraliza, también puede profanar. Devolver a la esfera de lo humano.

---

<sup>23</sup> AGAMBEN, G. (2005). *Profanaciones*. Barcelona: Edit. Anagrama. Colección Argumentos, p. 128.

Este paso, nos dice, puede darse a través de un uso incongruente de lo sagrado. Plantea el juego como ejemplo: la trompa y el tablero de ajedrez eran instrumentos adivinatorios. Cita a E. Benveniste para explicar que lo sagrado une el mito, que cuenta una historia, y el rito, que la reproduce. El juego rompe esa unidad. El juego de acción (como *ludus*) deja caer el mito, y reproduce un rito sin contenidos, mientras que los juegos de palabras (como *jocus*), mantienen sólo el mito.

Desde el juego ya no sabemos cuánto de mito, cuánto de rito y cuánto de real estamos recogiendo. Si el *Luz sobre Lemoniz* que se hizo público, el diaporama, es un juego de palabras, sobra esa última definición formal y habría bastado con esta primera entrevista del 2001. Habría bastado, para recordar lo que pasó en los 70-80, con señalar a la central o a cualquiera de los hechos que tuvieron lugar. Basta con la llamada. Pero aquí no era eso lo que se proponía. No se traía a presente hechos pasados como pasado hacia un relato histórico, sino que ponía esos elementos del pasado en juego, en presente, como elementos hábiles. Pasado puesto en juego de un modo sutil pero radicalmente distinto al rememorativo. Símbolos nacionalistas, fotografías de movilizaciones, la banda terrorista ETA, logotipos de empresas, la energía nuclear... el proyecto de Aranberri hacía aparecer de nuevo todos estos elementos pero, y esta diferencia es fundamental, sin ser elementos discursivos. No aparecen dentro de un relato de continuidad que permita una identificación.

Hay que tener en cuenta, porque es fundamental, desde dónde se hace la llamada para dar lugar a este acontecimiento. Lo señalábamos antes, la convocatoria para ese espectáculo se llevó a cabo desde el arte. Es presentado en público como un trabajo artístico, es legitimado por el arte, no hay otro marco.

Volvamos a lo que sí tenemos. Nunca nadie se reunió en las campas de alrededor de la central de Lemoniz para participar de ese acontecimiento. Lo que no pasó, se hizo público en esta entrevista y un año más tarde pasó a ser el diaporama que hace presente un imaginario vasco, un imaginario ideológico, a través de un

imaginario proyecto. Dos imaginarios, dos estructuras en el interior de la estructura final del trabajo: *Luz sobre Lemoniz*.

Iremos poco a poco abordando estas cuestiones que decíamos que se desencadenan en *Luz sobre Lemoniz*. Cómo esos hechos pasados se desligan de su tiempo, cómo aparecen como discontinuos en el presente, cómo proponen un tipo de experiencia específica, estética, distinta a otras experiencias. Cómo, *Luz sobre Lemoniz*, por ser arte, goza de un grado de autonomía distinto al de otros modos de realidad y por lo tanto a la posibilidad de otros modos de abordar estas cuestiones que se han planteado.

De momento, y para seguir entendiendo el contexto en que el proyecto se planteó, prestaremos atención a algunos aspectos de la situación política de la C.A.V. y Navarra en el año 2000 (momento en el que se proponía la ejecución del proyecto). El momento en que se hicieron coincidir esos elementos aislados que en su conjunto adquieren, no un significado concreto, sino una significación.

El año 2000 en el que el proyecto se intenta llevar a cabo

Recordemos primero que lo que *Luz de Lemoniz* trae a presente es un pasado reciente. Muchas de las personas implicadas, la mayoría, siguen con vida en el 2000; han pasado sólo 20 años. La situación política ha cambiado mucho, pero el terrorismo, la división de partidos y su consecuente reflejo social, siguen siendo el paisaje.

Cuando Aranberri plantea este trabajo, en el 2000, la organización terrorista ETA está en activo<sup>24</sup> (23 víctimas mortales ese año desde que el 21 de enero ETA

---

24 "La dictadura del terror" (2009) *El Mundo* [en línea] Disponible en: <http://www.elmundo.es/eta/atentados/2000.html> [Acceso el día 18 de abril de 2016].

asesina a Pedro Antonio Blanco García, después de que el 3 de diciembre de 1999 la organización anunciara el fin del primer alto el fuego indefinido, decretado en 1998). Las diferencias ideológicas se notan en todos los niveles en el País Vasco, la política está omnipresente. El enfrentamiento civil es mayor desde el asesinato en 1997 de Miguel Ángel Blanco y fue en aumento. El 10 de mayo del 2000 se publicó en el diario EL PAIS la siguiente noticia: "El Gobierno vasco admitió ayer por primera vez, en plena resaca por el asesinato de José Luis López de Lacalle, que el actual clima de profunda división partidista puede empapar a los ciudadanos y generar una fractura social"<sup>25</sup>.

En esta situación ¿es oportuno plantear este trabajo?, ¿o es oportunista? ¿Es responsable, ético, lícito? ¿De qué manera asume el autor la responsabilidad de lo que plantea? ¿Qué motiva el interés del público que llega a este trabajo? ¿Qué aporta a la sociedad? Son preguntas que difícilmente pueden ser respondidas, pero que deben ser planteadas.

No son pocos los trabajos de artistas vascos que en esta época (y aún hoy) usan, y remarco especialmente el «usan», la imaginería que el terrorismo ha generado. Encapuchados, banderas, anagramas, infografías, logotipos... incluso un coche, un simple coche, está connotado, como recurso habitual en los atentados de ETA. Podría hacerse un estudio que daría seguro qué pensar sobre los usos antes referidos en contraste con el silencio público generalizado de la cultura vasca (salvo unas pocas excepciones, de los cuales la mayoría pasaron a ser objetivos de la banda terrorista).

Es difícil para alguien de fuera del País Vasco entender el calado social de todo esto. Ni siquiera la sociedad era una sola ante ETA, por lo que es difícil referirse a

---

<sup>25</sup> Gorospe, P. (10 de mayo de 2000) "El gobierno vasco reconoce que hay riesgo de enfrentamiento social". *El país* [en línea] Disponible en: [http://elpais.com/diario/2000/05/10/espana/957909606\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2000/05/10/espana/957909606_850215.html) [Acceso el día 18 de abril de 2016].

una sola Euskadi. Téngase en cuenta que el terrorismo no es el asesinato de alguien o algunos; es una violencia de persecución que permanece activa entre acto y acto. El asesinato en la acción terrorista no es un fin, es un medio: la manera de conseguir un clima determinado capaz de mantener bajo coacción a una determinada ideología o expresión cultural. La fractura social era real hacía mucho. De hecho era en la realidad donde se daba esa fractura. Estamos ante una sociedad hipersensibilizada a los signos. Todo, absolutamente todo está connotado en el espacio público, en una sociedad acosada por el terror que vive mayoritariamente la política como un delirio paranoide, como una realidad absoluta, siempre crítica, siempre inflexiva. Nada era ajeno a la política en la Euskadi del 2000.

Paradójicamente, al mismo tiempo, una aparente indiferencia inundaba la sociedad vasca. Había algunos movimientos de rechazo que se presentaban como multitudinarios, pero que se disolvían en el día a día. Un síntoma de la gravedad de la situación era la capacidad de la política para inscribir el asesinato de conciudadanos dentro del programa de los distintos relatos ideológicos.

En este marco, planteamos de nuevo las preguntas con que abríamos este punto ¿Sería entonces mejor no hablar del tema? ¿No mencionar nada de aquel pasado reciente en ese año 2000? ¿Hacer de la violencia algo innombrable?

Volvemos por lo tanto a la propuesta de Aranberri, teniendo ahora en cuenta el convulso contexto en el que este proyecto se plantea.

El arte en este contexto

Lo que a nosotros nos va a interesar no es tanto la verdad histórica de aquellos hechos, como el propio espacio de esa verdad. Iremos en la primera parte de este texto desgranando poco a poco una de las maneras en que el arte se resistirá a participar de esos relatos nuestros, poniéndolos en evidencia.

Antes hemos hecho referencia a la indiferencia de la sociedad vasca ante los crímenes de ETA. Para J. Baudrillard hay algo característico de nuestra época que define con dos rasgos en paradójica dependencia: la indiferencia y la impaciencia<sup>26</sup>. Según este diagnóstico una aparente indiferencia lo inunda todo en la actualidad mientras el sentimiento de velocidad aumenta. Al tiempo que consumimos con ávida impaciencia más y más información, parecemos perder toda inocencia, toda capacidad de sorpresa, de indignación; toda motivación. La magnitud del instante se dispara. Las reacciones son mundialmente inmediatas, pero también inmediatamente olvidadas. T. Todorov lo expresa de esta manera:

“Arrojados a un consumo cada vez más rápido de información, nos inclinaríamos a prescindir de ésta de manera no menos acelerada; separados de nuestras tradiciones, embrutecidos por las exigencias de una sociedad del ocio y desprovistos de curiosidad espiritual así como de familiaridad con las grandes obras del pasado, estaríamos condenados a festejar alegremente el olvido y a contenernos con los vanos placeres del instante. En tal caso la memoria estaría amenazada, ya no por la supresión de información, sino por su sobreabundancia.”<sup>27</sup>

Entonces, ¿renunciamos a la información? Lo que parece común a ambos análisis, el de Baudrillard y el de Todorov, es un exceso de información, de datos, al mismo tiempo que se da un embrutecimiento desprovisto de curiosidad sensible. No una sobreabundancia de sentido, de posibilidades, de potencias... es más una saturación. Según H. D. F. Kitto, "en interés de la Historia registramos todos los

---

<sup>26</sup> “De todo el abanico de los movimientos del alma, sólo parecen subsistir dos, aparentemente contradictorios: la indiferencia y la impaciencia.” BAUDRILLARD, J. (2001) *El otro por sí mismo*. Barcelona: Edit. Anagrama, 4ª Edición, p. 87.

<sup>27</sup> TODOROV, T. (2008) *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Edit. Espasa, p. 17.

hechos con tan escrupulosa pasión que estamos volviendo imposible la tarea de escribirla”<sup>28</sup>.

Es al arte a donde recurre también H. G. Gadamer para hacer frente a estos síntomas, de los que hablan Todorov y Baudrillard, encomendándole la tarea de dar la oportunidad de aprender a oír. Aprender a oír como modo de evitar esa indiferencia, esa indolencia en la que podemos caer por sobreexposición.

“...surge la tarea que el arte de todos los tiempos y el arte de hoy nos plantean a cada uno de nosotros. Es la tarea que consiste en aprender a oír a lo que nos quiere hablar ahí, y tendremos que admitir que aprender a oír significa, sobre todo, elevarse desde ese proceso que todo lo nivela y por el cual todo se desoye y todo se pasa por alto, y que una civilización cada vez más poderosa en estímulos se está encargando de extender.”<sup>29</sup>.

Nuestro interés está en el arte, y en este caso en *Luz sobre Lemoniz* que, como hemos visto, plantea estas y muchas más dudas<sup>30</sup>.

#### Críticas y opiniones en público

Nos hemos detenido en el hecho de que Iberduero no dio el permiso para llevar a cabo el planteamiento inicial de *Luz sobre Lemoniz* y hemos participado un poco de algunas de las distintas hipótesis que esta negativa puede suscitar. Antes de seguir vamos a fijarnos ahora, para poder remitirnos a ellos en el curso del

---

<sup>28</sup> KITTO, H. D. F. (1951) *Los griegos*. Buenos Aires: Edit. Universitaria Buenos Aires, p.85.

<sup>29</sup> GADAMER, H. G. (2010) *La actualidad de lo bello*. Madrid: Edit. Paidós, p. 94.

<sup>30</sup> En *Sobre materialidad* (p.148) defenderemos que en el arte se da una sobreabundancia, pero no de información como la que plantea Todorov, sino de significación (Menke).

desarrollo que haremos, en algunos textos que se han publicado en torno a este trabajo (ver anexo II).

Aranberri hace un uso cuidadoso de lo que enuncia de su propio trabajo. Por un lado habla desde un distanciamiento respecto del mismo que permite la aparición de un mayor margen conceptual. Defiende, por decirlo así, la integridad del hecho artístico, de una manera consciente y eficaz. Por otro recurre a personas con las que establece un trato continuado para que den palabras a ese espacio ganado. Así algunos nombres acompañan largos periodos de tiempo a su trabajo, como Peio Agirre, Miren Jaio o Nuria Enguita.

De este modo consigue realmente mantener lo interpretativo en el espacio intermedio entre materia y significados. Aún así, puede verse en los textos que hemos recogido que la fuerza atractiva del relato es grande y si bien los textos no dan interpretaciones únicas a los trabajos sí que crean direcciones en ese sentido: político, sociológico, antropológico, acotando todas las posibilidades del trabajo a ese discurso que en realidad las propuestas de Aranberri parecen querer poner en suspensión. Dicho de otra manera, aunque el discurso recoge el carácter discontinuo del trabajo, lo subsume y recupera para sí mismo, cayendo en una apaciguadora, aunque contradictoria, restitución.

Respecto de lo dicho hasta ahora llama la atención en los textos la insistencia en la recuperación de la memoria, las alusiones al contexto sociopolítico y los intentos de identificación de una línea argumental crítica, a pesar de que en casi todos se dice que el trabajo consiste precisamente en no poder reproducir estas cuestiones y en muchos se cita a Aranberri para decir que tampoco se trata de un acto rememorativo.

Por ejemplo, Eva Scharrer (anexo II, p.11) transmite una idea algo romántica de los acontecimientos, con un Chillida activista, la fuerza de la resistencia de la

gente... y un Aranberri que reactiva esa memoria y la yuxtapone a la expansión imperialista del Guggenheim<sup>31</sup> (museo en el que él ha expuesto sin mayor problema). Alfonso Lopez Rojo (anexo II, p.20) ve en el trabajo un cuestionamiento de la energía nuclear y para Miren Jaio (anexo II, p.30) "el paisaje aparece como lugar que el sujeto social carga de idealidad o, lo que es lo mismo, ideología, a través de símbolos (la cueva, la montaña, el bosque ... )" dentro de la lógica de un archivo prospectivo.

Peio Aguirre en el número 14 de la revista *Afterall Journal* (anexo II, p.3) dice que la poética de Aranberri "se apoya en contenidos que provocan debate social para abrir nuevos renovados territorios reflexivos" lo que es sólo posible "mediante la aplicación de estructuras narrativas un tanto ficcionalizadas añadidas sobre materiales veristas" donde "esta 'pequeña' historia universal [que el autor ubica en el conjunto del trabajo de Aranberri] es todo un programa. Una arqueología de totalidad que el capitalismo una y otra vez intenta escondernos." Y nos habla del 'milagro español', el régimen franquista, la industrialización y Frederic Jameson.

Para Aguirre el diaporama de *Luz sobre Lemoniz* es "capas de tiempo sedimentadas mediante una acumulación de imágenes, gráficos y diagramas descubriendo lo entretejidos que están los acontecimientos políticos de la efervescencia social y las estructuras culturales, y donde el pasado histórico sólo nos es accesible bajo forma textual.". Pero en muchos casos el diaporama casi no es mencionado más que como archivo de un proyecto no hecho. Se obvia así que el trabajo finalmente es ese diaporama, por mucho que desde lo discursivo se lea

---

<sup>31</sup> Hemos hecho referencia ya a esa foto en que Aranberri relaciona su proyecto con la inauguración del Museo Guggenheim de Bilbao al juntar, mediante un fotomontaje, la inauguración del museo con los fuegos sobre la central. Hay que tener en cuenta que el museo fue en gran parte una manera de presentarse ante el mundo con algo distinto a aquello con lo que se identificaba a la C.A.V., es decir, el terrorismo. Un proyecto del que se dijo que correspondía más a la Consejería de Industria que a la de Cultura.

En este sentido ver: ZULAIKA, J. (1997) *Crónica de una seducción: El museo Guggenheim de Bilbao*. Madrid: Edit. Nerea, 305 p.

como el testimonio de lo sin hacer, el hecho es que es un diaporama, que el autor ha decidido que se defina así, con un pase de imágenes cuando, tengámoslo en cuenta, hoy en día es casi más fácil conseguir un proyector de vídeo que un carro de diapositivas. Aparato que en las presentaciones públicas aparece como un elemento muy presente, en su sonido, y en la temporalización<sup>32</sup> que hace de las imágenes por ejemplo.

Llama la atención que no se haga ninguna mención a ETA en la mayoría de los textos, sino a frases como que hubo enfrentamiento y gente murió, habiendo sido este, claramente, uno de los atractivos del contexto vasco para una parte del ámbito internacional de arte contemporáneo. En estos retornos del pasado histórico suele evitarse la mención de la banda terrorista, aunque casi siempre se mencionen el franquismo y el clima de confrontación.

"Al día de hoy nos encontramos con un elenco de artistas jóvenes, casi todos licenciados en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco y ligados a «Arteleku», que abordan lúbilmente el problema de la violencia en el seno de la sociedad vasca. Sobre la mayoría de ellos ha escrito el crítico de arte Peio Aguirre y a sus artículos me remito.[10] Son artistas preocupados fundamentalmente por los problemas de identidad y más en concreto por la configuración de las identidades colectivas o de grupos de diferente pelaje (tribus urbanas) y las tensiones provocadas por fenómenos como la globalización y la consiguiente sensación de fragmentación identitaria y desconcierto. En sus obras prima lo alegórico, incluso cierto cripticismo para el observador foráneo, utilizan profusamente las nuevas tecnologías de la imagen (video y fotografía), las posibilidades de la informática y la red internauta y recurren a la

---

<sup>32</sup> "La novela no es, como lo cree M. Pouillon, una manera de reproducir el tiempo –tiene su tiempo propio–, es una manera única de temporalizarse el tiempo." LÉVINAS, E. (2001) *La realidad y su sombra. Libertad y mandato, Trascendencia y altura*. Madrid: Edit. Editorial Trotta, p. 59.

utilización de cualquier elemento para tratar de dar cuenta de su propósito creativo. Parte de ellos provienen del mundo radical o han estado o están próximos a él (lo que no es difícil para cualquiera en Euskadi y mucho menos si se es joven) y ahora desde su nueva perspectiva de artistas ven su pasado de una manera distinta, desde una nueva dimensión evidentemente más crítica.

Sin embargo, en términos generales, su arte es más elusivo que alusivo respecto al tema que tratamos y hace falta tener ánimo de explorador reputado para captar sus referencias a la violencia terrorista. Quizá, como afirma Peio Aguirre, esto les haga más interesantes por huir de los paradigmas del arte demasiado comprometido, demasiado explícito."<sup>33</sup>

El propio Aguirre (anexo II, p.24) hace un apunte en ese sentido:

"La creciente estandarización de los estereotipos de «lo vasco», construidos desde la necesidad de crear al Otro (enemigo, rival o amigo), y la progresiva mediatización de la situación vasca deja entrever que cada vez más artistas van a trabajar a partir del contexto social y político local. El riesgo siempre estará en su recuperación interesada. Conscientes de que el mejor arte siempre será aquél que no esté políticamente alineado"

Pero realmente nuestro interés no está en si se nombra esto o lo otro o si el retorno a los hechos retratados es más o menos fidedigno. Lo hemos dicho antes: la cuestión para nosotros no es preguntarse por ese pasado, por aquellos acontecimientos. La cuestión es preguntarse por la especificidad de este trabajo,

---

<sup>33</sup> IRIONDO, M., (2002) "Arte y violencia en el País Vasco". Conferencia en reunión científica del grupo de investigación *Representación de la Violencia y el Mal en la cultura y el arte contemporáneo* de la Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/varte/actividades/reunion2002/MIRIONDO.pdf>

por cuáles eran esos "riesgos mediáticos" específicos que *Luz sobre Lemoniz* conllevaba.

Todos los textos seleccionados, todas las derivas que toman, la manera de tratar de dar cuenta de lo que el trabajo plantea es sumamente interesante. Lo que sí queremos es llamar la atención sobre el hecho de que todos estos planteamientos activan tan eficazmente un discurso que desplaza la cuestión, como veremos más adelante, de lo estético a lo extraestético. Estos textos son desarrollos teóricos posteriores al hecho plástico y en ningún caso traducciones del mismo.

Habíamos dicho ya, lo decía él, que Aranberri niega que su trabajo rememore lo acontecido en torno a Lemoniz, algo que hemos puesto en cuestión, al igual que hace Javier Montes (anexo II, p. 9): "Aranberri [...] Ha afirmado que no «reivindica» la memoria histórica, y que reflexiona más bien sobre el lenguaje de la Modernidad y sus utopías fracasadas. Puede ser: pero debe darse cuenta de que reaviva esa memoria, inevitablemente, en quienes ven su trabajo." Para llegar a la misma conclusión que nosotros, y que el propio Aranberri reivindica, y es que no se trata de que no use la memoria, de que no haga esa llamada a algo pasado y recordado, sino de que de alguna manera esta memoria en algún momento deja de operar de la manera habitual.

"Sería demasiado simple, y señal de no haber entendido bien su forma de actuar o su carácter, reprocharle una «falta de compromiso» en su tratamiento de lo político. Pero la cosa es más complicada: su trabajo desactiva justamente esa retórica."<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> MONTES, J. (2007). "La memoria estancada" en *La Cosa Stessa*. [En línea]. Disponible en: <http://www.Lacosastessa.blogspot.com> [Acceso el día 10 de marzo de 2014].

Puede que sea muy difícil que no pase, ya que el material de trabajo de los críticos es la palabra, pero sorprende en los textos ver las escasos intentos de referir el trabajo a cuestiones materiales, convirtiendo las puramente discursivas, casi siempre las puramente memorativas, en la totalidad del trabajo. Es decir, el trabajo de Aranberri por lo general trata de mantener esa pulsión entre materia y significados articulando como dice la crítica Beatriz Herráez (anexo II, p.28) " un mito desarraigado del grupo social que lo relata y que es traducido bruscamente por todo aquel que lo hace suyo al repetirlo, una propuesta donde la capacidad de comprensión del uso social de la información se ve necesariamente alterada por el nuevo contexto donde se inscribe en lo que es una estrategia de intervención social y artística -de tergiversación o apropiación- no ya de imágenes para usos comprometidos, sino de temáticas y formas fuertemente significantes articuladas desde la practica del arte". Finalmente el trabajo necesita de sí mismo. Es su terminación pública, formal, la que es operativa. O, como lo dice Herráez citando a Foucault:

"Quizás nuevamente otra afirmación del filosofo francés 'no pretendo hacer historia del lenguaje, sino arqueología del silencio' pueda servir para aproximarse a los proyectos desarrollados por Aranberri en los últimos tiempos. Un silencio que requiere y empuja a indagar más allá de la contemplación de un catálogo desprovisto de ornamento alguno, y que suscita una necesaria aproximación al objeto de estudio de la obra."<sup>35</sup>

#### LA AUTONOMÍA DE *LUZ SOBRE LEMONIZ*

Nos hemos referido a la difícil aparición del pasado que provoca *Luz sobre Lemoniz* en el espacio público a partir de la negativa de Iberduero. Hemos dicho que la relación con el pasado que guarda este trabajo es distinta a cuando

---

<sup>35</sup> HERRAEZ, B. (2004) "Matar el tiempo". *WIRO* (Publicación llevada a cabo por Aranberri con motivo del premio GURE ARTEA 2004). Publicado previamente en el suplemento *Mugalari, Gara*, 30 de Octubre, 2004.

recuperamos el pasado histórico desde y para los relatos (políticos, históricos, ideológicos...). En relación a estas narrativas hemos recurrido a los textos que el trabajo ha suscitado en la crítica especializada para ver cómo el trabajo da la oportunidad de hablar de ese pasado desde un lugar distinto al de la política o la historia, pero de manera totalmente ligada aún a los relatos que desde estas disciplinas se articulan. Queremos plantear ahora la manera específica de *Luz de Lemoniz* de presentar una alternativa a estos usos. Alternativa que nace de lo que Menke llama la autonomía del arte, de la experiencia específica que supone.

#### *Luz sobre Lemoniz como exemplum*

Para llegar a esa idea de autonomía vamos a plantear primero el porqué de esta búsqueda, de nuestro interés en relacionarlo con este trabajo. Para eso llamaremos primero la atención sobre el riesgo de la «desindividuación».

Todorov en su libro antes citado, *Los abusos de la memoria*, se refiere a la recuperación y usos de la misma en situaciones traumáticas como a la que nos estamos refiriendo. Escenarios políticos límite con víctimas mortales, persecución, sufrimiento, acusaciones cruzadas, etc.

En cuanto a la pregunta que nos hemos planteado antes de si era adecuado retomar estas cuestiones traumáticas en el espacio público 20 años después, Todorov llama a la precaución:

“La carga emocional de cuanto tiene que ver con el pasado totalitario es enorme, y quienes lo han vivido desconfían de los intentos de clarificación, de los llamamientos a un análisis previo a la valoración. Aún así, lo que la

memoria pone en juego es demasiado importante para dejarlo a merced del entusiasmo o la cólera.”<sup>36</sup>

Desconfianza por parte de quienes lo han vivido a los "intentos de clarificación, de los llamamientos a un análisis previo a la valoración". Esto podría parecerse mucho a lo que el proyecto de Aranberri parecía plantear. Podría ser esta una buena explicación para la desconfianza de Iberduero. Pero si bien esa desconfianza es legítima, la realidad es que el proyecto de Aranberri tampoco parecía intentar clarificar nada. No parece estar usando los elementos que aparecen hacia un sentido. Pero sí hay una puesta en valor. Más que una valoración, hay un ofrecimiento a la puesta en valor, lo que supone de alguna manera una atribución inespecífica de valor. La diferencia, es este caso, está en que esa valoración, que parece estar pendiente, es una valoración estética<sup>37</sup>.

El aviso de Todorov de que no hay que dejarlo a "merced del entusiasmo o la cólera" señala dos posiciones bien diferenciadas a la hora de interpretar los hechos. Esta polarización hace que aquellos que han vivido ese pasado totalitario puedan sentir en esa recuperación histórica de la memoria un resarcimiento, si se sienten identificadas como víctimas (lugar que casi todos nos apresuramos a ocupar), o que puedan sentirse nuevamente maltratados, si no sienten que en la interpretación que se haya hecho se avale su experiencia.

Se establece así una diferencia entre "la *recuperación* del pasado y su subsiguiente *utilización*"<sup>38</sup>. Entendiendo Todorov por *utilización* la gestión que tanto a nivel personal como colectivo se hace de ese pasado y que determina

---

<sup>36</sup> TODOROV, T. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Edit. Espasa libros, 2008, p. 18.

<sup>37</sup> Veremos más adelante que, por estético, nos referimos a que no es histórico, político, etc... iremos poco a poco aclarando esta cuestión.

<sup>38</sup> *Ibíd.*, p. 19.

nuestra percepción del momento actual que vivimos, de nuestra realidad, de nuestro mundo, establece dos posibles usos de la memoria: por un lado un uso literal y por otro uno ejemplar. En lo referente al uso ejemplar dice:

“... se puede, y es la hipótesis que yo quisiera explicar ahora, fundar la crítica de los usos de la memoria en una distinción entre diversas formas de reminiscencia. El acontecimiento recuperado puede ser leído de manera literal o de manera ejemplar. Por un lado, ese suceso –supongamos que un segmento doloroso de mi pasado del grupo al que pertenezco– es preservado en su literalidad (lo que no significa su verdad), permaneciendo intransitivo y no conduciendo más allá de sí mismo. En tal caso, las asociaciones que se implantan sobre él se sitúan en directa contigüidad: subrayo las causas y las consecuencias de ese acto, descubro a todas las personas que puedan estar vinculadas al autor inicial de mi sufrimiento y las acoso a su vez, estableciendo además una continuidad entre el ser que fui y el que soy ahora, o el pasado y el presente de mi pueblo, y extendiendo las consecuencias del trauma inicial a todos los instantes de la existencia.”<sup>39</sup>

Este uso literal no establece una diferencia real entre pasado y presente, que aparecen ligados en la persona a través del afecto, y las circunstancias de la percepción del sujeto de experiencia se insertan en los hechos. Todo es un mismo magma en el que estamos (somos) también nosotros, todo está identificado. Y como la posibilidad de acción sobre algo pasado es nula, el riesgo que entraña esta literalidad es quedar adheridos a ese pasado, a ese trauma, produciéndose un inmovilismo, una imposibilidad de cambio, una cristalización que sólo genera violencia. Entraña un riesgo tanto personal como político porque el coste de quedar atrapado en el pasado es especialmente alto cuando ese pasado es doloroso.

---

<sup>39</sup> TODOROV, T., *op. cit.*, p.32.

A esta "literalidad" Todorov le opone el otro uso, el uso ejemplar:

"...sin negar la propia singularidad del suceso, decido utilizarlo, una vez recuperado, como una manifestación entre otras de una categoría más general, y me sirvo de él como de un modelo para comprender situaciones nuevas, con agentes diferentes. La operación es doble: por una parte, como en un trabajo de psicoanálisis o un duelo, neutralizo el dolor causado por el recuerdo, controlándolo y marginándolo; pero, por otra parte –y es entonces cuando nuestra conducta deja de ser privada y entra en la esfera pública–, abro ese recuerdo a la analogía y a la generalización, construyo un *exemplum* y extraigo una lección. El pasado se convierte por lo tanto en principio de acción para el presente. En este caso, las asociaciones que acuden a mi mente dependen de la semejanza y no de la contigüidad, y más que asegurar mi propia identidad, intento buscar explicación a mis analogías."<sup>40</sup>

En esta ejemplaridad por lo tanto, "sin negar la singularidad propia del suceso" dice, se decide hacer uso de él y utilizar el recuerdo como modelo para comprender situaciones nuevas. Siendo necesario coger la distancia precisa respecto de la afección propia y tratar de reconocer los rasgos esenciales de esa experiencia. "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).

El peligro de la desindividuación

Al llevar a cabo esa modelización del pasado vivido que propone Todorov existe el riesgo, del que él mismo alerta, de un alejamiento excesivo de la singularidad del individuo, una alienación de su propia experiencia. Lo que le lleva a formular

---

<sup>40</sup> TODOROV, T., *op. cit.*, p.33.

la necesidad de llevar a cabo esa transición sin "negar la singularidad propia del sujeto". Llevando esto al uso común, tal y como Todorov propone, nos encontramos con que ese enfriamiento que parece proponer en el «uso ejemplar de la memoria», si bien es útil para evitar ese enroque en una identidad traumática, al llevarlo al espacio común puede acabar implicando un alejamiento tal del sufrimiento ajeno que haga imposible cualquier intento de sistema moral. La cuestión está por lo tanto en de qué manera puede mantenerse la singularidad propia del sujeto al tiempo que la experiencia propia se objetiva para usarlo como modelo de una «categoría más general». La cuestión está en ese paso de lo privado a lo público.

Para Todorov, en el uso habitual del lenguaje, llamaríamos justicia a lo que él llama la memoria ejemplar. Si es así, la justicia nace, tal y como dice Rousseau, del paso del caso particular al general<sup>41</sup>. Si aplicamos la idea de justicia como el paso del caso particular al general, en una situación extrema como es la de la víctima de algún tipo de violencia, hay que tener presente que "...las víctimas sufren al verse reducidas a no ser más que una manifestación entre otras del mismo signo, mientras que la historia que les ha ocurrido es absolutamente única..."<sup>42</sup>.

"Hay cierta arrogancia de la razón, insoportable para el individuo al verse desposeído, en nombre de consideraciones que le son ajenas, de su experiencia y del sentido que le atribuía. Se comprende también que quien se halle inmerso en una experiencia mística rechace, por principios, cualquier comparación aplicada a su experiencia, e incluso cualquier utilización del lenguaje con esa intención. Una experiencia así es, y debe

---

<sup>41</sup> Idea que el mismo Todorov recoge en su texto: " La justicia nace ciertamente de la generalización de la acusación particular, y es por ello que se encarna en la ley impersonal..." TODOROV, T., *op. cit.*, p.10.

<sup>42</sup> *Ibíd.*, p. 10.

permanecer, inefable e irrepresentable, incomprensible e incognoscible, por ser sagrada.”<sup>43</sup>

Es el precio de lo social, hacemos un pacto, definimos un espacio común, y regulamos ese espacio entre y para todos de manera que no siempre se adecúa o da lugar a la experiencia singular del sujeto. Pero es precisamente esa regulación la que nos garantiza cierto nivel de seguridad, la que nos permiten cierto margen de existencia, que podemos relacionar con las libertades del individuo. Libertades, convivencia, equilibrios, a los que se llega, según Rousseau, atendiendo en ese espacio común a la voluntad general:

“A menudo hay mucha diferencia entre la voluntad de todos y la voluntad general; ésta sólo atiende al interés común la otra mitad al interés privado, y no es más que una suma de voluntades particulares: pero quitad de estas mismas voluntades los más y los menos que se destruyen entre sí, y queda como suma de las diferencias la voluntad general.”<sup>44</sup>

Esta voluntad general, nos dice, es muy distinta de la voluntad de todos. Tienen que desaparecer los más y lo menos de las voluntades particulares. Es necesario, pero conlleva la dificultad de la política para considerar las singularidades del individuo, de cada uno de los miembros de esa comunidad. Tal y como lo expresa Hannah Arendt en relación a la política:

“ ...para todo el pensamiento científico sólo hay el hombre... ...así como en la zoología sólo hay el león. Los leones serían una cuestión que sólo concerniría a los leones.”<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> TODOROV, T., *op. cit.*, p.34.

<sup>44</sup> ROUSSEAU, J. J. (1985) *El contrato social*. Madrid: Edit. P.P.P, p.72.

<sup>45</sup> ARENDT, H. (1997) *¿Qué es política?* Barcelona: Edit. Paidós, p. 45.

Se trata por lo tanto de saber distinguir entre lo que pertenece a lo común, a la gestión pública, y lo que corresponde al ámbito privado. Porque "...la justicia tiene ese precio, es la «desindividuación», si así se puede llamar, lo que permite el advenimiento de la ley."<sup>46</sup>

Y llegamos así a una de las líneas principales de esta investigación. Frente al riesgo de esta «desindividuación» de la política, defenderemos que una de las funciones sociales del arte es precisamente fundar el lugar, dentro del espacio público, donde esa incompatibilidad, entre la singularidad del individuo y lo social, desaparece. No tiene por qué ser uno de sus objetivos, es decir, no tiene por qué ser necesariamente una motivación del artista, pero diremos que sí que es una de las funciones del arte... Preservar un doble espacio: de representación para esa singularidad por un lado, y de experimentación de esa singularidad con base en lo común, por otro.

Ruptura contextual. Por qué *Luz sobre Lemoniz*-arte no sirve como exemplum

Todorov basa su planteamiento en la diferencia entre la recuperación del pasado y su utilización. Pero nuestro caso es algo distinto, porque se trata de un trabajo artístico: *Luz sobre Lemoniz*. ¿Existe alguna especificidad que distinga el uso del pasado de *Luz sobre Lemoniz* de los usos ordinarios que habitualmente hacemos y entendemos por memoria? ¿Es *Luz sobre Lemoniz* una rememoración, un documento del pasado, un uso ejemplar de la memoria, o se le puede atribuir alguna especificidad que lo aleje de los ejemplos vistos hasta ahora? Vamos a sostener que se le puede, y se le debe, atribuir esa especificidad. Que, de hecho, ya se le ha atribuido. La especificidad de su modo de experiencia, la estética, que le reconocemos al llamarlo arte.

---

<sup>46</sup> TODOROV, T., *op. cit.*, p.34.

¿De qué manera puede este trabajo, por ser arte, salvar el pago de ese peaje de la «desindividuación» si decimos que igualmente hará el paso del ámbito privado al público? Buscamos por lo tanto la diferencia entre el arte y otras experiencias de realidad.

Para empezar a ver esto nos centraremos en dos cuestiones: la primera de ellas es que, mientras la solución de la memoria ejemplar que propone Todorov está ligada al deseo de una recuperación útil de los hechos pasados, la experiencia estética no intenta ningún uso concreto de ese pasado. Ni tan siquiera mantiene, debido al carácter discontinuo de la experiencia estética, una relación directa con ese contexto de experiencia que le dio origen por lo que no nos va a ser posible establecer esa analogía por semejanza, entre este escenario y otros (que es, precisamente, lo que para Todorov implica el uso ejemplar de la memoria). En otras palabras: en la experiencia estética no se tratará de hacer un uso del contexto original del trabajo. El hecho artístico, desde la experiencia estética, no es una analogía. Es una experiencia que, aunque útil, no es utilizable (por su carácter antiteleológico). Trataremos de definir esto a partir del capítulo *Celebración o crítica social* (p.98).

La segunda diferencia radica en que cuando hablamos de recordar necesitamos de un tiempo pasado que es traído a presente (desde una cierta idea de linealidad). A partir del punto *Signos no se inscriben en contexto previo alguno* (p.104), definiéndose especialmente en el capítulo *Actualidad* (p.117), vamos a sostener que la experiencia estética no se da en una temporalidad compatible con ese uso del pasado. Que la temporalidad a que nos referimos cuando hablamos del pasado es sustituida por la temporalidad del propio proceso estético dentro de la experiencia estética. La experiencia que tendremos no será *respecto de* sino *en*.

En otras palabras: en la experiencia estética no hay un exterior contextual al que remitirse, no hay un antes ni un después, no es el testimonio de algo que fue, sino de algo que está siendo.

Con esto no negamos que *Luz sobre Lemoniz* pudiera ser objeto de ese uso ejemplar de Todorov, o que no dé pie a hablar de la energía nuclear, o que no traiga a presente cuestiones políticas, históricas, sociológicas... y mucho menos decimos que esto no sea interesante en sí mismo. Lo que vamos a sostener es que estas interpretaciones no provendrían de una experiencia estética, sino del uso de un objeto estético como objeto de una experiencia no estética. Lo cual no es ni mejor ni peor, pero sí que es importante tenerlo en cuenta.

La diferencia nace, como veremos a partir de ahora, de la autonomía del arte. Esa autonomía " adquirida en el curso de su proceso histórico de diferenciación frente a otros modos de discurso..."<sup>47</sup>.

#### Celebración o crítica social

Para aclarar la distinción entre la experiencia estética y otras experiencias y tratar de definir los límites de la primera, nos fijaremos en la interpretación que G. Menke hace en su libro *La soberanía del arte* del conjunto del trabajo de T. W. Adorno y del funcionamiento de su estética negativa.

En él Menke explica que la teoría estética de Adorno se mueve constantemente entre pares conceptuales, pasando de uno a otro, haciendo así aparecer las carencias de ambos extremos para definir, en el movimiento mismo, el espacio de la estética. Adorno resuelve de esta manera su teoría estética poniendo "en presencia puntos de vista insuficientes, para criticarlos, corregirlos y complementarlos mutuamente". El objetivo de este procedimiento de la estética de la negatividad es, según Menke, "sacar a la luz los caracteres esenciales de la autonomía estética".

---

<sup>47</sup> MENKE, C. (1997) *La soberanía del arte, la experiencia estética según Adorno y Derrida*. Madrid: Edit. La balsa de la Medusa, p.24.

Uno de estos pares es el del arte como crítica social o como deleite de los sentidos; donde el primer término, una concepción que podría llamarse *crítica*, refiere "la negatividad estética a la función crítica que se supone que ejerce el arte con relación a la realidad exterior no estética". Y el segundo, que podría llamarse la concepción *purista*, se basa "en el hecho de que el arte es el lugar donde se opera una intensificación de la experiencia ordinaria".

En cuanto a la primera concepción, aquella en que se concibe el arte netamente como una experiencia crítica a lo social, Adorno llama la atención sobre un error común y que acaba con la autonomía del arte que posibilita la experiencia estética: Si se "caracteriza el arte como «queja»" se "priva al espectador de su distancia constitutiva con relación al objeto o al contenido estético".

"...reducir la negatividad estética a una crítica social basada en un punto de vista moral, significa negar la posibilidad del placer estético, anulando así la diferencia entre la experiencia estética y la experiencia moral y contraviniendo una determinación esencial de la autonomía artística."<sup>48</sup>

Podemos ver cómo existe en los textos que hemos recogido en el punto anterior (*Críticas y opiniones en público*) la posibilidad de que la experiencia estética del trabajo quede abortada en la reasignación de un valor moral, discursivo, político, identificable con distintas experiencias cotidianas (no estéticas). El trabajo podría reducirse, en una mala lectura de estos textos, a una crítica a las políticas hidráulicas, al franquismo, o a la energía nuclear. Si hiciéramos esto el trabajo quedaría ahí, acabaría *en* el texto.

Pero no sería justo dejar ahí esta crítica. Ni Adorno lo hace. Él no niega la importancia de la relación del arte con su contexto social. Sabemos de la importancia que Adorno da a lo social. De hecho Menke hace referencia a que en

---

<sup>48</sup> MENKE, C., *op. cit.*, p. 28.

los escritos de Adorno hay muchos lugares en los que repudia "el placer estético" como un atentado a la dignidad moral o la condición crítica del arte. Para Menke "sería absurdo negar que la obra de Adorno está marcada en alguno de sus aspectos esenciales por una moralización del placer estético, como consecuencia de su interpretación de la negatividad estética en el sentido de la crítica social", pero su posición "no se puede reducir de ninguna manera al punto de vista moral". Entonces ¿a qué se opone Adorno? Pues se opone, dice Menke, a aquellos autores que contraponen el placer estético a la «seriedad de la vida».

"La crítica de Adorno se dirige así contra una concepción del gozo estético que -según la idea nietzscheana del «arte menor en la era del trabajo»- reduce el arte a simple «diversión» que se concede al trabajador, por la tarde, acabada la jornada. En la «gratuidad edificante» de tal placer se reproduce y confirma la «dicotomía arraigada y universalmente admitida entre trabajo y ocio». Esta crítica de Adorno no rechaza el placer como algo que deriva de una visión estructuralmente errónea de la experiencia estética, al postular su distancia constitutiva frente al objeto, sino porque se encuentra asimilada a una forma de placer que pertenece, según él, a la industria cultural. Alude así a una carencia característica de las teorías del placer estético, que, por una parte, toman en consideración y subrayan la especificidad de la experiencia estética con relación a todo juicio moral acerca del contenido de la representación artística y, por otra parte, identifican el placer estético con el ocio definido por las normas sociales."

Puede que la clave para entender esta distinción sea el paralelismo que Adorno establece entre el placer estético *purista* y el ocio definido por las normas sociales. Con total ausencia de contenidos morales o utópicos este placer de una "gratuidad edificante" puede funcionar como una "«diversión prescrita», en tanto que «trasposición del arte a la esfera del consumo» reduciendo el placer estético a simple placer sensible". Lo que conllevaría una reafirmación acrítica del estado de lo social. Tal y como luego veremos: una participación acrítica *en* lo social.

En resumen, y tal como Menke interpreta la estética negativa de Adorno a lo largo de todo su libro, no hay que olvidar que ésta, la estética negativa, consiste en ese oscilar entre extremos. En este caso entre el del placer estético y el de la posición moral. Entre la concepción *crítica* y la *purista* antes referidas.

En nuestro caso, y en favor de esa oscilación, nos interesa especialmente poner en evidencia las carencias de la reducción de *Luz sobre Lemoniz* a mera crítica social, convirtiéndolo así en una experiencia moral, pero no estética. Una parte importante de lo dicho en público sobre este trabajo corre el riesgo de caer en esa reducción fijándolo a circunstancias coyunturales de la realidad<sup>49</sup> ajenas a su propia actualidad. Entonces ¿De qué manera este trabajo mantiene su autonomía estética?

#### Comprensión automática

La respuesta la encontraremos en el propio razonamiento con el que define Adorno la diferencia entre el "placer estético" y el "simple placer sensible" que se da en la trasposición del arte a la esfera del consumo. Menke señala que para ver la verdadera dimensión del análisis de Adorno hay que mirar lo que éste plantea en la crítica que hace de la industria cultural: "la estructura de la experiencia de la que nace el placer sensible, no estético, alimentado por la industria cultural".

"Adorno presenta el placer de la «diversión» como la experiencia de una «identidad», una «imitación» o una «repetición», en un estado de «distracción». Es el placer del reconocimiento automático de lo ya conocido. Es contra ese carácter de identidad o repetición automática del

---

<sup>49</sup> Sostendremos que esa no es la actualidad del objeto estético, tal y como veremos en el capítulo *Actualidad*, p. 65.

placer sensual contra el que se empeña la negatividad estética, y no contra su contenido o funciones."<sup>50</sup>

Prestar atención a qué llama Adorno "placer de la «diversión»" es fundamental para dar un lugar propio a la experiencia estética. Estos reconocimientos automáticos (Bergson), que Adorno avanzaba que son una manera de conformidad acrítica, son consecuencia de una aplicación directa e inconsciente de prejuicios y convenciones. Prejuicios y convenciones que, tal y como veremos en el capítulo *La utilidad del prejuicio* (p. 224) permiten estar en la realidad como un continuo, en oposición a la experiencia discontinua que posibilita el arte. De ahí nace la diferencia entre la experiencia moral y la estética que Adorno establece al escribir que "reducir la negatividad estética a una crítica social basada en un punto de vista moral, significa negar la posibilidad del placer estético". La experiencia estética es distinta de la experiencia moral aunque pueda contenerla o, mejor dicho, aunque pueda dar lugar a ella: donde es más el "dar lugar" que el "a ella".

"El «umbral» de la experiencia artística y la experiencia «preartística» es la negación de «la dominación del mecanismo de identificación». La confusión que Adorno denuncia con tales fórmulas no es la de dos modos de experiencia moralmente desiguales, sino la de dos modos de experiencia estructuralmente diferentes. Mientras que el placer sensible se caracteriza por la «dominación del mecanismo de identificación» o por la «repetición automática», el placer estético surge de un proceso negativo."

No se trata por lo tanto de que el objeto estético sea una trampa para la comprensión. La negación de ese mecanismo de identificación, al que Adorno atribuye aquí el rasgo de la dominación, se da en el umbral de la experiencia

---

<sup>50</sup> MENKE, C., *op. cit.*, p. 32.

estética. No se trata de una deformación o una manipulación de la experiencia convencional, sino de “dos modos estructuralmente diferentes”.

No logrando esa identificación estamos ante un proceso de desautomatización del conocimiento mismo. Desautomatización que, en vez de permitirnos entender mediante relaciones de significantes anteriores, nos obliga a “un intento de formación de unidades de sentido, no por subsunción, sino por la conversión en proceso de mecanismos de subsunción”<sup>51</sup> es decir, que en lugar de utilizar prejuicios y convenciones como elementos en favor de esa comprensión, nos obliga a intentar producir los elementos de comprensión en la propia experiencia estética.

“Comprometerse a este tipo de experiencia significa emprender la formación de significantes desde una perspectiva diferente, que es su ruina. Pues si el material mismo no ofrece criterio alguno de selección y si los signos no se inscriben en contexto previo alguno, la reiteración procesual de la formación de significantes está condenada al fracaso. La comprensión no dispone de presupuestos que permitan vencer las resistencias que ofrece el objeto artístico”<sup>52</sup>.

Vemos que en esta cita se señalan, como condiciones del fracaso de la formación de significantes desde una perspectiva convencional (antesala de una posible experiencia estética) justamente dos características de las que venimos ya hablando: por una lado, que los distintos elementos del trabajo, las imágenes del diaporama, no facilitan una articulación discursiva, “no ofrecen criterio alguno de selección”, al espectador que quiera identificar un posicionamiento ideológico del autor (aspecto en el que ahondaremos en el capítulo *Las fotos de Luz sobre Lemoniz*, p. 164) y, por otro, que los signos, si aceptamos su esencia estética, su

---

<sup>51</sup> MENKE, C., *op. cit.*, p. 77.

<sup>52</sup> *Ibíd.*, p. 77.

autonomía y su universalidad, no se inscriben en contexto previo alguno, a pesar de lo que pueda parecer.

Signos que no se inscriben en contexto previo alguno

En *Luz sobre Lemoniz* parecería que hay un contexto que puede permitir esa reconstrucción, el espacio sociopolítico de los ochenta en el País Vasco y muy concretamente en torno a la construcción de la central nuclear pero, si recurrimos a este teniendo en cuenta lo dicho hasta ahora, se nos plantearán las siguientes dudas: ¿Da este trabajo alguna información específica acerca de esa situación sociopolítica?, ¿o la información que pueda proyectarse es la que ya conocemos, las versiones que ya tenemos, y que vienen de nuestra experiencia personal, o desde otros ámbitos como la política, la sociología, la antropología, la historia...? Dicho de otra manera: *Luz sobre Lemoniz* es un trabajo artístico ¿da algo específico por el hecho de serlo? Si nos conformamos con las interpretaciones que hemos leído puede que no. En muchos de esos textos *Luz sobre Lemoniz* corre el riesgo de servir de ilustración de unos planteamientos que se desarrollan sin necesidad del propio trabajo artístico. Cumple prácticamente una función legitimadora de un discurso que encuentra en el arte la posibilidad de corroborar sus escenarios de hipótesis a través de un hecho. Vuelcan sobre la indeterminación discursiva del arte preceptos ajenos a la experiencia estética. Y diciendo referirse al hecho plástico que tienen ante sí no hacen ninguna referencia real a lo que este establece. Y no es porque estos textos no sean lo que deben ser. Es simplemente porque la experiencia estética es la que tiene el sujeto de experiencia ante el hecho artístico. Una experiencia personal e intransferible y que no hay que confundir con las teorías e investigaciones que el arte pueda suscitar.

Volvamos a la distinción hecha en los modos de comprensión:

“Son «automáticos» los actos de comprensión que terminan en identificación del objeto que hay que comprender, por medio de

convenciones. Por el contrario, los actos no automáticos son los que acaban en un proceso de identificación sin ayuda de convenciones."<sup>53</sup>

Si ante el arte no nos conformamos con salvar su dificultad mediante la aplicación de prejuicios y convenciones o valiéndonos de otros modos de conocer como los que plantean la historia, las ciencias políticas, la antropología, etc. puede que estemos dando lugar a ese "otro modo de experiencia" en el que se prolongue indefinidamente la efectuación de operaciones de identificación.

Con esto no se trata de que en el conocimiento estético se transforme la comprensión automática, sino de que al tratar de llevarla a cabo nos encontraremos dentro de un proceso que no podrá cumplirse, concluirse.

"La comprensión automática no queda sólo trasformada, es negada de modo determinado por la comprensión estética, la que, al reproducir sus operaciones de identificación, le inculca una procesualidad que la encamina al fracaso."<sup>54</sup>

#### Proceso, Bergson

La clave estará, por lo tanto, en esa "procesualidad" inculcada y para cuyo desarrollo conceptual Menke recurre a Bergson:

"Bergson ha establecido la diferencia modal entre proceso de identificación y de duración. El acto de comprensión automático es intemporal o se da en el tiempo sin cambio de la repetición; el tiempo que usa, lo procesual, se anula en el resultado. En los actos no automáticos, por el contrario, lo procesual es constitutivo; mientras que la comprensión

---

<sup>53</sup> MENKE, C., *op. cit.*, p. 53.

<sup>54</sup> MENKE, C., *op. cit.*, p. 55.

automática se resume atemporalmente en el acto de identificación de su objeto, la comprensión no automática se inscribe irreductiblemente en la temporalidad. El tiempo de su constitución procesual no se anula y subsiste en el resultado final. La comprensión no automática es la efectuación de un proceso que no se puede sintetizar en un resultado aislable, y cuya temporalidad propia Bergson ha llamado *duración*: «la duración pura no sería más que una sucesión de cambios cualitativos que se funden, se penetran, sin contornos precisos, sin ninguna tendencia a exteriorizarse entre sí, sin ningún parentesco con el número: la heterogeneidad pura». La duración insuperable del proceso estético introduce en la síntesis de su cumplimiento un principio de no identidad, con el que se disuelve la idea de una unidad de comprensión. «El carácter procesual de las obras de arte no es otra cosa que su núcleo temporal».

La distinción establecida por Bergson entre acto automático y acto no automático, opone dos tipos de procesos: el proceso atemporal que se resume en su resultado, y el proceso constitutivamente temporal, cuya procesualidad es irreductible. En la comprensión estética –acto no automático– el proceso permanece irremediamente presente, eludiendo todo resultado. La temporalidad de la comprensión estética es absolutamente antiteleológica: su término no es un resultado en el que el proceso se anula. La comprensión estética y la comprensión automática no se distinguen pues solamente por su resultado, sino por la modalidad de su cumplimiento o, más exactamente, por la relación diferente que cada una instaaura entre el cumplimiento y el resultado. El automatismo caracteriza toda forma de comprensión cuyo proceso desemboca en un fin por el que puede identificarse. Por el contrario, una forma de comprensión que conserve su carácter procesual más allá de todo resultado, no conduce a identificación alguna; constituye «la paradoja de un ser que en su sentido más profundo es devenir». No se puede ver ahí un arte de comprensión o identificación operatoria. Así pues, la procesualidad estética del acto de comprensión es, al mismo tiempo, una subversión de toda captación identificadora de su objeto. Pero «el carácter inmanente procesual de las

obras de arte es, objetivamente, antes de que pudieran ellas mismas tomar partido, el proceso que ellas montan a la realidad exterior, a lo que simplemente existe».<sup>55</sup>

Quedémonos a modo de resumen de lo dicho hasta ahora con que "en la comprensión estética no comprendemos *otra cosa, sino de otro modo*"<sup>56</sup>.

De lo no estético a lo estético

¿Sucederá entonces que ante el trabajo de Aranberri estaremos total e indefectiblemente ante una obra de arte y su experiencia estética? ¿Que nada más ver una de las imágenes del diaporama estaremos sumergidos en una experiencia estética insoslayable? No, tal y como hemos mantenido hasta ahora, la foto que Aranberri pone en el diaporama es una foto, y el croquis de los cohetes artificiales un croquis. El proyector de diapositivas es un proyector, y la luz es luz. Lo que sucederá, o por lo que mantenemos que este trabajo es un trabajo artístico, es que ante la relación que estos elementos establecen cuando son *Luz sobre Lemoniz*, empezaremos un proceso de comprensión, fallido como identificación, no automático, que nos permitirá movernos dentro de nuestra propia percepción de realidad, de nuestros prejuicios, nuestra experiencia anterior, nuestra posición ideológica, nuestro sistema moral, etc. que nos permitirá un proceso donde los elementos de realidad que tenemos delante se presentan como una incógnita ante la que posicionarnos. Donde esos elementos se presentan nuevamente ante nosotros.

“No llamamos «estética» a una experiencia inmediata de un objeto y sus propiedades, sino al *destino*, vivido estéticamente, de diferentes actos de reconocimiento automático que nada distingue inicialmente de la

---

<sup>55</sup> MENKE, C., *op. cit.*, p. 53.

<sup>56</sup> *Ibíd.*, p.55.

experiencia común. Toda experiencia estética se define y comienza por actos de aprehensión que no son en sí mismos genuinamente estéticos. La diferencia estética sólo puede entenderse como resultado de un proceso que integra esas primeras determinaciones no estéticas y las transforma negativamente.”<sup>57</sup>

Que en su relación los croquis de los fuegos artificiales recuerden más a lo ígneo que a lo artificial, a lo explosivo que a lo festivo, es consecuencia de la relación de una cadena de significantes, que tampoco es lo estético<sup>58</sup>. Se ha dicho ya antes que no se puede reducir lo estético a su dimensión moral. Si no sería una experiencia moral, pero no estética. Por eso, la cuestión no es si Aranberri está a favor o en contra de los atentados de ETA en Lemoniz. Si está a favor o en contra de la Central Nuclear de Lemoniz. No está en si, de haberse llevado a cabo el espectáculo pirotécnico y de haberlo presenciado, uno estaría a favor o en contra de la central Nuclear de Lemoniz. La cuestión *Luz sobre Lemoniz* no es posibilitar un enjuiciamiento de unos acontecimientos del pasado. No es recordar tal o cual acontecimiento, sino estar (en este caso) frente a la rememoración. No es el juicio ético, sino el valor del enjuiciamiento que desencadena. No es la formación de unidades de sentido por subsunción, sino "la conversión en proceso de esos mecanismos de subsunción"<sup>59</sup>. Estar frente al intento (fallido) de formación de significantes con esos elementos que pertenecen fácticamente a nuestra realidad cotidiana. Elementos de realidad que tienen su relato en los modos discursivos en que desarrollamos nuestra vida, en y a través de los que vivimos nuestra realidad

---

<sup>57</sup> MENKE, C., *op. cit.*, p. 35.

<sup>58</sup> Es el intento de articulación de un sentido convencional, de la "reiteración procesual de la formación de significantes" que tal y como dice Menke "está condenada al fracaso". Son arranques de sentidos prejuizados que el propio hecho estético no acabará de confirmar. La cuestión no es que estos intentos comprensivos no existan, sino que no pueden dominar la realidad percibida en la experiencia estética. Se dan al mismo tiempo que la experiencia estética, se dan *en* la experiencia estética, pero no resuelven esa experiencia de realidad que es la experiencia estética. No *son* la experiencia estética.

<sup>59</sup> MENKE, C., *op. cit.*, p. 77.

y que sin embargo, en esta ocasión, dichos discursos no son capaces de integrar. Los rodean, los envuelven, los señalan, pero no llegan a dominar el hecho estético. Sentimos la necesidad de resolver la extrañeza en la que nos encontramos ante ellos y esto desencadena un proceso personal de conocimiento no automático.

“El placer no surge de la reflexión sobre lo que son los diferentes contenidos de la experiencia, sino que se produce cuando en el curso de un proceso ocurren experiencias estéticas. Ninguna determinación particular de tal o cual elemento de una experiencia compleja puede conferir a ésta su calidad de estética; no hay predicados que caractericen directamente lo estético.”<sup>60</sup>

Este es el motivo por el que es tan fácil que la experiencia estética no se dé. Nada distingue inicialmente la experiencia común de la estética. Llegamos al umbral de la experiencia estética de la mano de lo común. De nuestra cotidianidad. De elementos ya connotados, de realidades aprendidas. Y, de hecho, podemos acabar integrando esa experiencia a nuestra cotidianidad, pero a través de un proceso según el cual esa realidad aprendida habrá quedado en cuestión. Durante el proceso estético esos elementos aparecen como nuevos para nosotros: tenemos que dar un lugar en nuestra realidad a lo que sentimos existir nuevamente.

"El cumplimiento de tal proceso es lo que llamamos «experiencia estética», en el curso de la cual se constituye progresivamente una cualidad específica que no se puede atribuir a ninguno de sus contenidos por separado. El destino de esas determinaciones y su transformación estética las diferencia de su forma extraestética primera. Ahora bien, tal diferencia, en tanto que es un proceso, es negación: niega las inexcusables determinaciones preestéticas, que no se oponen a ella desde el exterior,

---

<sup>60</sup> *Ibíd.*, p. 34.

pero que constituyen el momento inicial del proceso del devenir estético. La diferencia estética es así la formación de una diferencia, la negación de determinaciones extraestéticas, sin la que ninguna experiencia estética podría empezar."<sup>61</sup>

Así que tenemos que la experiencia estética tiene su origen en las determinaciones preestéticas que niega. Y es a partir de esa negación que se precipita a una experiencia ajena a la experiencia cotidiana e inmediata de los objetos. Una nueva experiencia en la que se constituye una "cualidad específica que no se puede atribuir a sus contenidos por separado"<sup>62</sup> ni a determinaciones extraestéticas, es decir, ni a determinaciones anteriores a esa experiencia que en ese momento se está teniendo.

¿Cuáles son estas determinaciones extraestéticas que se niegan y de qué manera son negadas?

#### Negación de las determinaciones extraestéticas

La formación de significantes, necesarios para un proceso de conocimiento ordinario, se da sobre una base contextual. Lo que provoca el arte es la desestabilización de ese contexto.

En el caso de *Luz sobre Lemoniz* estamos ante un contexto archiconocido para los vascos, pero que puede no serlo tanto para otras personas y menos aún para otras personas en otro momento histórico. No sabemos, obviamente, si este trabajo llegará a algún futuro, pero es el propio arte el que nos transmite esta

---

<sup>61</sup> MENKE, C., *op. cit.*, p. 35.

<sup>62</sup> Es decir, la pregunta con la que empezábamos este punto es tramposa, porque cuando veamos *Luz sobre Lemoniz* nunca veremos una de las imágenes sino la sucesión, la relación y la aparición actual de todo el trabajo.

idea de sí mismo. Es el arte el que nos hace presuponer su universalidad. Eso es precisamente lo que esperamos del arte.

Hasta ahora estamos todo el rato tratando de representar un punto de inflexión en la experiencia ordinaria donde la experiencia estética empieza como tal. Buscamos el *umbral* que determine el comienzo de la experiencia estética. El comienzo se da a través de la negación de los mecanismos de identificación que permiten establecer una continuidad de sentido a través de los discursos. Negación donde se desencadena un proceso de constitución de significantes que no encuentra donde agarrarse. Una ruptura con el contexto que podríamos llamar discontinuidad, y que, de este modo, es específicamente estético. Donde no se pueden pactar las lecturas externas porque se basa en la experiencia que deviene de "la dinámica interna de cada acto de comprensión estética, en tanto que autosubversión o autonegación de su resultado."<sup>63</sup>

Pero si ese umbral es el comienzo, también es el final de algo. Y esa discontinuidad referida a la dinámica interna, es sustentada por otra continuidad (negada) que la aloja en su seno. Juan Luis Moraza, al que luego recurriremos, escribe la palabra como «(dis)continuidad», para que haga referencia a la doble dirección que representa. Por un lado esa discontinuidad es una interrupción pero por otro es la confirmación de la continuidad misma. Es decir, si se es discontinuo, se es respecto de una continuidad.

La dinámica interna del proceso estético posibilita una discontinuidad del sentido. Sentido que se da dentro de un fondo contextual que representa la continuidad.

"La formación temática de significantes, que no se produce fuera de la experiencia estética más que cuando hay obstáculos de comprensión, debe

---

<sup>63</sup> MENKE, C., *op. cit.*, p. 88.

producirse sobre el fondo de una interpretación contextual. En ausencia de tal base común, es imposible juzgar acerca de la legitimidad de la formación de significantes, pues el material sometido a la selección no proporciona más que indicaciones, no criterios suficientes para tal juicio. Debido a la diferencia semiológica entre material y significantes, ningún material está en condiciones de determinar sus propios rasgos significantes."<sup>64</sup>

Cuando el objeto estético se interpreta contextualmente se integra a éste en la continuidad discursiva de ese fondo contextual, se subsume. Se hace participar a "los significantes en significaciones proporcionadas por el contexto".

"No hay punto alguno de referencia que permita fundar hipótesis relativas al contexto de las representaciones estéticas, y menos aún manera de elegir entre dos representaciones diferentes posibles [...] No se trata de subsumir los significantes en significaciones proporcionadas por el contexto, sino de repetir, paso a paso, el proceso de constitución selectiva de los significantes a partir del material."<sup>65</sup>

Mientras que en los actos de comprensión automáticos "podemos apoyarnos en el conocimiento de la situación, del locutor, de sus hábitos, etc., para reconstruir el contexto", en el fallido acto de comprensión estético, la experiencia estética, "no puede basarse más que en lo que se encuentra justamente en el origen de la reconstrucción: un objeto estético que se resiste a nuestra comprensión"<sup>66</sup>.

Dando por buenos estos planteamiento nos encontraríamos aquí en una encrucijada ante la interpretación del trabajo de Aranberri. Si podemos entender

---

<sup>64</sup> MENKE, C., *op. cit.*, p. 76.

<sup>65</sup> MENKE, C., *op. cit.*, p. 77.

<sup>66</sup> *Ibíd.*, p. 78.

un supuesto mensaje en el trabajo, y reconstruir una relación natural con su contexto, estamos ante un acto de comprensión habitual, que Menke llama automático, lo que aborta cualquier posibilidad de experiencia estética. Es decir, este trabajo no sería arte. Si aceptamos que lo es<sup>67</sup>, tal y como planteamos, la relación con el mismo debe ser otra distinta a un acto de identificación. Distinta, recopilando lo dicho hasta ahora, a un *exemplum*, a un juicio moral...

Pero esto no significa que exista un acto de comprensión estético que prescinda de origen de los modos habituales de conocer. No hay otra manera. "No se puede concebir un objeto estético con independencia de *toda* tentativa de comprensión"<sup>68</sup>. La clave radica en que nuestro intento ("la identificación estética de significantes, [...] es, al mismo tiempo, un intento de fundamentar su significado"<sup>69</sup>) será siempre ese, apoyarnos en esos signos que rechazan nuestra comprensión. De manera que ese acto será fallido, una y otra vez. Y este fallo no sólo no es algo a evitar en la experiencia estética, sino que es el desencadenante de toda su potencia.

"La *repetición* estética de los automatismos extraestéticos de apoyo contextual es una realización desautomatizante de la comprensión a partir del único material del signo y, por lo tanto, una *ruptura* de la validez del contexto esbozado."<sup>70</sup>

---

<sup>67</sup> Hay que tener en cuenta que también se puede tener una experiencia no estética de un objeto arte. La esteticidad de la experiencia no es obligada. La realidad material de la cosa seguirá ahí para un perro, que la verá, actuará con ella, pero seguro que no será una experiencia estética. Una persona puede igualmente estar al lado de una obra de arte y no prestarle más atención que la de, por ejemplo, su peso o sus dimensiones, si eres un montador en horario de trabajo, y que esa misma persona experimente esa misma cosa estéticamente, fuera del horario laboral.

<sup>68</sup> MENKE, C., *op. cit.*, p. 83.

<sup>69</sup> *Ibíd.*, p. 82.

<sup>70</sup> *Ibíd.*, p. 78.

Esta fallida interpretación pone en evidencia el automatismo de nuestros actos comprensivos. En el caso de este trabajo, referidos en concreto hacia lo ideológico. Esto en sí es ya mucho, pero es que ese poner en evidencia tiene además otras consecuencias. Abre una brecha entre estos signos y un determinado contexto del que se valen haciendo sensible el carácter hipotético del segundo. Es decir, nos aleja de la inmediata realidad en la que operan haciendo presente su carácter arbitrario<sup>71</sup>.

#### La discontinuidad de la experiencia (estética) de realidad

Cuando hablamos de contexto inmediatamente propio nos referimos a esa relación de *respectividad*<sup>72</sup> que las cosas guardan en la realidad. A la relación de cada cosa con el resto de cosas con que comparte esa realidad. Es evidente que *Luz sobre Lemoniz* tiene un contexto referido, y se presenta en un contexto sociopolítico similar, con la misma localización, pero veinte años después. Pero la cuestión es que, tal y como venimos defendiendo, los materiales que presenta el trabajo ahora, en arte, no son sólo documentos del pasado. En el siguiente punto podremos aclarar del todo esta cuestión cuando nos refiramos a la relación entre actualidad y materialidad, de momento nos quedamos con lo ya dicho: por un lado que la relación de estos materiales con su origen cambia al introducirlos en el ámbito del arte, cosa que el artista hace; y que su formalización descarta, por lo que vamos viendo, un uso conmemorativo convencional de esos materiales, que producen, ante la situación específica en que se muestran, un extrañamiento en el espectador.

---

<sup>71</sup> Más adelante ahondaremos en esto y en vez de «arbitrario» diremos que su carácter es «mediato».

<sup>72</sup> Respectividad es un término usado por Zubiri y que luego trataremos al abordar una descripción que él hace sobre la percepción de realidad.

"El extrañamiento estético de los automatismos extraestéticos da lugar [...] a un objeto que se distancia de las interpretaciones contextuales a las que obedecen."<sup>73</sup>

No se trata de que no tenga relación con el contexto: obedece a ese contexto, es su origen. Pero ha roto la linealidad de esa relación.

"Es por eso por lo que el objeto estético, que se constituye como un objeto extraño en el aplazamiento de la formación de significantes –ese «lugar sin lugar» que las obras de arte, por su carácter transgresor, abren en nuestro mundo de comprensión automática– adquiere, al mismo tiempo, un carácter demostrativo. Al distanciarse de las hipótesis contextuales, la experiencia estética no sólo las niega, sino que también las desvela. Lo que en la comprensión automática se supone es la garantía de la exactitud de la formación de significantes se convierte, en la desautomatización estética, en objeto de una experiencia distanciadora."<sup>74</sup>

¿Cómo podemos definir ese distanciamiento al que nos referimos? Lo primero es aclarar que ese distanciamiento no es un distanciamiento *de* la realidad. Un distanciamiento *de* la realidad supondría una pérdida de realidad. Y no es eso lo que sucede en la experiencia estética: el arte es muy real. Lo que sucede es que se permite la aparición de la realidad nuevamente<sup>75</sup>. Luego ese diferenciarse de lo cotidiano no alejándose deberá ser llamado de otra manera. Justo a eso le vamos a llamar discontinuidad en este texto. Lo decíamos antes, por un lado esa discontinuidad es una interrupción y no continuidad de algo, pero por otro es la confirmación de la continuidad misma.

---

<sup>73</sup> MENKE, C., *op. cit.*, p. 83.

<sup>74</sup> MENKE, C., *op. cit.*, p. 83.

<sup>75</sup> Puede incluso que ese aparecer sea haciéndose, en vez de dándola por hecha.

"La *repetición* estética de los automatismos extraestéticos de apoyo contextual es una realización desautomatizante de la comprensión a partir del único material del signo y, por lo tanto, una *ruptura* de la validez del contexto esbozado."<sup>76</sup>

Decíamos antes que la fallida interpretación del material estético pone en evidencia el automatismo de nuestros actos comprensivos. Y que esto abría una brecha entre los signos *Luz sobre Lemoniz* y un determinado contexto del que se valen haciendo sensible el carácter hipotético del segundo. Es decir, nos aleja de la inmediata realidad en la que operan haciendo presente su carácter arbitrario.

"En la comprensión estética, no aplicamos hipótesis contextuales que periten la identificación automática de elementos significantes, sino que citamos situaciones en que tales aplicaciones tienen lugar. El resultado de esta relación de citación, y no de aplicación, es un distanciamiento. Así citadas, las hipótesis contextuales pierden su univocidad y someten a una irremediable indeterminación a los elementos que ellas permiten identificar."<sup>77</sup>

Esto podría en algún momento parecer algo 'diseñable'. Una técnica de distanciamiento reproducible estratégicamente. Pero eso no llegaría a liberar esa experiencia para el sujeto, sino que pondría a este una trampa semiológica para dominarlo y eso no propiciaría una experiencia estética, por ser simplemente un ocultamiento del sentido, lo que no invalidaría los intentos de identificación, no impediría el conocimiento automático, sino que lo pospondría. De hecho, de alguna manera, lo estaría validando como experiencia. Cuando este automatismo falla, cuando el objeto estético permite esa experiencia procesual libre, estética, el

---

<sup>76</sup> *Ibíd.*, p. 78.

<sup>77</sup> MENKE, C., *op. cit.*, p. 84.

material significativo se produce (en el proceso mismo) por exceso, no por defecto.

Esto es muy importante. No hay unos significantes determinados, anteriores, pendientes de sus significados, sino que los significantes se crean en el propio proceso de experiencia.

“Las hipótesis contextuales mostradas por la obra no son significaciones materializadas en los significantes estéticos, sino implicaciones de la comprensión automáticas desveladas por el fracaso de su aplicación a los fenómenos estéticos [...] Precisamente *en* ese intento de formación estética de significantes se constituye el objeto estético como material, y adquiere su superabundancia *frente a* toda selección significativa.”<sup>78</sup>

La actualidad de *Luz sobre Lemoniz*

Hemos señalado la ruptura contextual que se da en el umbral de la experiencia estética. Y dijimos que esa ruptura es posible gracias a la estabilidad material que hace posible también una estabilidad significativa, un estatismo en el proceso de significación. Permanencia formal (luego ahondaremos en esto) que se emancipa del tiempo del acontecimiento que la motivó, que originó la acción y produjo el hecho, separándose de la realidad exterior; histórica, política, social, personal... y permitiendo al objeto estar en la realidad sin ligazón teleológica ninguna, de manera discontinua, en el espacio común de la cultura. Ahora, a ese estar, lo vamos a llamar *actualidad*.

Esa permanencia establece por lo tanto una nueva relación de lo material: además de la ya tratada oscilación binomial entre materialidad y significación<sup>79</sup>,

---

<sup>78</sup> *Ibíd.*, p. 84.

<sup>79</sup> Ver p. 45.

la relación entre materialidad y presente. Vamos a profundizar en este presente material del objeto estético para lo que nos valdremos de la idea de actualidad de Xavier Zubiri.

#### *Tener, hacer o ser actualidad*

En *Espacio, tiempo, materia*<sup>80</sup> Zubiri establece tres distintos sentidos de actualidad: *tener, hacer y ser*.

El primero, *tener* actualidad, hace referencia a la actualidad que algo tiene para alguien, como cuando un tema tiene actualidad para una sociedad. El tema es actual porque para la sociedad está teniendo importancia.

"Entonces decimos que las cosas reales en cuestión pueden tener o no tener actualidad, tener poca o mucha actualidad, etc. Es la actualidad como presencialidad extrínseca a lo real."<sup>81</sup>

Y por ser extrínseca, nos dice Zubiri, no afecta a lo real. Ese *tener* actualidad no afecta, en nuestro caso, a la realidad de *Luz sobre Lemoniz*, sino a la puesta en relación, en la realidad, de *Luz sobre Lemoniz* con el contexto social del momento. Está actualidad es algo cambiante<sup>82</sup>. Puede en un momento *tenerse* y en el instante siguiente no tenerse, o puede cambiar esa realidad que se *tiene* en la medida en que cambia la sociedad para la que se está *teniendo* actualidad.

---

<sup>80</sup> ZUBIRI, X. (2008) *Espacio, tiempo, materia*. Madrid: Edit. Alianza Editorial. 614 p.

<sup>81</sup> ZUBIRI, X., *op. cit.*, p.365.

<sup>82</sup> Es a lo que antes, al final del punto *Celebración o crítica social*, habíamos llamado circunstancias coyunturales por no poder todavía llegar al sentido al que ahora llegaremos.

El trabajo de Aranberri *tiene* actualidad, ha tenido actualidad, en cuanto que parece representar algo coincidente con el momento político en el que estaba y está la sociedad. Lo hemos visto en los artículos que hemos recogido. Desde el punto de vista de los que leen en el trabajo de Aranberri una crítica a las centrales nucleares, a la situación política, al sistema económico del momento el trabajo *tiene* actualidad.

Pasemos ahora al sentido de *hacer* actualidad, que para Zubiri es el de hacerse presente. Su diferencia con el anterior sentido de actualidad es que, en este *hacer*, la actualidad no es la que se *tiene* para los demás, sino que es la actualidad como «momento real» de la cosa misma. Zubiri ejemplifica esto con el *hacerse* presente de una persona.

"En este caso, actualidad no es la actualidad que esa persona «tiene» para los demás o para las demás cosas, sino que es un momento real de la persona misma; es algo que concierne a ella y no sólo a los demás. Es ella misma la que se hace presente *por sí misma*, en un «hacer» que concierne a su realidad propia. Este «hacer» por sí mismo es justo la actualidad de esa persona... ...La actualidad no es entonces mera presencialidad, no es el mero «presente», sino el «hacerse» presente... ...Este hacer no es un hacer algo consigo mismo o con las cosas, sino que es un hacer que lo único que hace es la mera presencialidad de lo que ya se es, es el mero presente de la persona. Por esto no es actualidad de la persona sino actualidad suya."<sup>83</sup>

Tenemos que pasar del ejemplo de Zubiri, la persona, a nuestro objeto de interés, la cosa estética, el objeto estético. Para ello queremos llamar la atención sobre dos cuestiones que aplicaremos a nuestro caso. La primera es que «actualidad», para Zubiri, no tiene que ver con el acto (concepción que refiere a Aristoteles<sup>84</sup>),

---

<sup>83</sup> ZUBIRI, X., *op. cit.*, p. 365.

<sup>84</sup> p.364 "Actualidad no significa lo que podría significar en la filosofía Aristotélica, en la cual designa o bien el acto de una potencia o bien la plenitud del ser de una cosa.

sino que es un "hacer que lo único que hace es la mera presencialidad de lo que ya se es". Es una actualidad intrínseca a la cosa, "un momento intrínseco de su realidad". Y por eso "no es «actuidad» de la persona sino «actualidad». Es decir, no es un acto sino un mero hacerse presente"<sup>85</sup>.

La segunda consideración al ejemplo de Zubiri, saliéndonos del planteamiento marco y refiriéndolo en concreto a nuestro caso de estudio, es que en el objeto estético hay un *hacerse presente* específico, que no es el de la persona, pero que sí que es el hacerse presente de un objeto en su singularidad, como pasa en el ejemplo de Zubiri, y que se da aquí a medio camino entre el *tener* actualidad y el *hacerse* actual. Ese *hacerse presente* específico es el *hacerse* presente como arte. El momento en que al objeto producido lo llamamos arte. Lo incluimos en el arte. Ocupa espacio público como arte<sup>86</sup>.

No nos referimos a que el objeto estético esté legitimado por el arte, o recogido por la historia del arte. Nos referimos al momento en que lo llamamos arte. Aún cuando luego no llegue a serlo (deje de serlo, quede por el camino). La persona lo es por sí misma, pero el objeto, para ser estético, es primero llamado arte. Es un acto nominativo que lo *hace* presente como arte. Pero que no es el mero *tener* actualidad. Sino la relación entre *tener* y *hacerse*.

Los dos sentidos anteriores de actualidad, el de *tener* y el de *hacer*, se fundan en el tercer sentido: el de *ser* actual, en tanto estar en lo real.

---

Porque en este texto aristotélico «actualidad sería el abstracto de «acto». En cambio, en lo que vamos a decir, actualidad es, en primera línea, el abstracto no de «acto» sino del adjetivo «actual». El abstracto de «acto», y lo que la filosofía aristotélica designa por actualidad, sería más bien «actuidad»".

<sup>85</sup> Volveremos sobre esta consideración cuando reparemos, en *Otro poder*, en lo poco impositiva que es la experiencia estética.

<sup>86</sup> Momento en el que hace ese paso al que antes nos referíamos, de ámbito privado a la esfera pública.

"Actualidad no es formalmente presencialidad ni presencia, sino que la presencia es una simple pero inexorable consecuencia de la actualidad como un «estar actualmente». La actualidad no es sino este estar desde sí mismo. Y recíprocamente, estar desde sí mismo es estar por ser real."<sup>87</sup>

Y esto "no acontece sólo en el hombre; acontece en todo real. Por el mero hecho de ser real, todo lo real está actualmente presente". Y ese estar presente, dirá Zubiri, es la actualidad.

La actualidad que «tiene» *Luz sobre Lemoniz*

De lo dicho hasta ahora podemos concluir que lo que la mayoría de las veces llamamos «actualidad» se refiere sesgadamente a *tener* actualidad. El trabajo de Aranberri ha demostrado *tener* actualidad, se ha escrito sobre él, ha traído a memoria distintas cosas, ha originado debates, etc. pero ese no es más que uno de sus tres sentidos de actualidad. Es el puente coyuntural que erigimos entre su actualidad real como arte, su *ser* arte, y nuestra actual realidad (como puesta en relación; como lo que para nosotros *tiene* actualidad). Es, recordemos, una actualidad extrínseca a la cosa misma. Lo hacemos real mediante un acto de aprensión intelectual, cultural, etc. pero no intervenimos en su *ser* o no real. Es algo más ligado a la exterioridad, a lo extraestético, que a lo estético. Esos vínculos activan unas reflexiones, unos modos, que suponen un beneficio social en lo inmediato de la presencia actual de todo el arte de la historia del mundo<sup>88</sup>. Sin embargo es ese *ser* o no real, y no ese *tener* actualidad, lo que, y esto es muy importante, faculta a ese trabajo para permanecer *siendo* al margen de esos extrínsecos vínculos. Si decíamos antes que la ruptura contextual da comienzo a

---

<sup>87</sup> ZUBIRI, X., *op. cit.*, p 347.

<sup>88</sup> Obviamente no de todo el arte que ha existido, y mucho menos de todo lo estético que ha existido, sino de todos los objetos estéticos que hemos preservado como tal.

la autonomía del arte (y a la experiencia estética) este permanecer *siendo* aparece como condición primera para esa ruptura.

Vemos así que la actualidad no es, tal y como aclara Zubiri, el vínculo coyuntural con el que integramos lo contemporáneo. Ese relato que pone en relación las cosas distintas y que Zubiri califica de extrínseco a la cosa misma. Sino que está ligada a la presencialidad de la cosa, al hecho, y a su manera de ser real en la realidad.

Adelantábamos ya que en el objeto estético hay un *hacerse presente* específico, que es el *hacerse presente como arte*. El momento en que al objeto producido lo llamamos arte. Lo incluimos en el arte. Retomando la cuestión con la que abríamos el capítulo *De lo estético a lo no estético* (p. 107), ¿tendría, por lo tanto, existencia como arte si no se establecieran esos vínculos?, ¿sin esas determinaciones extraestéticas, sin las que ninguna experiencia estética podría darse? No. Ya en el capítulo anterior dijimos que existe un umbral donde la experiencia estética empieza, y la comprensión automática falla, pero que hasta ese umbral nos acercamos a partir de la experiencia ordinaria que tenemos del sentido, con la expectativa de que se resuelvan los significados en una cadena significativa o reconozcamos lo que se nos plantea, que lo situemos dentro de nuestro conocimiento del mundo (algo así como una inercia de sentido). Ese *tener* actualidad es por lo tanto materia de ese umbral. No es el contenido de esas relaciones lo que lo contribuyen a su ser arte, sino la posibilidad misma de esas relaciones. Pero esas relaciones no lo hacen arte ya que de hecho, si no llegan a romper su continuidad, pueden impedir la experiencia estética. El trabajo tendrá existencia como arte si se *hace* presente y se *hace* actual *en* el arte. No es el contenido de esas relaciones, sino la posibilidad misma de ellas. Por *estar* es posible establecer esos lazos, que siempre serán extrínsecos a su ser. Pero esos lazos y sus sentidos, "como presencialidad extrínseca a lo real", también pueden desaparecer en cualquier momento, y aparecer otros. Esa manera de presencia, que le permite mantener un ser totalmente abierto a su *tener* actualidad, como un radical libre, da lugar a lo que más nos interesa de este trabajo y que

retomaremos más adelante: que el arte, como cosa estética, permite deshacer y hacer de nuevo nuestra relación con el objeto estético. Con la realidad de este objeto y con la realidad propia a través de él ya que la experiencia estética, diferenciada del resto de experiencias por su fundamento discontinuo, se presenta como un todo para el sujeto de experiencia. Luego, el arte permite deshacer y hacer de nuevo nuestra relación con la realidad. Y permite hacerlo dentro de esa discontinuidad para con la realidad ordinaria; así que permite deshacer y hacer nuestra relación con la realidad sin que esta esté en juego. Es el pequeño espacio que nos damos para restablecer estas relaciones.

Podemos pensar que el trabajo de Aranberri crítica las políticas del PNV, la dictadura franquista, o el terrorismo. Puede referirse a la celebración de lo comunitario con una reunión con fuegos que celebrarían la victoria civil, o banalizar lo celebrativo haciendo referencia a la aparente inutilidad de muchas de esas victorias civiles. Puede abstraerse algo del contexto inmediato en que el trabajo se plantea y pensar en una situación de conflicto de cualquier otro lugar, una empresa de cualquier otro sector, una ciudadanía dirigida en otra dirección cualquiera, etc. Pero todo esto no dejaría de ser una yuxtaposición de interpretaciones posibles, cercanas a la teoría polisémica, que convierten al objeto estético en un jeroglífico en el que se busca la solución correcta.

También podemos pensar, más allá de la figuración, en por qué es arte, hoy, este trabajo. Cuál es su naturaleza, qué es lo específico de este medio o, sobre todo, qué es lo específico de este tema en este medio. Qué implica que estas cuestiones (políticas, sociales...) se representen aquí como arte (en el caso específico de estudio de una manera tan parecida, con un cambio tan mínimo, que hace más difícil pero más necesario atender a esa diferencia) etc. y todo esto, toda esta duda, esta incertidumbre realizada, nos libera para repensarnos. Todo, desde ese *tener* actualidad y gracias a que se nos presenta como arte, a que *se hace presente como arte*. Y mientras estamos en esto, estamos delante de algo, con su propia realidad a través de la cual accedemos a esta experiencia tan íntima. Deshacemos y rehacemos. El proceso constitutivo de nuestra realidad. Ante un hecho, el

artístico, con su estar y con sus características que activan unos y otros lazos, según nosotros. Todo ello posible gracias a ese mínimo desvío de lo ordinario. A esa discontinuidad que permite definir esta experiencia en el interior de la realidad pero sin ser ella misma, gracias a un contorno de vacío liminar que permite que se reorganice constante e inestablemente el vínculo entre el objeto estético y su entorno próximo. Una discontinuidad que hace que la materia se reorganice ante cualquier variación de su entorno próximo y establezca con ella una estabilidad temporal, dependiente de la estabilidad de aquello que se aproxima. Es necesario ese vacío, es necesaria esa discontinuidad contextual, discursiva, epistemológica, que permite la radical potencia del arte para, además de *tener* actualidad al *hacerse* arte, *estar* en la actualidad, *estar* en la realidad.

Hecho, no acción

*Luz sobre Lemoniz* tiene por lo tanto distintos sentidos de actualidad. Una manera cambiante de *tener* actualidad en distintos momentos sociales, la manera de *hacerse presente* al sujeto de experiencia a través de la cultura, y su manera de *estar* en la actualidad como una constante, en lo que es, intrínsecamente, independiente de su extrínseco *tener* actualidad.

Cuando Zubiri habla de *hacerse presente* dice: "esto no acontece solamente en el hombre; acontece en todo lo real. Por el mero hecho de ser real, todo lo real está actualmente presente", lo que a su vez implica que el principio de la actualidad se funda en "el mero estar presente desde sí mismo, esto es, en cuanto real".

Fijémonos en la puntualización que lleva a cabo; no basta con declarar que es el mero estar presente desde sí mismo, sino que implica que ese estar presente se da en cuanto real. Esta reciprocidad en la que tanto insiste es algo que en muchos trabajos artísticos se hace sensible. Lo que en otros tipos de experiencia pasa inadvertido en el arte es algo no sólo constitutivo, sino también operativo.

La relación entre presencia (material) y realidad, es una relación desarrollada formalmente en el arte. La actualidad es el objetivo de un proceso de construcción plástico. Donde el sentido de actualidad buscado no es el de *tener* actualidad, sino el de *ser* actual (que como hemos visto funda tanto el *hacerse* actual como el *tener* actualidad). La diferencia es notable, ya que cuando se trabaja hacia el *tener* actualidad se está buscando un efecto, una repercusión inmediata en la realidad en que quiere introducirse el objeto estético<sup>89</sup>.

Hemos hablado ya de la difícil relación entre lo que consideramos arte y la finalidad que podamos atribuirle. Esto hace que nada garantice, en el proceso artístico, la participación en la vida pública del resultado, del objeto estético. Recordemos que Zubiri se cuidaba de sacar el acto, de acción, de la actualidad diferenciándolo con el término de *actuidad*<sup>90</sup>. El arte no actúa sobre las cosas, el arte simplemente está ahí, está *aquí*. Si el objeto producido por el artista llega a *estar* en la actualidad, puede *hacerse actual como arte* y puede, por lo tanto, *tener* actualidad.

El arte es un problema, en cuanto discontinuidad en lo ordinario. Si el artista busca un efecto esperado se apoya en convenciones, ya que se articula un modo, el del uso, que se vale de experiencias anteriores para condicionar el resultado. No hay discontinuidad alguna. No hay umbral estético.

---

<sup>89</sup> “Después de Maquiavelo los políticos quizás han sabido siempre que el dominio de un espacio simulado está en la base del poder, que la política no es una función, un territorio o un espacio real, sino un modelo de simulación cuyos actos manifiestos no son más que el efecto realizado.” BAUDRILLARD, J. (2007) *Cultura y simulacro*. Barcelona: Edit. Kairós, p. 33.

<sup>90</sup> Ver página 71. " La primera es que «actualidad», para Zubiri, no tiene que ver con el acto (concepción que refiere a Aristoteles), sino que es un "hacer que lo único que hace es la mera presencialidad de lo que ya se es". Es una actualidad intrínseca a la cosa, "un momento intrínseco de su realidad". Y por eso "no es «actuidad» de la persona sino «actualidad». Es decir, no es un acto sino un mero hacerse presente".

Tratemos nuestro caso. En muchas ocasiones este trabajo, y su autor, entran en la categoría de arte político. Esta categoría parece agrupar a trabajos que tratan temáticas sociales, políticas... Y entonces nos preguntamos ¿El artista hace arte para esperar un resultado concreto? Entonces, el artista que hace arte político, ¿espera un resultado político? Si espera un cambio ¿por qué no hace política? La política parece en principio el medio que la sociedad tiene previsto para tal fin. Es desde la política desde donde se deciden las acciones que intervienen directamente sobre las cuestiones de la convivencia.

Vamos a mantener que el poder social del arte es precisamente su no poder. Una cosa realmente importante para que el arte pueda dar lugar a esa discontinuidad que origina la experiencia estética es, precisamente, su falta de efectividad. Luego el poder del arte no es el mismo poder que el de la política, no es un poder de acto, tal y como veremos más adelante. El artista, lejos de la «actuidad», preocupado como está por llegar a hacer algo actual-real (a ese *ser* actual), trabaja posicionado en la realidad a que responde. El arte busca una cosa capaz de ser arte. Y en esa búsqueda da lugar a un distanciamiento que permite al sujeto de experiencia, al público, repetir como proceso propio el acto de su constitución *en* la realidad de ese hecho plástico: el del objeto estético, en primer término, y de la relación del sujeto de experiencia con el objeto estético, en segundo.

Lo que Zubiri llama presencialidad, en relación con la materia y su estabilidad, nos permite la «actualidad» como experiencia, el lugar de la realidad misma, del hacerse y hacer realidad:

"...es un devenir real en la línea de la actualidad: es lo real que , sin alteración ninguna en su realidad física, adquiere una presencialidad actual por sí mismo, por su propia realidad. Deviene no en su propia realidad

física, pero sí en su estar. Es un devenir en el estar. Este devenir en el estar, sin hacerse físicamente otro, es justo el devenir *real* de la actualidad."<sup>91</sup>

Ese devenir real de la actualidad que señala Zubiri está muy presente en la experiencia estética. Es el devenir real de la actualidad una experiencia que el arte posibilita. El devenir real que es la actualidad como proceso (Bergson) pudiendo darse mediante objetos estéticos de todos los tiempos humanos. El devenir real de Velázquez, Lucas Cranach (los), un kuros, de Cézanne o Pierre Huyghe. Su actualidad.

En el trabajo de Aranberri se puede fácilmente llegar a confundir la restitución del discurso, que siempre se da ante un nuevo hecho, con la experiencia del proceso estético. Pero no es así, *Luz sobre Lemoniz* nos permite sentir lentamente la manera en que acomodamos, ajustamos en nuestros mundos, los hechos<sup>92</sup> a nuestro presente. Se pone así en evidencia una separación leve entre el relato de realidad en que vivimos y la realidad misma. El relato se despega un poco, pierde su imagen de integridad y declara su carácter ulterior. Viene después del hecho. Este relato representa la realidad, pero no es la realidad misma. La actualidad que *tiene* el relato no es la actualidad de lo real.

El relato es similar a la realidad. Se refiere a la realidad, la representa. Pero no es la realidad. Si esta distinción no es hecha, el símil se convierte en simulación. La imagen de la realidad pasa a sustituirla. La representación ocupa el lugar de lo representado.

---

<sup>91</sup> ZUBIRI, X., *op. cit.*, p. 367.

<sup>92</sup> Tanto la historia de la central y todo lo que la rodeó, como la propuesta de fuegos no llevada a cabo, la relación de este trabajo con el contexto en el que es presentado, lo que es arte, lo que es contemporáneo, etc.

El arte como plaza

Gadamer dice:

“...la tarea de poner juntos el hoy y aquellas piedras del pasado que han perdurado es una buena muestra de lo que es siempre la tradición. No se trata de cuidar los monumentos en el sentido de conservarlos; se trata de una interacción constante entre nuestro presente, con sus metas, y el pasado que también somos.

Así pues, se trata de esto: dejar ser a lo que es. Pero dejar ser no significa sólo repetir lo que ya se sabe. No en la forma de las vivencias repetidas, sino determinado por el encuentro mismo es como se deja que lo que era sea para aquel que uno es.”<sup>93</sup>

"Dejar ser a lo que es" es no identificar las cosas a partir de convenciones o prejuicios, de lo que *eran* o de lo que *son para*, sino aventurarse al "devenir *real* de la actualidad" que se hace sensible en el proceso de conocer estéticamente. Se trata de repetir un proceso que hace sensible la manera a partir de la cual nuestra realidad se configura. Puede ser un instante donde se siente esa holgura... Una intensidad de realidad tal que la homogeneidad de la *realidad mundo* parece menos homogénea. Un casi deshacerse, que implica totalmente la realidad del sujeto. No es un deleite aprendido, culturado<sup>94</sup>, externo. Es propio.

---

<sup>93</sup> GADAMER, H.G. (2010) *La actualidad de lo bello*. Madrid: Edit. Paidós, 7ª impresión, p. 160.

<sup>94</sup> Javier Blasco cita una carta de Juan Ramón Jiménez en la que dice a José Luis Cano: "...cuando yo empecé a poner al frente de mis libros «a la minoría siempre», estaba pensando que la minoría se encuentra en todas partes, en el pueblo «cultivado» por sí mismo, tanto o más que en el hombre «culturado» en los libros de las ciudades [...] Al hombre corriente no se llega nunca por fórmulas, sino por emoción, quiero decir, por movimiento" BLASCO, J. (1981) *La poética de Juan Ramón Jiménez: desarrollo, contexto y sistema*. Salamanca: Edit. Universidad de Salamanca, p. 302.

Retomando la cita de Gadamer ¿supera el arte el tiempo en esa tarea de poner juntos "el hoy y aquellas piedras del pasado"? vamos a defender que no, que el arte es el tiempo mismo. Tiene un tiempo propio. Esa duración del tiempo, de Bergson, que no se pierde en un fin. Una temporalidad que está en la base de la experiencia estética y en la base de la experiencia que este trabajo de Aranberri puede darnos.

“El auténtico enigma que el arte nos presenta es justamente la simultaneidad de presente y pasado. No hay nada que sea un mero escalón previo, ni nada que sea degeneración sin más; por el contrario, tenemos que preguntarnos qué es lo que uno consigo mismo a un arte semejante como arte, y de qué manera llega el arte a ser una superación del tiempo.”<sup>95</sup>

Puede que esa sea una pregunta clave: "qué es lo que uno consigo mismo a un arte semejante como arte". Para poner juntos el hoy y el pasado Gadamer se apoya en la materialidad de ese pasado, en las piedras, que lo *hacen* presente hoy.

Una "interacción constante entre nuestro presente, con sus metas, y el pasado que también somos". El arte da un lugar de actualidad a ese pasado (hecho presente). Frente a la linealidad con que pensamos el tiempo, el arte lo hace extensivo y lo dilata, lo hace espacial. Acumula hechos de todos los tiempos, como puntos yuxtapuestos en un espacio para la sensibilidad humana. No en cuanto sentidos, sino en cuanto sentido pendiente a través de los sentidos (de muchos sentidos de muchos). Una extensión inmensa, una plaza enorme en la que tenemos cabida todos; muertos y vivos, como individuos<sup>96</sup> singulares. Esa es la historia de la que nos habla el arte.

---

<sup>95</sup> GADAMER, H.G., *op. cit.*, p.111.

<sup>96</sup> “He intentado mostrar que la cualidad propiamente humana de la existencia nace y crece aquí, en la unificación del pasado y presente, en la simultaneidad de los tiempos, los estilos, las razas, y las clases. Todo esto es humano.” GADAMER, H.G., *op. cit.*, p.112

Los objetos estéticos se acumulan en esa extensión que es el arte. Conviven desde ahí como una estructura superpuesta a la de la realidad cotidiana. Algo así como realidades intersticiales. Está ahí, altera el comportamiento del conjunto, pero no pierde su identidad diferenciada en esa participación; el arte varía a medida que los «nuevos objetos arte» son incorporados a él, pero los objetos en sí no cambian, no los nuevos ni los antiguos. Cambiará en su *tener* actualidad, pero ese *tener* pasará y tendrá un nuevo *tener*, otro *tener*. O, de otra manera, cuando nos acercamos a él desde su significación nos chocamos con su materialidad, si nos acercamos a su materialidad con su significación, pero sea como sea no podemos dominarlo cognitivamente, y tampoco alterará su comportamiento por nosotros. Es lo que de geológico hay en la cultura. Una estructura flotante, en constante desarrollo, que gana extensión, pero no ~~sentido~~ finalidad.

Gadamer ubica precisamente en esa simultaneidad temporal que el arte hace actual, la esencia de la identidad humana.

“...nuestra vida cotidiana es un caminar constante por la simultaneidad de pasado y futuro. Poder ir así, con ese horizonte de futuro abierto y de pasado irrepetible, constituye la esencia de lo que llamamos «espíritu».”<sup>97</sup>

Respectividad entre el objeto estético y el arte

*-El arte contemporáneo-*

Siguiendo a Zubiri, "todo estar presente es estar presente en algo"<sup>98</sup>. Nosotros fijamos nuestro estudio en el arte, así que ese «en algo» es en nuestro caso sustituible por «en arte». Cuando afirmamos que "estar presente en algo [...] no es extrínseco a lo real sino intrínseco a él por ser real", que "es un momento no

---

<sup>97</sup> GADAMER, H.G., *op. cit.*, p. 41.

<sup>98</sup> ZUBIRI, X., *op. cit.*, p.369.

«añadido» a lo real sino «constitutivo» suyo", estamos refiriéndonos a que el nuevo objeto estético modifica lo que el arte es.

Cuando un trabajo artístico es considerado como tal, se le *hace aparecer en arte* y se le considera de interés público: se expone en una galería, se publica en un libro, se escribe sobre él, etc. Cuando esto pasa, no sólo se le está dando actualidad a ese objeto estético, sino que se está contribuyendo a la actualización del arte mismo por ese nuevo ser arte. Esa nueva manera de ser arte que esta nueva cosa es.

El trabajo *Luz sobre Lemoniz* no solo es arte, sino que define lo que el arte es. O, más exactamente, lo que el arte va siendo. Claro está que esa redefinición de lo que el arte va siendo no se da por un solo trabajo, sino por la suma de infinidad de ellos. Esta constante actualización del arte es un olvido frecuente. Suele pensarse el arte como una categoría estática. No debemos confundir la historia del arte con el arte aunque estén en relación directa. El arte nos llega a través de la historia del arte, filtrado y seleccionado. Intervienen infinidad de cosas como el azar, la política, la economía, etc. pero hay que tener en cuenta que si esto es así para todo el arte, en el caso particular de lo contemporáneo, estamos ante objetos *haciéndose arte*. El arte contemporáneo va definiéndose como arte a través de un proceso de selección y un filtrado, eso es evidente, pero es un filtraje aún sin sedimentar. A la actualidad propia del arte se le superpone la apropiación de la actualidad de lo que está pasando. Por eso es importante tener en cuenta ese *tener* actualidad al que antes nos hemos referido, ya que puede tapar por completo la verdadera actualidad del arte cuando está aún, como si dijéramos, sin fraguar. ¿Entonces qué podemos decir del arte contemporáneo? Pues tomarlo como signos de lo que el arte va siendo. Prestar atención a los "*hacias*" que señala.

Retomando esa reciprocidad de la que hablábamos, de esa por la que "el trabajo *Luz sobre Lemoniz* no sólo es arte, sino que define lo que el arte es" vamos a detenernos en otro concepto de Zubiri, el de «respectividad»:

"... todo lo real es realidad respectiva. Esta respectividad no es una relación sino un momento intrínseco y formal de su propia realidad. De ahí que todo lo real es intrínseco y formalmente respectivo «a algo». Esta respectividad tiene, cuando menos, dos dimensiones. Una, la más radical, consiste en que lo real es respectivo a algo en cuanto realidad. Todo lo real en cuanto real tiene así una constitutiva unidad de respectividad con todo lo real en cuanto real. Esta unidad es lo que llamo mundo. Mundo no es ni mera colección de cosas reales ni unidad de disposición o interacción de ellas, sino la respectividad de lo real en cuanto real."<sup>99</sup>

Esa respectividad<sup>100</sup> no es sólo una relación, sino el origen de algo que ya hemos nombrado anteriormente, el *aquí*.

"...la respectividad tiene entonces inexorablemente otra dimensión. Por ser real respectivo, no sólo es respectivo «a» algo, sino que está actualmente presente «en» algo. Y este «en» es justo lo que constituye el «aquí». Estar en algo es estar presente «aquí». Y este estar aquí es la actualidad."<sup>101</sup>

Luego vemos de qué manera *Luz sobre Lemoniz* es tal, es lo que es, por aparecer en el arte, pero también el arte es el que este trabajo aparezca. El arte es aquello en lo que este trabajo está. Y el arte es lo que es porque como tal lo preserva lo social como patrimonio propio, pero lo social también va siendo en la medida en que acepta el devenir del arte.

---

<sup>99</sup> ZUBIRI, X., *op. cit.*, p. 369.

<sup>100</sup> Veremos más adelante, en el capítulo de *Deshacer lo real*, qué relación guarda esto con la explicación que Zubiri da del momento de realidad (p. 247). De como la realidad se nos presenta, a partir de esa respectividad, como ámbito. Dejemos esto de momento quedándonos solo con que la respectividad es un momento intrínseco y formal de todo lo real.

<sup>101</sup> ZUBIRI, X., *op. cit.*, p. 370.

Si decimos que *Luz sobre Lemoniz* está definiendo lo que el arte va siendo hay que tener en cuenta también que, tal y como hemos dicho, la presencia de trabajos de todos los tiempos son los que configuran lo que el arte es. La mezcla de ese ir siendo y lo que es su actualización. Como parte de lo real. El arte es lo que es por las relaciones que establecen los trabajos de todos los tiempos; entre ellos y con nosotros. Y la suma de los trabajos del pasado más los trabajos contemporáneos son el devenir de esas relaciones.

#### Adecuación al estadio histórico de la producción estética

Podríamos pensar entonces que todo es arte, o que el arte es independiente a todo, y no es así. No todo es arte, aunque todo sea susceptible de serlo. Para que algo aparezca como arte tiene que ajustarse a lo que podemos asumir como tal. Ese ajustarse, ya lo hemos dicho, no debe ser un objetivo del artista, ni tampoco es algo que pueda anticiparse. De ser así estaríamos simplemente manejando convenciones, cosas sabidas, prejuicios, etc. para conseguir la aceptación de eso que se propone como nuevo y que es aceptado justo por no serlo. El arte contemporáneo se da en los límites del arte. Cuando nos referimos al devenir del arte queremos señalar que este se rehace en el metro siguiente al espacio ya ha ganado.

“...son obras de calidad aquellas cuyo funcionamiento es adecuado al estadio histórico de la producción estética. Pero esta adaptación no significa que se limiten a reflejar ese estadio. Esa adecuación de las obras [...] se refiere más bien al estadio de las posibilidades de la producción estética actual, que resultan de las pasadas, es decir, a las «fuerzas productivas» estéticas y al «material» estético.”<sup>102</sup>

---

<sup>102</sup> MENKE, C., *op. cit.*, p.160.

No se limitan a ser coherentes con el estadio histórico de su nacimiento, nacen para ser la fuerza productiva y el material estético de la posibilidad del estadio siguiente.

El objeto artístico es un desencadenante. Deshecha ese "adecuado funcionamiento". No es un acto que decide el futuro, es actualidad hacia el futuro.

Si el artista no busca un efecto, sino una actualidad del objeto estético (ese *ser arte como cosa real*) sólo podrá encontrarlo en esa respectividad. Es decir, atendiendo, en el proceso de producción, al momento intrínseco y formal de la propia realidad. O dicho de otra manera, asumiendo como condiciones de trabajo las condiciones que la realidad establece.

No se trata de imponer a la realidad una cosa, de imponer en la realidad una cosa. Ya que esta no llegará a esa realidad que ignora, no dará cuenta de ella, no habrá respectividad alguna. Respectividad, no lo olvidemos, que es la condición para que el objeto tenga actualidad plena (todos sus sentidos) como real.

No se trata, como decíamos, de imponer algo a la realidad, de imponerlo en el espacio público, sino de producir a partir de esa respectividad, para esa respectividad. Este deseo acaba dando lugar a un diálogo que define una serie de decisiones determinantes del trabajo.

Recuperamos aquí el sentido de identificación de Adorno, y su crítica a las industrias culturales. Este conjunto de decisiones para con lo real, "que la realidad establece" y que en todo objeto estético son constitutivas y determinantes, no existen en los trabajos que obvian esa necesaria reciprocidad. Por lo tanto, siguiendo a Adorno, estos últimos no son una producción en el estadio "de las posibilidades de la producción" que se refiera "al estadio de las posibilidades de la producción estética actual, que resultan de las pasadas, es decir, a las «fuerzas productivas» estéticas y al «material» estético", sino producciones que identifican el arte con lo pasado, con el pasado del arte, y lo

repiten. Establecen ese placer estético que Adorno define como un placer "de gratuidad edificante" que puede funcionar como una "«diversión prescrita», en tanto que «trasposición del arte a la esfera del consumo» reduciendo el placer estético a simple placer sensible". Lo que conllevaría una reafirmación acrítica del estado de lo social y la reducción de la experiencia a mera identificación. En vez de a esa experiencia estética donde la identificación no encuentra apoyos contextuales.

Volviendo a esas "obras [...] cuyo funcionamiento es adecuado al estadio histórico de la producción estética", puede que reflejen ese funcionamiento y posibiliten el avance del arte, pero ese funcionamiento que reflejan es probablemente difícil de detectar hoy. El funcionamiento que de hoy desvelen cogerá sentido en el conjunto del arte. Y será socialmente útil a partir de ahí.

Se trata, por lo tanto, de que el sujeto llegue a desarrollar una técnica personal que le permita trabajar *en* la realidad.

#### Materialidad

Hemos dicho antes que la teoría estética de Adorno se mueve constantemente entre pares conceptuales, pasando de uno a otro y haciendo así aparecer las carencias de ambos extremos para definir, en el movimiento mismo, el espacio de la estética.

Uno de estos pares, el primero al que nos hemos referido, es el del arte como crítica social o como deleite de los sentidos; donde el primer término podía llamarse posición *crítica*, y el segundo, posición *purista*. Hemos dedicado gran parte del texto a tratar de deslizar ese péndulo desde el extremo de la concepción crítica, al que aparecía más ligado *Luz sobre Lemoniz*, hacía la purista, para que recuperara esa zona intermedia, esa vibración entre los dos extremos, que definía como el espacio de la estética.

En el esfuerzo de representar ese movimiento ha empezado a señalarse la importancia de la presencia del objeto estético en un *aquí* discontinuo. Al haber

recorrido a conceptos como ruptura contextual, respectividad o discontinuidad, que están en relación directa con la materialidad del objeto estético. Y que están, por lo tanto, en relación directa con el segundo par adorniano citado del que hemos hablado: el de la oscilación entre materia y significación.

Hasta el momento, por lo tanto, nos hemos dirigido, dentro de esa segunda oscilación adorniana (por atender al primer par) desde la significación hacia la materia. En este punto trataremos de cambiar de dirección y nos referiremos a la materia como origen del movimiento contrario<sup>103</sup>. Es decir, empezaremos prestando especial atención a la materialidad de *Luz sobre Lemoniz*, de la materia como principio determinante de la significación, llegando en el capítulo *La estructura semiológica de Luz sobre Lemoniz* (p.182) a plantear un posible modo de funcionamiento de esa significación en nuestro caso de estudio.

Para ello seguiremos con Zubiri. Puede que durante un momento la cuestión parezca alejarse de nuestro caso, pero es necesario este recorrido para hacer sensibles cuestiones que serán muy importantes y cobrarán todo el sentido a partir de *Un ejemplo, la materia de la estatua* (p. 151) y hasta el final de esta primera parte.

La plasticidad de lo real

Zubiri llama cosas materiales a "las que percibimos por los sentidos y tales como las percibimos"<sup>104</sup>. En esta realidad, dice, las cosas materiales no son «sujetos»,

---

<sup>103</sup> Es importante entender que no nos referimos a direcciones reales, sino como imágenes prácticas para abordar la cuestión, ya que materia y significación se dan al mismo tiempo, todo el tiempo.

<sup>104</sup> ZUBIRI, X., *op. cit.*, p. 333.

no son sustancias<sup>105</sup>, sino que son sistemas. Para ser más exactos, sistemas de notas. En vez de sustancia, lo llamaré sustantividad.

" Las cosas son sustantividades, no sustancias, son sistemas. El sistema constructo sustantivo tiene una unidad clausurada y cíclica de notas. Es una unidad que llamo constitucional. Sustantividad es suficiencia constitucional. En esto es en lo que consiste la estructura del «de suyo» de la realidad. Estructura es el sistema de notas de un constructo en cuanto notas propias de él."<sup>106</sup>

Las notas de un sistema sustantivo, continúa, son de dos clases: las constitutivas y las constitucionales<sup>107</sup>. Nos fijaremos en las primeras, ya que son las que se corresponden con lo que llama la esencia-materia, principio constitutivo de la realidad material. Con lo que llegamos a lo que específicamente nos interesa:

"Aquí, constitutivo no significa, como en la metafísica clásica, un principio de constitución sustancial al modo de la concepción hilemórfica [...] Principio constitutivo significa, pues, ser determinante estructural de la constitución material. La esencia-materia tiene una estructura constitutiva; y es en virtud de esta estructura por lo que la materia es principio de todas las notas constitucionales de la realidad material."<sup>108</sup>

---

<sup>105</sup> En el siguiente punto volveremos sobre esto pero lo que Zubiri hace aquí es distinguirse de la concepción Aristotélica de «cuerpo».

<sup>106</sup> *Ibíd.*, p. 346.

<sup>107</sup> "Las notas constitucionales forman sistema, pero no por sí mismas sino fundadas en la esencia [...] De ahí el carácter esencial de las notas constitutivas. La esencia es la unidad primaria de la cosa real. La unidad de la cosa ni siquiera es el resultado del encadenamiento cíclico y clausurado de sus notas. La unidad sustantiva está determinada por la primaria unidad de sus notas constitutivas." SOLARI, E. (2010) *La raíz de lo sagrado: contribuciones de Zubiri a la filosofía de la religión*. Santiago de Chile: Edit. RIL Editores, p.129.

<sup>108</sup> *Ibíd.*, p.348.

Veníamos de decir que el arte no trata de una imposición a la realidad, en el espacio público, sino que busca una actualidad del objeto estético, ese *ser arte* como cosa real, que sólo podrá encontrar en la respectividad, en la realidad. Para esto es necesario atender, en el proceso de producción, al momento intrínseco y formal de la propia realidad. Dicho de otra manera: asumir como condiciones de trabajo las condiciones que la realidad establece.

Vemos así como la respectividad, asumida como condición, no es sólo para con una relación contextual del objeto, como una condición exterior, como hasta ahora pudiera parecer, sino que está en su propio origen material. En esa determinación estructural que la materia, por sí misma, como esencia-materia, establece a la realidad material.

Esto nos lleva a tratar de conceptualizar correctamente a lo que nos referimos por plasticidad en arte. Para ello tendremos que ahondar más en la diferencia entre la sustantividad de Zubiri y la sustancialidad aristotélica como origen de la concepción hilemorfista<sup>109</sup>.

"Así es como los griegos, sobre todo, Aristóteles, concibieron la materia. Entendieron la materia [...] desde la oposición «materia-forma» dentro de cada cosa material. Lo que la cosa «es» lo debe a la «forma». La materia es mero receptáculo de la forma. La cosa así constituida es la sustancia."<sup>110</sup>

Esta es la concepción hilemórfica de la sustancia.

Si aceptamos que la materia sea mero receptáculo de la forma obviamos algo que es fundamental para lo que planteamos en este estudio; que la materia determina

---

<sup>109</sup> A la que antes nos hemos referido, en otro pie de página, como la distinta concepción de cuerpo que lleva a cabo Zubiri.

<sup>110</sup> ZUBIRI, X., *op. cit.*, p. 383.

la forma tanto como la forma determina la apariencia de esa materia (como cosa material).

Según la idea hilemorfista "la materia prima [...] es recepción. En cuanto tal no tiene todavía por sí misma ninguna propiedad, es indeterminada (aóriston) respecto de las propiedades, pero no es ajena a ellas; es *dynamis*. La materia no tiene las propiedades en acto, sino que las tiene en potencia [...] Son sujeto sustancial, son sustancias, y su unidad es la unidad de acto y potencia: la forma es acto y la potencia es materia. Es la concepción hilemórfica de la realidad." Pero para Zubiri esto no es así:

"La materia no es formalmente principio *ex quo*, no es principio de la elaboración (por así decirlo), sino que es principio de constitución. El primer aspecto de la materia es su carácter constitutivo."<sup>111</sup>

"La función de la materia no es siempre ser aquello de que algo «está hecho», sino que es siempre y formalmente ser aquello de que algo está «constituido», lo cual es cosa distinta"<sup>112</sup>. Lo que significa que, para Zubiri, la materia es un principio determinante de la forma a través de su carácter constitutivo. Ya que tal y como hemos dicho antes, al definir las cosas en la realidad como sistema sustantivo, la esencia materia tiene dos clases de notas: las constitutivas y las constitucionales. Donde las primeras son un "determinante estructural de la constitución material".

La segunda diferencia que Zubiri establece con el hilemorfismo es que, dado que la materia determina, "lo propio de la materia no es ser sujeto receptor". Ciertamente, nos dice, "la materia es a veces sujeto receptor; no hay de ello la

---

<sup>111</sup> ZUBIRI, X., *op. cit.*, p. 385.

<sup>112</sup> *Ibíd.*, p. 385.

menor duda. Pero como modo de realidad, la materia no es formalmente subjetual".

"La transformación no transcurre en la superficie de las cosas, sobre su sujeto, sino que afecta a toda realidad de la cosa, incluyendo en ella lo que nos parece ser mero sujeto. Dentro de la transformación misma hay *momentos estructurales persistentes*; de lo contrario, no sería transformación sino una especie de transmutación o transfiguración."<sup>113</sup>

Por lo que cuando la materia recibe una forma no se transforma en la superficie de la cosa sino que "es transformación de un sistema en otro". "Afecta a toda la realidad de la cosa".

Todo esto anticipa algo que para nosotros será fundamental: si las cosas reales son actualidad de lo real y estas están determinadas por la materia, la materia determina la realidad material. Es decir, lo que es real es determinado por la materia de su propia realidad.

Volvamos a nuestro tema. En esa mutua dependencia es donde lo real entra en relación con el autor del objeto estético: donde la respectividad es una estructura<sup>114</sup> de trabajo. Es en esa negociación entre el deseo del artista y las condiciones que la realidad pone donde el arte se hace actual. Recordemos aquí una cita anterior de Menke:

"...son obras de calidad aquellas cuyo funcionamiento es adecuado al estadio histórico de la producción estética. Pero esta adaptación no significa que se limiten a reflejar ese estadio. Esa adecuación de las obras [...] se refiere más bien al estadio de las posibilidades de la producción

---

<sup>113</sup> ZUBIRI, X., *op. cit.*, p. 386.

<sup>114</sup> No la única, sino una.

estética actual, que resultan de las pasadas, es decir, a las «fuerzas productivas» estéticas y al «material» estético.”<sup>115</sup>

La referencia a la actualidad y al material estético cogen ahora toda su dimensión y le dan sentido pleno a la afirmación de que no se trata de que con las obras se trate de reflejar el estadio de producción estética (como operación predeterminada, búsqueda de un efecto<sup>116</sup>) sino a que por adecuación a la realidad, por tratar con la materia aceptando su carácter determinante, por respectividad, ese estadio queda reflejado. Dicho de otra manera y retomando lo dicho en *Hecho no acción* (p. 124), lo que se busca es un objeto capaz de ser arte, no un objeto que represente lo que el arte es.

#### Acto y potencia

Volviendo a la teoría hilemorfista, hemos empezado diciendo que para el hilemorfismo "la materia no tiene las propiedades en acto, sino que las tiene en potencia [...] Son sujeto sustancial, son sustancias, y su unidad es la unidad de acto y potencia: la forma es acto y la potencia es materia". Zubiri aclara que la materia "no es formalmente potencia indeterminada"<sup>117</sup>. Ya habíamos dicho que ciertamente la materia "puede recibir determinaciones ulteriores a su propia realidad. Pero la receptividad nunca es [...] la razón formal de la materialidad, y, por tanto, la materia no es «de suyo» formalmente, en cuanto materia, ni algo indeterminado ni pura potencia". La materia, incluso cuando recibe, determina lo que puede recibir.

---

<sup>115</sup> MENKE, C., *op. cit.*, p.160.

<sup>116</sup> Que no pocas veces acaba en la identificación y repetición de unos modos (acríticos) efectivos de representar ese estadio.

<sup>117</sup> Esta y siguientes, *Ibíd.*, p.387.

"Porque, ¿qué es esta recepción misma? No consiste en *recibir pasivamente* una impronta sino en determinarla. Las notas recibidas, incluso las adventicias, no advienen sobre la materia extrínsecamente, sino que es la materia misma la que determina cuando menos el tipo de notas que puede recibir, tanto tratándose de notas constitucionales como de notas adventicias. La materia en cuanto materia no es lo determinable, sino que, antes de serlo y para poder serlo, es determinante."<sup>118</sup>

Luego la materia que el artista trabaja no es algo que simplemente espera a que el artista le dé forma, sino que condiciona lo que el artista vaya a hacer. Lo condiciona como real. Luego, tal y como decíamos antes, el artista no trabaja con una idea que pone en el mundo dando forma a una realidad, sino que se pone en relación su deseo de realidad con la realidad misma a través de la materia. La materia del arte, que el artista trabaja, "no consiste en *recibir pasivamente* una impronta sino en determinarla"<sup>119</sup>. Luego el trabajo del artista no consiste en imponer su deseo a la materia, dándole forma, sino en atender al proceso de transformación de esta.

Y este, para Zubiri, es el acto propio de la materia, determinar qué forma recibe. Un acto no de acción, de actuidad, sino de actualidad.

Otro poder

En el capítulo *Hecho no acción* (p.124) decíamos que íbamos a mantener que el poder social del arte, el específicamente arte, es precisamente su no poder:

" Una cosa realmente importante para que el arte pueda dar lugar a esa discontinuidad que origina la experiencia estética es, precisamente, su falta

---

<sup>118</sup> ZUBIRI, X., *op. cit.*, p. 387.

<sup>119</sup> *Ibíd.*, p. 387.

de efectividad. Luego el poder del arte no es el mismo poder que el de la política, no es un poder de acto, tal y como veremos más adelante. El artista, lejos de la «actuidad», preocupado como está por llegar a hacer algo actual-real (a ese *ser* actual), trabaja posicionado en la realidad a que responde. El arte busca una cosa capaz de ser arte. Y en esa búsqueda da lugar a un distanciamiento que permite al sujeto de experiencia, al público, repetir como proceso propio el acto de su constitución *en* la realidad de ese hecho plástico: el del objeto estético, en primer término, y de la relación del sujeto de experiencia con el objeto estético, en segundo. "

Hemos dicho también en *Adecuación al momento como desencadenante* (p.133) que no se trata de imponer algo a la realidad, de imponerlo en el espacio público, sino de producir en esa respectividad, para esa respectividad. Este deseo acaba dando lugar a un diálogo que define una serie de decisiones determinantes para el trabajo.

Si el artista trabaja con la materia real, de la que hemos dicho que es constitutiva (y por lo tanto determinante), y en su ser constitutiva es donde reside el poder de *ser constitutivo de algo*; vamos a atribuirle al artista, no el poder de la creación, sino el poder que deviene de la atención a ese constituir algo de los materiales que utiliza. El artista *puede* acompañar ese proceso.

Para diferenciar la idea de «poder» como "dominancia de lo real" del poder como "ser constitutivo de", Zubiri se refiere a las «potencialidades».

"Para conceptualizar correctamente el tipo de poder que son las potencialidades, hay que comenzar por distinguir tres conceptos de poder constitutivo. Hay ante todo el poder como *potencia* de producir un acto. En segundo lugar, hay el poder como *facultad* para producirlo: es la potencia facultada. No toda potencia, por el mero hecho de ser potencia, está facultada por sí misma para producir su acto. Así, a mi modo de ver, la inteligencia es una potencia que sólo está facultada para inteligir por su

unidad no sólo intrínseca sino también formal (esto es, en cuanto facultad) con la potencia de sentir [...] Finalmente, hay el poder como *capacidad*, mayor o menor, más rica o menos rica, para producir los actos a los que se está facultado: es la facultad capacitada."<sup>120</sup>

Diremos entonces, a partir de esa facultad capacitada, que el hacer del artista que nos interesa, su acto, consiste en capacitar. En atender a las determinaciones, en llegar a la forma de esas determinaciones (materiales, contextuales, emocionales).

Pero no hablamos de hacer lo que se es capaz de hacer, lo que es capaz de hacer uno, sino de capacitar lo que la realidad es capaz de ser. Es una capacidad de las potencialidades, no de las dominancias.

"...lo que el poder «hace» no es sólo producir aquello que puede, sino que, «antes» de ello y para ello, el poder «*determina*» lo que puede."<sup>121</sup>

## Materia y material

Zubiri establece a continuación una diferencia fundamental entre materia y material.

"La estatua de mármol es una cosa material, evidentemente, como lo es una estatua de bronce, etc. Pero la materia de la primera es mármol, mientras que la de la segunda es bronce. Entonces, materia no es la cosa material sino tan sólo un «momento» de esta cosa: cada cosa material tiene su materia. Por tanto, aún limitándonos, como es debido, a las cosas

---

<sup>120</sup> ZUBIRI, X., *op. cit.*, p. 407.

<sup>121</sup> ZUBIRI, X., *op. cit.*, p. 407.

intramundanas, la materia es un problema: ¿qué es esta materia (mármol, bronce) dentro de la cosa material?"<sup>122</sup>

Para estudiar la diferencia entre materia y material Zubiri propone usar el ejemplo que, dice, más veces se ha usado para abordar esta cuestión, la estatua. Ejemplo que, según Zubiri, acabará llevando a un error de concepción del problema que resolverá invirtiendo el planteamiento. Pero veámoslo poco a poco porque su explicación hará sensibles unas diferencias necesarias para percibir correctamente cuestiones de las que luego hablaremos.

"A primera vista el problema es sencillo: el mármol y el bronce son, en efecto, la materia de las estatuas. Sí, pero esto no es tan obvio como parece. Porque el mármol, en y por sí mismo, es a su vez una cosa material. ¿Es que entonces la estatua será una «composición» de dos cosas: el mármol y la figura? Esto es absurdo. La materia no es una cosa parcial dentro de la cosa material. Sin embargo, el mármol en y por sí mismo es una cosa material."<sup>123</sup>

El mármol no deja de ser mármol: carbonato cálcico con un alto grado de cristalización. Tiene las propiedades que tiene, su composición molecular es la que es, las propiedades de los elementos que la constituyen (y determinan) son los que son, carbono, calcio y oxígeno. Pero este mármol de la estatua, a la vista está, no es el mismo mármol que el de una encimera. Ni para nosotros, ni como cosa material.

"Lo que sucede es que *en la estatua*, el mármol justamente no es algo «en sí y por sí», sino tan sólo un «momento» de la estatua. Y entonces es claro que el mármol es materia de la estatua no por ser lo que sea en y por sí mismo,

---

<sup>122</sup> ZUBIRI, X., *op. cit.*, p. 394.

<sup>123</sup> ZUBIRI, X., *op. cit.*, p. 394.

sino que es materia por la función que en la estatua desempeña. Materia no es una *cosa* material, sino una *función* que desempeña una cosa material dentro del sistema total de esta cosa material. El mármol no es materia en tanto que cosa material sino en tanto que desempeña una cierta función propia dentro de la estatua. No es cosa parcial sino momento funcional."<sup>124</sup>

Para explicar por qué es «momento» Zubiri no recurre al arte, sino a la ciencia, y encuentra ahí, en el momento funcional, la confirmación de que no es lo mismo materia que cosa material:

"Suponiendo que el ADN y el ARN fueran los determinantes últimos de un ser vivo (es asunto no de filosofía sino de biología), es cierto que los podemos separar de la célula, pero entonces no son «materia» de la célula. Han perdido su carácter de materia para convertirse en cosas materiales. Recíprocamente, una cosa material puede convertirse en materia de algo: el mármol se convierte en materia de la estatua [...] Todo ello prueba justamente que no es lo mismo materia que cosa material, y que materia no es formalmente la designación de una cosa, sino la designación de una función."<sup>125</sup>

Designa una función (ej.: mármol en función estatua) pero, tal y como dice, esta puede "adquirirse o perderse":

"el mármol [...] adquiere una función que en cuanto mármol no tiene, y se convierte en momento de la estatua. El mármol queda en sí mismo inalterado, pero ha adquirido una nueva función: la función de ser materia. Asimismo, puede perderla: basta destruir la estatua."<sup>126</sup>

---

<sup>124</sup> *Ibíd.*, p. 395.

<sup>125</sup> ZUBIRI, X., *op. cit.*, p. 395.

<sup>126</sup> ZUBIRI, X., *op. cit.*, p. 396.

Zubiri plantea que es en este punto cuando se da un error histórico que tiene su origen en conceptuar (precisamente a través del ejemplo de la estatua) los materiales desde la materia, esto es, "desde una función", en vez de atender a que el mármol de la estatua "no es tanto la «materia» de la estatua, sino su «material»"<sup>127</sup>. Llegando así a establecer la diferencia entre materia y material. Pero quedando aún por resolver ese error de conceptualización.

"El ejemplo de la estatua de mármol ha servido tan sólo para explicar las ideas. Pero en sí mismo es falaz por su ambivalencia. Porque el mármol no es tanto la «materia» de la estatua, sino su «material». Y servir de material no es <lo propio> de <la> esencia de la materia. Sin embargo, los materiales lo son porque poseen también esta función de la materia en cuanto tal."<sup>128</sup>

Luego para corregir ese malentendido Zubiri propone proceder "al revés: conceptuar los materiales desde la materia, esto es, desde una función."<sup>129</sup> Y ¿cuál es esa función? Pues no es, nos dice, una función causal, es decir, "no es que lo que desempeña esta función sea causa de los demás momentos de la cosa material", sino formal.

La función de la materia es formal. Y ¿qué significa esto? Pues que es una función "ordenada intrínsecamente a la cosa materia, esto es, a las cosas cuyas notas son cualidades sensibles". Recordemos el carácter determinante de la materia del que hemos hablado. "Función material significa que es una función intrínsecamente ordenada a las cualidades sensibles".

"Lo propio de la función causal es producir algo. ¿Qué es lo propio de la función formal? No es «producir», sino «determinar». La función material

---

<sup>127</sup> *Ibíd.*, p. 396.

<sup>128</sup> *Ibíd.*, p. 396.

<sup>129</sup> ZUBIRI, X., *op. cit.*, p. 396.

es una función formal en orden a las cualidades sensibles, esto es, es una función determinante de lo que son y de cómo son las cualidades sensibles en que la cosa material consiste."<sup>130</sup>

Y justo aquí, nos dice Zubiri, es donde el ejemplo de la estatua ha llevado a una mala conceptualización, , "porque evidentemente el mármol no determina la figura de la estatua; no pasa de ser «un material» de ella", la figura la determina el artista. Pero es necesario aquí formular dos consideraciones:

"En primer lugar, el mármol no es ajeno a todas las propiedades de la estatua. Cuando digo que la materia es función determinante, no estoy diciendo que la materia es lo que determina todas las propiedades de la cosa, sino que lo que «hace» la materia es determinar propiedades; algunas propiedades de la estatua están determinadas por el mármol. Por esto y sólo por esto es el mármol un material de la estatua: porque es «materia», esto es, porque desempeña una función positivamente determinante. El «material» sólo lo es porque es un modo de ser materia, un modo de desempeñar una función material determinante."<sup>131</sup>

Habrán otras determinaciones. Por ejemplo, si aceptamos que el proceder del artista no es crear, sino determinar<sup>132</sup>, tendrá que conocer esas determinaciones que ya la materia constituye. Las de la materia en función material, en función formal, pero también las de la respectividad de lo real. Es decir, la realidad estará condicionando lo que en la realidad puede darse y cómo se da.

"...el mármol ciertamente no determina las propiedades de la estatua tomado el mármol por sí mismo, sino tomado como material, esto es, en

---

<sup>130</sup> *Ibíd.*, p. 397.

<sup>131</sup> ZUBIRI, X., *op. cit.*, p. 398.

<sup>132</sup> Determinar como momento justo anterior a la capacitación.

unidad intrínseca con la elaboración del escultor. Sólo inmerso en esta elaboración es cuando el mármol cobra carácter de «un material». Y esto significa no que el mármol no sea determinante, sino que no lo es sino por la actividad del escultor, es decir, por una actividad causal que le hace justamente ser materia. [...] Una vez que el mármol está siendo elaborado, el material está determinando caracteres de la estatua."<sup>133</sup>

#### Breve nota sobre lo que para Zubiri es la estructura

Zubiri llama la atención sobre el error de creer que el mármol "determina las propiedades de la estatua tomado [...] por sí mismo [sino que lo hace] tomado como material, esto es, en unidad intrínseca con la elaboración del escultor". Esa idea equivocada de que el mármol determine por sí mismo sería prácticamente la idea complementaria de la concepción hilemorfista que Zubiri descarta. Ni la materia espera la forma, ni la crea. El mármol no determina por sí mismo, sino que es cuando el escultor usa el mármol cuando este último, como material, determina caracteres de la estatua. Es en ese «*en la realidad*» al que nos habíamos referido, cuando, como material, lo que el artista desea y lo que el artista usa se funden en la plasticidad del proceso artístico para capacitar la existencia de algo nuevo. Algo nuevo *en la realidad*.

Entonces ¿Qué es el sí mismo? Hemos visto ya que "[l]a actualidad no es sino este estar desde sí mismo. Y recíprocamente, estar desde sí mismo es estar por ser real"<sup>134</sup>. Pero además Zubiri señala tres aspectos de lo real que definen el «por sí mismo». El primero es que "ser esencia, ser constitutivo, es serlo en orden a la realidad, en orden a la formalidad de realidad. Realidad es ser «de suyo»". Donde ser de suyo "constituye positivamente el ámbito mismo del «de suyo» en que

---

<sup>133</sup> ZUBIRI, X., *op. cit.*, p. 398.

<sup>134</sup> ZUBIRI, X., *op. cit.*, p. 347. Citado anteriormente en *Tener, hacer o ser actualidad* (p. 69)

toda la realidad de la cosa consiste". El segundo aspecto se detiene en que si las notas son constitutivas lo son porque forman sistema por sí mismas. Que es lo que Zubiri llama *talidad*, la manera en que cada cosa "constituye «lo que» es la cosa". Y por último: toda cosa real lo es *en* el cosmos.

Nos interesan estos tres aspectos principalmente porque llevan a Zubiri a enunciar una definición de estructura que necesitaremos más adelante: dos de esos aspectos de lo real, el *de suyo* y la *talidad*, son lo que Zubiri llama la materia estructural, o la materia como principio de estructuración. El tercer aspecto en cambio, la actualidad inmediata en el cosmos, es materia no estructural, sino somática.

"Esta unidad de lo estructural y de lo somático es lo que puede designarse con la expresión española «tener cuerpo». Algo tiene cuerpo o toma cuerpo quiere decir que tiene realidad actual, esto es, es realidad somática."<sup>135</sup>

Soma, en griego, dice Zubiri, "ha designado a veces el cadáver, la persona, pero «objetualmente» considerada (digámoslo así), una figura material, etc.". Decide llamar al soma, *materia somática*, a diferencia de la estructura material, que llama materia estructural. Y esta materia somática, que lo es por estar en el cosmos, no es real independientemente de su materia estructural, es decir, de lo que es *de suyo* y de la *talidad*.

"La actualidad de un átomo en el cosmos no consiste formalmente en ser un sistema de núcleo y electrones corticales, sino en que este sistema esté en el cosmos. Desde luego, sin esta estructura no habría actualidad, pero es porque lo que no habría es átomo que pudiera ser actual. La actualidad no es independiente de la estructuralidad..."<sup>136</sup>

---

<sup>135</sup> ZUBIRI, X., *op. cit.*, p. 404.

<sup>136</sup> *Ibíd.*, p. 373.



166 Jinete (¿Dioscuro?) desmontando, sostenido por Tritón. Acrotera procedente de Locros.  
Alrededor de 420. (Regio 125. Alt. 1,30)



Un ejemplo, la estatua

Vamos a repensar ahora lo dicho sobre la materia con un ejemplo concreto. Una estatua griega, una acrotera de Locros, en mármol, de alrededor del 420 A.C.

Cuando la miramos reconocemos la figura de un hombre desmontando de un caballo, que es guiado, o sujetado, por un tritón con cuerpo de hombre y cola de pez. El hombre está desmontando del caballo, está en el instante detenido de caer del caballo. Esta detención hoy en día, cuando las imágenes han detenido y escrutado casi todo lo posible, no es muy sorprendente, pero es interesante pensar en lo que supondría en el 420 a.c.: detener el tiempo justo en ese instante. Un cuerpo detenido en medio de una caída.

Ese cuerpo es la figura de un hombre (420 a.c. significa que aún estaba tejiéndose la identidad singular en lo público<sup>137</sup>, la escultura aún mantiene algo de esa singular contención de lo arcaico) . Pero al verlo vemos que ese cuerpo representa el instante de bajarse de un caballo más que el instante de ese hombre de bajarse del caballo. Ese hombre ocupa un espacio, en este caso, siendo una acrotera, un espacio público, que es el de todos los hombres, de todas las

---

137 Es importante esto en relación a esa «desindividuación» que hemos señalado como un concepto importante de este texto. Snell explica en el capítulo "El despertar de la personalidad en la lírica griega arcaica" cómo los distintos géneros literarios no coexistieron entre los griegos "sino que florecieron uno tras otro: cuando se apagó la voz de la epopeya, se levantó la de la lírica, y cuando la lírica tocó a su fin, surgió el drama". Cuando el sentido del hombre, la vida y el mundo de Homero dan paso a la lírica aparece la expresión de un «nuevo espíritu». "La diferencia más notable entre la antigua épica y los poetas líricos que la reemplazan consiste en que en la lírica los poetas aparecen por primera vez como individualidades". Para ejemplificar esto Snell selecciona el trabajo de tres poetas: "Arquíloco, el poeta de los «versos hablados», que vivió en la primera mitad del siglo VII, y los dos monódicos, Safo y Anacreonte (Safo, vivió alrededor del 600 y Anacreonte hasta aproximadamente el año 500 a.C.)". SNELL, B.(2008) *El descubrimiento del espíritu: Estudios sobre la génesis del pensamiento europeo en los griegos*. Barcelona: Edit. Acantilado, pp. 103-106.

mujeres. Y lo ocupa con un material imperecedero, pero en calidad de hombre. Mármol, en función formal (no sólo de estatua) de hombre.

Montar un caballo, la equitación, es una técnica humana. Un tipo concreto de parasitismo que se da siempre poniendo en relación el cuerpo de un caballo y el de una persona. La forma de estos cuerpos apenas varía en el tiempo, luego la técnica de montar apenas lo hace. Lo que supone que todo el que se baje de un caballo lo hará casi de la misma manera. Este descabalgamiento representa, en su quietud marmórea, a todos los descabalgamientos del mundo, pasados y futuros. Ese hombre es todos los jinetes y ese caballo es todos los caballos. Luego ese espacio que ocupa no lo ocupa por ser un hombre X de la misma manera que los monumentos se erigen al poder que un hombre ocupa, y no a él. Son ocupaciones simbólicas que tienen mucho más de desocupación<sup>138</sup>. Volveremos a esto más adelante, al referirnos a la desocupación que el artista hace de su identidad.

El caballo está haciendo la corveta. El jinete está descendiendo. Un movimiento que no es detenido ni en el caballo, ni en el jinete. Es la piedra, como piedra, por piedra, la que puede detener la caída del hombre. En ese instante que tuvo un instante anterior y que está *hacia* un instante siguiente. La detención de la piedra hace sensibles esos instantes. La gravedad, presente en la detención de ese cuerpo que se desliza por el lomo del caballo en su camino al suelo. La gravedad, que es una fuerza presente en toda nuestra idea de realidad terrenal.

Luego, el hombre que vemos descender es un hombre, pero hombre piedra. No es sólo piedra, no es sólo hombre. Tampoco es hombre piedra. Lo sentimos hombre y piedra. Recordemos aquí lo dicho de la materia en función formal.

Lo mismo el caballo y el tritón. Ese animal que por mitológico es real: el tritón es aquello que tiene cuerpo de hombre y cola de animal. Podemos pensarlo porque

---

<sup>138</sup> No es tema de este estudio pero está bien apuntar aquí que la posibilidad de que ese espacio quede desocupado para la mujer es mucho menor.

tenemos la materia de hombre y la de pez. Podemos juntarlo, y cuando decimos tritón no es otra cosa que un tritón. No existe vida tritón, pero sí existe tritón. Este tritón es un tritón que aparece junto al hombre y el caballo. Son, están, en la misma realidad.

Recuperemos la cita con la que terminamos el punto anterior:

"...el mármol ciertamente no determina las propiedades de la estatua tomado el mármol por sí mismo, sino tomado como material, esto es, en unidad intrínseca con la elaboración del escultor. Sólo inmerso en esta elaboración es cuando el mármol cobra carácter de «un material». Y esto significa no que el mármol no sea determinante, sino que no lo es sino por la actividad del escultor, es decir, por una actividad causal que le hace justamente ser materia. [...] Una vez que el mármol está siendo elaborado, el material está determinando caracteres de la estatua."<sup>139</sup>

Decíamos que el material es determinante, en función formal, donde lo propio no es «producir» sino determinar.

" La función material es una función formal en orden a las cualidades sensibles, esto es, es una función determinante de lo que son y de cómo son las cualidades sensibles en que la cosa material consiste."<sup>140</sup>

Fijémonos en el caballo, en corveta, fuerte, vital, pero piedra. El mármol, debido a su densidad tiene un gran peso. Una masa como la de la del caballo desde el lomo hasta la nariz es un volumen considerable, con un peso propio que haría que el caballo mármol, haciendo la corveta, cascara por delante de las patas traseras<sup>141</sup>.

---

<sup>139</sup> ZUBIRI, X., *op. cit.*, p. 397.

<sup>140</sup> *Ibíd.*, p. 397.

<sup>141</sup> Cascara por el riñón, separando el lomo de la grupa.

Es decir, el mármol no podría con su propio peso aéreo. Una cuestión estructural física.

El escultor, hecho al material, conocedor del material con el que media, lo sabe. Son muchos los ejemplos de esculturas clásicas en que vemos cómo el artista dejó distintos apoyos que soportaran el peso de la forma que acogía la figuración. En ellas tenemos mármol en función formal persona y mármol en función formal mármol. Los soportes muchas veces no son trabajados y sólo quieren ser funcionales físicamente, no para la representación, así que es fácil obviarlos en la identificación. Nadie ve en un 'contrapposto' un brazo apoyando en un nervio de mármol que apoya en el muslo y piensa que la persona representada tuviera el brazo y el muslo unidos por una masa informe. Se separa, por un lado, el mármol material en representación figura del mármol material de apoyo.

Pero en este caso (como en tantos otros en que los apoyos aparecen como espadas, troncos, serpientes...) el escultor decide incorporar ese apoyo en otra figura. Un tritón. El tritón está ahí para soportar el vuelo del caballo. Pero ya no hay apoyo, hay un tritón.

Habíamos dicho al distanciarnos del hilemorfismo que la materia, que no es mero receptor, mera potencia, incluso cuando recibe determina lo que puede recibir. ¿Habría un tritón en esta escultura si no tuviera que sostener la masa del caballo y el peso del hombre? ¿Se curvaría así su cola si la masa caballo no acumulara tensión estructural en tres puntos distintos? ¿Sería así de vertical su busto? Toda la forma tritón es estructura sustentante, pero es también estructura de la representación y es por lo tanto estructura estética. Tenemos así dos estructuras, la física, de masas y pesos, y la estética. Dos estructuras no divisibles, apenas distinguibles. Puede que la distancia entre los tres apoyos que eran necesarios (el caballo delante y detrás y el hombre descendiente) fuera determinante para que el escultor, sabedor de la necesidad de esos apoyos, decidiera que la figura adecuada era un tritón y no (pongamos) una serpiente. Una figura que pudiera por lo tanto sujetar las patas delanteras del caballo con los brazos y una cola

curvada sobre la que apoyar los cuerpos del caballo y el jinete y la cola del primero. Puede que si el caballo y el hombre se sostuvieran no hubiera aparecido jamás esa figura. Pero el hecho es que está. Que es un conjunto, y que esa acrotera tiene tres elementos: el caballo corveta, el hombre descendiente y el tritón. Ese mármol tritón es "en unidad intrínseca con la elaboración del escultor".

Solemos buscar en el arte una funcionalidad, que no parece definirse claramente, pero que está siempre latente. A menudo esa funcionalidad quiere reconocerse en una supuesta acción del arte sobre lo social. Otras veces se identifica en la significación ese germen funcional, que llama a la traducción interpretativa del hecho artístico. Con lo que hemos visto vamos a plantear otra posible función: la que el objeto estético hereda de su proceso de transformación. Hemos dicho que la materia tiene una función formal, no causal. Queremos hacer esto extensivo a la función del arte (como materia social). En vez de atribuirle una función causal donde algo se produce en lo social, pensarlo como función formal: Donde no se trata de "«producir», sino de determinar". Darle a la realidad lo que puede ser y al sujeto un realismo consecuente con la nueva realidad.

Si la materia "no es una *cosa* material, sino una función que desempeña una cosa material dentro del sistema total de esta cosa material", "[e]l mármol no es materia en tanto que cosa material sino en tanto que desempeña una cierta función propia dentro de la estatua. No es cosa parcial sino momento funcional". Es decir, la forma que vemos es la constatación del momento funcional en que la materia hace real la cosa. El mármol de la estatua es mármol *para* esa forma. Al igual que el tritón es tritón para ese mármol y para ese conjunto escultórico. Y que de ahí, de la evidencia de ese *momento funcional* que en la realidad es la estatua, se nos haga sensible una realidad en transformación. Una realidad *siendo*. No sólo en la duración del tiempo del proceso de la formación de significantes ante el fallo de los modos automáticos de conocer que Bergson hace notar, sino también en la reciprocidad de lo real.

La primera publicación de *Luz sobre Lemoniz*

Repensemos ahora todo lo dicho con *Luz sobre Lemoniz*.

Hicimos una consideración sobre el *hacerse* actual, hacerse presente, señalando que en el objeto estético hay un *hacerse presente* específico, a medio camino entre el tener actualidad y el hacerse actual, que es el *hacerse presente como arte*. El momento en que al objeto producido lo llamamos arte. Lo incluimos en el arte. Donde no nos referimos a que el objeto estético esté legitimado por el sistema del arte, o recogido por la historia del arte, sino al preciso momento en que «lo llamamos» arte. Es un acto nominativo que lo *hace* presente como arte. Cruza una fina línea que pasa de lo privado a lo público. Entonces ¿en qué momento *Luz sobre Lemoniz* es considerado arte? ¿Cuándo se pasó esa fina línea?

La manera en que este trabajo sale a la luz pública por primera vez, lo habíamos dicho ya, fue en el primer trimestre de 2001. Una publicación sobre arte en la que se pidió a Aranberri que tratara sobre el proyecto inconcluso de *Luz sobre Lemoniz*. Recordamos la cita en la que Miren Eraso explica que “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 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 Eraso (entonces directora de la revista *Zehar*, Arteleku). En ese momento el proyecto fallido *Luz sobre Lemoniz* pasó de proyecto fallido (2000) a resultado público (2001) al mismo tiempo que pasa, de ser algo que «no se hizo», a un hecho.

Este artículo es estructuralmente distinto a los citados en *Críticas y opiniones en público* (p. 83). No sólo es el autor el que toma la publicación como el lugar en el que convertir "un proyecto de producción en uno de publicación" sino que en

este no se trata de restituir la relación del hecho *Luz sobre Lemoniz* con su contexto extraestético como pasaba en aquellos. El artículo de Papers d'Art, se refiere sobre todo al trabajo, técnicamente, hacia el arte, lo que facilita un primer distanciamiento con la discursividad de ese contexto extraestético. No pretenden resolverse las relaciones que el arte crea, sino tratar el funcionamiento estético de *Luz sobre Lemoniz*.

Ni Aranberri ni Eraso plantean que el trabajo sea esa publicación, pero ambos hacen referencia a la transformación del mismo y finalmente, ahora podemos verlo con claridad por el tiempo pasado, es esta publicación la que ayuda a Aranberri a plantear un diaporama como un resultado del proyecto en el espacio museístico (algo que repetirá a partir de ese momento con otros trabajos, como *Gramática de la meseta*).

Volviendo a la publicación, vemos que es en el 2001 cuando el trabajo adquiere por primera vez notoriedad pública. Se hace público. En ese momento es cuando *Luz sobre Lemoniz* empieza a existir como tal. Es cuando, siguiendo con los distintos sentidos de actualidad, empieza a *ser* actual, porque es cuando, por *tener* actualidad, se *hace* presente en el arte (espacio público) y, por sí mismo, se hace real como *Luz sobre Lemoniz*.

Ese *ser* actual, lo hemos dicho ya, se funda en la presencia de la cosa en lo real, en su materialidad, en el *aquí*. En otros ejemplos, como el de la estatua, esto parecía claro, pero con este trabajo puede ser más difícil, y cabe preguntarse cuál es la materia de *Luz sobre Lemoniz*. Vamos a decir que fuera de *Luz sobre Lemoniz* esta materia es materia conceptiva. En el capítulo *materia o material* hemos hablado de la transformación que Zubiri marca en el paso de uno a otro. Si aceptamos que la materia de *Luz sobre Lemoniz* es materia conceptiva ¿Cuál es el material de esa materia? La memoria política. Estos materiales son primero fotos de periódico, croquis pirotécnicos, logotipos, etc. Esos son los materiales de *Luz sobre Lemoniz* pero no son los materiales *en Luz sobre Lemoniz*. Los materiales en función *Luz sobre Lemoniz* son materia conceptiva en forma arte.

Recordemos. Zubiri propone "conceptuar los materiales desde la materia, esto es, desde una función"<sup>142</sup>. Y ¿cuál es esa función? Una función formal. Y cuál es la función formal que desempeñan las fotos y los dibujos ¿la memoria? Entonces no hay arte. ¿La política? Lo mismo. *Luz sobre Lemoniz* es una representación formal del imaginario político. Casi podríamos decir que es la desilusión de ese imaginario. Su detención, al igual que se detenía el jinete y daba cuenta de la gravedad. Una detención que nos permite convertir en proceso (propio) los mecanismos de subsunción, de la política primero, pero también de nuestra propia constitución de realidad. Esa es para nosotros la función formal de esos materiales (memoria política) y de esa materia (conceptiva) en *Luz sobre Lemoniz*.

Que hayamos negado el interés de reducir *Luz sobre Lemoniz* a pura rememoración no significa que el material del que está hecho no sea la memoria. Eso es evidente, pero antes no podíamos decirlo, porque no habíamos visto aún la distinción que Zubiri establece entre materia y material y no podíamos por lo tanto establecer la diferencia que estamos estableciendo ahora, entre esas imágenes, como imágenes, o como cuerpo *Luz sobre Lemoniz*: es de la mano de esa memoria como material que llegamos al umbral de la experiencia estética de *Luz sobre Lemoniz*. Hasta ese umbral nos acercamos a partir de la experiencia ordinaria que tenemos del sentido, con la expectativa de que se resuelvan los significados en una cadena significativa o reconozcamos lo que se nos plantea, que lo situemos dentro de nuestro conocimiento del mundo. Pero hay un momento en que, para que comience la experiencia estética, la experiencia ordinaria de sentido tiene que verse truncada. Hemos dicho que la materia que tenemos en *Luz de Lemoniz* es materia conceptiva con materiales de memoria. Entonces ¿cuándo deja esto de ser esa experiencia asumible con los automatismos de la comprensión ordinaria? Recordemos el ejemplo de la materia estatua y la transformación que en esta se daba. Zubiri ponía el ejemplo

---

<sup>142</sup> ZUBIRI, X., *op. cit.*, p. 396.

de cómo el ADN fuera de la célula pierde su carácter de materia (célula) para convertirse en cosa material. Este paso de materia a material es bidireccional, "una cosa material puede convertirse en materia de algo" como el mármol se convierte en materia de la estatua. Es decir, la materia conceptiva que parecía ser material de la memoria será, en *Luz sobre Lemoniz*, transformada en material de *Luz sobre Lemoniz*. De la misma manera que el mármol de la estatua era mármol-hombre, aquí la memoria es memoria-*Luz sobre Lemoniz*. Porque es materia en función *Luz sobre Lemoniz* (arte).

No es, recordemos, una transfiguración<sup>143</sup>. Es una transformación que, decía Zubiri, pasa de ser un sistema a ser otro. Por lo que cuando la materia recibe una forma no se transforma en la superficie de la cosa sino que "es transformación de un sistema en otro"<sup>144</sup>. "Afecta a toda la realidad de la cosa". Pero, cuando recibe esa forma, no la recibe, como habíamos dicho, como sustancia (hilemorfismo), como pura potencia, sino como sustantividad (Zubiri), como materia determinante. Existen unos *momentos estructurales persistentes*. Esas imágenes arrastran algo de sí a su momento *Luz de Lemoniz*. Se transforma, no transmuta.

Entonces: la estructura de *Luz sobre Lemoniz* nace primero de la motivación de Aranberri, que da lugar a la acumulación y puesta en relación de unos elementos de la realidad bajo el sentir (hacia el sentido) de un sujeto (él). Pero entra en relación con la realidad, es determinada por esta: el proyecto no se lleva a cabo y no llega a existir en el espacio público como hecho artístico y más adelante se

---

<sup>143</sup> Recordemos la cita: "La transformación no transcurre en la superficie de las cosas, sobre su sujeto, sino que afecta a toda realidad de la cosa, incluyendo en ella lo que nos parece ser mero sujeto. Dentro de la transformación misma hay *momentos estructurales persistentes*; de lo contrario, no sería transformación sino una especie de transmutación o transfiguración." ZUBIRI, X., *op. cit.*, p. 386.

<sup>144</sup> Esta transformación, de la memoria en memoria material *Luz sobre Lemoniz*, en memoria-*Luz sobre Lemoniz*, en cualquier momento puede deshacerse. Para lo que basta, como decía Zubiri, con destruir la estatua.

solicita la publicación del proyecto como fallido. Ahí se transforma finalmente *Luz sobre Lemoniz* en hecho público. Pero además, que se «transformara» para su publicación, en Papers d'Art, hizo que la imposibilidad de llevar a cabo el proyecto permitiera la asunción de esa transformación en proyecto de publicación y que esta transformación fuera capaz de contener en sí tanto lo no hecho, como proyecto fallido, como lo hecho, como dirección de sentido y cuestionamiento técnico.

Esta manera natural de *Luz sobre Lemoniz* de coger forma es lo que estamos queriendo poner aquí en valor. La forma de *Luz sobre Lemoniz*- Papers d'Art es pura respectividad. Lo que eran imposiciones se convierten en condiciones y estas a su vez en estructura. En el ser por sí mismo y en su talidad. En la manera en que finalmente se hace público el sentir de Aranberri. Manera que no es su idea inicial, sino lo que a partir de ese deseo se ha hecho *en* la realidad. No hay una visita a la central, no hay fuegos, personas desplazándose de un lugar a otro. No hay un evento celebrativo en el que participan un número determinado de público. Aranberri no impone su deseo a la realidad, sino que lo pone en relación con la materialidad de la realidad. No es un acto, sino capacitar una actualidad.

En la publicación, *Luz sobre Lemoniz se hace presente como arte* de una manera no violenta, no impositiva, sino a partir de lo que es. Recordemos esta cita anterior:

"En este caso, actualidad no es la actualidad que esa persona «tiene» para los demás o para las demás cosas, sino que es un momento real de la persona misma; es algo que concierne a ella y no sólo a los demás. Es ella misma la que se hace presente *por sí misma*, en un «hacer» que concierne a su realidad propia. Este «hacer» por sí mismo es justo la actualidad de esa persona [...] La actualidad no es entonces mera presencialidad, no es el mero «presente», sino el «hacerse» presente [...] Este hacer no es un hacer algo consigo mismo o con las cosas, sino que es un hacer que lo único que

hace es la mera presencialidad de lo que ya se es, es el mero presente de la persona. Por esto no es actuidad de la persona sino actualidad suya."<sup>145</sup>

Decíamos que estas circunstancias le inculcaban un tipo de realismo. Que la realidad se convertía en garantía de realidad del arte. Aunque la entrevista se dé girando en torno a la idea de que el trabajo no se ha hecho, la idea de Aranberri se transforma en la mediación de ese proyecto con la solicitud de publicación, con la necesidad de convertirlo en un proyecto de publicación. Aunque muchos sigan remitiéndose a que *Luz sobre Lemoniz* no se hizo, la realidad es que, aquello a través de lo que se habla, está totalmente finalizado. La negativa de Iberduero es una nota más, al mismo nivel que la idea de los fuegos o que la mediación de Consonni. Son notas de lo que el hecho es por sí mismo y de cómo *Luz sobre Lemoniz* ha llegado a ser, determinado por la materia y los materiales que Aranberri usó. Al igual que el tritón aguanta el peso del mármol (para que siga siendo mármol en función estatua, es decir, mármol-persona, mármol-caballo) es la revista, la entrevista, Miren Eraso, Ibon Aranberri... la que aguanta unos elementos que se caen por sí mismos, luego es la revisión para adaptarlo a un proyecto de publicación lo que da estructura, talidad y de suyo, lo que *Luz sobre Lemoniz* es.

En las galerías y en los museos *Luz sobre Lemoniz* es un diaporama. Es su presencia. Pero como hecho, como cuerpo, contiene todo el recorrido hasta llegar a esta presentación. Como diaporama remite a ese imaginario detenido y a su materia conceptiva estructurada a través del recorrido de su constitución. Un recorrido que se puede desandar: la motivación de Aranberri, el proyecto inicial, la negativa, etc. Pero pasó de proyecto no hecho, a hecho, en la transformación que se dio con el formato de la publicación. Ahí se estructuró además esa presencia museística del diaporama *Luz sobre Lemoniz*.

---

<sup>145</sup> ZUBIRI, X., *op. cit.*, p.365.

"Esta unidad de lo estructural y de lo somático es lo que puede designarse con la expresión española «tener cuerpo». Algo tiene cuerpo o toma cuerpo quiere decir que tiene realidad actual, esto es, es realidad somática."<sup>146</sup>

Ese diaporama será *Luz sobre Lemoniz* de ahí en adelante, lo que queda (soma), pero es la publicación uno de los momentos más fuertemente determinantes de la materia estructural de *Luz sobre Lemoniz*. Es todo el recorrido el que toma cuerpo. No se impone a la realidad el deseo de Aranberri de unos fuegos artificiales. Primero se niega, luego la publicación de Eraso-Aranberri los rescata del no ser, y finalmente el diaporama, como presencia somática, junto a todo lo anterior pone ante nosotros *Luz sobre Lemoniz*.

Antes hemos dicho que el artista busca lo que pueda ser arte. Que el objeto estético va definiendo lo que el arte es. Podemos considerar así otro ámbito del objeto estético más allá de la experiencia que comporte a cada individuo, como materia de otro ámbito, como materia cultural. El objeto pasa así de esencia materia a cosa material y de cosa material a cosa real (recordando que no es así, que todo el rato es todo al mismo tiempo y que esta sucesión es una manera de hacer esto sensible) y esa cosa real que es el objeto estético remite constantemente a su esencia materia. Es un invertir el proceso fundacional por el cual lo que nos llega es su forma final a partir de su apariencia sensible. Cuando en la mayoría de las cosas materiales que constituyen la realidad no consideramos su ser anterior, en el arte, todo lo que el objeto estético une como material en función estética saca más a la luz su ser materia que su ser material. El mármol es más mármol en la estatua que en la encimera, como la foto de Aranberri es más materia conceptiva, que documento. Facilita obviar su uso cotidiano, aprendido, automático, a favor de su ser real. Debilita su *tener* actualidad a favor de su *ser* actual (real).

---

<sup>146</sup> ZUBIRI, X., *op. cit.*, p.404.

Si unimos esto al hecho de que la materia *Luz de Lemoniz* no cumple, como decíamos en el ejemplo de la estatua, una funcionalidad causal, sino que tiene una función formal, el *momento funcional Luz sobre Lemoniz* de esa materia conceptiva, de esa memoria material, de ese imaginario detenido, hace sensible una realidad en transformación. Una realidad *siendo*. Otra experiencia del pasado, discontinua al recuerdo, como presente dirigido hacia el futuro. ¿Por qué? Porque nos permite, como hemos dicho ya varias veces, estar ante el momento preciso de la constitución de nuestros propios prejuicios, convenciones, relatos ideológicos, etc. en el intento de resolver unas cadenas significantes que, por estéticas, abocan al fracaso. Ante la presencia somática de un *Luz sobre Lemoniz* que remite a un recorrido inverso de su materialidad hasta la esencia materia. Estamos ante la *realización de nuestra propia realidad*. Ante nuestra realidad haciéndose. Haciendo y deshaciendo; devolviendo cierta realidad a nuestra propia realidad.

El diaporama *Luz sobre Lemoniz* como (segunda) definición en el espacio público

Hemos señalado ya que si aceptamos que *Luz sobre Lemoniz* es arte, no podemos entenderlo como mero archivo documental. En algún momento tiene que dejar de ser documento para ser materia estética. Y atribuirle así, entre otras cosas, la transformación<sup>147</sup> en la que aparece su cuerpo, como materia somática. Tal y como decíamos antes "Lo que sucede es que *en la estatua*, el mármol justamente no es algo «en sí y por sí», sino tan sólo un «momento» de la estatua. Y entonces es claro que el mármol es materia de la estatua no por ser lo que sea en y por sí mismo, sino que es materia por la función que en la estatua desempeña"<sup>148</sup>. Tendremos entonces que aceptar que los documentos que constituyen *Luz sobre*

---

<sup>147</sup> De nuevo: "La transformación no transcurre en la superficie de las cosa, sobre su sujeto, sino que afecta a toda realidad de la cosa, incluyendo en ella lo que nos parece ser mero sujeto. Dentro de la transformación misma hay *momentos estructurales persistentes*; de lo contrario, no sería transformación sino una especie de transmutación o transfiguración." ZUBIRI, X., *op. cit.*, p. 386.

<sup>148</sup> *Ibíd.*, p. 394.

*Lemoniz* son materia en función estatua. Tendremos que percibirlos en la transfiguración en la que aparece, como *actualidad Luz sobre Lemoniz*, como arte. Tendremos que atender al *momento Luz sobre Lemoniz* de estos elementos si no queremos obviar que este trabajo se nos hace público en el arte. Porque obviarlo supone no dar lugar al umbral en que la experiencia estética comienza. Supone pasar por alto la discontinuidad en la que opera respecto de lo real ordinario.

Las fotos de *Luz sobre Lemoniz*

*Luz sobre Lemoniz*, como diaporama, es una sucesión de imágenes. Estas imágenes no han sido siempre las mismas, ha habido pequeñas variaciones, actualizaciones, etc. que el autor ha ido ajustando en las distintas veces que el trabajo se ha mostrado. Ninguna de estas variaciones modifica sin embargo nada de lo que estamos estudiando, así que es de suponer que el valor no está en estas imágenes en concreto. ¿Dónde está entonces?

Vamos a tomar como referencia a partir de ahora la versión documentada por Consonni con la que abríamos este estudio. Haremos primero, para llegar a los dos aspectos que queremos comentar, una recapitulación de algunas de las cosas dichas hasta el momento, para establecer las bases de lo que ahora queremos tratar.

Hay una selección, una constante toma de decisiones. Es decir, la selección de unos materiales y no otros (es mucho más lo no elegido dentro de lo posible, que lo elegido). Esa selección corresponde al artista, no a nosotros. *Luz sobre Lemoniz* parece mínimo, apenas real. Pero se da. Así, en esa definición formal, se configura la sensibilidad de otro como lugar de nuestra experiencia.

Hemos dicho que este trabajo, como arte, tendrá una estructura arte que sustente estos elementos, los ponga en relación etc.

"La actualidad de un átomo en el cosmos no consiste formalmente en ser un sistema de núcleo y electrones corticales, sino en que este sistema esté en el cosmos. Desde luego, sin esta estructura no habría actualidad, pero es porque lo que no habría es átomo que pudiera ser actual. La actualidad no es independiente de la estructuralidad..."<sup>149</sup>

Hemos mencionado cómo la publicación en Papers d'Art demandó una estructuración coherente y natural<sup>150</sup> de *Luz sobre Lemoniz*. La estructura ideal de *Luz sobre Lemoniz* era en ese momento hecha real, hecha actual, con todas las deformaciones de las que había sido objeto el proyecto. Este es un ejemplo de la plasticidad del arte. El no de Iberduero, la aparición primera del trabajo como publicación, la posterior demanda del trabajo en contextos convenciones<sup>151</sup> del arte contemporáneo...

La actualidad no es independiente de la «estructuralidad», y ambas determinan la actualidad del objeto estético, pero tampoco esto es suficiente para que se dé la experiencia estética. Contiene lo suficiente, pero no asegura la misma. Dijimos que existe, en la identificación automática, el riesgo de abortar la experiencia estética al no dar lugar a ese umbral en que la experiencia estética comienza. Ese umbral que pasa por no conformarse con identificar el uso convencional de unos significantes llegando a sentido y significados ordinarios. Hemos visto también, en el capítulo *Criticas y opiniones en público* (p.83) de qué manera esto puede pasar. Es decir, si en la experiencia *Luz sobre Lemoniz* no se da comienzo a la experiencia estética no sólo no se hace sensible su posibilidad, sino que además

---

<sup>149</sup> ZUBIRI, X., *op. cit.*, p. 373.

<sup>150</sup> Entendiendo aquí por natural una estructuración que deviene de la respectividad con lo real y no de la imposición de una idea.

<sup>151</sup> Galerías, museos, bienales, etc... Hemos mencionado antes algunas en las que el trabajo fue enseñado: "... en las que se ha exhibido a partir del 2001. Entre estas se nombran: *TM guerrilla*, *Expo-02*, en Zurich, u *Organizational forms*, Ljubljana, Eslovenía, ambas del 2002, (faltando en el listado importantes eventos como la *Manifesta 4* de Frankfurt, del mismo año)."

frente a su crítica o interpretación se subvierte la temporalidad de los hechos y lo que realmente es origen de un texto queda supeditado a los sentidos de este. En vez de enfrentarse la interpretación al fallo de sí misma puede acabar obviando el carácter estético de la cosa arte y convertirse en la confirmación factual de aquella interpretación.

Acabamos de decir en *La primera publicación...* (p.156) que la materia de este trabajo no son sólo unas imágenes como material documental. Hemos hablado de la transformación *Luz de Lemoniz* y de la importancia de atender a la materia conceptiva, origen de esa transformación.

Esta no consideración de la especificidad de la propuesta estética comporta en sí misma una dificultad ya que si se reduce a reconocer signos se empobrece el objeto estético hasta obviar su singularidad. Así, el *San Jorge y el dragón* de Ucello, sería prácticamente el mismo que el de Rubens. En ambos aparece una figura identificada como San Jorge, y otra identificada como un dragón. El relato de "San Jorge y el dragón" será uno e independiente de ambas pinturas. No establecemos ninguna diferencia entre la realidad distinta de los distintos objetos estéticos.

Este es un riesgo de la figuración. Aunque *Luz sobre Lemoniz* sea un trabajo figurativo, si intentamos utilizar los signos que nos muestra para entenderlo como arte nos damos cuenta de que, tal y como dice Menke, los signos que lo componen no se inscriben ya en el contexto del que se sustrajeron, de la misma manera que el mármol de una estatua no es más el mismo mármol que el de la montaña. Vamos a profundizar en esto. Tenemos esos elementos que hemos identificado como materiales de *Luz sobre Lemoniz* y que llamamos significantes. Llamarles así es ya una manera de diferenciarlos de un signo terminado. Pero ¿cómo opera esa diferencia?

En este caso tenemos unas fotografías, croquis, logotipos, etc. que se nos muestran desde el arte, lo que de por sí invita a una percepción estética de los

mismos. Para que la experiencia estética empiece la ordinaria falla. Vamos a ver dos ejemplos de resistencia al uso ordinario de estos elementos. En primer lugar, si intentamos ordenar estos elementos tropezaremos una y otra vez con la imposibilidad de recuperar ese relato buscado, ya que la falta de jerarquía no lo contiene en sí mismo (seguiremos con esto en el punto *Lo paratáctico* p.168). Su aparecer en arte nos niega la ubicación de *Luz sobre Lemoniz* en un contexto natural que nos permita resolver ese acto de comprensión. Es decir, se nos niega la restitución del discurso al que estos elementos, como documentos, parecen remitir. Quedamos atrapados en el intento. Revisando los materiales, y la información que tenemos, tratando de corroborar la segunda en lo primero, la información en los materiales, o de ajustar lo primero a los segundo, los materiales a la información. Sin embargo, este intento no tendrá éxito.

"Los dos polos entre los que oscilan los significantes están integrados en el acto de comprensión estética: el sentido al que se refiere el significante es un sentido construido en el orden estético, y el material en el que el significante acaba por reabsorberse es un material captado estéticamente."<sup>152</sup>

Cuando semiológicamente llegamos a un análisis de los signos en un contexto dado, el arte nos desvía a la materia que los sustenta.

"La tesis de la oscilación estética instaaura una ontología de la obra de arte como paso incesante entre los dos polos del material y la significación, de manera que la experiencia artística aparece como un proceso interminable."<sup>153</sup>

---

<sup>152</sup> MENKE, C., *op. cit.*, p.68.

<sup>153</sup> *Ibíd.*, p.68.

Y aquí llega la segunda resistencia. Si obviamos ahora el conjunto, que no se ordena como relato, e intentamos recuperar la información de cada uno de esos elementos, en lo que son, debemos prestar atención a cada uno de ellos. Para reconocer a San Jorge aislamos al personaje y le damos la identidad que fuera de su apariencia ya tiene. Recuperamos al San Jorge del relato. Lo identificamos. Pero al hacer esto fragmentamos la integridad de este San Jorge (pintura) en favor de San Jorge (idea). Este San Jorge (pintura) es el de este cuadro, de esta manera. Sabemos quién es (idea), pero no podemos obviar cómo es ahora, cómo está siendo para nosotros. Si lo obviamos, obviamos su apariencia, obviamos su ser aquí ahora y obviamos la plasticidad; lo obviamos como arte. De la misma manera, si miramos una de las fotos del diaporama, sin que nada más intervenga, aisladamente, es una imagen. Y como foto lo vemos en la confianza de un supuesto valor documental, de su testimonio de que eso que la imagen enseña alguna vez ha existido, ha tenido lugar. Pero en este caso esa foto no es sólo una foto documento, porque para eso tenemos que obviar el cambio que en ella se ha dado al integrarse en este nuevo cuerpo que es *Luz sobre Lemoniz*. Obviar la plasticidad en arte es saltarse una de las características fundamentales de su constitución como tal. Seguiremos con esto en el punto *Lo cuerpo* (p.175).

#### Lo paratático

Venimos de decir que si intentamos ordenar los elementos que *Luz sobre Lemoniz* hace aparecer tropezaremos una y otra vez con la imposibilidad de recuperar ese relato buscado, ya que la falta de jerarquía no lo contiene en sí mismo. Retomaremos brevemente la hipótesis primera de que *Luz sobre Lemoniz* pudiera interpretarse como un ejercicio de memoria ejemplar.

Al principio de este estudio dijimos que este trabajo no puede entenderse simplemente como una rememoración modélica ya que aquí no se neutralizan las afecciones, como Todorov pedía, sino que se desestructura el relato en favor de los elementos a través de los que ese relato tenía lugar, en el que esas afecciones tenían lugar.

Podemos analizar esa desarticulación de los hechos respecto de un relato como la negación de la jerarquía de esos elementos que al saltarse la gramática de los modos habituales de discurso dentro de los cuales se explicaban los hechos, se define, tal y como dice el propio artista, “un espacio propio del significado”. Esa espacialidad según los términos que estamos usando es lo contrario a lo que luego afirma el autor al decir que es para “un significado concreto”; diremos que es un espacio para su significación.

Es cierto que hay una selección de cosas, de signos, de elementos materiales que traen a la actualidad unos hechos del pasado. Hechos que funcionan como un momento destacable para la comprensión de la situación político social de España y especialmente del País Vasco. Hechos especialmente significativos si pensamos que condensan en un espacio de tiempo relativamente breve y en una localización espacial muy concreta la confluencia de los elementos más representativos de lo que constituye durante esos años la representación política de la sociedad vasca. Pero hay algo en esta aparición radicalmente distinto a otras representaciones que puedan hacerse. Hay aquí una falta de posicionamiento por parte del autor que va de la mano de una falta de jerarquía en los elementos que *Luz sobre Lemoniz* presenta como determinantes del trabajo plástico. Esa parataxia no sólo evita la articulación de un discurso por parte del autor, sino que se la dificulta también al público. Se dificulta también *en lo público*.

Hay una selección de elementos, está claro, de todos los posibles, de todas las imágenes de prensa, documentos del proyecto, se seleccionan unos, estos, y no otros. Pero se nos muestran todos al mismo nivel, como materiales. Ante estos se intenta la puesta en marcha de una lectura articuladora para la comprensión. El objetivo de esta lectura articuladora es "...imprimir en el objeto estético una estructura significativa, sin la que no se puede materializar sentido alguno. Empieza pues la lectura articuladora con la determinación de ciertos elementos

del objeto. Estas primeras determinaciones consisten en actos de reconocimiento" <sup>154</sup>. Reconocimiento que al principio de este estudio, en *Comprensión automática* (p.101), llamamos reconocimiento automático. Este reconocimiento que, decíamos, se basa en la identificación.

"Pero ninguno de esos actos de identificación, que efectivamente ocurren en la experiencia estética, la constituyen. La experiencia estética sólo ocurre cuando nuestra comprensión sobrepasa el nivel del simple reconocimiento y transforma los elementos reconocidos en un material, en el que selecciona determinaciones que relaciona entre sí."<sup>155</sup>

Luego, se intenta una lectura articuladora, pero al fallar ese intento, en este caso el de reconocer el discurso que los articula, la interpretación falla. Y falla activamente, lo que desde una perspectiva semiológica podría dejar este intento de sentido en su significación <sup>156</sup>. Hay una inercia interpretativa hacia la significación. Una predisposición hacia el sentido porque estos signos que se nos muestran, es evidente, son signos extraídos de un contexto. Y es aquí, en este fallido intento, donde aparece ese espacio específico, que Aranberri señalaba, para esa significación<sup>157</sup>.

"El acto fundamental de toda comprensión estética es el intento de instaurar una visión articuladora de este tipo, transformando por un

---

<sup>154</sup> MENKE, C., *op. cit.*, p.70.

<sup>155</sup> *Ibíd.*, p.71.

<sup>156</sup> Veremos en el punto *La estructura semiológica de Luz sobre Lemoniz* (141) a qué nos referimos con «significación», primero desde la semiología, y luego desde la estética.

<sup>157</sup> Recordemos que Aranberri se refería a "...rediseñar un espacio lleno de significado". Señalando en este texto que esa espacialidad es distinta a "un significado concreto", es un espacio para la significación.

trabajo de selección un material indeterminado en una red de significantes referidos a una significación."<sup>158</sup>

Una red de significantes, referidos a una significación. Antes hemos dicho que por el mero hecho de ser arte se daba una inercia interpretativa hacia la significación. Ahora podemos avanzar que ese intento de lectura articuladora se da como intento de comprensión de cualquier cosa, pero que es en el arte donde ese intento falla. Y no falla quedándose en algo incomprendido. Falla chocando con la materialidad de los significantes que intentamos identificar.

“La selección que intentamos llevar a cabo al percibir un objeto en el plano estético, se estrella siempre contra su material. Si, pues, los objetos estéticos, sea cual sea su medio de manifestación, se caracteriza por la tensión entre el material y el significante...”<sup>159</sup>

En ese choque no concluye el intento de comprensión porque esos significantes estéticos tienen la forma específica del material estético. Son significantes estéticos. Nacen del intento de hacer real un sentir de otro individuo. Podemos confiar en esa motivación, que ha sido constatada socialmente y llamada *arte*. Es en la confianza de la motivación de otro en la que se origina ese material de significación. No es mero accidente, no es naturaleza, es un hecho consecuente con el deseo de otro. No es distinguible. No están por un lado los significantes y por otro la materia. Es en la plasticidad de lo real en donde estos significantes aparecen formalizados en esa materia. Tampoco son indistinguibles, lo dijimos ya: son materiales en su «momento» *Luz sobre Lemoniz*.

"El intento de comprensión estética, en sentido estricto, comenzaría al interrogarnos por la integración estética de los elementos previamente

---

<sup>158</sup> MENKE, C., *op. cit.*, p. 66.

<sup>159</sup> *Ibíd.*, p. 67.

identificados. Tal integración es un acto de comprensión porque establece relaciones significantes ente los diferentes elementos. Los ejemplos más sencillos los encontramos en obras en las que hay dos elementos identificados relacionados: los paisajes de Paul Klee con signos codificados (cifras, letras, figuras geométricas, etc.) son representaciones de un paisaje *como* sistema de signos, del mundo de los signos *como* paisaje o naturaleza. Esa conexión significativa puede recibir el nombre de significación estética. La transformación que sufren los elementos identificados por su integración selectiva en la experiencia estética consiste en su contribución a la significación estética."<sup>160</sup>

Por lo tanto es ese *como* el origen de la significación estética. Decíamos que es chocando con la materialidad que el intento de comprensión no queda desestimado. Hemos añadido que existe una doble motivación para persistir en ese intento, la intención de otro y la constatación de todos. También decíamos que no es separable el significante estético de su materialidad, aunque tampoco es indistinguible. Volvemos así al punto de partida:

"Contra la doble reducción de la oscilación estética a cada uno de los dos polos constitutivos de la obra, la experiencia artística se afirma como el proceso mismo del paso de uno a otro polo."<sup>161</sup>

Esta inestabilidad, tal y como se refiere a ella Menke, "sólo puede explicarse si nos remontamos a su causa, la procesualidad sin resultado de la experiencia estética misma". El intento comprensivo falla, pero no queda como incomprendido. El objeto estético sigue ahí como arte. Y el sujeto de experiencia renueva una y otra vez su identificación fallida. Nos referimos a ello en el punto

---

<sup>160</sup> MENKE, C., *op. cit.*, p. 71.

<sup>161</sup> *Ibíd.*, p. 69.

*Proceso, Bergson.* En la experiencia estética ese proceso es constitutivamente temporal:

"El acto de comprensión automático es intemporal o se da en el tiempo sin cambio de la repetición; el tiempo que usa, lo procesual, se anula en el resultado. En los actos no automáticos, por el contrario, lo procesual es constitutivo; mientras que la comprensión automática se resume atemporalmente en el acto de identificación de su objeto, la comprensión no automática se inscribe irreductiblemente en la temporalidad. El tiempo de su constitución procesual no se anula y subsiste en el resultado final. La comprensión no automática es la efectuación de un proceso que no se puede sintetizar en un resultado aislable, y cuya temporalidad propia Bergson ha llamado *duración...*"<sup>162</sup>

Ese significativo estético que no es separable de su materialidad hemos dicho que no es separable, pero tampoco indistinguible. En esa circunstancia es que el acto de conocer se vuelve proceso porque no sólo debe realizar "la integración estética de los elementos previamente identificados como portadores de significación, sino porque la identificación misma de tales elementos significantes es problemática"<sup>163</sup>.

Esa dificultad para la identificación da lugar a un *proceso* en el que el valor no reside en un producto de esas relaciones, caso del conocimiento automático en el que el tiempo de ese proceso se anula en el resultado, sino en la posibilidad de las mismas. La constitución del sentido estético no se da en establecer relaciones "entre elementos significantes, sino en la reefectuación del proceso en el curso del cual se conectan unos a otros con vistas a ganar una significación"<sup>164</sup>. Por lo

---

<sup>162</sup> MENKE, C., *op. cit.*, p. 53.

<sup>163</sup> *Ibíd.*, p. 72.

<sup>164</sup> MENKE, C., *op. cit.*, p. 72.

que la comprensión estética "...no consiste en una activación de la dimensión profunda de los símbolos, sino en la reconstrucción, en cada caso, de las «técnicas de significación» que ponen los signos en relación". No se trata de lo que cada una de las fotos, croquis o dibujos representen.

"...si los significantes estéticos no se constituyen sino por una identificación selectiva, entonces se plantea un «problema de comprensión» de cada significante en particular. Es preciso, en efecto, decidir entre diferentes posibilidades: *como qué* habrá que tomar tal elemento que es posible identificar de muchas maneras. Las dificultades de la comprensión estética no se dan sólo en el momento de integrar los significantes ya identificados en un proceso de significación estética, sino ya en el estadio de la identificación procesual de los significantes estéticos mismos. En consecuencia, nos encontramos, respecto a la cuestión planteada, con que el estatus de identificación se modifica por el hecho de su inserción misma en la experiencia estética. Es cada identificación, y no sólo su relación con otras, la que queda sometida a la procesualidad de la experiencia estética."<sup>165</sup>

No se trata de que sea San Jorge, se trata de ese color que ha sido dado sobre ese lienzo con determinado gesto de alguien que quiso representar a un (ese) San Jorge (que era para él/ella). Es Aranberri, aunque dé igual quién sea Aranberri. Es un individuo, como cualquier otro, *en* la constitución formal de su realidad. Es nosotros en la posición de ese individuo.

Recuperemos para acabar una cita ya hecha en el capítulo *Comprensión automática* (p.101)

---

<sup>165</sup> *Ibíd.*, p. 73.

"La transformación estética, en tanto que operación de desautomatización, aparece así como un intento de formación, de unidades de sentido, no por subsunción, sino por la conversión en proceso de los mecanismos de subsunción; es decir, que en lugar de presuponer las funciones almacenadas por convención, hay que producirlas en la experiencia estética."<sup>166</sup>

La falta de jerarquía, de relato, en los elementos de *Luz sobre Lemoniz* dan lugar a un proceso, temporal, donde no estamos activando una dimensión profunda de los símbolos, sino de la «técnica de significación». No estamos llegando a la verdad de la historia de la central nuclear de Lemoniz, sino a hacer sensible en la experiencia estética los intentos de formación de sentido del sujeto de experiencia. A hacer sensible nuestros intentos de formación de nuestra verdad.

Lo cuerpo

Hemos dicho repetidas veces que, en el caso de *Luz sobre Lemoniz*, si mirábamos un elemento por separado, una foto, esta puede ser considerada como documento histórico, pero que eso era evitar la situación estética que el conjunto de elementos plantea.

Decíamos también, con el ejemplo de San Jorge y el Dragón, que no podemos obviar *cómo* ese San Jorge aparece. Si lo obviamos, obviamos su materialidad, lo obviamos como arte. Y que esa conexión significativa es a lo que Menke llama significación estética: "La transformación que sufren los elementos identificados por su integración selectiva en la experiencia estética".

Además en el punto *La primera publicación...* apuntábamos que para ese mirar una sola de las fotos del diaporama, sin que nada más intervenga, tenemos que

---

<sup>166</sup> MENKE, C., *op. cit.*, p. 77.

obviar el cambio que en ella se ha dado al integrarse en este nuevo cuerpo que es *Luz sobre Lemoniz*. Llamando la atención sobre el hecho de que obviar la plasticidad en arte es saltarse una de las características fundamentales de su constitución como tal. Y esto es muy importante para ponerlo en relación con el punto anterior, donde hemos negado la existencia de una jerarquía en los elementos que posibilitara una lectura articulada (que hemos llamado, por los materiales que maneja *Luz sobre Lemoniz*, relato).

Podemos pensar que si hay estructura existe una jerarquía. Y que, por lo tanto, negar la existencia de una jerarquía que permitiera reconocer el posicionamiento del autor respecto de los hechos equivaldría a negar la existencia de esa estructura. Si decimos que los elementos aparecen desarticulados podríamos pensar que están carentes de estructura. Que es una acumulación, sin más, de distintos elementos. Pero esto es radicalmente falso. No aparece la estructura del relato, pero hay una estructura. La estructura discursiva se ha transformado en estructura estética. Además, recordemos, esa transformación estructural *se ha ido dando* como consecuencia de distintas cosas que ya hemos comentado (negociación con las condiciones de lo real, mediación del artista, aparición en el espacio público...). Es, tal como decíamos antes, la transformación de un sistema en otro sistema.

Y esta idea de sistema es interesante para pensar en cada uno de los elementos como algo aún identificable por separado, pero totalmente dependiente del resto en cuanto *Luz sobre Lemoniz*. Recordemos el ejemplo de Zubiri:

"Suponiendo que el ADN y el ARN fueran los determinantes últimos de un ser vivo (es asunto no de filosofía sino de biología), es cierto que los podemos separar de la célula, pero entonces no son «materia» de la célula. Han perdido su carácter de materia para convertirse en cosas materiales. Recíprocamente, una cosa material puede convertirse en materia de algo: el mármol se convierte en materia de la estatua [...] Todo ello prueba justamente que no es lo mismo materia que cosa material, y que materia no

es formalmente la designación de una cosa, sino la designación de una función."<sup>167</sup>

Ese sistema *otro* en que los elementos *Luz sobre Lemoniz* se han transformado es un sistema entero. Eso es, está acabado como hecho: es *Luz sobre Lemoniz*. Lo que nos interesa es que la actualidad material consiste en que lo actual "es siempre un sistema entero sustantivo por elemental que sea".

Vamos a hacer un paréntesis aquí para nombrar, sin explicar demasiado, la distinción que Zubiri hace, y que nosotros obviaremos, entre Mundo y Cosmos. *Mundo* es para Zubiri esa respectividad a la que nos hemos referido anteriormente.

"...en virtud de su realidad, toda cosa real lo es en respectividad a todo lo real en cuanto real. Y esta respectividad es lo que he llamado Mundo. Lo real, por ser actualmente real, tiene entonces una *ulterior* actualidad, la actualidad en el Mundo. Y esta actualidad es justamente lo que llamamos ser."<sup>168</sup>

El *cosmos* es la respectividad de lo real "por ser «tal» como es".

"Por eso el cosmos mismo es más que hecho: es el hecho de los hechos, es el hecho de que tiene que haber hechos; si se quiere, es el lugar metafísico de los hechos. Sin embargo, repito, no es una necesidad metafísica. Si al hecho lo llamamos lo «fáctico», al cosmos, que es el lugar y el hecho de los hechos sin ser una necesidad absoluta, le llamo lo «factual»."<sup>169</sup>

---

<sup>167</sup> ZUBIRI, X., *op. cit.*, p. 395.

<sup>168</sup> *Ibíd.*, p. 255.

<sup>169</sup> ZUBIRI, X., *op. cit.*, p. 370.

No vamos a insistir más en esto, sabiendo que al dejarlo aquí es casi indescifrable, porque nos alejaría de la dirección que llevamos. Sólo lo señalamos y seguimos con aquello a lo que nos lleva: que esos hechos (fácticos) lo son a través de cosas materiales. De donde deduce Zubiri que esa materia es entonces principio de actualidad.

"Las cosas que están en el cosmos son cosas materiales. La materia es en ellas principio de estar aquí en el cosmos; esto es, la materia es entonces principio de actualidad."<sup>170</sup>

Y, en esa actualidad, la materia lo es siempre como "sistema entero sustantivo". Para explicar esto Zubiri pone un ejemplo muy gráfico:

"Lo propio debe decirse de un perro; lo que es actual en el cosmos no son estas patas, esta cabeza, etc. sino este perro."<sup>171</sup>

Esto no significa que cada una de las patas no exista en sí, sino que existe como pata de un cuerpo. Para establecer las diferencias que esto supone Zubiri extrema el ejemplo:

"Un brazo amputado, aparte sus alteraciones estructurales, ha adquirido actualidad [...] Mientras formaba parte del organismo, tenía una actualidad mediata, esto es, una actualidad fundada en la actualidad del organismo entero. Ahora tiene una actualidad del organismo entero. Ahora tiene una actualidad inmediata propia. Inversamente, un electrón suelto tiene actualidad inmediata propia [...] Al formar parte de un sistema atómico, pierde su actualidad inmediata y pasa a tener sólo actualidad mediata..."<sup>172</sup>

---

<sup>170</sup> *Ibíd.*, p. 371.

<sup>171</sup> *Ibíd.*, p. 373.

<sup>172</sup> ZUBIRI, X., *op. cit.*, p. 377.

Si atendemos a *Luz sobre Lemoniz* de manera fragmentaria, tal y como lo hace quién se detiene aisladamente en cada una de las imágenes, es difícil establecer la diferencia de un elemento del trabajo, del carácter documental del mismo. Pero entonces no estaríamos ya ante este trabajo, porque lo habríamos desmembrado. Alteraríamos la actualidad mediata que la foto tiene en *Luz sobre Lemoniz*. No conociendo así su actualidad arte que desaparecería tras la cualidad inmediata de la foto. Y esto no es que no sea posible, ni que esa foto no sea *esa* foto, sino que estaríamos evitando la participación de esa foto como parte de un cuerpo más complejo. Los elementos que forman parte de este trabajo son, como relación, lo que se *hace* presente. Y su *ser* actualidad consiste en ser un *sistema sustantivo entero* en lo real. Lo que se nos hace presente no es esa foto y esa y esa, sino *Luz sobre Lemoniz*.

Para ver esto volvamos al momento en que Zubiri define la esencia-materia.

"La esencia-materia es una multiplicidad de momentos o elementos en estado constructo. Llamamos aquí «elemento» a todo momento de esta multiplicidad, sea cualquiera su índole, que puede ir desde la mera fragmentación hasta el simple punto. Y para nuestros efectos, elemento es no sólo un momento interno de lo que llamamos «una cosa», sino que abarca asimismo toda la diversidad de cosas materiales en cuanto cada una de ellas es un momento de su conjunto; cada cosa es entonces un elemento del conjunto, un elemento de la multiplicidad. En su virtud, decimos que cada elemento de ella, por hallarse en estado constructo (cada una es «elemento-de» la multiplicidad), tiene una «posición» respecto de todos los demás."<sup>173</sup>

---

<sup>173</sup> ZUBIRI, X., *op. cit.*, p. 352.

Esa posición es "una posición estrictamente material, normalmente material, pero más amplia que la colocación. Lo material de esta posición es lo que expresamos al decir que cada elemento está «junto-a» los demás"<sup>174</sup>. Lo que lleva a que:

"...cada elemento está o bien «fuera» o bien se identifica con los demás estando no «fuera» sino «dentro». Pero, en segundo lugar, no han de tomarse estos conceptos en el sentido vulgar de «separación», como si todo elemento de una multiplicidad material fuera necesariamente «separable» en el sentido de la topología. Los distintos elementos de la multiplicidad consisten en que cada uno es materialmente algo «ex», fuera de los demás, pero intrínseca y formalmente «de» los demás. El «ex» y el «de» han de tomarse unitariamente: es lo que llamo el «ex-de». El «de» pertenece a la índole formal de cada elemento en su propio «ex»: cada elemento está formalmente vertido a los demás. Ningún elemento de la multiplicidad material tiene ni puede tener realidad si no es siendo «de» los demás."<sup>175</sup>

Volveremos luego sobre este «ex-de»<sup>176</sup>, de momento quedémonos con que, si bien los elementos no son separables, su multiplicidad consiste en que cada uno es materialmente algo. Lo adelantábamos antes al referirnos a la dificultad de identificar no sólo de los significados, sino de los mismos elementos de significación. Estos están en relación, posicional, estructural, respectiva. Son al mismo tiempo distinguibles e indisolubles. Al ser separados pierden su actualidad mediata. Cambian. Son otra cosa. Por eso se refiere Zubiri a sistemas sustantivos.

---

<sup>174</sup> *Ibíd.*, p. 352.

<sup>175</sup> *Ibíd.*, p. 353.

<sup>176</sup> En el punto *La estructura semiológica de segundo orden* (p.143).

"... cuando las estructuras en cuestión son sistemas simples, poseen propiedades o notas que llamaré elementales. Pero cuando se trata de sistemas compuestos de sistemas elementales, estos sistemas compuestos tienen dos clases de propiedades. Unas, las que llamo «aditivas», porque son el resultado de la mera adición de las propiedades elementales que cada sistema elemental aporta al sistema compuesto. Por ejemplo, el peso de un sistema compuesto, prescindiendo del defecto de masa, es la suma de los pesos de cada elemento. Pero las sustantividades compuestas tienen también otras propiedades, que llamo propiedades sistemáticas, porque aunque determinadas por las notas y sólo por las notas de los sistemas elementales que componen el nuevo sistema, sin embargo pertenecen sólo al sistema por entero y no pueden distribuirse entre los elementos componentes."<sup>177</sup>

No sólo se suman los elementos, sino que por estar juntos adquieren propiedades que devienen de ese estar juntos. Son propiedades sistemáticas.

Pero además este estar juntos implica algo más. Esas propiedades aditivas y sistemáticas hacen ser al sistema una cosa real. Es lo que la cosa es, como se hace real. Es la consistencia de la cosa en cuanto lo que es. Esa "consistencia se halla fundada en la unidad coherencial, según la cual la cosa en cuestión es realidad"<sup>178</sup>.

Unidad coherencial que hace estable, en cuanto real, a la cosa.

"Sin entrar en graves disquisiciones científicas acerca de este concepto, digamos simplemente que estabilidad es lo opuesto a «disipación». En la medida en que algo material es disipable, decimos que es cuando menos candidato a la inestabilidad y, por tanto, a la no-realidad que antes era. La

---

<sup>177</sup> ZUBIRI, X., *op. cit.*, p. 355.

<sup>178</sup> ZUBIRI, X., *op. cit.*, p. 356.

esencia-materia es en este aspecto constitutiva *estructura de estabilidad*."<sup>179</sup>

Zubiri resume así en tres aspectos estructurales la esencia-materia:

"Es «a una» estructura constitutiva de posición, estructura constitutiva de cualificación y estructura constitutiva de estabilidad."<sup>180</sup>

Es decir, tiene una posición en la realidad, donde aparece con unas cualidades específicas y de manera estable.

La estructura semiológica de *Luz sobre Lemoniz*

Nos detendremos ahora en de qué manera se transforman estas fotos en material de significación al *estar* en ese otro cuerpo *Luz sobre Lemoniz*<sup>181</sup>.

Hemos visto cómo el trabajo de Aranberri resiste al discurso histórico, pero a la vez vemos también que, pese a afirmar que no es relato, todo el rato giramos en torno suyo. Está claro que hay una relación con el sentido habitual de las cosas. Hemos defendido que es de la mano de ese sentido habitual como se llega a ese umbral, ese momento, en que la experiencia estética empieza. Para explicarlo decíamos que al aproximarnos al objeto estético buscamos fallidamente sentidos que, por su ser estético, tienden a su significación a través de significantes.

---

<sup>179</sup> *Ibíd.*, p. 356.

<sup>180</sup> *Ibíd.*, p. 357.

<sup>181</sup> Recordemos lo Menke decía en este sentido: "El acto fundamental de toda comprensión estética es el intento de instaurar una visión articuladora de este tipo, transformando por un trabajo de selección un material indeterminado en una red de significantes referidos a una significación." MENKE, C., *op. cit.*, p. 66.

Si no es una rememoración al uso, tal y como hemos visto, y si afirmamos que su modo de discurso es otro, tal y como hemos hecho<sup>182</sup>, habrá que concretar cuál es ese modo. Le hemos llamado significación pero, ¿qué es esa «significación»? Es desde la semiología desde donde se estudian los signos en lo social y por lo tanto es un buen modo de abordar esta cuestión. Tal y como hemos visto, los materiales usados en *Luz de Lemoniz* ponen fácil una aproximación semiológica al mismo. Hemos hablado de la materialidad, en la estatua y en este trabajo, a través de Zubiri. Ahora veremos cómo sostener lo dicho hasta ahora desde la semiología, analizando la estructura semiológica del trabajo. Para llegar a que esos significantes no son de cualquier tipo, sino que "son una materialidad significativa. Son, al mismo tiempo, una realidad cósmica y una relación significativa"<sup>183</sup>. Y que la significación se da en lo que Barthes describe como estructuras semiológicas de segundo orden.

La estructura semiológica de segundo orden

Tenemos entonces que intentar concretar a qué nos referimos con significación. Para ello vamos a estudiar un mecanismo que explica Roland Barthes en *El mito hoy*<sup>184</sup>. En este texto Barthes estudia el funcionamiento semiológico de lo que llama «el mito hoy»<sup>185</sup>.

La semiología estudia el signo en la vida social. Barthes introduce la cuestión de esta manera:

---

<sup>182</sup> La autonomía del arte " adquirida en el curso de su proceso histórico de diferenciación frente a otros modos de discurso...". MENKE, C., *op. cit.*, p. 24.

<sup>183</sup> MENKE, C., *op. cit.*, p. 57.

<sup>184</sup> BARTHES, R. (2009) *Mitologías*. Madrid: Edit. Siglo XXI, 214 p.

<sup>185</sup> El texto se escribió en 1956.

"Sería útil recordar que la semiología postula una relación entre dos términos, un significante y un significado. Esta relación se apoya en objetos de orden diferente; por eso decimos que no se trata de una igualdad sino de una equivalencia. Mientras que el lenguaje común me dice simplemente que el significante *expresa* el significado, en cualquier sistema semiológico no nos encontramos con dos, sino con tres términos diferentes."<sup>186</sup>

El significante, el significado y el signo.

"Lo que se capta no es un término por separado, uno y luego el otro, sino la correlación que los une [...] Entre el significante, el significado y el signo existen, naturalmente, implicaciones funcionales (como de la parte al todo)."<sup>187</sup>

Empezando desde el principio, y volviendo a lo que como público percibe primeramente el sujeto de experiencia, en *Luz sobre Lemoniz* estos signos son imágenes. Y a este respecto Barthes nos dice:

"La imagen, a su vez, es susceptible de muchos modos de lectura: un esquema se presta a la significación mucho más que un dibujo, una imitación más que un original, una caricatura más que un retrato."<sup>188</sup>

Las cosas se prestan a la significación, unas más que otras. *Luz sobre Lemoniz* se presta a la significación. No es la significación, se presta a ella. Vamos poco a poco a definir qué es esta significación a la que se presta.

---

<sup>186</sup> BARTHES, R., *op. cit.*, p.170.

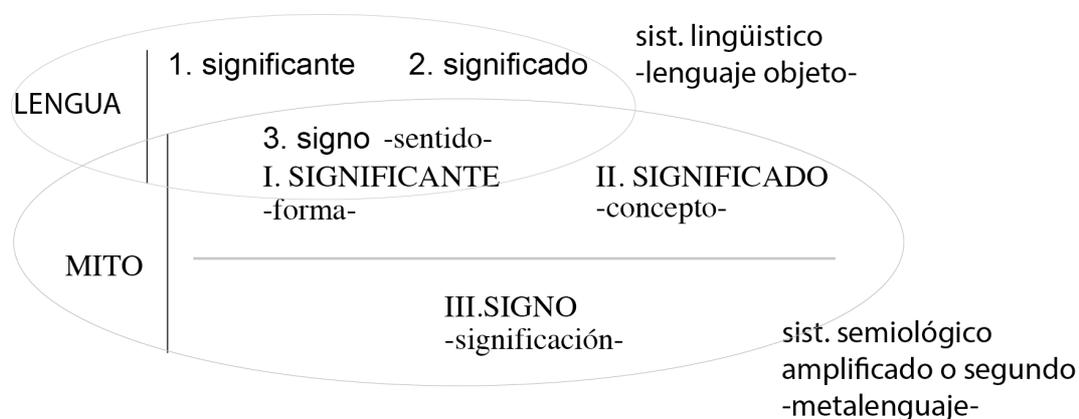
<sup>187</sup> BARTHES, R., *op. cit.*, p.171.

<sup>188</sup> BARTHES, R., *op. cit.*, p.168.

Lo que nos interesa específicamente es el modo de funcionamiento que Barthes describe, según el cual el mito sería un sistema semiológico segundo<sup>189</sup>. El funcionamiento consistiría en una duplicidad del sistema semiológico, aunque decir duplicidad no es muy exacto. El primer sistema, de significante y significado, es el habitual. El del sistema lingüístico. Pero a este se superpone, se adhiere, un segundo sistema:

“Existen en el mito dos sistemas semiológicos de los cuales uno está desenchajado respecto al otro: un sistema lingüístico, la lengua (o los modos de representación que le son asimilados), que llamaré *lenguaje objeto*, porque es el lenguaje del que el mito se toma para construir su propio sistema; el mito mismo, que llamaré *metalenguaje* porque es una segunda lengua *en la cual se habla de la primera*.”<sup>190</sup>

Puede entenderse mejor en este esquema:



En el esquema vemos que el significante del mito, a diferencia del lingüístico (o lenguaje objeto de cara al mítico) tiene un comportamiento doble, como término

<sup>189</sup> “...el mito es un sistema particular por cuanto se edifica a partir de una cadena semiológica que existe previamente; *es un sistema semiológico segundo*.” *Ibíd.*, p.172.

<sup>190</sup> *Ibíd.*, p.173.

final del sistema lingüístico o como término inicial del sistema mítico (sistema semiológico amplificado o segundo). Es decir, puede ser término del sistema primero, como signo, o puede ser el significante del sistema segundo. Para explicar esta duplicidad en su funcionamiento Barthes los designa diferenciadamente:

"Necesitamos, por lo tanto, dos nombres: en el plano de la lengua, es decir, como término final del primer sistema, al significante lo designaré *sentido* [...] en el plano del mito lo designaré *forma*. Respecto al significado, no hay ambigüedad posible: le dejaremos el nombre de *concepto*."<sup>191</sup>

A la relación de los dos primeros términos del sistema mítico (significante y significado) se le llamaría signo, pero como este sistema es doble Barthes explica que no podemos llamarle así "sin que se produzca ambigüedad, ya que, en el mito (y ésta es su principal particularidad), el significante se encuentra formado por los *signos* de la lengua". Así que opta por llamar a esta nueva relación con el término de significación donde cumple una doble función: la de designar y notificar, hacer comprender e imponer".

"El significante del mito se presenta en forma ambigua: es, a la vez, sentido y forma, lleno de una lado, vacío del otro. Como sentido, el significante postula de inmediato una lectura, se lo capta con los ojos, tiene realidad sensorial... ..tiene riqueza... ..son conjuntos plausibles, están dotados de una racionalidad suficiente. Como suma de signos lingüísticos, el sentido del mito tiene un valor propio, forma parte de una historia... ..en el sentido ya está construida una significación que podría muy bien bastarse a sí misma, si el mito no la capturara y no la constituyera súbitamente en una forma vacía, parásita. El sentido *ya* está completo, postula un saber, un

---

<sup>191</sup> BARTHES, R., *op. cit.*, p.175.

pasado, una memoria, un orden comparativo de hechos, de ideas, de decisiones."<sup>192</sup>

En *Luz de Lemoniz* tenemos una fotografía de una manifestación o un concierto (una concentración de mucha gente en unas campas) de los 70-80 (por la manera de vestir). Si la cogemos por separado (al margen de *Luz sobre Lemoniz*), como realidad inmediata, es una foto que podemos pensar que venga de un periódico, o de un álbum de alguien. La cantidad y actitud de la gente nos hace pensar en un encuentro de algún tipo, la ropa en una época. La entendemos como testimonio de un hecho pasado. Se ve a la gente allí reunida. No tenemos dudas de lo que es. Está *ya* llena de sentido. Pero cuando ese primer significante desarrolla su potencia en el segundo sistema, en nuestro caso, cuando aparece como elemento mediato de *Luz sobre Lemoniz*, todo cambia.

"Al devenir forma, el sentido aleja su contingencia, se vacía, se empobrece, la historia se evapora, no queda más que la letra. Encontramos aquí una permutación paradójica de las operaciones de lectura, una regresión anormal del sentido a la forma, del signo lingüístico al significante mítico...  
...El sentido contenía un sistema de valores: una historia, una geografía, una moral, una literatura. La forma ha alejado toda esta riqueza: su pobreza actual requiere de una significación que la reemplace."<sup>193</sup>

Seguimos estando delante de la misma foto. Su integridad física no se ha visto alterada. Seguimos sabiendo que corresponde a una foto que da cuenta de un hecho acontecido. Seguimos viendo a la gente reunida. Sigue siendo una imagen en la que hay indicios para pensar que se trate de los años 70-80. Sin embargo esta está, en palabras de Barthes, empobrecida. La historia, o gran parte de ella, se ha evaporado. El sentido y el significado de esa imagen documento ya no está.

---

<sup>192</sup> BARTHES, R., *op. cit.*, p. 175.

<sup>193</sup> BARTHES, R., *op. cit.*, p. 175.

Ahora se nos presenta en relación directa con otros elementos, *junto a* otros elementos. No como colocación sino como «posición material». Como decía Zubiri ya no es un electrón sino un electrón dentro de una cadena atómica. No tiene ya realidad propia inmediata, sino realidad mediata, como parte de ese cuerpo que es *Luz sobre Lemoniz*. No es una foto de prensa (realidad inmediata) que da testimonio de que esa manifestación tuvo lugar, sino un elemento de *Luz sobre Lemoniz* que hace de esa imagen una parte de su cuerpo estético.

*Luz sobre Lemoniz* no es un cajón en el que hay muchas fotos, sino una estructura específica con una presencia en la realidad. Ya no podemos decir que eso es una foto, porque *eso* es una foto dentro de un cuerpo, elemento de un cuerpo. Decimos cuerpo para enfatizar que no es sólo un agrupamiento y que la presencia de ese cuerpo sí es inmediata<sup>194</sup>.

"...*el mito no oculta nada*: su función es la de deformar, no la de hacer desaparecer. No hay allí ninguna latencia del concepto en relación con la forma: el mito no requiere de ningún inconsciente para explicarlo. Evidentemente nos enfrentamos con dos tipos diferentes de manifestación: la presencia de la forma es literal, inmediata: además es extensa. Esto se debe [...] a la naturaleza lingüística del significante mítico: puesto que está constituido por un sentido ya trazado, sólo puede darse a través de una materia [...] Los elementos de la forma tienen entre sí, por lo tanto, relaciones de lugar, de proximidad: el modo de presencia de la forma es espacial."<sup>195</sup>

Esa reunión de personas es una imagen dentro de un pase de diapositivas junto con otras imágenes, proyectada un tiempo determinado contra una determinada

---

<sup>194</sup> Pero también para marcar una diferencia importante respecto de este análisis de Barthes, y es que la materia de este cuerpo es materia estética. Luego volveremos sobre esto. Sigamos ahora con Barthes.

<sup>195</sup> BARTHES, R., *op. cit.*, p.179.

pared de un lugar concreto. El ruido, la luz, la gente... está todo en la misma realidad del sujeto de experiencia. Este diaporama es la presencia somática, decíamos, de un proyecto que se ha considerado un trabajo plástico relevante para el arte contemporáneo. La actualidad de este proyecto, su realidad, es esta presencia somática y junto con lo estructural (el proyecto, la publicación, etc.) tenemos el cuerpo *Luz sobre Lemoniz*<sup>196</sup>.

Qué queda entonces de esa foto de prensa, de ese croquis pirotécnico, de esos gráficos... Si seguimos el planteamiento de Barthes, al devenir forma, el sentido aleja su contingencia, se vacía, se empobrece, la historia se evapora, no queda más que la letra. Su presencia es literal. Como está constituido por un sentido ya trazado, sólo puede darse a través de una forma.

“El punto capital de todo esto es que la forma no suprime el sentido sino que lo empobrece, lo aleja, lo mantiene a su disposición. Parece que el sentido va a morir, pero se trata de una muerte en suspenso: el sentido pierde su valor pero mantiene la vida, y de esa vida va a alimentarse la forma del mito. El sentido será para la forma como una reserva instantánea de historia...”<sup>197</sup>

Pero 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). Esto es importante. La foto en ningún momento deja de ser foto. Pero antes era foto testimonio, y ahora es foto-elemento-arte. Ese cambio no implica un borrado total de su anterior ser, si no sería simplemente otra cosa. No es, como decía Zubiri, una transmutación, sino una transformación. Cambia en parte, y en parte

---

<sup>196</sup> Viene de *Breve nota sobre lo que para Zubiri es la estructura*, p.100.

<sup>197</sup> BARTHES, R., *op. cit.*, p. 175.

mantiene las características de su origen. Ese «ex-de» del que hablaba Zubiri. Ese estar siendo parte y a la vez distinto (donde cada uno es materialmente algo). Ese aviso de que lo que está delante es un «momento». Un momento de algo; de la estatua, de *Luz sobre Lemoniz...* "El sentido será para la forma como una reserva instantánea de historia..." pero no de una historia, o de la historia, sino de historia. Del momento de verdad de la historia. De la historia como verdad, como saber, pero sobre todo del sentimiento de verdad (de suceso) del que participamos ante la historia.

"El concepto por el contrario, se ofrece de manera global, es una suerte de nebulosa, la condensación más o menos imprecisa de un saber. Sus elementos están ligados por relaciones asociativas: es sostenido no por una extensión sino por un espesor (aunque esta metáfora sea aún demasiado espacial); su modo de presencia es memorial."<sup>198</sup>

Memorial, pero no de las contingencias de su anterior participación como signo en el sistema primero (memoria de una manifestación), sino como memoria de su participación anterior en un sentido que participaba naturalmente de la realidad (factualidad). Más próximo a ser materia que material. Como material memoria del imaginario, se dirige hacia su ser materia (conceptiva) anterior.

En el caso concreto de este trabajo, por ser arte, nos resulta especialmente importante esta consideración desde un punto de vista plástico. ¿Qué es eso anterior de lo que el concepto guarda memoria? Lo hemos dicho ya, es lo factual<sup>199</sup>. La foto se apoya en la factualidad de su anterior sistema, donde no había duda de su ser (real) y dota, a ese estado nuevo de inconclusión, de su ser elemento de un cuerpo estético, de la actualidad de realidad que antes tenía. En

---

<sup>198</sup> BARTHES, R., *op. cit.*, p.179.

<sup>199</sup> Recordemos que Zubiri llama lo factual "al lugar del hecho de los hechos".

su nueva apariencia, en ese *no ser lo que era hasta el instante antes de ser elementos de este conjunto*, radica su potencialidad como hecho.

"El vínculo que une el concepto del mito al sentido es esencialmente una relación de *deformación* [...] En un sistema simple como la lengua, el significado no puede deformar nada en absoluto porque el significante, vacío, arbitrario, no le ofrece ninguna resistencia. Pero aquí todo es diferente: el significante tiene en cierto modo dos caras: una cara llena que es el sentido [...], y una cara vacía, que es la forma[...]. Evidentemente lo que el concepto deforma es la cara llena, el sentido [...] Pero esta deformación no es una abolición [...] El concepto, estrictamente, deforma pero no llega a abolir el sentido; una palabra da cuenta de esta contradicción: el concepto aliena el sentido."<sup>200</sup>

El sentido está por lo tanto empobrecido, vaciado, deformado. Esto es lo que hace extraestético el que en este trabajo se reinstauren los significados de los signos del sistema lingüístico, el sentido (inmediato) de cada uno de sus elementos, como si nada hubiera pasado. Como si no hubiera una operación que conlleva la pérdida de integridad de ese sentido. Estas interpretaciones obvian lo plástico, y se atienen a la lengua (según el esquema de Barthes). En su inmediatez primera. Como electrón, pero no como cuerpo *Luz sobre Lemoniz*.

Si no obviamos este cambio el tipo de relación que este trabajo establece con lo social es ya distinta. Se hace presente, *es actual*, real, como arte. Opera no sólo desde la factualidad que le da su presencia somática, sino también desde la que hereda del sistema primero.

La factualidad de esta forma pendiente de sentido, su estar ahí, real, hace que Barthes le atribuya un carácter interpelativo:

---

<sup>200</sup> BARTHES, R., *op. cit.*, p.179.

"Y ese llamado [...] ha admitido todos los despojos [...] no hay más que una señal breve, indiscutible. Y la invocación personal es tan franca que me parece que [...] acaba de ser creado, ahí mismo, *para mí*, como un objeto mágico surgido en mi presente, sin ninguna huella de la historia que lo produjo."<sup>201</sup>

Decíamos al principio que el funcionamiento aparentemente paratáctico de los elementos le permiten a Aranberri no posicionarse ideológicamente. Pero eso no significa que él oculte su posición ideológica ni que juegue a crear estratégicamente una estructura capaz de funcionar como un mecanismo de significación basado en la polisemia. Aranberri usa elementos reales, materia y materiales, para relacionarse *en* la realidad. Para ver si la realidad permite lo que desea de ella. O para ver lo que la realidad le devuelve en su trato con ella. Es su trabajo como artista. Trabaja en arte, en el arte. Tratando de dar con algo de su relación con lo real capaz de ser arte. Una experiencia de realidad renovada no sólo para él, sino para todos. Retomaremos más adelante esta interpelación, que "parece una invocación personal", que parece que está ahí mismo para uno, para el sujeto de experiencia.

*Luz sobre Lemoniz no es un mito*

Pero sigamos con ese análisis de la significación para establecer por qué *Luz sobre Lemoniz* no puede ser totalmente explicado en lo que Barthes llama mito.

Barthes afirma que este modo de significación del mito se trata de una forma pendiente de ser activada, a la que "más adelante habrá que imponer [...] límites históricos, condiciones de empleo, reinvestir en ella la sociedad..."<sup>202</sup> Luego desde la perspectiva de Barthes los límites históricos etc. llegan después al mito. El mito

---

<sup>201</sup> BARTHES, R., *op. cit.*, p.182.

<sup>202</sup> *Ibíd.*, p. 167.

sería así una forma esperando ese después, en que queda llena. Es una significación pendiente de contenido. Y dirá del mito que es símbolo, que es habla y que es lenguaje casi independiente de la materia, lo que para nosotros será el momento de distanciarse de esa idea de mito.

El cese de la oscilación adorniana en el mito de Barthes

Para establecer por qué no es suficiente con atender a esa significación del mito de Barthes en *Luz sobre Lemoniz*, vamos a empezar a prestar atención a la siguiente afirmación de Barthes.

“¿Qué es un mito en la actualidad? Daré una primera respuesta muy simple, que coincide perfectamente con su etimología: *el mito es un habla*.”<sup>203</sup>

Cuando Barthes dice habla, se refiere a la oralidad como puesta en común de un sentimiento de lo social. Algo en lo que los miembros de un mismo ámbito cultural se identifican.

“El mito no se define por el objeto de su mensaje sino por la forma en que se lo profiere: sus límites son formales, no sustanciales. [...] Cada objeto del mundo puede pasar de una existencia cerrada, muda, a un estado oral, abierto a la apropiación de la sociedad...”<sup>204</sup>

Pero *Luz sobre Lemoniz* se aleja más de esa oralidad que Barthes identifica, vuelve a su silencio con más determinación que otros modos de comunicación, y permite una experiencia no ajena, pero sí distinta a esa oralidad. Para entender esto hay que establecer una diferencia entre la significación del mito, que es un habla, y la de la estética. Vamos a recuperar algunas de las cosas ya dichas.

---

<sup>203</sup> BARTHES, R., *op. cit.*, p.167.

<sup>204</sup> *Ibíd.*, p.167

La significación estética difiere aquí de la del mito en que no es posible establecer ningún vínculo contextual que posibilite la identificación que Barthes otorga al mito vestido, como símbolo, en la sociedad. Esa apropiación implica que el mito pasa como símbolo a posibilitar una identificación por parte de los miembros de esa sociedad. Una identificación común a todos<sup>205</sup>. En la experiencia estética esa función simbólica también es negada. La experiencia es personal, y no se da sobre más pacto que el considerar eso que está delante, el objeto, como arte.

Pero es que además, la significación estética está en su materialidad tal y como veremos ahora, y en cambio, en el mito de Barthes, de la mano de esa oralidad, la materia deja de ser tan importante, y todo queda reducido a lenguaje:

“[...] las materias del habla mítica (lengua propiamente dicha, fotografía, pintura, cartel, rito, objeto, etc.), por diferentes que sean en un principio y desde el momento en que son captadas por el mito, se reducen a una pura función signifiante: el mito encuentra la misma materia prima; su unidad consiste en que son reducidas al simple estatuto de lenguaje.”<sup>206</sup>

Material estético: diferencia entre la «significación» semiológica y la estética

Esa reducción del *Luz sobre Lemoniz* a mito implicaría, siguiendo con el planteamiento de Barthes, que en un momento su materia, reducida al simple estatuto del lenguaje, dejaría de ser importante.

“La palabra mítica está constituida por una materia ya trabajada pensando en una comunicación apropiada. Por eso todos los materiales del mito, sean

---

<sup>205</sup> Pone de ejemplo una bandera nacional, un uniforme, un escudo, una raza...

<sup>206</sup> BARTHES, R., *op. cit.*, p.172

representativos o gráficos, presuponen una conciencia significativa que puede razonar sobre ellos independientemente de su materia.”<sup>207</sup>

Una vez más, el San Jorge de Ucello y el de Rubens serían lo mismo: signos de San Jorge. La afirmación de que se puede "razonar sobre ellos independientemente de su materia" nos aleja doblemente de esta afirmación. Por un lado por obviar la materia como principio fundamental de esa experiencia que entendemos como una oscilación entre materia y significación y por otro porque afirma que permite razonar, como dominio, cuando en la experiencia que defendemos ese razonamiento será fallido.

El mito sería así una forma esperando ese después, en que queda llenada. Esa espera a ser llenada es ambigua. Al decir que espera ser llenada parece que su sentido es precisamente ese, el de ser llenado. No es algo ajeno al significado, sino pendiente de tomarlo. Menke echa en cara a la semiología que dentro de sus métodos de verdad inculca su propia lógica estructural al objeto de estudio. Es el riesgo de que tratemos de hacer una aplicación directa del análisis de Barthes a nuestro caso de estudio.

Mientras el mito espera la llegada de la historia, la significación estética, aunque permite esa llegada, permanece ajena a ella. No se identifica con ella. No hay identificación. Con el símbolo hay una identificación, simboliza algo, por abstracto que sea. El objeto estético no simboliza nada. El objeto estético puede usarse como símbolo, pero eso no implica que su función sea simbolizar. Una vez más, es un uso extraestético de un objeto estético. Ya que la experiencia estética no puede darse en la identificación que la función simbólica necesita.

La materia del mito es independiente de la materia. Pero en la materia de *Luz sobre Lemoniz* hemos dicho que, aunque se podían distinguir los elementos, no

---

<sup>207</sup> BARTHES, R., *op. cit.*, p.168.

pueden separarse de su materialización estética. Ese significante estético no es separable de su materialidad por haber una integración estética, de los elementos previamente identificados como portadores de significación, en el objeto arte. Esta integración (en su carácter mediato de cuerpo *Luz sobre Lemoniz*) presenta un problema selectivo que da origen a un proceso donde el valor no reside en un producto de las relaciones de los elementos que conforman el objeto estético, caso del conocimiento automático en el que el tiempo de ese proceso se anula en el resultado (y del símbolo), sino en la posibilidad misma de esas relaciones. Eso es a lo que Menke llama significación estética. Esta es, por lo tanto, la diferencia entre la significación estética y la semiológica. El mito es independiente de la materia, la experiencia estética sólo puede darse con ella.

Volvemos una vez más a la oscilación adorniana:

“El objeto estético no es simplemente un significante formado con vistas a una significación, sino una perpetua oscilación entre significante y material bruto, que excede a toda comprensión.”<sup>208</sup>

No se resiste, como un enigma a la espera de ser resuelto, no genera un sistema polivalente de muchos resultados basado en la polisemia. Excede a toda comprensión. Antiteleológico, se da como proceso. No es un signo que sirve para evocar a un San Jorge conceptual sino para materializar a San Jorge. A ese San Jorge que está ahí. Esa identificación no acabará con el signo. Ese signo es más que esa identificación. Lo habíamos dicho antes, en la experiencia estética la materia se percibe en su superabundancia.

“Las hipótesis contextuales mostradas por la obra no son significaciones materializadas en los significantes estéticos, sino implicaciones de la comprensión automática desveladas por el fracaso de su aplicación a los

---

<sup>208</sup> MENKE, C., *op. cit.*, p.93.

fenómenos estéticos [...] Precisamente *en* ese intento de formación estética de significantes se constituye el objeto estético como material, y adquiere su superabundancia *frente a* toda selección significativa"<sup>209</sup>

Esta superabundancia no es una cualidad «aditiva» de la suma de materiales cualquiera, sino una «cualidad sistemática» del cuerpo del objeto estético, por estético. Un objeto estructurado como materia estética. Es en el "intento de formación estética de significantes" cuando el objeto estético como material "adquiere esa superabundancia *frente a* toda selección significativa" (Menke).

"Lo que es central en el proceso estético de la comprensión automática no es el hecho de volver finalmente al estadio de material no seleccionado, sino que ahí está su *fin*."

A diferencia del material estético:

" En resumen: experimentar como algo estético la materialidad no seleccionada del signo, significa percibirla como una cualidad que se constituye en la realización estética de intentos de comprensión en contra de su realización automática."<sup>210</sup>

Es el proceso. Cuando queremos identificar a San Jorge en ese San Jorge nos adentramos en el cuadro. Lo hemos dicho ya, no se trata de establecer relaciones "entre elementos significantes, sino en la reefectuación del proceso en el curso del cual se conectan unos a otros con vistas a ganar una significación"<sup>211</sup>.

---

<sup>209</sup> MENKE, C., *op. cit.*, p. 84.

<sup>210</sup> MENKE, C., *op. cit.*, p. 92.

<sup>211</sup> *Ibíd.*, p. 72.

De hecho se puede ver que en muchos trabajos la reducción de su funcionamiento a ese estado oral hace del trabajo algo totalmente prescindible. Y no sólo porque la materia arrastre unas notas, o cualidades, contenga o deforme la relaciones entre estas, o exceda el trabajo de selección de una lectura articuladora, capaces de complementar o alterar esa comunicación, sino porque hay un cambio en la actualidad del objeto estético. Se reemplaza la actualidad de lo que el objeto estético es en lo social, por ser arte, por su parcial *tener* actualidad.

En resumen, la cosa arte no puede separarse de su materia ya que es la cosa arte en sí. La actualidad de una está en el soporte de la otra. No sólo por que hace a ese elemento significativo estable, permanente, sino porque para ello lo integra, lo deforma, lo actualiza, en el momento *Luz sobre Lemoniz*.

Sobre el límite de la semiología: lo presemiológico

Vemos así que hay una diferencia entre la significación de la semiología, que espera una identificación exitosa, y la estética, que se funda en el fracaso de esta. Es por eso que en un momento dado la semiología puede prescindir de la materia. Porque el análisis de Barthes es sobre el mito: "El mito pertenece a una ciencia general que incluye a la lingüística: la semiología"<sup>212</sup>, y por lo tanto el análisis opera dentro de los límites de la semiología. El propio Barthes llama la atención sobre el hecho de que no pretende dar con su análisis una respuesta total sino la que corresponde a la semiología como ciencia.

"La semiología centrada en sus límites, no es una trampa metafísica; es una ciencia entre otras, necesaria aunque no suficiente. Lo importante es comprender que la unidad de una explicación no reside en la amputación

---

<sup>212</sup> BARTHES, R., *op. cit.*, p. 169.

de alguna de sus aproximaciones, sino en la coordinación dialéctica de las ciencias especiales que se implican en ella...<sup>213</sup>.

¿Qué dice entonces la semiología para una significación como la estética? ¿Dónde queda *Luz sobre Lemoniz* y su significación si excede los límites de la semiología? Cuando Barthes habla de la poesía hace referencia a un afuera.

"La poesía contemporánea *es un sistema semiológico regresivo*. Mientras que el mito apunta a una ultrasignificación, a la amplificación de un sistema primero, la poesía, por el contrario, trata de reencontrar una infrasignificación, un estado presemiológico del lenguaje; en suma, se esfuerza por retransformar el signo en sentido: su ideal –tendencial– sería llegar no al sentido de las palabras, sino al sentido mismo de las cosas. Es por eso que la poesía perturba la lengua, aumenta tanto como puede la abstracción del concepto y lo arbitrario del signo y distiende hasta el límite de lo posible la relación del significante y del significado. La estructura «flotante» del concepto es aquí explotada al máximo: contrariamente a la prosa, el signo poético trata de hacer presente todo el potencial del significado...<sup>214</sup>

De modo que esa estructura flotante que nos servía para pensar la manera en que las imágenes aportaban realidad factual a *Luz sobre Lemoniz* perdiendo contenidos, es posible también en un estado presemiológico. Así, la estructura flotante del concepto trata, según Barthes, de hacer presente todo el potencial del significado, lo que concuerda más con lo que venimos diciendo. Pero ese potencial máximo no es para su significado, sino hacia el proceso de significar. Hacia la significación estética. Hacia ese "llegar no al sentido de las palabras, sino

---

<sup>213</sup> *Ibíd.*, p. 170.

<sup>214</sup> BARTHES, R., *op. cit.*, p. 190.

al sentido mismo de las cosas" o, como lo decíamos antes, a la realidad en su momento de hacerse. Una experiencia de realismo.

Arte: El mito sin fuga

Ortega y Gasset, en uno de los escritos que dedicó al estudio de la pintura de Velázquez, hace referencia a esta diferencia:

“Es cierto que Velázquez, aun aceptando pintar mitologías, va a hacerlo en un sentido opuesto [...] Para Velázquez es un «motivo» que permite agrupar figuras en una escena inteligible. Pero no acompaña al mito en su fuga más allá de este mundo.”<sup>215</sup>

La mitología es aquí un motivo. Es un origen que se detiene en su materialidad y se dirige hacia ella. No lo "acompaña más allá de este mundo". Retorna a su materia. No se cumple como símbolo al ser reinvestido:

“Al hablar de Velázquez se dice siempre que pintaba el aire, el ambiente, etc. Yo no creo mucho en nada de eso ni he hallado nunca que se aclare lo que con tales expresiones se quiere enunciar. El efecto aéreo de sus figuras se debe simplemente a esa venturosa indecisión de perfil y superficie en que las deja. A sus contemporáneos les parecía que no estaban «acabadas» de pintar, y a ello se debe que Velázquez no fuese en su tiempo popular. Había hecho el descubrimiento más impopular: que la realidad se diferencia del mito en que no está nunca acabada.”<sup>216</sup>

---

<sup>215</sup> ORTEGA Y GASSET, J. (1962) *Obras completas. Volumen VIII*. Madrid: Edit. Revista de Occidente, p. 481.

<sup>216</sup> *Ibíd.*, p. 479.

Y esa oscilación permite adentrarnos en lo que ya adelantábamos: que el arte no es una evasión, sino un retorno a lo real. A la realidad en el momento de hacerse.

“No es, pues, burla, parodia, pero sí volcar del revés el mito y en vez de dejarse arrebatar por él hacia un mundo imaginario obligarlo a retroceder hacia la verosimilitud. De este modo la jocunda fantasmagoría pagana queda capturada dentro de la realidad, como un pájaro en una jaula.”<sup>217</sup>

Obliga a la idea a retroceder a la verosimilitud. El artista, decíamos, no impone una idea a la realidad. Decíamos en *Adecuación al momento como desencadenante* (p.133) que no se trata de imponer en la realidad una cosa. Ya que esta no atenderá a la realidad en la que se inserta, no dará cuenta de ella. Se trata de que el sujeto llegue a desarrollar una técnica personal que le permita trabajar *en* la realidad.

Y lo citábamos de nuevo al referirnos a un poder (*Otro poder* p.142) distinto al de dominación y que Zubiri describía como capacitador.

Volviendo a *Luz sobre Lemoniz*, no cualquier agrupamiento de imágenes desemboca en estas cuestiones que estamos planteando. Hay una acción del artista respecto de la realidad, de las cosas reales, que no tiene que ver con la comunicación, sino con la posición de éste en esa realidad en la que actúa. Dicho de otra manera, no se trata de trabajar sobre la significación, sino que esta es una consecuencia de otra responsabilidad del arte: ser real.

---

<sup>217</sup> ORTEGA Y GASSET, J., *op. cit.*, p. 481.



## 2ª PARTE: SOBRE LA POSICIÓN DEL HECHO ESTÉTICO EN LO SOCIAL

Durante el recorrido que hemos llevado a cabo hasta el momento ha habido la necesidad de hacer referencia al doble estatuto del objeto arte: como objeto estético por un lado, para el sujeto, y como arte por otro, para la comunidad. Está claro que esta distinción no es tal y que sólo trata de hacer sensible dos momentos de una misma realidad. Es decir, el objeto estético lo es por ser considerado arte en lo social; el arte existiendo como ámbito inestable, en constante redefinición con la aparición de cada nuevo objeto estético.

En la primera parte hemos tratado de definir a qué llamamos objeto estético y por lo tanto a qué nos referimos cuando decimos que *Luz sobre Lemoniz* lo es. Para ello nos hemos movido entre los dos extremos de la oscilación adorniana materia-significación. Partiendo de una interpretación (habitual) del trabajo como memoria política, hemos querido hacer aparecer esa oscilación definiendo su significación estética a través de su definición material, y viceversa.

Para esto era importante hacer hincapié en la plasticidad de ese real *Luz sobre Lemoniz*. Hemos definido a que nos referíamos por plasticidad en el momento de creación del objeto por parte del artista, donde decíamos que la labor no consistía en imponer una idea a lo real, sino en hacer algo *en* lo real. En capacitarlo.

En esta segunda parte nos centraremos en la plasticidad, no en el momento de creación del objeto por parte del autor, sino en el momento en que ese objeto, por ser arte, pasa a *ser* en lo social. Es decir, a su ser público, a su manera de estar en

lo público. Así, seguiremos dando cuerpo a la hipótesis de que el arte será un lugar en el que se pueda resolver la aparente dificultad de una representación de lo común que contenga la suma de individualidades que lo constituyen como tal.

Primero intentaremos para ello crear una imagen formal, a través de Arendt y Foucault principalmente, de aquello a lo que nos referimos con «lo social». Será esta imagen la que nos permita representar de manera específica ese *estar* del arte en lo social. Un *estar* sin integración plena al que ya nos hemos referido como discontinuo.

#### EL INDIVIDUO Y LA COMUNIDAD

“...siempre que se juntan hombres –sea privada, social o público-políticamente– surge entre ellos un espacio que los reúne y a la vez los separa. Cada uno de estos espacios tiene su propia estructura, que cambia con el cambio de los tiempos y que se da a conocer en lo privado en los usos, en lo social en las convenciones y en lo público en leyes, constituciones, estatutos y similares.”<sup>218</sup>

Hannah Arendt empieza en *¿Qué es la política?* planteando la pobreza de las interpretaciones que pretenden dar respuesta a esta pregunta, basándose en la falta de profundidad de sentido de que adolecen; que "no es otra cosa que la falta de sentido para la profundidad en la que la política está anclada.”<sup>219</sup>

La mayor parte del texto gira en torno a la preocupación por la desaparición del sujeto dentro de los planteamientos políticos. Hay, dice, en los estudios científicos, una necesidad de abstracción que impide considerar

---

<sup>218</sup> ARENDT, H. (2013) *¿Qué es política?* Barcelona: Edit. Paidós, 9ª impresión, p. 57.

<sup>219</sup> *Ibíd.*, p. 45.

diferenciadamente a los individuos de una comunidad. Adelantábamos ya esta cuestión con la siguiente cita:

“...para todo el pensamiento científico sólo hay el hombre [...] así como en la zoología sólo hay el león. Los leones serían una cuestión que sólo concerniría a los leones.”<sup>220</sup>

Pero para entender el calado de esta primera afirmación hay que tener en cuenta lo que implica:

“... sólo puede haber hombres en el sentido auténtico del término donde hay mundo y sólo puede haber mundo y sólo hay mundo en el sentido auténtico del término donde la pluralidad del género humano es algo más que la multiplicidad de ejemplares de una especie.”<sup>221</sup>

Tomaremos este problema como propio y prestaremos atención a de qué manera esa pluralidad del género humano puede ser recogida a través del arte. Para ver qué valor añade en esto el arte a lo social.

El problema de la representación del individuo en lo social

Según Arendt la filosofía no puede encontrar el origen de la política ya que, al olvidar (la política) la singularidad del sujeto, cae en la paradoja de no poder abordar su verdadero motivo: la libertad del individuo. Creer que el hombre es algo político, que pertenece a la política, que es *zoon politikon* (animal político), es el origen de este olvido:

---

<sup>220</sup> *Ibíd.*, p. 45.

<sup>221</sup> ARENDT, H. *op. cit.*, p. 118

“...como si hubiera en *el* hombre algo político que perteneciera a su esencia. Pero esto no es así; *el* hombre es a-político. La política nace en el Entre-los-hombres, por lo tanto *completamente fuera* del hombre [...] La política surge en el *entre* y se establece como relación.”<sup>222</sup>

Frente a esta mala concepción de lo que la persona es en lo social Arendt llama la atención sobre una división que operaba de manera clara y concisa en la antigua Grecia. La división entre lo público y lo privado. La gestión del hogar, la *oikonomía*<sup>223</sup>, era lo que liberaba al ciudadano para participar en la vida pública, para dedicarse a la acción política y al *logos*.

El origen del orden público, sigue, no está lejos de esa concepción de lo privado ya que la primera se organiza a imagen de la segunda.

---

<sup>222</sup> ARENDT, H. *op. cit.*, p. 46.

<sup>223</sup> *Oikós*, en griego, significa casa o relativo a la casa, por lo que *oikonomía* podría entenderse como lo relativo a la administración o gestión de la casa. Según explica Agamben en *¿Qué es un dispositivo?*, este término comienza a usarse por el cristianismo en los primeros siglos de la iglesia (entre segundo y sexto) coincidiendo con la introducción, en la teología, de la Trinidad de las figuras divinas. En el siglo segundo, el dogma de la Trinidad supuso un enfrentamiento entre los “monarquinos”, o partidarios de la unidad, y teólogos como Tertuliano, Hipólito e Irineo, entre muchos otros, que sostenían que, frente al miedo a caer en el politeísmo que la Trinidad podría conllevar, Dios, en cuanto a su ser y a su sustancia, es uno, pero en cuanto a la manera de administrar y gobernar, en cuanto a su “*oikonomía*”, es triple. Agamben dice que de esta manera los teólogos de la época se acostumbraron a distinguir entre un “discurso- o lógos- de la teología” y un “lógos de la economía, y así la *oikonomía* se convirtió “en el dispositivo mediante el cual fue introducido el dogma trinitario en la fe cristiana”. AGAMBEN, G. (2015) *¿Qué es un dispositivo?*. Barcelona: Edit. Anagrama.

Arendt ve en esto mismo una división sin precedentes entre el *logos* y la acción en la política. En Homero, dice, “no existía tal división”. Para Arendt, basándose en Kant, la acción del habla representa también la posibilidad de que cualquiera empiece una nueva serie. Empareja el Ser-libre, con ese empezar algo nuevo. Citando a San Agustín: “El hombre mismo es un comienzo, un inicio, ya que no existe desde siempre sino que viene al mundo al nacer”.

“Los hombres se organizan políticamente según determinadas comunidades esenciales en un caos absoluto [...] construyen cuerpos políticos sobre la familia y se los entiende a imagen de ésta...”<sup>224</sup>

Pero mientras la familia queda en lo privado, lo político se da en el espacio público:

"Contrariamente a lo que sucede en la privacidad y en la familia, en el recogimiento de las propias cuatro paredes, aquí todo aparece a aquella luz que únicamente puede generar la publicidad, es decir, la presencia de los demás. Pero esta luz, que es la condición previa de todo aparecer efectivo, es engañosa mientras es solo pública y no política. El espacio público de la aventura y la gran empresa desaparecen tan pronto todo ha acabado, el campamento se levanta y los «héroes» —que en Homero no son otros que los hombre libres— regresan a casa. Este espacio público sólo llega a ser político cuando se establece en una ciudad, cuando se liga a un sitio concreto que sobreviva tanto a las gestas memorables como a los nombres de sus autores, y los transmita a la posteridad en la sucesión de las generaciones.”<sup>225</sup>

---

<sup>224</sup> ARENDT, H. *op. cit.*, p. 45. Antes nos hemos referido a la importancia de que casi toda representación pública de poder tuviera género masculino. Recordemos quienes eran ciudadanos de pleno derecho para la participación en la política: hombres libres; ni mujeres, ni esclavos, ni niños. En relación a esa nota, y también sin ahondar en ello, queremos llamar la atención en este punto sobre un comentario que hace Arendt al referirse a estos cuerpos políticos configurados a imagen de la familia: “Con esto ya se da a entender lo que en la imagen de la Sagrada Familia es simbólico, la opinión de que Dios ha creado no tanto al hombre como a la familia.” Lo que lleva en el ejercicio de una política a imagen de la familia, pero establecida sin género femenino, a obviar el origen de la vida, la gestación femenina: “En vez de engendrar a un hombre, se intenta, a imagen fiel de sí mismo, crear al hombre.”

<sup>225</sup> ARENDT, H. *op. cit.*, p. 74.

El espacio público no solo ha de sobrevivir a los autores, sino a los nombres de los autores. Ese espacio público llega a ser político cuando se establece, cuando es suficientemente estable, como para garantizar esa transmisión. Cómo entender esta estabilidad y pensar en qué es lo que se transmite es lo que intentaremos ahora.

#### La forma de lo social

Según Giorgio Agamben<sup>226</sup>, este término griego de *oikonomía*, que hemos dicho que hacía referencia a "la gestión del hogar [... y que] era lo que liberaba al ciudadano para participar en la vida pública, para dedicarse a la acción política y al *logos*", es de donde deriva la traducción latina *dispositio*, origen del término 'dispositivo'. Esta noción de «dispositivo» es la que trataremos a continuación para crear una imagen de lo político que, en relación con el análisis de Arendt, nos permita avanzar.

El filósofo francés Michel Foucault será el que coloque en primer plano del pensamiento la noción de dispositivo<sup>227</sup>. Alumno de Jean Hyppolite<sup>228</sup>, sustituyó a

---

<sup>226</sup> AGAMBEN, G. (2015) *¿Qué es un dispositivo?*. Barcelona: Edit. Anagrama, 72 p.

<sup>227</sup> Aunque esta afirmación no está exenta de debate. Muchos autores cuestionan que el origen de esta reconsideración del término deba ser señalado en Foucault, y apuntan a otros autores que también trabajaban en ese sentido. Entre estos, por ejemplo, Pierre Schaeffer que en 1971 se refirió a la televisión como un dispositivo, una trampa, tendida al animal humano para capturarlo a través de su observación, o Jean-Louis Baundry que en 1975 definió el cine como una maquina de dominación simbólica. Pero la realidad es que si hablamos de dispositivo hoy, hablamos de Foucault.

<sup>228</sup> En *La Positividad de la religión Cristiana*, Hegel distingue entre "religión natural" y "religión positiva". La primera correspondería a la relación natural de la razón humana con lo divino mientras que la segunda reúne el conjunto de creencias, reglas y rituales que se dan en cada momento en la sociedad. Estas reglas y rituales, estos conjuntos de creencias, según explica Hegel, son impuestos al individuo desde el exterior, en una relación de mando y obediencia, 208

este en 1970 en la cátedra de *Historia de los sistemas de pensamiento* del *Collège de France*. Desde finales de los sesenta <sup>229</sup>, investigó lo que llamó la “gubernamentalidad”<sup>230</sup>, o el “gobierno de los hombres”, en torno a la cuestión del saber. Esta investigación la llevó a cabo a través del estudio de diversos casos prácticos como la arquitectura panóptica, basada en el modelo utilitarista del filósofo inglés Jeremmy Bentham<sup>231</sup>, el diseño de pupitres y su distribución en las aulas francesas, la confesión religiosa o el tratamiento social de la sexualidad. Es decir, estudió distintos sistemas disciplinarios y constructos morales, para tratar de establecer cómo opera el conocimiento, en relación con y como poder, sobre las comunidades.

Estos estudios le llevaron a la conceptualización de distintos términos partiendo del de «système», hasta llegar finalmente al de «dispositivo».

---

sin un interés directo por parte del mandado, e implican la asimilación de ciertos sentimientos inculcados mediante coerción.

"En *La positividad de la religión Cristiana* el concepto clave es el de positividad. Positivo es todo aquello que queda por fuera del dominio de la razón (ilustrada) y que se pone de manifiesto como una imposición exterior en el sentido de una pura autoridad formalista (heteronomía)."

Jean Hyppolite recoge todo esto en su obra *Introducción a la filosofía de Hegel* y establece una correspondencia entre la oposición naturaleza-positividad con las de libertad-coerción, y razón-historia.

<sup>229</sup> Especialmente en *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (1966) y *La arqueología del saber* (1969), primera edición francesa.

<sup>230</sup> “La gubernamentalidad es el conjunto de relaciones técnicas que permiten ejercer las relaciones de poder”. Entendiendo por poder, tal y como Foucault lo define, las “relaciones entre individuos de tal manera que uno puede determinar voluntariamente la conducta de otro”. *Rev. Asoc. Esp. Neuropsiq.*, 2009, vol. XXIX, n.º103, pp. 137-144, ISSN 0211-5735.

<sup>231</sup> Que Foucault estudiará en su obra, del 2009, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Edit. Siglo XXI de España, 16ª Edición.

## Primeros pasos hacia la noción de dispositivo

Lo primero que Foucault hizo, en ese estudio de la «gubernamentalidad» a finales de los sesenta, fue intentar definir lo que es, lo que implica, el saber. Para ello Foucault trabajó con distintos conceptos en busca de una definición correcta del término «episteme».

La primera aproximación fue el concepto de «système», que definió como el conjunto de relaciones que se mantienen, se transforman, independientemente de las cosas que ligan<sup>232</sup>. En este «sistema» el significado de los elementos

---

<sup>232</sup> "Independientemente de las cosas que ligan" es precisamente lo que hemos tratado en el capítulo Materialidad, para llegar a que esto no es así si aquello que está presente es una realidad actual. Zubiri establecía una diferencia entre posición y colocación al conceptualizar la esencia-materia. Para ver esto volvamos al momento en que Zubiri define la esencia-materia.

"La esencia-materia es una multiplicidad de momentos o elementos en estado constructo. Llamamos aquí «elemento» a todo momento de esta multiplicidad, sea cualquiera su índole, que puede ir desde la mera fragmentación hasta el simple punto. Y para nuestros efectos, elemento es no sólo un momento interno de lo que llamamos «una cosa», sino que abarca asimismo toda la diversidad de cosas materiales en cuanto cada una de ellas es un momento de su conjunto; cada cosa es entonces un elemento del conjunto, un elemento de la multiplicidad. En su virtud, decimos que cada elemento de ella, por hallarse en estado constructo (cada una es «elemento-de» la multiplicidad), tiene una «posición» respecto de todos los demás."

Esa posición es "una posición estrictamente material, normalmente material, pero más amplia que la colocación. Lo material de esta posición es lo que expresamos al decir que cada elemento está «junto-a» los demás". Lo que lleva a que:

"...cada elemento está o bien «fuera» o bien se identifica con los demás estando no «fuera» sino «dentro». Pero, en segundo lugar, no han de tomarse estos conceptos en el sentido vulgar de «separación», como si todo elemento de una multiplicidad material fuera necesariamente «separable» en el sentido de la topología. Los distintos elementos de la multiplicidad consisten en que cada uno es materialmente algo «ex», fuera de los demás, pero intrínseca y formalmente «de» los demás. El «ex» y el «de» han de tomarse unitariamente: es lo que llamo el «ex-de». El «de» pertenece a la índole formal de cada elemento en su propio «ex»: cada elemento está formalmente vertido a los demás. Ningún elemento de

derivaría de la posición relativa que ocupan, es decir, de la relación que guardan con el resto de elementos.

Esta noción de «episteme» fue criticada<sup>233</sup> por su excesiva rigidez. Tal y como afirma el sociólogo André Bertin, si partimos de las configuraciones de saber que se sobreponen infinitamente al individuo, cogen a este "de flanco", y "le dibujan de antemano todo el espacio que podrá ocupar".

En *Las palabras y las cosas* (1966), Foucault intenta corregir esa rigidez de «système», sustituyendo el término por otros dos: el de «le préalable» (lo previo) y la «région intermédiaire» (la región intermedia) que juntos formarían una nueva noción de «episteme».

Para Foucault el conjunto de estos tres espacios, «lo previo» y los dos conjuntos de elementos que identifica en la «región intermedia», constituye el saber.

“Los códigos fundamentales de una cultura –los que rigen su lenguaje, sus esquemas perceptivos, sus cambios, sus técnicas, sus valores, la jerarquía de sus prácticas- fijan de antemano para cada hombre los órdenes empíricos con los cuales tendrá algo que ver y dentro de los que se reconocerá. En el otro extremo del pensamiento las teorías científicas o las interpretaciones de los filósofos explican por qué existe un orden en general. A qué ley general obedece, qué principio puede dar cuenta de él. Por qué razón se establece este orden y no aquel otro. Pero entre estas dos regiones tan distantes, reina un dominio que, debido a su papel de intermediario, no es menos fundamental: es más confuso, más oscuro y,

---

la multiplicidad material tiene ni puede tener realidad si no es siendo «de» los demás".

<sup>233</sup> Se entendió que estaba en relación directa con el análisis semiológico de la época y muy próximo a las ideas del estructuralismo y el concepto de estructura que manejaban Lévi-Strauss, Lacan, Dumèzil, etc.

sin duda, menos fácil de analizar. Es ahí donde una cultura, librándose insensiblemente de los órdenes empíricos que le prescriben sus códigos primarios, insta una primera distancia con relación a ellos, les hace perder su transparencia inicial, cesa de dejarse atravesar pasivamente por ellos, se desprende de sus poderes inmediatos e invisibles, se libera lo suficiente para darse cuenta de que estos órdenes no son los únicos posibles ni los mejores; de tal suerte que se encuentra ante el hecho en bruto de que hay, por debajo de sus órdenes espontáneos, cosas que en sí mismas son ordenables, que pertenecen a cierto orden mudo, en suma, que hay un orden.”<sup>234</sup>

En *La arqueología del saber* (1969), tres años después, explica esta nueva noción de «episteme» como “el conjunto de relaciones que se puede descubrir, para una época dada, entre ciencias cuando se las analiza al nivel de sus regularidades discursivas”. Esto, esa regularidad discursiva y sus implicaciones, pueden entenderse en el ejemplo que Foucault puso, en el discurso inaugural de 1970 del Collège de France I, a través de la figura de Gregor Mendel.

"Frecuentemente surge la pregunta de qué habían podido hacer los botánicos o los biólogos del siglo XIX para no ver que lo que Mendel decía era verdadero. Pero es que Mendel hablaba de objetos, empleaba métodos, se situaba en un horizonte teórico, que eran extraños para la biología de la época. Sin duda, Naudin, antes que él, había expuesto la tesis de que los rasgos hereditarios eran discretos; sin embargo, por nuevo o extraño que fuese este principio, podía formar parte –cuando menos en calidad de enigma– del discurso biológico. Mendel, por su parte, constituye el rasgo hereditario como objeto biológico absolutamente nuevo, gracias a una filtración que no se había utilizado hasta entonces: lo separa de la especie, lo separa del sexo que lo transmite; y el dominio en que lo observa es el de

---

<sup>234</sup> FOUCAULT, M. (2005) *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Edit. Siglo XXI de España, 3ª Ed., p. 6.

la serie indefinidamente abierta de las generaciones en la que aparece y desaparece según regularidades estadísticas. Nuevo objeto que pide nuevos instrumentos conceptuales y nuevos fundamentos teóricos.

Mendel decía la verdad, pero no estaba «en la verdad» del discurso biológico de su época: no estaba según la regla que se formaban de los objetos y de los conceptos biológicos, fue necesario todo un cambio de escala, el despliegue de un nuevo plan de objetos en la biología para que Mendel entrase en la verdad y para que sus proposiciones apareciesen entonces (en buena parte) exactas. Mendel era un monstruo que decía la verdad, lo que provocaba que la ciencia no pudiese hablar de él; mientras que, Schleiden, por ejemplo, treinta años antes, al negar en pleno siglo XIX la sexualidad vegetal, pero según las reglas del discurso biológico, no formulaba más que un error disciplinado.

Siempre puede decirse la verdad en el espacio de una exterioridad salvaje; pero no se está en la verdad más que obedeciendo a las reglas de una «policía» discursiva que se debe reactivar en cada uno de sus discursos.

La disciplina es un principio de control de la producción del discurso. Ella fija sus límites por el juego de una identidad que tiene la forma de una reactualización permanente de las reglas."<sup>235</sup>

Nos hemos referido antes a la no participación de *Luces sobre Lemoniz* en algunos desarrollos discursivos, pero no podía aún entenderse del todo a qué nos referíamos por 'discursividad'. Era exactamente a esta concepción que Foucault trabaja.

Siguiendo con el desarrollo del concepto de dispositivo, vemos que ha desaparecido de su estudio la sensación de una preexistencia única que contenía el concepto de *systeme*. Ya que, según su principio de especificidad, no hay que tratar de “resolver el discurso en un juego de significaciones previas, no [hay

---

<sup>235</sup> FOUCAULT, M. (2002) *El orden del discurso*. Barcelona: Edit. Tusquets, p. 37.

que] imaginarse que el mundo vuelve hacia nosotros una cara legible que no tendríamos más que descifrar..."<sup>236</sup>

Pero además, no es suficiente con "decir la verdad". Existen algo así como unas verdades para cada época que enmarcan lo asumible por las distintas disciplinas. Se puede "decir la verdad" y no "estar en la verdad". Según esta representación del funcionamiento disciplinar ¿Dónde están el objeto estético y el arte?

Habíamos dicho ya que "son obras de calidad aquellas cuyo funcionamiento es adecuado al estadio histórico de la producción estética" y habrá entonces que preguntarse por cuál es ese estadio que la obra ha de reflejar. Ya que no se trata simplemente de reflejar ese estadio. De ser así, decíamos, la producción artística no haría sino repetir, apoyándose en convenciones, lo que esa *época* ya ha asumido. Objetos que estarían identificando lo que el arte es, en vez de lo que el arte está siendo. Simularán una experiencia estética, pero solo posibilitarán una experiencia *culturada*<sup>237</sup> de identificación. De los sentidos de actualidad de Zubiri, *tendrán* actualidad, se *harán* presentes como arte, pero no *serán* actualmente arte.

No es fácil obviar la dificultad que el arte tiene como disciplina. Una indefinición que le es propia. Indefinición que es un valor, además de una dificultad. Cabe entonces preguntarnos qué ejerce ese "control de la producción del discurso" propio del arte, con la resistencia de este a la 'discursividad'.

Ese estadio de las posibilidades de la producción se refiere, lo decía Adorno, "al estadio de las posibilidades de la producción estética actual, que resultan de las

---

<sup>236</sup> *Ibíd.*, p. 53.

<sup>237</sup> Nos hemos referido ya a este término, pero lo trataremos mejor en *A qué nos referimos con «Lo mejor del artista»* a través del estudio de Javier Blasco Pascual del trabajo de Juan Ramón Jiménez.

pasadas, es decir, a las «fuerzas productivas» estéticas y al «material» estético". El artista trata de hacer un objeto que sea arte *en* su realidad, *con* su realidad. Pero para que este objeto tenga valor de novedad, para que contribuya a la ampliación de esa plaza humana que hemos dicho que el arte es, no podrá simplemente identificarse con el arte del pasado y repetirlo. De ser así estaríamos ante "ese placer estético que Adorno define como un placer de «gratuidad edificante». Lo que conllevaría una reafirmación acrítica del estado de lo social y la reducción de la experiencia a mera identificación. Tendrá que ser un "nuevo objeto que pide nuevos instrumentos conceptuales y nuevos fundamentos teóricos".

La producción de arte se da por lo tanto en los márgenes exteriores de lo que el arte ya es. No independientemente de ello, pero tampoco dentro. Es *en* la realidad donde el artista trabaja. Es respectivamente, desde la posición que la persona ocupa en la realidad, que intenta algo capaz de ser arte *aquí*. Algo capaz de ser arte, no un objeto que represente lo que el arte ya es.

Desde esa condición liminar, si el hecho artístico está muy lejos del margen interior, no será arte para esa época, si está muy dentro, será aceptado como tal, pero o bien no aportará nada a la extensión sensible que el arte es o bien será un error, como el de Schleiden, del agrado de la "«policía» discursiva".

#### Definición del dispositivo como red

Por lo tanto aún no hemos llegado a la definición de «dispositivo». Vemos cómo en el curso del trabajo de Foucault se ha ido complejizando la cuestión. Esta concepción de *episteme* no parece ser aún capaz de dar cabida a las cuestiones que Foucault está trabajando. No parece tener una forma capaz de asumir la complejidad de aquello que representa. Deleuze dirá que no es suficiente con circunscribir los dispositivos con una línea evolvente, con una línea de fuerza

(poder<sup>238</sup>). “Otros vectores tienen que pasar por arriba, por abajo, por los lados... La incorporación de nuevas líneas, líneas de fuerza y líneas de subjetivación, presentarán la volumetría del nuevo dispositivo”<sup>239</sup>.

Con la publicación de *Vigilar y Castigar* (1975) llega el momento de superar también esa segunda definición.

“Como es sabido, es en *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, donde hay una elaboración rigurosa, minuciosa y notablemente fecunda, de la noción de dispositivo. Cuadrulado de los espacios, ocupación y recorte del tiempo, gestión de los desplazamientos, vigilancia de todos los momentos, reglamentos minuciosos, bloqueos de los cuerpos, etc... Dispositivos disciplinarios, normalización más que represión. Se trata de mostrar la imbricación del poder con un saber técnico, específico: construcción de pupitres, prescripción de maniobras, imposición de ejercicios, objetivación, calculabilidad, vigilancia, observaciones, medidas comparativas que tienen como referencia la norma, mecanismos científico-disciplinarios, etc.”<sup>240</sup>

---

<sup>238</sup> Poder que es según Deleuze la tercera dimensión interior del dispositivo y que corresponde al saber, a la producción del saber.

<sup>239</sup> A pesar del uso que Deleuze hace aquí del término, André Bertin recuerda que hasta este momento, aunque los estudios de Foucault giraban en torno al estudio de verdaderos dispositivos, nada estaba aún tematizado como dispositivo:

“On ne peut oublier, en effet, que la « nef des fous », et puis l'asile, l'hospice général, étaient déjà de véritables dispositifs, des inventions productrices de savoir, des réinterprétations du monde. Mais rien encore, dans *L' Histoire de la folie*, n'était thématisé comme dispositif”. BERTIN, A. (1999) "Dispositif, médiation, créativité: petite généalogie". *Cognition, communication, politique: Hermes*. N° 25. p. 34.

<sup>240</sup> “Comme on le sait, c'est dans la « généalogie », *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, qu'il y a une élaboration rigoureuse, minutieuse et remarquablement féconde, de la notion de dispositif. Quadrillage des espaces, occupation et découpage du temps, gestion des déplacements, surveillance de tous les moments, règlements tatillons, panoptique, investissement des corps, etc. Dispositifs disciplinaires, normalisation plutôt que répression. Il s'agit de

Era por lo tanto necesaria esta nueva noción, la de *dispositivo* para poder abarcar la complejidad de lo planteado.

En realidad Foucault dio muy pocas definiciones concretas referidas específicamente a este término, y la mayoría de las que dio fue en entrevistas concedidas en los últimos años de su vida. Una de estas ocasiones es la que cita Agamben y que quedó recogida en la publicación de *Dits et écrits* (1994)<sup>241</sup>:

“Lo que trato de indicar con este nombre es, en primer lugar, un conjunto resueltamente heterogéneo que incluye discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, brevemente, lo dicho y también lo no-dicho, éstos son los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que se establece entre estos elementos.”

Con todo esto la manera de entender el dispositivo sería pensarlo como:

---

montrer l'intrication du pouvoir avec un savoir « technique » spécifique : « construction de tableaux », « prescription de manoeuvres », « imposition d'exercices », « objectivation », « fonctionnalité », « calculabilité », « surveillance », « observations », « mesures comparatives qui ont la norme pour référence », « mécanismes scientifico-disciplinaires », etc”. BERTEN, A. *op. cit.*, p. 35.

<sup>241</sup> Cuatro tomos que recogen sus artículos, debates, conferencias y entrevistas en todo el mundo. Este apunte podría ser innecesario si no fuera porque muchos autores consideran fundamental para la interpretación de su trabajo todas las apariciones públicas de Foucault como parte de su trabajo.

“Si Foucault asigno hasta el final de su vida tanta importancia a sus conversaciones en Francia y más aun en el extranjero, ello no se debe a su gusto por las entrevistas, sino a que así trazaba esas líneas de actualización que exigían un modo de expresión diferente del modo de expresión propio de los grandes libros.” DELEUZE, G. (1999) *Qué es un dispositivo*. En: *Michael Foucault filósofo*. 2ª ed. Barcelona: Edit. Gedisa, pp. 155-164.

- Una red que incluye en sí la episteme, límite de lo aceptado y lo no aceptado como enunciado científico.
- Red que puede ser tanto discursiva como no discursiva. Es un conjunto heterogéneo abierto a incluir cualquier cosa en virtud de las relaciones que se creen en la red.
- En esas relaciones, que son de poder, se pone en práctica una estrategia que soporta unos tipos de saber, y no otros.

Vemos ya aquí que el concepto de dispositivo puede servir como un esquema de representación a través del cual pensar fenómenos socio/culturales. Lo que más nos interesa es que, a pesar de las traducciones que se han hecho del trabajo de Foucault, este se mantiene siempre abierto. Es, ante todo, una representación puesta en marcha. Es en sí mismo un aparato capaz de sensibilizar a la existencia de esas relaciones aún siendo estas cambiantes. No cristaliza el objeto de estudio sino que atiende directamente a su plasticidad.

#### Línea de subjetivación

Vemos por lo tanto que el dispositivo describe el espacio de una dispersión. En este punto Berten plantea que para él, en Foucault hay “bajo la apariencia de una absoluta neutralidad descriptiva [...] una desconfianza profunda hacia la técnica y hacia las formas modernas del saber racional”. La idea de dispositivo de Foucault podría entenderse desde este punto de vista como un análisis de la modernidad, de su tendencia a la racionalización, alertando de las normalizaciones que esta impone. Esta concepción del dispositivo corre el riesgo de interpretarse como algo que se aplica sobre el individuo. Algo que produce subjetividad, pero queda fuera del alcance de esta. Produce subjetividad, pero no está producido por la subjetividad. Interpretaciones demasiado cercanas a la identificación de un mal absoluto del que no hay escapatoria. Entender lo social como una máquina represiva, como un poder normalizador, en la que todo el saber producido es inmediatamente reinvertido en un poder de dominación.

Para defender la existencia (libre) del individuo dentro de esta red, parecería necesario, según Berten, armarnos con dispositivos de resistencia, lo que nos llevaría a un escenario de estrategias cruzadas. Parecería que la única manera de luchar contra ese poder normalizador, que impide la singularidad del sujeto, es la de la constitución de un contrapoder. Pero la constitución de este contrapoder no es más que la confirmación, por complementariedad, del poder mismo. Una producción cruzada de saberes que serán siempre utilizados por el otro<sup>242</sup> como poder.

Para Berten la única salida a este ciclo retroalimentado estará en reconocer en los dispositivos un sedimento, una parte del saber disponible para los individuos que lo habitan.

En *La voluntad de saber* (1976) Foucault desarrolla el estudio de estas conexiones íntimas entre saber y poder de tal manera que describe la producción de modos de subjetivación del individuo dentro del dispositivo. En palabras de Moro:

“... el dispositivo de sexualidad, la sexualidad, hace referencia al conjunto de prácticas, instituciones y conocimientos que hicieron, hacia el siglo XVIII, de la sexualidad un dominio coherente y una dimensión absolutamente fundamental del individuo. Frente a quienes definen la sexualidad como represión, Foucault propone insertar esa hipótesis represiva en un dispositivo más amplio que permitiera comprender la sexualidad como un campo estratégico más amplio donde se ligan

---

<sup>242</sup> Esta idea del otro no es muy de nuestro gusto. Estas dinámicas de las que alertan son llevadas a cabo por todos nosotros. Son, así lo estamos contemplando, la consecuente pérdida de espacio para la sensibilidad del sujeto en los pactos de comunidad.

discursos, prácticas, tácticas, estrategias, poder-represión, poder-seducción y modos de subjetivación.”<sup>243</sup>

Esta aparición de los "modos de subjetivación" en los dispositivos tiene para Berten un valor específico en los análisis genealógicos de Foucault; analizar el saber y el poder no como algo estático, sino en el trance de hacerse. Proyecto expresado por Deleuze de la siguiente manera:

“Hay que instalarse en las líneas<sup>244</sup> mismas, que no se contentan sólo con componer un dispositivo, sino que lo atraviesan y lo arrastran, de norte a sur, de este a oeste o en diagonal.”<sup>245</sup>

Para identificar ese lugar de subjetivación, esas líneas mismas en las que instalarse, Foucault estudia el *dispositivo* de la ciudad ateniense<sup>246</sup>. Y estudia también, por comparación, la evolución de éste a través de otros modos posteriores de *dispositivo* como el del cristianismo, que llevarán a hacer más complejo el estudio de nuevas formas de saber<sup>247</sup>.

---

<sup>243</sup> MORO, O. (2003) ¿Qué es un dispositivo? En: *Empiria. Revista de metodología de ciencias sociales*. Edit. UNED, nº 6, p. 38.

<sup>244</sup> Deleuze explica el dispositivo a través de distintos tipos de líneas, éstas en concreto se corresponderían con las “líneas de subjetividad”.

<sup>245</sup> DELEUZE, G. (1999) *Qué es un dispositivo*. En: *Michael Foucault filósofo*. Barcelona: Edit. Gedisa, 2ª ed., pp. 155-164.

<sup>246</sup> “Según la definición original que da Foucault, la ciudad inventa una línea de fuerzas que pasa por *la rivalidad de los hombres libres*. Ahora bien, de esta línea, en la que un hombre libre puede mandar a otro, se destaca una muy diferente según la cual aquel que manda a hombres libres debe a su vez ser dueño de sí mismo. Son estas reglas facultativas de la dominación de uno mismo las que constituyen una subjetivación, autónoma, aun cuando ulteriormente esté llamada a suministrar nuevos saberes y a inspirar nuevos poderes.” DELEUZE, G. (1999) *Qué es un dispositivo*. En: *Michael Foucault filósofo*. Barcelona: Edit. Gedisa, 2ª ed., pp. 155-164.

<sup>247</sup> Como la de las formas de marginalidad.

El estudio de las sociedades de las antiguas Grecia y Roma llevan a Foucault a hablar de "las artes de la existencia". Para Berten, esta concepción de la existencia como obra de arte, donde el individuo se transforma a sí mismo y hace de su vida algo portador de ciertos valores estéticos, sólo puede ser entendida desde la estética.

Es tentador decir aquí que el arte es precisamente la materia de ese sedimento necesario (o incluso el sedimento mismo) al que Berten aludía, pero sería ir demasiado lejos. Lo que sí que diremos es que el objeto estético puede funcionar, socialmente, como hito de esa plusvalía de lo social, que permanece en el espacio público, tal y como pedía Arendt, cuando los autores de las gestas han ya desaparecido<sup>248</sup>.

El «sí mismo» del dispositivo

En el capítulo *Crítica y opiniones* citábamos a la crítica Beatriz Herráez que, refiriéndose a las "formas fuertemente significantes articuladas desde la práctica del arte" presentes en el trabajo de Aranberri, creaba una relación entre las propuestas de este y el dispositivo foucaultiano para concluir que el trabajo de Aranberri "necesita de sí mismo". Es su terminación pública, decía Herráez, la que es operativa, y no el discurso que invoca o la interpretación que parece solicitar<sup>249</sup>.

---

<sup>248</sup> "Este espacio público sólo llega a ser político cuando se establece en una ciudad, cuando se liga a un sitio concreto que sobreviva tanto a las gestas memorables como a los nombres de sus autores, y los transmita a la posteridad en la sucesión de las generaciones." ARENDT, H. *op. cit.*, p. 74.

<sup>249</sup> "Quizás nuevamente otra afirmación del filósofo francés 'no pretendo hacer historia del lenguaje, sino arqueología del silencio' pueda servir para aproximarse a los proyectos desarrollados por Aranberri en los últimos tiempos." HERRAEZ, B. (2004) "Matar el tiempo". *WIRO* (Publicación llevada a cabo por Aranberri con motivo del premio GURE ARTEA 2004). Publicado previamente en el suplemento *Mugalari, Gara*, 30 de Octubre, 2004.

Hemos visto como Berten alertaba sobre la capacidad de subsunción del poder. De cómo el contrapoder acaba pasando de ser 'contra' a ser la confirmación de aquel poder al que trataba de oponerse. Y como propone, para salir de este círculo retroalimentado, prestar atención a los sedimentos del saber que en el dispositivo quedan al alcance del sujeto. Pero, ¿cómo se origina ese sedimento? ¿Qué es?

Deleuze explica que en ese lugar de subjetivación que señala Foucault, es posible una fuerza que en lugar de ser respondida por otra fuerza, en relación lineal, se vuelve contra sí misma. “Actuando contra sí o a favor de sí o sobre sí” se da la dimensión del sí-mismo. Este sí-mismo, dice, no es preexistente, y se da cuando el dispositivo lo “deje o lo haga posible”. Es “una línea de fuga”.

“El sí-mismo no es ni un saber ni un poder. Es un proceso de individuación que tiene que ver con grupos o personas y que se sustrae a las relaciones de fuerzas establecidas como saberes constituidos: es una especie de plusvalía. No es seguro que todo dispositivo lo implique”<sup>250</sup>

La historia del arte, el mercado, las instituciones, instauran como un valor constituido lo que el arte es. Pero lo que al sujeto de experiencia ante el objeto estético le interesa no es la confirmación de ese saber sino que, a partir del espacio de experiencia que se genera como consecuencia de esa confirmación, legitima el intento de una experiencia no ordinaria, estética, de la realidad. Una experiencia que, como línea de fuga, pueda dar lugar a hacer sensible ese «sí mismo». El objeto estético es el recuerdo de la posibilidad de ese sedimento en los dispositivos. Una huella del león que participa del espacio público. Muchas huellas de muchos leones, marcadas en el espacio público (cuando es político). Es una experiencia legitimada por un ámbito de conocimiento, pero en la

---

<sup>250</sup> DELEUZE, G. (1999) *Qué es un dispositivo*. En: *Michael Foucault filósofo*. Barcelona: Edit. Gedisa, 2ª ed., p.157.

experiencia estética, no remite a ninguna forma de saber anterior al sujeto de experiencia.

En su proceso fallido, en su ruptura contextual, sólo supone un proceso para el sujeto de experiencia. Es un producto resistente a esa fuerza de subsunción porque no es un poder (de dominación), ni un contrapoder, y por lo tanto no es subsumido por mecanismos de los que no participa. Empezamos a ver esto en *Otro poder*<sup>251</sup> y lo continuaremos luego en *El poder de lo nuevo*<sup>252</sup>.

Lo que permite esta referencia a valores estéticos, esta línea de fuga que permite el sí-mismo, es plantear un sistema de valorización distinto. Es al necesitarlo cuando Foucault se refiere a valores estéticos. Y esto, dice, supone prestar atención a “lo nuevo”<sup>253</sup> de la creatividad variable de los dispositivos, no como “originalidad” sino atendiendo a su “regularidad”.

Deleuze, en un momento de su estudio del dispositivo de Foucault plantea:

“...se preguntará uno qué régimen de enunciaciones aparece con el dispositivo de la revolución francesa o de la revolución bolchevique: lo que cuenta es la novedad del régimen, no la novedad de la enunciación.”<sup>254</sup>

Es muy interesante de cara a esta investigación el que afirmen que esta novedad, esta creatividad, estas líneas de subjetivación, escapan a las de saber y poder,

---

<sup>251</sup> Ver p. 93.

<sup>252</sup> Ver p. 198.

<sup>253</sup> “Lo nuevo no designa la supuesta moda, sino que por el contrario se refiere a la creatividad variable según los dispositivos [...] la eventual contradicción de dos enunciados no basta para distinguirlas ni para marcar la novedad de una respecto de la otra.” DELEUZE, G. *op. cit.*, p.159.

<sup>254</sup> *Ibíd.*, p.159.

convirtiendo esa creatividad en el origen de la transformación de un dispositivo (en otro dispositivo).

Esta novedad de unos dispositivos frente a otros, el estado de esta transformación en la cual vivimos<sup>255</sup>, es la actualidad. Esta actualidad, nos dice Deleuze no es lo que somos, sino lo que vamos siendo. Así, en todo dispositivo habría que distinguir entre lo actual y el archivo. Entre lo que somos y lo que ya no somos. Entre el análisis y el diagnóstico.

Lo decíamos antes. El arte es aquello que los objetos estéticos son, en su pluralidad y en su cambio, en su renovación. El arte es la regularidad de todas esas novedades, de todos esos nuevos comienzos que suponen cada nuevo objeto estético: el objeto estético es la actualización de lo que el arte es.

## LO NUEVO

Antes de seguir queremos plantear a qué nos referimos con «lo nuevo». Para ello retomaremos una cuestión que ya se ha señalado antes. Decíamos<sup>256</sup> que la experiencia estética es una forma de conocimiento no automática y que los prejuicios pueden impedirla. Son un obstáculo para la experiencia estética. Veamos entonces a qué nos referimos cuando hablamos de prejuicios y de qué manera interviene en todo esto esa idea de «novedad».

### Los prejuicios

Los prejuicios son necesarios para el desarrollo de la vida. Ortega y Gasset lo explicaba como la imposibilidad vital de empezar constantemente de cero: saber,

---

<sup>255</sup> Deleuze dice exactamente que “pertenece” y “obramos” en ellos.

<sup>256</sup> " Estos reconocimientos automáticos (Bergson), que Adorno avanzaba que son una manera de conformidad acrítica, son consecuencia de una aplicación directa e inconsciente de prejuicios y convenciones." Ver p. 51.

o no dudar, de que al levantarte de la cama habrá un suelo que pisar. Porque una vida que constantemente empezara de cero sería imposible.

"Las creencias constituyen la base de nuestra vida, el terreno sobre que acontece. Porque ellas nos ponen delante lo que para nosotros es la realidad misma. Toda nuestra conducta, incluso la intelectual, depende de cuál sea el sistema de nuestras creencias auténticas. En ellas «vivimos, nos movemos y somos». Por lo mismo, no solemos tener conciencia expresa de ellas, no las pensamos, sino que actúan latentes, como implicaciones de cuanto expresamente hacemos o pensamos. Cuando creemos de verdad en una cosa no tenemos la «idea» de esa cosa, sino que simplemente «contamos con ella»."<sup>257</sup>

Pero cuando estos prejuicios no son necesarios y pasan de ideas, a creencias, la cosa cambia.

"Normalmente *no llegamos a ellas* [las creencias] *como consecuencia de la actividad intelectual*, de la fuerza de la persuasión racional; se instalan en nuestra mente como se instalan en nuestra voluntad ciertas inclinaciones, ciertos usos, fundamentalmente por herencia cultural, por la presión de la tradición y de la circunstancia. Las creencias son las ideas que están en el ambiente, que pertenecen a la época o generación que nos ha tocado vivir. Las creencias no se pueden eliminar a partir de argumentos concretos, sólo se eliminan por otras creencias."<sup>258</sup>

Sostendremos aquí que la experiencia estética no elimina las creencias, pero sí que las pone en evidencia, y que eso tiene un valor social inmediato. Sobre todo cuando permite evidenciar no sólo las creencias, sino a lo que estas no dejan

---

<sup>257</sup> ORTEGA Y GASSET, J. (1983) *Ideas y creencias I* En: Obras completas, V. Madrid: Edit. Alianza Editorial, pp. 387.

<sup>258</sup> *Ibíd.*, pp 384-386.

lugar: el valor de la experiencia propia como elaboración del juicio. El problema con las creencias y los prejuicios no es que lo sean. Sino que, siéndolo, parezcan no serlo. En palabras de Arendt:

"La justificación del prejuicio como criterio para juzgar en la vida cotidiana tiene sus fronteras, vale sólo para auténticos prejuicios, esto es, para los que no afirman ser juicios."<sup>259</sup>

Los prejuicios que no se declaran como tales sino que los tomamos por juicios están impidiendo conocer aquello que debería poder ser experimentado en su singularidad. Nos permiten simular una participación que no estamos teniendo. Suplantamos una experiencia propia de nuestra realidad por un prejuicio fruto de una experiencia no propia.

"El peligro del prejuicio reside precisamente en que siempre está bien anclado en el pasado y por eso se avanza al juicio y lo impide, imposibilitando con ello tener una verdadera experiencia del presente. Si queremos disolver los prejuicios primero debemos redescubrir los juicios pretéritos que contienen, es decir, mostrar su contenido de verdad."<sup>260</sup>

¿Qué hace que usemos prejuicios que nos impiden la capacidad de juzgar por nosotros mismos? Podríamos explicarlo como consecuencia de una cierta *inercia social*.

"Los prejuicios no son idiosincrasias personales, las cuales, si bien nunca pueden probarse, siempre remiten a una experiencia personal en la que tienen la evidencia de percepciones sensibles. Los prejuicios no tienen una evidencia tal, tampoco para aquel que les está sometido, ya que no son

---

<sup>259</sup> ARENDT, H. (1997) *¿Qué es política?* Barcelona: Edit. Paidós, p. 52.

<sup>260</sup> *Ibíd.*, p. 53.

fruto de la experiencia. Por eso, porque no dependen de un vínculo personal, cuentan fácilmente con el asentimiento de los demás, sin que haya que tomarse el esfuerzo de persuadirles. Ahí es donde se diferencia el prejuicio del juicio, con el que por otra parte tiene en común que a través suyo la gente se reconoce y se siente afín, de manera que quien esté preso en los prejuicios siempre puede estar cierto de algún resultado, mientras que lo idiosincrásico apenas puede imponerse en el espacio público-político y sólo tiene validez en lo privado e íntimo. Consiguientemente el prejuicio representa un gran papel en lo puramente social: no hay propiamente ninguna forma de sociedad que no se base más o menos en los prejuicios, mediante los cuales admite a unos determinados tipos humanos y excluye a otros.”<sup>261</sup>

"No son idiosincrasias personales" porque no son fruto de una experiencia propia, pero son muy efectivos socialmente porque permiten un sentimiento de pertenencia y de seguridad.

“...si en sociedad no pretendemos juzgar en absoluto, esta renuncia, esta sustitución del juicio por el prejuicio, resulta peligrosa cuando afecta al ámbito político, donde no podemos movernos sin juicios porque [...] el pensamiento político se basa esencialmente en la capacidad de juzgar [*Urteilkraft*].”<sup>262</sup>

Ese riesgo político al que Arendt se refiere es que esa *inercia social*, y la renuncia a juzgar que implica, conlleve una pérdida de libertades que predisponen al individuo a formar parte de una masa social donde cada individuo queda 'indistinguido', indiferenciado. Volvamos entonces a fijarnos en el final de la cita anterior.

---

<sup>261</sup> ARENDT, H. *op. cit.*, p.53.

<sup>262</sup> *Ibíd.*, p. 53.

“...lo idiosincrásico apenas puede imponerse en el espacio público-político y sólo tiene validez en lo privado e íntimo. Consiguientemente el prejuicio representa un gran papel en lo puramente social: no hay propiamente ninguna forma de sociedad que no se base más o menos en los prejuicios, mediante los cuales admite a unos determinados tipos humanos y excluye a otros.”<sup>263</sup>

Ese alineamiento que los prejuicios posibilitan no sólo implican una participación 'desindividualizada' en lo social, como masa, sino que también determina los límites de la misma. Lo que está dentro y lo que no.

A través de ellos no llegamos a experiencias propias como consecuencia de una actividad intelectual, sino que...

"... se instalan en nuestra mente como se instalan en nuestra voluntad ciertas inclinaciones, ciertos usos, fundamentalmente por herencia cultural, por la presión de la tradición y de la circunstancia. Las creencias son las ideas que están en el ambiente, que pertenecen a la época o generación que nos ha tocado vivir."<sup>264</sup>

Este planteamiento hace extensivo, a lo cotidiano, lo que Foucault ejemplificaba a través de Mendel para la ciencia. Existe una 'verdad de época', que opera como una 'policía discursiva', delimitando lo que es o no es asumible como verdad. En este sentido, los prejuicios y convenciones actúan evitando una participación singular, personal, en lo social.

En la experiencia estética, al impedir la identificación y el reconocimiento contextual, se impedirá también la aplicación exitosa de estos prejuicios.

---

<sup>263</sup> ARENDT, H. *op. cit.*, p. 53.

<sup>264</sup> ORTEGA Y GASSET, J., *op. cit.*, pp. 384-386.

Experiencia que no es que se dé al margen de los prejuicios, sino que los dificulta hasta el fracaso.

¿Significa esto que el objeto estético es aquel que no puede prejuizarse? No. Ya lo hemos mencionado antes, pero conviene recordar aquí que el objeto estético también puede prejuizarse. Que un valor, para nosotros máximo, de la experiencia estética es su no obligatoriedad. Lo poco impositiva que es. El objeto estético no obliga a la experiencia estética, la posibilita. Existe una confusión en este punto que da lugar a muchos malentendidos. Existe también una experiencia prejuiciada del arte.

“Sólo necesitamos clarificar los dos conceptos contrarios en los que, por así decirlo, puede derrumbarse esta experiencia [...] Quisiera describir estos dos extremos. Uno es esa forma de disfrutar de algo porque resulta conocido y notorio [...] Se oye lo que ya se sabe. No se quiere oír otra cosa y se disfruta de ese encuentro porque no produce impacto alguno, sino que le afirma a uno de un modo lacio [...] La segunda forma es el otro extremo [...] el degustador de estética.”<sup>265</sup>

"Se oye lo que ya se sabe. No se quiere oír otra cosa y se disfruta de ese encuentro porque no produce impacto alguno, sino que le afirma a uno de un modo lacio". Indiferente. Una recepción pasiva del arte, donde o bien nos deja indiferentes o produce sobre nosotros un efecto (espectáculo, o efectismo; efecto sin causa). Así que tenemos una manera de reconstruir la realidad con elementos connotados, con constructos, que funcionan como piezas de lego: a la vez consolidando y condicionando lo que percibimos como real.

Estos prejuicios son peligrosos, según lo que hemos dicho, cuando impiden experiencias que son importantes para el sujeto. Esto se ve facilitado por la

---

<sup>265</sup> GADAMER, H.G. (2010) *La actualidad de lo bello*. Madrid: Edit. Paidós, 7ª impresión, p. 122.

efectividad del medio cuando esas creencias que están en el ambiente se dan en forma de complejas representaciones ideológicas. Y es importante aclarar que el problema no es la ideología, ni el prejuicio, ni las ideas, sino el paso, tal y como lo explica Ortega y Gasset, de esas ideas a creencias. De esas representaciones ideológicas que son útiles y deseables, usables, a cosmovisiones indisociables de la idea propia de realidad. Cuando no son "idiosincrasias personales, las cuales, si bien nunca pueden probarse, siempre remiten a una experiencia personal en la que tienen la evidencia de percepciones sensibles" sino que son prejuicios que "no tienen una evidencia tal", "que no son fruto de la experiencia" y "cuentan fácilmente con el asentimiento de los demás".

No sirve de nada desear que Aranberri se posicione. No nos va a dar nada propio. Nos permitirá hacer participar a *Luz sobre Lemoniz* de nuestras creencias ideológicas, de los relatos en los que estas se dan.

“Si la función del prejuicio es preservar a quien juzga de exponerse abiertamente a lo real y de tener que afrontarlo pensando, las cosmovisiones e ideologías cumplen tan bien esta misión que protegen de toda experiencia, ya que en ellas todo lo real está al parecer previsto de algún modo.”<sup>266</sup>

La ineficacia ideológica de *Luz sobre Lemoniz* es la sombra que recorre el paisaje confortable y celebratorio que parece dibujar. Frente a una representación solidaria con el modo discursivo que permite remitirse a los 80 desde el 2000 sin que haya más disenso que el que tiene cabida dentro del cuerpo ideológico del 2000, es decir, sin que haya un planteamiento nuevo, sino la elección de uno entre los previstos dentro de los distintos relatos ideológicos del momento. Se puede estar a favor de ETA, en contra de ETA, en una posición intermedia, a favor de la energía nuclear, en contra, una posición intermedia, etc. pero siempre en

---

<sup>266</sup> ARENDT, H. *op. cit.*, p. 55.

una posición dentro del modo dialéctico en que una serie de hechos quedan representados. Ajenas a la experiencia del individuo (y sus dificultades), esa *inercia social* nos protege y facilita la (un tipo de) vida. Pero aquí no se trata de pronunciarse a favor o en contra, sino de tratar de conocer la realidad que ante *Luz sobre Lemoniz*, como objeto estético, aparece (se nos aparece). Eso es lo que el arte nos ofrece distintamente a otros modos de conocer. Impide el prejuicio. Lo hace disfuncional y evidente. Y potencia nuestra percepción sensible y propia de la realidad.

El sujeto tratará de identificar y restablecer la continuidad contextual del objeto estético, pero el proceso de ese restablecimiento será fallido. Tendrá así, en el proceso mismo, la experiencia de la aparición de esos mecanismos de subsunción. No se podrán "subsumir los significantes en significaciones proporcionadas por el contexto"<sup>267</sup> y se dará por lo tanto "una *ruptura* de la validez del contexto esbozado"<sup>268</sup>. Ese hacer sensible los modos automáticos de conocer hará evidentes en el proceso estético todos los prejuicios de los que nos valemos para tratar de dominar intelectivamente ese objeto. De manera que todos ellos aparezcan, por su ineficacia, como prejuicios vacíos de realidad propia (del sujeto) dando así la oportunidad de usarlos o no usarlos.

Sostendremos, por lo tanto, que la experiencia estética permite al sujeto relacionarse con lo común sin prejuicios en un doble movimiento: estos prejuicios no son de aplicación ante el hecho estético y, además, al haber recurrido a ellos fallidamente, quedarán en evidencia como constructos disociados de esa realidad en lo que tiene de nueva. Actualizada. Pero es que además, esto se estará dando a través de un objeto que llega a nosotros como arte. Es decir, es lo social mismo lo que lo *hace* presente como arte. Luego, es a

---

<sup>267</sup> MENKE, C., *op. cit.*, p. 77.

<sup>268</sup> *Ibíd.*, p. 78.

través de lo común, que recuperamos ese espacio individual. Es a través, y es *en* lo común.

En *Luz sobre Lemoniz* podría parecer que su participación en, y aportación a, ese común es como crítica social. De ahí que la crítica se lance a representar posiciones ideológicas. Pero este sería uno de esos casos de asimilación de los que Berten alertaba. Todo lo que se diga en esa dirección es inmediatamente subsumido por el discurso y sacado de la experiencia estética. Y por lo tanto, esa aportación, de darse, no será por su ser arte. Será una aportación extraestética.

Pero en el estudio del dispositivo hemos visto el valor específico atribuido a la estética. La posibilidad del *sí mismo* en las líneas de subjetivación para dar lugar a otro dispositivo. Recuperemos esta cita como interrogante:

“...se preguntará uno qué régimen de enunciaciones aparece con el dispositivo de la revolución francesa o de la revolución bolchevique: lo que cuenta es la novedad del régimen, no la novedad de la enunciación.”<sup>269</sup>

No se trata de un nuevo enunciado, sino de buscar un nuevo régimen. Lo nuevo, dice Foucault, "no está en lo que se dice, sino en el acontecimiento de su retorno"<sup>270</sup>.

El prejuicio de lo nuevo

Hemos visto la definición de realidad como una experiencia presente de actualidad. Lo que las cosas que percibimos son *aquí*. Sin embargo el prejuicio es

---

<sup>269</sup> DELEUZE, G. *op. cit.*, p.159.

<sup>270</sup> FOUCAULT, M. (2002) *El orden del discurso*. Barcelona: Edit. Tusquets, p.29, EL orden del discurso.

una no actualidad. No sólo no deviene de una experiencia propia, como hemos dicho hasta ahora, sino que además esa porción de realidad cristalizada la trae del pasado. Es un trozo cristalizado de pasado.

“Puesto que el prejuicio, al recurrir a lo pasado, se avanza al juicio, ve limitada su legitimidad temporal a épocas históricas –cuantitativamente la gran mayoría– en que lo nuevo es relativamente raro en las estructuras políticas y sociales y lo viejo predomina.”<sup>271</sup>

Y traerla del pasado implica que no sólo no se experimenta ese presente, sino que además es un espacio ocupado por ese pasado. Se superpone a lo que las cosas son. No sólo facilita evitar la experiencia, sino que la sustituye. Hace que lo viejo ocupe el lugar de lo posible. Ese enunciado distinto que impide la aparición de un nuevo régimen.

Referirse a un nuevo régimen, referirse a lo nuevo, puede parecer a veces referirse a un imposible. A qué se refiere Deleuze ¿a un cambio radical de la realidad?, ¿un milagro? Diremos que a lo que nos referimos por «lo nuevo» no es un milagro si entendemos por milagro aquello que pasa cuando no es posible que pase. Si es ilusorio pensar en la revolución como una acción que cambia de inmediato la condición humana lo es también creer en la realidad como algo preexistente e inamovible.

“...Desde el punto de vista de los procesos universales y de la probabilidad que lo rige, la cual puede reflejarse estadísticamente, ya el sólo nacimiento de la Tierra es de una «improbabilidad infinita».”<sup>272</sup>

---

<sup>271</sup> ARENDT, H. *op. cit.*, p. 53.

<sup>272</sup> ARENDT, H. *op. cit.*, p. 64.

No hay que confundir esa improbabilidad con una imposibilidad. Decir "improbabilidad" implica asumir que antes no existía, que interrumpe un proceso anterior, el cual no contaba con esta novedad. Eso que sucede y con lo que no se contaba, por improbable, es algo nuevo. Es "inexplicable causalmente". Y en ese sentido sí, concede Arendt, es un milagro: "un milagro en el nexo de las secuencias calculables". Secuencias que constituyen la realidad, lo que "llamamos [lo] efectivamente real". Una realidad que Arendt llama mundanal y describe como "un plexo de realidad mundanal, orgánica y humana, que precisamente como tal realidad nace con la marca de las «improbabilidades infinitas»"<sup>273</sup>.

"La diferencia decisiva entre las «improbabilidades infinitas» en que consiste la vida humana terrena y los acontecimientos-milagro (*Ereignis-Wunder*) en el ámbito de los asuntos humanos mismos es naturalmente que en éste hay un taumaturgo y que es el propio hombre quien, de un modo maravilloso y misterioso, está dotado para hacer milagros. Este don es lo que en el habla habitual llamamos acción (*das Handeln*). A la acción le es peculiar poner en marcha procesos cuyo automatismo parece muy similar al de los procesos naturales, y le es peculiar sentar un nuevo comienzo, empezar algo nuevo, tomar la iniciativa o, hablando kantianamente, comenzar por sí mismo una cadena. El milagro de la libertad yace en este poder-comenzar (*Anfangen-Können*) que a su vez estriba en el *factum* de que todo hombre en cuanto por nacimiento viene al mundo –que ya estaba antes y continuará después– es él mismo un nuevo comienzo."<sup>274</sup>

Es importante aquí recordar algunas de las cosas dichas para llamar la atención sobre los dos sentidos distintos de acto que atestiguan los objetos estéticos. Está, por un lado, el acto del individuo artista que da comienzo al objeto estético, que pone en marcha el proceso de constitución de ese nuevo objeto, con una acción

---

<sup>273</sup> ARENDT, H. *op. cit.*, p.65. Recordemos aquí la noción de corporeidad de Zubiri.

<sup>274</sup> *Ibíd.*, p. 65.

en lo privado y a partir de su experiencia de realidad. Y luego está, por otro, el acto social que ese objeto estético convoca. Un acto consecuencia del *hacerse presente*, de representar un consenso, que no es de acción, de actuidad, sino de actualidad. De lo que la cosa es en el mundo y de cómo este cambia por la presencia de la cosa en él (Zubiri). El constante cambio del mundo, en la realidad propia y en la restitución permanente de los elementos que le dan estabilidad suficiente como para ser vivido. Pero ahora tenemos, además, la consideración de lo nuevo como hecho innegable de una potencia. Esa interrupción en el “plexo de realidad mundanal” que es en sí un nuevo comienzo.

“Pues frente a la fijación y cognoscibilidad del futuro es un hecho que el mundo se renueva a diario mediante el nacimiento y que a través de la espontaneidad del recién llegado se ve arrastrado a algo imprevisiblemente nuevo.”<sup>275</sup>

#### El poder de lo nuevo

En el capítulo *Hecho no acción* (p.124) decíamos que íbamos a mantener que el poder social del arte, el específicamente arte, es precisamente su no poder. Luego avanzamos con esto en *Adecuación al momento como desencadenante* (p.133) para definir mejor a qué nos referíamos con ese no poder. Ese poder, que decimos que el arte no es, es el del tipo que Zubiri llama de «dominancia de lo real». No se trata, dijimos, de imponer en la realidad una cosa. Ya que esta no atenderá a la realidad en la que se inserta, no dará cuenta de ella. Se trata de que el sujeto llegue a desarrollar una técnica personal que le permita trabajar *en* la realidad.

En *Otro poder* vimos que, para diferenciar la idea de «poder» como "dominancia de lo real" del poder como potencial de la realidad, Zubiri se refiere a las

---

<sup>275</sup> ARENDT, H. *op. cit.*, p. 77.

«potencialidades». Y nosotros tomamos estas «potencialidades» de Zubiri de punto de partida para definir ese trabajar "en la realidad". Recordemos la cita.

"Para conceptualizar correctamente el tipo de poder que son las potencialidades, hay que comenzar por distinguir tres conceptos de poder constitutivo. Hay ante todo el poder como *potencia* de producir un acto. En segundo lugar, hay el poder como *facultad* para producirlo: es la potencia facultada. No toda potencia, por el mero hecho de ser potencia, está facultada por sí misma para producir su acto. Así, a mi modo de ver, la inteligencia es una potencia que sólo está facultada para inteligir por su unidad no sólo intrínseca sino también formal (esto es, en cuanto facultad) con la potencia de sentir [...] Finalmente, hay el poder como *capacidad*, mayor o menor, más rica o menos rica, para producir los actos a los que se está facultado: es la facultad capacitada."<sup>276</sup>

Hemos dicho entonces que el acto del artista que nos interesa consiste en capacitar. En dar capacidad de ser a la potencia. En hacer posible, como acción privada, *en la realidad*, eso que es nuevo. Llegar al hecho (el objeto estético), que certifica la posibilidad de lo improbable, como algo nuevo en esa realidad que parecía no contenerlo. Capacitando lo que la realidad puede ser. Este poder, decíamos, sí es el poder del arte.

Una mala lectura de Foucault parecería quedarse dentro de las formas coercitivas. Frente al poder en su potencial violento (poder castigar, poder despedir, poder matar, poder callar, poder ganar...) de dominación, se reclama a la estética un modo de rescatar, dentro del dispositivo, las "líneas de subjetivación". Líneas de subjetivación como modo de dar lugar a la identidad idiosincrásica del individuo de cuyo olvido, en el pensamiento científico, alerta Arendt. El poder es también, por lo tanto, poder comenzar. El artista, al capacitar

---

<sup>276</sup> ZUBIRI, X., *op. cit.*, p. 407.

eso que la realidad puede ser señala la posibilidad de empezar algo. Es una responsabilidad que asume. Empezar algo nuevo, abrir una posibilidad. Hacer real algo nuevo, algo que la realidad podía ya ser y aún no era.

"...lo que el poder «hace» no es sólo producir aquello que puede, sino que, «antes» de ello y para ello, el poder «determina» lo que puede."<sup>277</sup>

La acción del artista abre la posibilidad, para el hecho de lo improbable. Deja algo abierto: el objeto estético. Lo que es nuevo, lo es en lo social. Pero, esto es muy importante, es el objeto estético el que, en su permanencia (tanto material como social), deja esa posibilidad abierta. Una vez existe, como hecho, suyo es el poder. Y ese poder no es de acción (de la acción del artista), sino de actualidad (del objeto estético).

Esa novedad existe como hecho, existe como real: es actual. Zubiri hablaba de la «facticidad» de lo real, que lo es en cuanto que real. Las cosas reales lo son, dice, por estar en el cosmos<sup>278</sup>: "Si al hecho lo llamamos lo «fáctico», al cosmos, que es el lugar y el hecho de los hechos sin ser una necesidad absoluta, le llamo lo «factual»"<sup>279</sup>. Barthes recurría a la facticidad para explicar lo que el significante aportaba al mito en su empobrecimiento. Su ser y haber sido ese real. Y hemos visto, al hablar de la posición intersticial del arte en lo social, que también Gadamer se refería a lo fáctico del arte:

“ Es el *factum* de ese uno particular, de que haya algo así, lo que constituye ese «más»; para decirlo con Rilke: «Algo así se irguió entre humanos». Esto, el hecho de que haya esto, la facticidad es a la vez, una resistencia

---

<sup>277</sup> ZUBIRI, X., *op. cit.*, p. 407.

<sup>278</sup> En *Lo cuerpo* p. 128.

<sup>279</sup> ZUBIRI, X., *op. cit.*, p. 370.

insuperable contra toda experiencia de sentido que se considere superior."<sup>280</sup>

Gadamer aplica el término «facticidad» para el arte como "una resistencia insuperable contra toda experiencia de sentido". Y no cualquier sentido, sino especialmente aquel que se considere superior (dominancia, de nuevo). Ante él, el hecho estético se resiste.

Por lo tanto, mientras en toda la primera parte era un ir hacia la autonomía del objeto estético, en esta segunda buscamos de qué manera el objeto estético permite la aparición de ese *sí mismo* en lo social, a fin de no perder la identidad del individuo socializado.

"...una línea de subjetivación es un proceso, es la producción de subjetividad en un dispositivo: una línea de subjetivación debe hacerse en la medida en que el dispositivo lo deje o lo haga posible. Es hasta una línea de fuga. Escapa a líneas anteriores, se escapa. El sí-mismo no es ni un saber ni un poder. Es un proceso de individuación que tiene que ver con grupos o personas y que se sustrae a las relaciones de fuerzas establecidas como saberes constituidos: es una especie de plusvalía. No es seguro que todo dispositivo lo implique."<sup>281</sup>

Esta facticidad de Gadamer parece señalar la existencia de un objeto, el estético, que resiste al proceso de subsunción de la realidad presupuesta. Que resiste a las convenciones y prejuicios y que, desde esa autonomía interpelante descrita en la primera parte de este texto, pudiera señalar el lugar de ese «sí mismo», "erguido entre humanos"<sup>282</sup>.

---

<sup>280</sup> GADAMER, H.G., *op. cit.*, p. 88.

<sup>281</sup> DELEUZE, G. *op. cit.*, p.156.

<sup>282</sup> GADAMER, H.G., *op. cit.*, p. 88.

Diremos, en resumen, que el objeto estético tiene un poder; el poder de ser un nuevo comienzo, una realidad capacitada, que permanece discontinua, como hito que señala la posibilidad de un *sí mismo*, de un nuevo comienzo.

#### EL LUGAR DEL OBJETO ESTÉTICO

Hemos planteado la idea de una realidad en constante actualización. Donde "dejar ser a lo que es" implica no identificar las cosas a partir de convenciones o prejuicios, a partir de lo que *eran* o de lo que *son para*, sino aventurarse al "devenir *real* de la actualidad" que se hace sensible en el proceso de conocer estéticamente. Se trata de repetir un proceso que hace sensible la manera a partir de la cual nuestra realidad se configura. Y decíamos que ese puede ser un instante donde se sienta una holgura... Una experiencia de realidad tal que la homogeneidad de la *realidad mundo* parece menos homogénea. Un casi deshacerse, que implica totalmente la realidad del sujeto. No un deleite aprendido, culturado<sup>283</sup>, externo, sino personal.

Acabamos de decir que el objeto estético tiene el poder de ser un nuevo comienzo, que señala, como hito, la posibilidad de un *sí mismo* dentro del dispositivo que lo contiene. Queremos detenernos ahora en cómo es ese contener. Ya que esto estará en relación directa con por qué decimos que esa experiencia con base en lo común.

---

<sup>283</sup> Cita repetida: Javier Blasco cita una carta de Juan Ramón Jiménez en la que dice a José Luis Cano: "...cuando yo empecé a poner al frente de mis libros «a la minoría siempre», estaba pensando que la minoría se encuentra en todas partes, en el pueblo «cultivado» por sí mismo, tanto o más que en el hombre «culturado» en los libros de las ciudades [...] Al hombre corriente no se llega nunca por fórmulas, sino por emoción, quiero decir, por movimiento" BLASCO, J. (1981) *La poética de Juan Ramón Jiménez: desarrollo, contexto y sistema*. Salamanca: Edit. Universidad de Salamanca, p. 302.

Si el dispositivo era una relación posicional de los elementos que determinan los saberes y en cuya relación se dan los poderes, ¿cuál es la posición del objeto estético dentro de ese dispositivo?

Veremos, a partir de la conceptualización del *entre* de Arendt, cómo esos márgenes, esas holguras de la realidad que aparecen para el individuo a través de la experiencia estética (ante el fracaso del conocimiento automático), pueden ser representados, en la comunidad, por la posición que el arte ocupa. Posición que llamaremos intersticial y que diremos que es el lugar del objeto estético en lo social.

Pero antes vamos a detenernos un momento en un tipo de dispositivo, propio del arte, que señala específicamente ese lugar en que el arte se hace presente desde lo social. Esto nos dará claves importantes para lo que queda de desarrollo.

El lugar físico del objeto estético en el espacio público

Juan Luís Moraza, en su tesis doctoral *Dispositivos de discontinuidad: Transfiguraciones y formaciones de marcos y pedestales en el arte contemporáneo*, lleva a cabo el estudio de un tipo concreto de dispositivo, peana o marco, a través de sus distintas materializaciones, y de los distintos papeles que han jugado a lo largo de la historia.

Si pensamos en una estatua clásica en un espacio público lo más normal es que la imaginemos sobre una peana. La peana ha sido durante mucho tiempo la manera de ubicar el arte en el espacio urbano. Podríamos decir por lo tanto que es el lugar que se le ha dado en lo público.

“Los pedestales y marcos no son un conjunto de prácticas ajenas a la densidad simbólica de aquello que contienen, no resbalan sobre la realidad de los procesos de producción artística, sino que constituyen también una acción positiva sobre la realidad social. Otro mecanismo que afecta los

componentes a través de su influencia directa sobre el campo de lo imaginario y lo simbólico. Un dispositivo encadenado en complejos procesos de transformación social y vinculados a decisiones políticas y sociales relativas a los medios productivos e interpretativos, a los sistemas de creencias y a las formas de organización, como a la propia cualidad legítima de las leyes que gobiernan determinada población, etc. Son, en efecto, límites ambientales y límites monumentales, condiciones de existencia de los órdenes culturales donde surgen de un modo inseparable de aquello que contienen.”<sup>284</sup>

#### La peana como legitimación del objeto estético

Vemos a través del análisis de Moraza que estos dispositivos son capaces de legitimar una dimensión, de “otorgar valor a un valor”. Lo que está encima de una peana es considerado una obra de arte. Así lo entendemos, porque así lo hemos aprendido.

Las peanas, dice Moraza, cumplen dos extremos funcionales: el apoyo y la elevación. Dos extremos relacionados directamente con la permanencia y la preeminencia respectivamente<sup>285</sup>. Estos dispositivos cumplen por lo tanto una función de (dis)continuidad. Ya nos hemos referido antes a cómo a través de este paréntesis Moraza señala precisamente eso: que si bien por un lado el dispositivo separa la estatua del lugar que ocupa otorgándole un espacio propio, preeminente, lleva a cabo al mismo tiempo la función inversa, dándole permanencia en el espacio público. Dicho de otra manera, por un lado la hace accesible, colocándola en el espacio real del receptor, y por otro es la que

---

<sup>284</sup> MORAZA, J. L. *Dispositivos de discontinuidad. Transfiguraciones y formaciones de marcos y pedestales en el arte contemporáneo*. (Dir. Francisco Jarauta). Bilbao: Universidad del País Vasco, 1994, p. 8.

<sup>285</sup> *Ibíd.*, p. 116.

evidencia su puesta en valor, la que levanta la estatua como símbolo, colocándola fuera de ese espacio de realidad ordinaria. Desde este punto de vista representa, al mismo tiempo que facilita, esa aparición discontinua: el ser real actualmente (*aquí*), y la ruptura contextual con ese aquí en el que se hace real.

Además, la peana, hemos dicho, otorga a la estatua un espacio preeminente. Esta preeminencia conlleva otra singularidad acerca de la que Moraza llama la atención. Si pensamos en una escultura pública hay que tener en cuenta lo siguiente; la peana fija en un lugar una escultura que ocupa espacio público. Esto, que en sí mismo es una obviedad, implica que este espacio ocupado es un espacio al que el ciudadano no accede. La escultura tiene un lugar privilegiado con una vista única. En este sentido, la elevación de la estatua y la 'sacralización'<sup>286</sup> de ese espacio público son distintos grados, dice Moraza, de un mismo mecanismo de legitimación: arrojarle a la estatua el valor de lo singular y privilegiado.

La peana como legitimación de un orden social

Es importante lo que este comportamiento de la peana puede llegar a implicar. Pensemos especialmente en la escultura pública monumental. Hemos dicho que la peana da preeminencia a la vez que permanencia, y que funciona como un mecanismo de legitimación capaz de otorgar valor.

Esa legitimación puede llegar a funcionar al margen de la singularidad de la estatua. Es decir, el mecanismo interno que señala Moraza puede seguir funcionando independientemente de la definición formal de la estatua. Es la propia peana la que ha adquirido finalmente esa capacidad de legitimación.

---

<sup>286</sup> Tal y como explica Agamben "liberar lo que ha sido capturado y separado por los dispositivos para devolverlo a un posible uso común". AGAMBEN, G. (2015) *¿Qué es un dispositivo?*. Barcelona: Edit. Anagrama, 72 p.

En numerosas ocasiones la peana, como altar, sin necesidad de más, es el lugar del rito. El rito, tal y como explica Giorgio Agamben, subtrae cosas del libre uso, de los hombres y mujeres, y las sacraliza. A partir de ese momento las cosas que pasan por el altar pertenecen a los dioses.

“Altares mobiliarios, o monumentales, tendrán en común su sentido direccional: convocan a la realización de ciertas ceremonias, ritos u operaciones; por ello su dimensión, su forma, y su disposición, dentro de una extrema variabilidad, tendrá en cuenta, como la propia arquitectura, las formas de relación con las personas implicadas, tenga esta que depositar ofrendas, realizar sacrificios, reunirse alrededor, o bien establecer distancias [...] Sea fuego, sangre, luz u oscuridad, sobre el pedestal siempre se deposita algo.”<sup>287</sup>

Ver la peana como altar, como un dispositivo de sacralización, lleva a considerar el dispositivo peana en sí mismo. Por eso define Moraza las peanas, en un momento de su estudio, como símbolos de los símbolos de poder.

Un ejemplo de esta atribución de valor al dispositivo mismo es que a lo largo de la historia haya sido habitual no cambiar la peana cuando, debido a coyunturas políticas, se cambiaba la imagen de algún dirigente. Es decir, la peana permanecía constante mientras las imágenes de distintos líderes iban pasando. Cosas como esta, nos dice Moraza, convierten al pedestal “en un símbolo de la permanencia del sistema interno del poder, independientemente de la variabilidad de los gobernantes y de los signos externos de esos poderes temporales”<sup>288</sup>.

---

<sup>287</sup> MORAZA, J. L. (1994) *Dispositivos de discontinuidad: Transfiguraciones y formaciones de marcos y pedestales en el arte contemporáneo*. (Dir. Francisco Jarauta). Bilbao: Universidad del País Vasco, p. 139.

<sup>288</sup> MORAZA, J. L., *op. cit.*, p. 159.

Vemos así que la peana puede llegar a convertirse, al margen de la del objeto estético, en un mecanismo de legitimación política, capaz de establecer una determinada jerarquía social.

En algunos momentos históricos estos valores pueden cambiar, lo que hace que las peanas cambien también. Moraza estudia esta evolución a través de la historia y en relación a los cambiantes contextos. La consciencia de esa cualidad legitimadora de la peana es lo que acabará condicionando su apariencia en distintos momentos históricos. Moraza señala, por ejemplo, que entre los siglos XVIII y XIX, coincidiendo con importantes cambios sociales<sup>289</sup>, “el programa de construcción del pasado de acuerdo a criterios de verosimilitud, más incluso que de «verdad»”, hará que cobren gran importancia los que denomina “elementos de contextualización lateral”<sup>290</sup>. Es decir, se intentará recrear una atmósfera de “realidad” y para ello las peanas se irán ocultando en lo que Moraza llama “un orden descendente”. Pero este ocultamiento no será definitivo, sino cíclico. Por ejemplo, tendrá una respuesta en el siglo XIX, con la instauración de las democracias. En ese momento el uso de las peanas resurgirá, encargadas ahora de representar la ascensión democrática del pueblo.

“...se va a dar un dispositivo estético nuevo para legitimar un orden ascendente, democrático, desde el nivel del pueblo hasta el liderazgo”<sup>291</sup>.

Queda claro, una vez vista la peana como un "símbolo de la permanencia interna del poder", como "símbolos de los símbolos de poder"<sup>292</sup>, que ante una estatua

---

<sup>289</sup> Con el Barroco en el s. XVII expansión de la ciudad (urbanismo) y organización ciudadana, y fractura social (desigualdades sociales). Esto origina, tras la ruptura del derecho y la sociedad, la exigencia de un nuevo pacto, un nuevo orden; el estado moderno. La llegada de la ilustración, y comienzo del romanticismo.

<sup>290</sup> *Ibíd.*, p. 106.

<sup>291</sup> MORAZA, J. L., *op. cit.*, p. 164.

<sup>292</sup> MORAZA, J. L., *op. cit.*, p. 153.

pública monumental no necesito saber quién es el representado para saber que se representa un orden político. Orden que, por ser un monumento público, en el espacio público, esa sociedad da por bueno. Cualquier monumento es la legitimación de ese orden social. Luego este orden no se legitima solo en la identidad del representado, sino en el dispositivo de representación.

Pero, repetimos, este lugar es el lugar que se le ha dado al objeto estético *desde* la política. Nosotros estamos interesados en el lugar que el arte ocupa *en* la política, desde antes de la política 'ejecutiva'<sup>293</sup>.

Su posición intersticial

Comenzábamos *El individuo y la comunidad* diciendo que para Arendt hay en las interpretaciones políticas una falta de profundidad de sentido que "no es otra cosa que la falta de sentido para la profundidad en la que la política está anclada"<sup>294</sup>. La filosofía, dice, tiene motivos para no encontrar el origen de la política, y el primero de ellos es pensar la política "como si hubiera en *el* hombre algo político que perteneciera a su esencia. No es así; *el* hombre es a-político. La política nace en el Entre-los-hombres, por lo tanto *completamente fuera* del hombre [...] La política surge en el *entre* y se establece como relación."<sup>295</sup>

"Es tan difícil darse cuenta de que debemos ser literalmente libres en un territorio delimitado, es decir, ni empujados por nosotros mismos ni independientes de material dado alguno. Sólo hay libertad en el particular

---

<sup>293</sup> Decimos ejecutiva en el intento de señalar que ese lugar que ocupa el arte se debe también a la política, pero a la política como constante, como expresión regular de la convivencia, no a la coyuntura política a partir de la cual se decide que conviene poner en valor una forma concreta.

<sup>294</sup> ARENDT, H. *op. cit.*, p. 45

<sup>295</sup> ARENDT, H. *op. cit.*, p.46.

ámbito del *entre* de la política. Ante esta libertad nos refugiamos en la necesidad de la historia. Una absurdidad espantosa.”<sup>296</sup>

Ese *entre* no es por lo tanto la relación que se da puntualmente entre los hombres, sino el espacio de relación. El *entre* es el espacio antes de la política, donde ésta se da. El espacio (no solo físico, aunque también) en que cualquier relación puede darse en libertad.

“...siempre que se juntan hombres –sea privada, social o público-políticamente– surge entre ellos un espacio que los reúne y a la vez los separa. Cada uno de estos espacios tiene su propia estructura, que cambia con el cambio de los tiempos y que se da a conocer en lo privado en los usos, en lo social en las convenciones y en lo público en leyes, constituciones, estatutos y similares.”<sup>297</sup>

Ya hemos visto que Foucault señalaba a la estética como la puerta abierta a la posibilidad del sujeto dentro de su noción de dispositivo. Deleuze propone la atención a la aparición del «sí mismo», Berten lo representa como la plusvalía de un sedimento de lo humano que se daría en el interior de estas redes. Recordemos un extracto de una cita anterior:

"Es ahí donde una cultura, librándose insensiblemente de los órdenes empíricos que le prescriben sus códigos primarios, instaura una primera distancia con relación a ellos, les hace perder su transparencia inicial, cesa de dejarse atravesar pasivamente por ellos, se desprende de sus poderes inmediatos e invisibles, se libera lo suficiente para darse cuenta de que estos órdenes no son los únicos posibles ni los mejores; de tal suerte que se encuentra ante el hecho en bruto de que hay, por debajo de sus órdenes

---

<sup>296</sup> ARENDT, H. *op. cit.*, p. 47.

<sup>297</sup> *Ibíd.*, p.57.

espontáneos, cosas que en sí mismas son ordenables, que pertenecen a cierto orden mudo, en suma, que hay un orden.”<sup>298</sup>

Ese espacio intermedio que se hace y se deshace, es el de la relación. Hemos hablado de la representación en marcha foucaultiana de lo social, del dispositivo, imaginándola como una red compleja de líneas y fuerzas. Deleuze elabora una representación formal de un dispositivo, describiéndolo como un “conjunto multi-lineal, de diferentes direcciones, bifurcaciones, variaciones y derivas. Los elementos (objetos visibles, enunciaciones, sujetos...) se comportan en ellos como vectores”. Y dice que “desenmarañar esas líneas es levantar un mapa, cartografiar”. Esta descripción llama la atención sobre la concepción formal que entraña el término de Foucault. Ese cartografiar, esa representación formal, nos ayuda a hacer sensible el lugar que antes habíamos dicho que ocupaba el objeto estético: el del intersticio.

Cartografiar da lugar a esos intersticios donde el *sí mismo* puede darse. Los objetos estéticos, los hitos en ese mapa que marcan un lugar donde el sujeto se reconoce en lo político. En ese intersticio, lugar *prepolítico*, los objetos estéticos están sin contexto. Discontinuos. Interpelantes. Estables. Estructurados orgánicamente como arte, plásticamente, cambiantes, latentes. Dentro de esa maraña de líneas y fuerzas se comportan como vectores con módulo y dirección, pero sin puntos de aplicación ni sentido. Vectores libres, figurativos, netamente humanos. Hechos yuxtapuestos que dan extensión, a través del tiempo, a la sensibilidad humana de lo real.

El arte aparece así, en lo público, señalando la existencia de lo intersticial. Dando lugar a un hecho en bruto que insta una insalvable distancia (estética) con los discursos establecidos (con el pensamiento científico para el que sólo hay el león), dejando entrever que esos órdenes no son los únicos ni tal vez los mejores.

---

<sup>298</sup> FOUCAULT, M. (2005) *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Edit. Siglo XXI de España, 3ª Ed., p. 6.

Como hecho, como cosa intersticial, que está ahí, justo en ese espacio *entre*, en el que no hay más. Es el único hecho humano que permanece ahí, de esa manera, como puro *entre*. Y ese estar ahí, apolítico, lo hace hito de lo humano.

“donde quiera que los hombres coincidan se abre paso entre ellos un mundo y es en este «espacio entre» [Zwischen-Raum] donde tienen lugar todos los asuntos humanos.”<sup>299</sup>

Hemos hablado de la acción como poder-comenzar (Arendt) y de la facticidad del objeto estético (Gadamer). “Algo así se irguió entre humanos y entre humanos está”. Es un hecho. Un hecho en ese *entre* al que Arendt da el lugar de la libertad de lo político.

“...esta libertad de movimiento, sea la de ejercer la libertad y comenzar algo nuevo e inaudito sea la libertad de hablar con muchos y así darse cuenta de que el mundo es la totalidad de estos muchos, no era ni es de ninguna manera el fin de la política –aquello que podría conseguirse por medios políticos; es más bien el contenido auténtico y el sentido de lo político mismo. En este sentido política y libertad son idénticas y donde no hay esta última tampoco hay espacio propiamente político.”<sup>300</sup>

Ese *entre* es en donde aparece, de facto, a través del objeto estético, un deseo de humanidad. Como una existencia intersticial, que permanentemente *no pertenece desde dentro*. Que queda inserta en un cuerpo del que altera las propiedades, pero en el que no se integra (como un elemento ajeno a la estructura molecular que queda dentro de la red: vanadio, molibdeno, cromo...). No pertenece a la política, pero se da en ella, se da gracias a ella, y se da para ella, en libertad. En la política se representa, gracias al arte, el espacio de esa libertad de cualquier individuo de

---

<sup>299</sup> ARENDT, H. *op. cit.*, p. 57.

<sup>300</sup> ARENDT, H. *op. cit.*, p. 79.

sentirse libre para comenzar algo. Pero también el espacio de esa relación según la que se rigen sus pactos y libertades.

“la libertad de la espontaneidad es todavía prepolítica; únicamente depende de las formas de organización de la convivencia en la medida en que también ella, al fin y al cabo, sólo puede darse en un mundo. Pero puesto que emana de los individuos, puede salvarse bajo circunstancias muy desfavorables incluso del alcance de, por ejemplo, una tiranía; en la productividad del artista así como en general de todos los que producen cualquier cosa mundana aislados de los demás, se presenta también la espontaneidad y puede decirse que todo producir es imposible si no procede primeramente de la capacidad de actuar en la vida.”<sup>301</sup>

El arte como sentido común

Desde ese *entre* es desde donde el objeto estético permite ese espacio doble que buscábamos: experimentar la singularidad con base en lo común.

La experiencia *Luz sobre Lemoniz* no se da como una experiencia real, sino como una experiencia de realidad. Es una experiencia estética. Como tal puede ser explicada como un intento de comprensión fallida. Un proceso que se pone en marcha sin término, sin resultado, y cuyo momento de realidad nos permite saber de nuestros prejuicios, nuestras imágenes falsas, nuestra posición, etc. Su lugar, hemos dicho, no está en el discurso, sino en una posición intersticial, discontinua, desde la que marcar el lugar de lo posible. Un hito en el espacio público que señala el lugar de 'las relaciones por hacer'.

Es el arte el que valida *Luz sobre Lemoniz*, esto que Aranberri hizo, como arte. Hemos distinguido durante el texto dos momentos diferenciados (incluso nos

---

<sup>301</sup> ARENDT, H. *op. cit.*, p. 78.

hemos referido a dos fases) en la producción del arte. La primera era en la que el artista da comienzo, hace, en lo privado. La segunda cuando el trabajo encuentra su lugar público y es llamado arte. El paso de una a la otra es un límite de no retorno: del hacer al hecho. En el caso de *Luz sobre Lemoniz* este límite se cruzaba despacio, al aparecer primero como publicación y luego como objeto museístico, lo que nos servía para ver la plasticidad estructural del objeto estético (también en su *hacerse presente* como arte).

Desconocemos el motivo por el que Aranberri llevó a cabo este trabajo. Desconocemos su motivación. Podemos pensar según la posición que hemos tomado en el texto que la meta pueda ser, tanto para el trabajo como para Aranberri, ganar espacio humano. Pero la diferencia que hay que establecer es entre lo que el artista pueda querer y lo que el arte es. La motivación de los artistas puede ser distinta, pero el arte es uno. El espacio común que se gana a través de esa experiencia singular de lo común queda atrapado en el sentido del arte.

“Todo el mundo sabe que, en la experiencia estética, el gusto representa el momento nivelador. En tanto que momento nivelador, sin embargo, se caracteriza también como «sentido común», como dice Kant con razón. El gusto es comunicativo, representa lo que, en mayor o menor grado, nos marca a todos. Un gusto que fuese sólo subjetivo-individual resultaría absurdo en el ámbito de la estética.”<sup>302</sup>

Por lo tanto ese sentido individual, objetivo, del artista, contenido en el objeto, pasa en lo público a ser sentido común. Comunicativo. Pero no como transmisor de una información comprensible, sino como hito determinante de un espacio de encuentro, como formador de comunidad. Ese espacio *entre* que el arte, al ocupar, hace lugar. Una representación de cualquier encuentro humano (anterior

---

<sup>302</sup> GADAMER, H.G., *op. cit.*, p. 60.

y futuro) en lo sensible. Esa es la diferencia entre el arte y el *entre* mismo. El *entre* ya está ahí, el arte lo señala. Anticipa ese espacio común como acuerdo futuro a partir de ese espacio común pasado que recoge en su deseo de ser arte. No es su representación, lo hace real. Es el sedimento del *entre* en el tiempo. Da estabilidad a la existencia de ese espacio reservado para lo nuevo. Cuando un nuevo objeto es llamado arte da testimonio de una vida nueva, un nuevo comienzo: un nuevo sentido común o, al menos, una ampliación de este. La expresión de ese hito hacia el futuro.

“Si seguimos meditando sobre esto por un momento, se hará significativa la multiplicidad de la experiencia que conocemos igualmente como experiencia histórica y como simultaneidad presente. En ella nos interpela una y otra vez, en las más diversas particularidades que llamamos obras de arte, el mismo mensaje de integridad. Y me parece que esto da realmente la respuesta más precisa a la pregunta de qué es lo que constituye la significatividad de lo bello y del arte. Esta respuesta nos dice que, en lo particular de un encuentro con el arte, no es lo particular lo que se experimenta, sino la totalidad del mundo experimentable y de la posición ontológica del hombre en el mundo, y también, precisamente, su finitud frente a la trascendencia.”<sup>303</sup>

Además de esta doble condición de acto privado y consenso público el objeto estético establece relación con el público. Con cada sujeto de experiencia, individualmente. Una persona ante un objeto, teniendo una experiencia específica del mismo y de sí mismo a través, no sólo de él, sino también de la garantía de que ese objeto representa algo para el resto de la comunidad, encuentra en la obra de arte la experiencia de “un individual”, de un hecho humano, en el espacio público.

---

<sup>303</sup> GADAMER, H.G., *op. cit.*, p. 85.

Antes habíamos dicho que la ideología alineaba a los individuos facilitando la pertenencia al grupo. Hemos comentado en ese punto que ese alineamiento te asegura y te permite pero también te indistingue. Vemos ahora como el arte permite ese identificarse con el grupo, con la comunidad, de una manera distinta. Mediante una identificación que implica, que le llega desde, la confianza en ese común. Un "mismo mensaje de integridad" que permite no darle un contenido en lo particular en esa experiencia personal, que no vamos a comprender o a reconocer apropiándonos de su sentido total<sup>304</sup>, sino que experimentamos "la totalidad del mundo experimentable" y "la posición ontológica del hombre en el mundo". "Posición ontológica del hombre en el mundo" que aparece en la dilación de los procesos automáticos, en la aparición sensible de ese momento de realidad en el que el sujeto de experiencia está. Volviendo al ejemplo de la estatua:

"La estatua es una «apariencia libre», es decir, una forma sensible y heterogénea por contraposición a las formas ordinarias de la experiencia sensible. Aparece a través de una experiencia específica que suspende las conexiones ordinarias no solamente entre apariencia y realidad, sino también entre forma y materia, actividad y pasividad, entendimiento y sensibilidad."<sup>305</sup>

La peana, decíamos, es el lugar señalado para el arte en el espacio público<sup>306</sup>. Pero ese lugar no es el lugar propio del arte sino el que se le asigna *desde* la política (solo una parte de su lugar). Es la política la que establece el lugar de la estatua

---

<sup>304</sup> Este es el peligro de una mala concepción de la representación, que la cosa remita siempre a otra cosa, que el objeto sea siempre un "como si". Esto no es esto, es "como si"... Pero ese "como si" es siempre un "como si". Nunca es. Y la experiencia queda abortada en una idea que no permite nunca cerrar ese abismo al que Gadamer se refiere. Y su poder es el de la dominación.

<sup>305</sup> RANCIÈRE, J. (2005) *Sobre políticas estéticas*. Edit.: Universidad Autónoma de Barcelona, p. 24.

<sup>306</sup> Refiriéndonos por peana al pedestal, o cualquier otra forma de aparición de estos dispositivos de legitimación de los que hemos hablado.

en el espacio público. Es la institución la que *hace presente como arte* un determinado objeto, y le atribuye un valor. Hemos visto en el punto anterior como ese valor no es necesariamente estético. A veces no es más que la puesta en marcha de un mecanismo de legitimación, con independencia de los materiales que para ello se usen. Este reconocimiento de un orden, este funcionamiento simbólico, no implica la singularidad de esa estatua en concreto, no necesita de la materia estética. El valor de uso de ese monumento estará en identificarlo a partir de valores extraestéticos asignados no desde la estética, sino desde la política.

Este modo de legitimación no garantiza por lo tanto el *ser arte* del objeto estético soportado por la peana. Si no es arte, no permite una experiencia estética del sujeto. El objeto estético, en cambio, aporta algo a la política por el hecho de serlo, distinto a ese uso de legitimación de un orden.

“La estatua es promesa política porque es la expresión de una división de lo sensible específico.”<sup>307</sup>

La aparición de ese espacio sensible *entre* las formas ordinarias de experiencia de lo común, cuando el objeto que este dispositivo peana señala como arte, lo es, posiciona al sujeto de experiencia en otro espacio sensible, distinto al ordinario. Recordemos la cita.

“La estatua es una «apariencia libre», es decir, una forma sensible y heterogénea por contraposición a las formas ordinarias de la experiencia sensible. Aparece a través de una experiencia específica que suspende las conexiones ordinarias no solamente entre apariencia y realidad, sino

---

<sup>307</sup> RANCIÈRE, J., *op. cit.*, p. 29.

también entre forma y materia, actividad y pasividad, entendimiento y sensibilidad.”<sup>308</sup>

Esa apariencia libre es la autonomía que durante el primer bloque de texto hemos tratado de identificar a través de *Luz sobre Lemoniz*. Nos hemos referido ya a esta suspensión de la realidad ordinaria en una experiencia específica que era la experiencia estética y a sus distintos niveles: la suspensión entre apariencia y realidad<sup>309</sup>, actividad y pasividad<sup>310</sup>, entendimiento y sensibilidad<sup>311</sup>, forma y materia <sup>312</sup>. De todas estas vamos a volver a fijarnos en una especialmente, la relación entre forma y materia, para seguir dando forma al valor político de esa «apariencia libre».

El desarrollo de Foucault aparece como una analogía del desarrollo que Zubiri lleva a cabo para demostrar la insuficiencia de la concepción hilemorfista. La crítica de Berten y Deleuze a las interpretaciones demasiado literales del trabajo de Foucault siguen el mismo desarrollo lógico de la crítica de Zubiri al hilemorfismo. Lo social no es una masa, un material, sobre el que imponer una forma. No hay diferencias sustanciales a este respecto entre la revolución bolchevique y la francesa. Lo necesario no es un cambio de enunciación, sino un cambio de régimen. Una transformación de un sistema en otro. Pero no como la

---

<sup>308</sup> RANCIÈRE, J., *op. cit.*, p.24.

<sup>309</sup> Gadamer se refería a la superación del abismo entre idea y realidad: “...la enseñanza importante [...] de esta historia es precisamente que la esencia de lo bello no estriba en su contraposición a la realidad, sino que la belleza [...] nos sale al encuentro. La función ontológica de lo bello consiste en cerrar el abismo abierto entre lo ideal y lo real.” GADAMER, H.G., *op. cit.*, p 52.

<sup>310</sup> Nuestro intento de atribuirle al objeto estético una función capacitadora de una experiencia estética *en* la realidad que atribuía al objeto estético un poder de actualidad, en vez de uno de "actuidad".

<sup>311</sup> En la oscilación adorniana entre significación y materialidad.

<sup>312</sup> La revisión de Zubiri de la idea de hilemorfismo.

imposición de unas ideas a la realidad, sino partiendo «de la realidad» y trabajando «en la realidad», respectivamente<sup>313</sup>.

Deleuze cuestionaba la estabilidad de los dispositivos cuando, comparando la revolución francesa y la bolchevique, decía que lo necesario no era un cambio de enunciado, sino un cambio de régimen.

"Lo que es inconcebible y anacrónico es que un comunista de 1917 se lance a hacer una revolución que es en su forma idéntica a todas las que antes ha habido y en que no se corrigen lo más mínimo los defectos y errores de las antiguas. Por eso no es interesante históricamente lo acontecido en Rusia; por eso es estrictamente lo contrario de un comienzo de vida humana. Es, por el contrario, una monótona repetición de la revolución de siempre, es el perfecto lugar común de las revoluciones [...] Quien aspire verdaderamente a crear una nueva realidad social o política, necesita preocuparse ante todo de que esos humildísimos lugares comunes de la experiencia histórica queden inválidos por la situación que él suscita."<sup>314</sup>

Podemos entender esta cuestión, o una parte importante de ella, a través de esa suspensión entre forma y materia. Y más concretamente retomando el cuestionamiento de Zubiri a la concepción del hilemorfismo aristotélico: la materia no adquiere formas pasivamente, sino determinadamente, decía. Luego, la relación forma materia es una relación plástica en mutua determinación.

---

<sup>313</sup> Esa respectividad no es sólo una relación, sino el origen de algo que ya hemos nombrado anteriormente, el *aquí*.

"...la respectividad tiene entonces inexorablemente otra dimensión. Por ser real respectivo, no sólo es respectivo «a» algo, sino que está actualmente presente «en» algo. Y este «en» es justo lo que constituye el «aquí». Estar en algo es estar presente «aquí». Y este estar aquí es la actualidad." ZUBIRI, X., op. cit., p. 370.

<sup>314</sup> ORTEGA Y GASSET, J. (2002) *La rebelión de las masas*. Edit. Diario El País, pp. 136-137.

“En el análisis kantiano, el libre juego y la apariencia libre suspenden el poder de la forma sobre la materia, de la inteligencia sobre la sensibilidad. Estas proposiciones filosóficas kantianas, Schiller las traduce, en el contexto de la Revolución Francesa, en proposiciones antropológicas y políticas. El poder de la «forma» sobre la «materia», es el poder del Estado sobre las masas, es el poder de la clase de la inteligencia sobre la clase de la sensación, de los hombres de la cultura sobre los de la naturaleza. Si el «juego» y la «apariencia» estéticas forman una comunidad nueva, es porque son la refutación sensible de esta oposición entre la forma inteligente y la materia sensible que constituye en definitiva la diferencia entre dos humanidades [...] Lo que la apariencia libre y el juego estético rechazan, es la división de lo sensible que identifica el orden de la autoridad con la diferencia entre dos humanidades. Lo que ponen de manifiesto es una libertad y una igualdad de los sentidos que, en 1795, pueden oponerse a las que la Revolución Francesa había querido encarnar en el imperio de la ley. El imperio de la ley, en efecto, sigue siendo el imperio de la forma libre sobre la materia sometida, del Estado sobre las masas. Precisamente porque seguía obedeciendo a esa vieja división del poder intelectual activo sobre la materialidad sensible pasiva, la Revolución desembocó en el terror. La suspensión estética de la supremacía de la forma sobre la materia y de la actividad sobre la pasividad se presenta entonces como el principio de una revolución más profunda, una revolución de la existencia sensible misma y no ya solamente de las formas del Estado.”<sup>315</sup>

Al hablar de la «apariencia libre», lo que Rancière hace es reivindicar la autonomía de la estética *en lo político*<sup>316</sup>. Esa *apariencia libre* permite una nueva forma individual.

---

<sup>315</sup> RANCIÈRE, J., *op. cit.*, p. 25.

<sup>316</sup> No es raro que tanto Zubiri como Rancière se detengan ambos en esta revisión de la relación entre forma y materia. Si Rancière se refiere a la división sensible, 256

“... la autonomía estética no es una autonomía del «hacer» artístico que la modernidad ha oficiado. Se trata de la autonomía de una forma de experiencia sensible. Y es esta experiencia la que constituye el germen de una nueva humanidad, de una nueva forma individual y colectiva de vida.”<sup>317</sup>

"El germen de una nueva humanidad". "El milagro de la libertad yace en este poder-comenzar..."<sup>318</sup>. Una línea de fuga donde “el sí-mismo no es ni un saber ni un poder ...[sino]... un proceso de individuación que tiene que ver con grupos o personas y que se sustrae a las relaciones de fuerzas establecidas como saberes constituidos: es una especie de plusvalía.”<sup>319</sup>

Este volverse contra sí mismo es posible en el arte gracias al lugar que ocupa. No el que se le asigna *desde* la política, sino ese espacio que Arendt señalaba como «prepolítico». Cuyo carácter intersticial le permite participar discontinuamente de la realidad en que aparece.

Rancièrre afirma, al igual que lo hacía Arendt en torno a lo prepolítico que esta división sensible, que permite la «apariencia libre», no implica que el objeto estético no tenga relación con lo político.

“No hay ningún conflicto entre la pureza del arte y su politización. Al contrario, en función de su pureza la materialidad del arte se propone como materialidad anticipada de una configuración distinta de la comunidad.”<sup>320</sup>

---

uno de los conceptos más representativos del pensamiento de Zubiri es precisamente la «inteligencia sentiente».

<sup>317</sup> RANCIÈRE, J., *op. cit.*, p. 27.

<sup>318</sup> ARENDT, H., *op. cit.*, p. 65.

<sup>319</sup> DELEUZE, G., *op. cit.*, p. 157.

<sup>320</sup> RANCIÈRE, J., *op. cit.*, p. 27.

El objeto estético, como hecho, es llamado arte sobre la garantía de un arte como consenso, como representación de un sentir común de lo humano, que permite la experiencia doble del individuo en su independencia y en lo social. Lo que ese ser prepolítico del objeto estético posibilita es otra política, de la misma manera que su ser real como comienzo es testimonio de la posibilidad de otra realidad.

“No hay conflicto entre pureza y politización. Pero hay conflicto en el seno mismo de la pureza, en la idea misma de esta materialidad del arte que prefigura una configuración distinta de lo común. Y el mismo Mallarmé da testimonio de ello: por un lado, el poema tiene la consistencia de un bloque de sensibilidad heterogéneo, es un volumen cerrado sobre sí mismo, que refuta materialmente el espacio «semejante a él» y el «flujo de tinta uniforme» del diario; por otro lado, tiene la inconsistencia de un gesto que inaugura un espacio, a la manera de los fuegos artificiales de la Fiesta Nacional. Es un ceremonial de comunidad, a la manera del teatro antiguo o de la misa cristiana. Por un lado, la vida colectiva por venir se encierra en el volumen sólido de la obra de arte, por el otro, se actualiza en el movimiento que dibuja un espacio común diferente.”<sup>321</sup>

"Se actualiza en el movimiento que dibuja un espacio común diferente". Lo hemos dicho ya, el arte es un lugar en constante redefinición. El deseo del artista de dar extensión a ese espacio sensible. Actualizándolo con nuevos objetos estéticos.

“Es un error fundamental creer que las variaciones en la historia de un arte se reducen a variaciones de estilo, cuando en muchos casos se trata de que se ha modificado el sentido mismo de ese arte, lo que la humanidad cree estar haciendo cuando lo ejerce, la finalidad a que responde el organismo de la existencia. La identidad de nombre –poesía, pintura, música– que aplicamos a producciones de todos los tiempos ha ocultado estos cambios sustantivos...”<sup>322</sup>

---

<sup>321</sup> RANCIÈRE, J., *op. cit.*, p. 27.

<sup>322</sup> ORTEGA Y GASSET, J. (1962) *Obras completas. Volumen VIII*. Madrid: Edit. Revista de Occidente, p. 500.

Pero hay una regularidad en ese *ser* arte. Hay un acuerdo en la designación de lo estético que redefine el arte. Se trata, decía Foucault, de prestar atención a *lo nuevo*<sup>323</sup> de la creatividad variable de los dispositivos, no como “originalidad” sino atendiendo a su “regularidad”. La regularidad que es el arte *desde* lo humano. Y la novedad que es la actualización de ese deseo (de lo humano) en el momento que corresponde atendiendo a las posibilidades de producción, *en* lo social. En palabras de Rancière una novedad de una “indisponibilidad radical”...

“...que lleva la marca de una humanidad plena del hombre y la promesa de una humanidad futura finalmente asociada a la plenitud de su esencia.”<sup>324</sup>

---

<sup>323</sup>“ Lo nuevo no designa la supuesta moda, sino que por el contrario se refiere a la creatividad variable según los dispositivos.” “...la eventual contradicción de dos enunciados no basta para distinguirlos ni para marcar la novedad de uno respecto de la otra.” *Ibíd.*, p. 159.

<sup>324</sup> RANCIÈRE, J., *op. cit.*, p. 28.



## UNA HIPÓTESIS DE FUNCIONAMIENTO: LA AUSENCIA DEL AUTOR

“La libertad de la espontaneidad es todavía prepolítica; únicamente depende de las formas de organización de la convivencia en la medida en que también ella, al fin y al cabo, sólo puede darse en un mundo. Pero puesto que emana de los individuos, puede salvarse bajo circunstancias muy desfavorables incluso del alcance de, por ejemplo, una tiranía; en la productividad del artista así como en general de todos los que producen cualquier cosa mundana aislados de los demás, se presenta también la espontaneidad y puede decirse que todo producir es imposible si no procede primeramente de la capacidad de actuar en la vida.”<sup>325</sup>

Muy al principio de este texto planteábamos como hipótesis que en la experiencia estética es posible un espacio doble: de una experiencia de realidad totalmente singular y de esa misma experiencia como comunidad.

En la segunda parte nos hemos centrado en la definición de ese común que el arte representa desde su posición intersticial, de la misma manera que en la primera parte nos centramos en la experiencia individual, liberadora, que para el sujeto supone la experiencia estética. Hemos puesto ambas en relación al ligar esa experiencia individual al hecho de que se dé avalada en ese común, diciendo que es un espacio que lo social reserva para la libertad del sujeto. Es decir, a través del arte se ponían en relación los dos espacios, el privado y el público, que habita

---

<sup>325</sup> ARENDT, H. *op. cit.*, p. 78.

la persona. Pero esto aún no es aquello que buscamos plantear. Hasta ahora esos espacios entran en relación, pero como espacio distintos. Lo que queremos plantear es cómo esos espacios pueden coincidir siendo uno, doble. Cómo pueden sentirse en la misma experiencia, en el mismo momento de realidad de una manera no diferenciada.

Con lo dicho hasta ahora tenemos que, por un lado, el arte es un lugar común, la evidencia de un acuerdo. Un espacio en el que el objeto como estético se hace presente como arte. Este aval supone al mismo tiempo la legitimación de la experiencia estética: "Esto es arte". Pero por otro lado hemos mantenido que el sujeto de experiencia tiene en la experiencia estética una experiencia totalmente personal, totalmente individual, donde no valen contextos anteriores, donde no valen otras identidades, donde no hay prejuicios ni creencias funcionales. Entonces ¿cómo es posible que estas dos realidades, la de ser una experiencia totalmente singular e individual y la de que sea una experiencia de encuentro con lo común, se den al mismo tiempo? En el mismo momento. Vamos a plantear, como hipótesis, que esto puede darse por algo así como una desocupación del artista, como sujeto, del espacio público.

Hemos visto en Moraza que la estatua ocupa un lugar preeminente. El lugar que la estatua ocupa es un lugar negado a la ciudadanía; es ocupado físicamente por la estatua. Esa estatua, como objeto estético, está ahí por una doble condición: por lo que simboliza *desde* la política y porque ha sido hecha, con intención estética, *desde* el arte. ¿Quién la ha hecho? Un artista.

En un momento de *La rebelión de las masas* Ortega y Gasset pregunta por quién es merecedor del espacio público. Llamando la atención sobre el hecho de su finitud. La estatua, *desde la política*, ocupa un espacio que nadie más ocupa porque cumple una función: contribuye al orden que quiere establecerse para la convivencia. Pero ¿y desde el arte? Cuando hay una representación que se resuelva en ese *desde* la política, parece que es fácil. Pero no todo el arte cumple

una función tan directa. Entonces ¿qué hace que una experiencia privada, una acción íntima, de un sujeto determinado, sea merecedora de ocupar ese espacio?

El artista hace su trabajo. Da lugar a lo que la realidad permite ese momento. Lo hace a partir de su sensibilidad, de su percepción, de su realidad. Es, lo hemos repetido todo el rato, una acción privada. Es desde su posición en el mundo que el artista hace su trabajo. Cuando el objeto estético pasa de la fase privada de producción a la fase pública, cuando se hace presente como arte, lo que transita no es el artista, ni su experiencia, sino el hecho.

Para intentar hacer esto sensible vamos a empezar por prestar atención al artista como trabajador. Es decir, al oficio de artista.

#### EL ARTISTA

“Los únicos que todavía creen en el mundo son los artistas –la duración de la obra de arte refleja el carácter duradero del mundo. No pueden permitirse la alienación del mundo. El peligro es arrastrarlos a la descolocación, o sea, a desertizar los oasis. Por otra parte el solo hecho del arte muestra que el hombre es lo único que ha quedado intacto.”<sup>326</sup>

Fuera de contexto esta cita de Arendt parecería concebir al artista como una especie de héroe que viene a salvar lo humano. No. Arendt usa al artista como representante de ese espacio sensible que hasta ahora hemos puesto en valor. Dentro de las distintas tareas que la comunidad distingue puede que esa sea precisamente la del artista. Su oficio. Actualizar y extender ese espacio que la comunidad se reserva.

---

<sup>326</sup> ARENDT, H., *op. cit.*, p. 142.

Oficio que se corresponde por un lado con la época en que se ejerce y por otro con la posición en el mundo del que lo ejerce. Esto último, la posición del que lo ejerce, la posición desde la que lo ejerce, tiene una importancia fundamental. Ortega y Gasset escribió sobre esto al estudiar la obra de Velázquez.

“La idea del cuadro y la decisión de pintarlo son sólo la concreción particular, aquí y ahora, de una actuación previa en que aquel hombre estaba, a saber: la de ejercer el oficio de pintor. Lo que ahora va a pintar es tal, en primer lugar, porque de antemano había entendido de una cierta manera ese oficio. Si lee esto un historiador del arte lo entenderá como si se tratase sólo de que, en efecto, cada pintor se adscribiese a un estilo. Sin duda, el cuadro nace siempre en la matriz de un determinado estilo, es decir, de ciertas formas genéricas de pintura que el autor había preferido. Esta preferencia está, pues, actuando y presente en cada pincelada, y como ella surgió en el pintor en vista de los estilos vigentes en su época, que son, a su vez, el resultado de las experiencias pictóricas anteriores, gravita todo ello sobre cada pincelada como una enorme masa de influjos efectivos que es preciso resucitar si queremos, de verdad, entenderla.”<sup>327</sup>

Es importante esa nota sobre los estilos. Ya habíamos visto una anotación similar por parte de Adorno. Esto sería moverse dentro de determinadas convenciones propias de otros ámbitos de conocimiento. Al margen de esos estilos, lo que Ortega y Gasset empieza poniendo en valor es precisamente el "*aquí y ahora*, de una actuación previa en que aquel hombre estaba".

"Ni que decir tiene que la vida, el ser del individuo depende de su época, pero es preciso acabar de una vez para siempre con el simplista entendimiento de esta verdad, que consiste en suponer al individuo siempre coincidente con su tiempo. No hay tal: la dependencia en que

---

<sup>327</sup> ORTEGA Y GASSET, José. *Obras completas. Volumen VIII*. Madrid, 1962. Edit.: Revista de Occidente. p.495

estamos de nuestro tiempo de uno y otro signo varía ampliamente en los diferentes individuos. Procede este error del irreflexivo tópico que lleva a considerar los «grandes hombres» como representativos de su época, cuando es tan patente que muchas veces han representado todo lo contrario. Pocas cosas como ésta revelan tan claramente lo poco que se ha pensado sobre la estructura de la realidad histórica.”<sup>328</sup>

Recordemos el ejemplo que ponía Foucault, sobre Gregor Mendel, para explicar este marco epistemológico que establece el momento de saber de una época concreta. Una referencia a la estructura de la realidad histórica de cada momento que le lleva a Ortega y Gasset a enunciar lo que más nos interesa: que decir pintor no es suficiente si no decimos qué pintor.

“Hemos dicho, pues, muy poco de un hombre cuando hemos dicho que es pintor. Tenemos inmediatamente que preguntarnos: ¿qué entendía ese hombre por «ser pintor»? ¿Con qué cualificaciones precisas se determinaba a serlo? Y aun algo más simple y obvio tenemos que definir, a saber; ¿en qué cantidad aceptaba dentro del ámbito de su vida ese oficio? Los grados más diversos son posibles: desde el mero «aficionado» hasta el jornalero de la pintura.”<sup>329</sup>

Aparece aquí un vínculo entre el oficio y la vida a través del artista, porque...

“La pintura no es [...] un modo de ser de las paredes ni un modo de ser de las telas, sino un modo de ser hombre que los hombres, a veces, ejercitan.”<sup>330</sup>

---

<sup>328</sup> ORTEGA Y GASSET, J., *Volumen VIII... op. cit.*, p.495.

<sup>329</sup> ORTEGA Y GASSET, J., *Volumen VIII... op. cit.*, p.496.

<sup>330</sup> ORTEGA Y GASSET, J., *Volumen VIII... op. cit.*, p. 489.

Un modo de ser que la persona ejercita para el resto de las personas.

“Una de las cosas que más influyen en cuál sea el estilo de un pintor es cómo tome su oficio. Por tanto, va también incluso este elemento en la significación de cada pincelada. Pero esto –adoptar un oficio y ello de una precisa manera– no es ya cuestión meramente artística. Hasta aquí todo lo que íbamos encontrando manifiesto en el pigmento era asunto estético, pero ahora trascendemos el círculo del arte y salimos a la totalidad de una vida. El oficio se decide en vista del panorama con que la existencia se nos presenta. Es una elección entre las formas de ser hombre que la época nos propone como posibles, o es, frente a todas éstas, una radical invención nuestra a que llegamos en vista de que las vigentes no nos satisfacen. El primer pintor lo fue porque las otras maneras de ser hombre no le petaban. Que un individuo se resuelva a ser pintor y a serlo de tal preciso modo, depende, pues, por un lado, de lo que sea su época, y en ella, el oficio de pintor; mas por otro, de lo que sea como hombre [...] si es cierto decir que un hombre que es pintor, es mucho más cierto afirmar que ese pintor es un hombre y que lo es no solo aparte de ser pintor, sino en tanto que pintor, pues pintar no es, en absoluto, otra cosa que una manera de ser hombre.”<sup>331</sup>

Ejercer el oficio de pintor es tener una idea de lo que la pintura es, pero también una idea de lo que la realidad da de sí. Es decidir dedicarse al arte, es tratar de ampliarlo, de aumentar su espacio, de darle extensión, y esto se hace desde la posición de uno. Pero decir que se hace desde la posición de uno no es decir mucho, porque pasa en cualquier oficio. ¿Cuál es entonces la diferencia? Llamaremos la atención sobre dos cuestiones. La primera que, a pesar de la inherente inutilidad efectiva del resultado de su acción, el artista trata de dar lo mejor de sí en la confianza de eso que entiende por arte. Sabiendo que en el objeto estético queda, abierta, como proceso, esa acción constitutiva; la acción del

---

<sup>331</sup> ORTEGA Y GASSET, J., *Volumen VIII... op. cit.*, p. 496.

sujeto ejerciendo de artista, que es la acción privada de sí como persona. La segunda que en el paso a lo público esa acción que contiene su privacidad dejará marcada para siempre su posición en el mundo como sujeto en el objeto estético.

#### A QUÉ NOS REFERIMOS CON «LO MEJOR DE SÍ DEL ARTISTA»

Para explicar esto de que ser artista es tratar "de dar lo mejor de sí para ese momento en que [se] trabaja" y que "pintar [...] no es otra cosa que ser hombre" vamos a prestar atención al estudio de Javier Blasco Pascual<sup>332</sup> de la obra de Juan Ramón Jiménez y a la interpretación que Blasco hace de la manera de este último de entender su trabajo.

Juan Ramón Jiménez escribió "A la inmensa minoría"<sup>333</sup> como dedicatoria de su *Segunda Antología poética*. Su poesía se ha entendido a veces como un ejercicio de elitismo, y se ha querido ver en esta dedicatoria una muestra de ello. Pero no es así. Su trabajo, dice Blasco, "está estrechamente ligado a una idea social –no limitada– de la cultura. Es índice de un anhelo constante de progreso y dinamismo, y se opone tan solo a un arte que no busca el crecimiento y la mejora, sino que «perezosamente» se conforma con las exigencias cuantitativa o cualitativamente imperantes"<sup>334</sup>. Este deseo de progreso está lejos de ser elitismo.

"Es éste y no otro el sentido que cabe atribuir al elitismo juanramoniano. Su «a la inmensa minoría» no esconde nunca ni una limitación clasista, ni

---

<sup>332</sup> BLASCO, J. (1981) *La poética de Juan Ramón Jiménez: desarrollo, contexto y sistema*. Salamanca: Edit. Universidad de Salamanca, pp. 116 y siguientes.

<sup>333</sup> JIMÉNEZ, J.R. (1983) *Segunda Antología poética (1898-1918)*. Madrid: Edit. Espasa-Calpe, p. 29.

<sup>334</sup> BLASCO, J., *op. cit.*, p. 301. Remite de nuevo a lo anteriormente expuesto a través de Adorno y que este resolvía en esa primera oscilación entre la concepción «purista» y la «crítica» del arte.

una limitación estética. Es simplemente producto de su concepción de la poesía, actividad en constante sucesión y progreso continuo, lo que impide que sea fijada de acuerdo con las normas imperantes en un determinado momento."<sup>335</sup>

Esas normas pueden funcionar como caminos de éxito profesional, atendiendo a estilos, tendencias, etc. que buscan un efecto conocido en un determinado público...

"... de elitismo social cabe hablar, cuando el artista dirige su creación a una determinada clase; de elitismo estético, cuando la manipula en pro de la consecución del «cultismo», de algo así como una habla de minorías ..."<sup>336</sup>

Pero no es eso lo que busca J.R. Jiménez. No busca un habla de minorías sino la poesía que está por venir. Blasco cita un texto en el que lo explica el propio J.R. Jiménez:

"Las mujeres, los hombres, los niños, aquí y en todas partes, deben leerlo todo..., todo lo que puedan. Cada uno se quedará, como ante la naturaleza, con lo que comprenda; cada vez, sin duda, con más [...] y con menos. Siempre con lo más inesperado, por fortuna para todos."<sup>337</sup>

El elitismo desaparece si no hay un listón que pasar. "Cada uno se quedará, como ante la naturaleza, con lo que comprenda". Es decir, con lo que de su experiencia estética saque. Y para llegar a ella la única manera es "leerlo todo..., todo lo que puedan". Verlo todo, tratar de experimentar el arte, darse el

---

<sup>335</sup> BLASCO, J., *op. cit.*, p. 301

<sup>336</sup> *Ibíd.*, p. 301.

<sup>337</sup> *Ibíd.*, p. 301.

tiempo del objeto estético, darse, en definitiva, el tiempo propio de esa individuación que la experiencia estética permite. Para ello el lector, dice Blasco, debe readaptarse. Es en esa exigencia al lector en dónde algunos ven el elitismo. Pero esa exigencia no es a unos, sino a todos. Empezando por el propio autor.

"Está el elitismo juanramoniano en íntima y coherente dependencia con la concepción poética anteriormente expuesta. Puesto que la poesía es «búsqueda y hallazgo» de nuevas zonas de realidad, exige en el lector una continua adaptación a las leyes del mundo «encontrado». Por ello, es minoritaria; es decir, distinta al gusto de la mayoría y anticipadora de una estética nueva. Pero, a la vez, como no está basada en elementos lógicos y limita el papel de la razón, la minoría a la que se destina no se identifica con aquella mejor pertrechada culturalmente. Se halla, por el contrario, en todas las cobas sociales, cualquiera que sea el criterio adoptado para la división de éstas."<sup>338</sup>

Recordemos lo que Rancière decía acerca de la división sensible: es lo que pone de manifiesto "una libertad y una igualdad de los sentidos que se opone a que la forma libre esté por encima de la masa". Una masa como "materia sometida" al "imperio de la forma libre [...] del Estado"<sup>339</sup>, la dificultad de la identidad diferenciada en los dispositivos de Foucault, Deleuze, Barten... la desaparición del individuo en la política sobre la que Arendt llama la atención... un mismo anhelo: dar lugar en lo común a la identidad diferenciada del sujeto. Frente a esto, el arte,

---

<sup>338</sup> BLASCO, J., *op. cit.*, p. 301.

<sup>339</sup> "Precisamente porque seguía obedeciendo a esa vieja división del poder intelectual activo sobre la materialidad sensible pasiva, la Revolución desembocó en el terror. La suspensión estética de la supremacía de la forma sobre la materia y de la actividad sobre la pasividad se presenta entonces como el principio de una revolución más profunda, una revolución de la existencia sensible misma y no ya solamente de las formas del Estado." RANCIÈRE, J., *op. cit.*, p. 25.

dice Rancière, se dirige a cada uno, sin atender a las divisiones sociales del momento.

Para determinar cuál es el proyecto de la poesía de Juan Ramón Jiménez (y el motivo de su dedicatoria), Blasco cita el siguiente extracto de una carta de J. R. Jiménez a José Luis Cano:

"...cuando yo empecé a poner al frente de mis libros «a la minoría siempre», estaba pensando que la minoría se encuentra en todas partes, en el pueblo «cultivado» por sí mismo, tanto o más que en el hombre «culturado» en los libros de las ciudades [...] Al hombre corriente no se llega nunca por fórmulas, sino por emoción, quiero decir, por movimiento."<sup>340</sup>

La poesía que según Blasco es para J.R. Jiménez anterior a la cultura<sup>341</sup>, no necesita de comprensión, sino que mueve al lector a un cambio interior, a una profunda transformación enriquecedora, semejante a la que se produce en el autor.

#### LA POSICIÓN VACANTE QUE EL ARTISTA DEJA EN EL OBJETO ESTÉTICO

Hemos visto en Moraza que la estatua ocupa un lugar preeminente negado a la ciudadanía; es ocupado físicamente por la estatua, y nos preguntábamos a partir de Ortega y Gasset quién puede ser merecedor de ese espacio. Después nos hemos detenido en el oficio de artista y su tarea. Al aproximarnos a la cuestión de cómo es posible eso a lo que hemos llamado un espacio doble planteamos como hipótesis, que esto puede darse por algo así como una desocupación del artista,

---

<sup>340</sup> BLASCO, J., *op. cit.*, p. 302.

<sup>341</sup> " Ya sabemos que el arte no es nunca, para Juan Ramón, producto de la cultura sino actividad espiritual anterior a la cultura". BLASCO, J., *op. cit.*, p. 302.

como sujeto, del espacio público. Para desocupar algo primero hay que ocuparlo. Ese espacio es ocupado por el artista, en ejercicio de su oficio. Y no es lo mismo la persona artista que el artista.

"Qué difícil para el poeta –escribe Juan Ramón– pasar su memoria y su acción de poeta en su infinito, a su acción y memoria de hombre en su circunstancia limitada [...] La desgracia del poeta está en que tiene que vivir al mismo tiempo en dos mundos. Y en que siendo superior en pensamiento y sentimiento como poeta que vive en su mundo, exige de su hombre y de su nombre que sea superior en acción y manera en el mundo del hombre."<sup>342</sup>

En palabras de Deleuze:

"Foucault probablemente habría dicho: Manet es lo que el pintor deja de ser. Esto nada quita a la grandeza de Manet. Pues la grandeza de lo que Manet es está en el devenir de Manet en el momento en que pinta."<sup>343</sup>

Esta distinción entre el poeta y el hombre es fundamental para tratar de responder a la pregunta que nos hacíamos. ¿Cómo puede el objeto estético ser un espacio doble, más común que ningún otro, más privado que ningún otro? ¿Cómo es posible que la experiencia estética permita poner esa experiencia totalmente personal, descontextualizada, discontinua, en relación con lo humano, con otra idea de comunidad? Porque esta comunidad de la que da idea no es una comunidad territorial, no es de proximidad. No es de coincidencia, ni territorial. Es existencial. Y no coexistencial, sino heterocrónicamente<sup>344</sup> existencial.

---

<sup>342</sup> Cita aquí Blasco a J. R. Jiménez en conversación con Juan Guerrero. BLASCO, J., *op. cit.*, p. 116.

<sup>343</sup> DELEUZE, G., *op. cit.*, p.162

<sup>344</sup> Este ser intersticial se relaciona con lo que Foucault llama heterotopías. Espacios, emplazamientos que tienen "...la curiosa propiedad de estar en relación

Blasco hace una reflexión que nos sirve para dar forma a lo que venimos defendiendo:

“Son dos las funciones que justifican los valores otorgados a la estética: su participación en el perfeccionamiento moral y, sobre todo, su utilidad de cara al perfeccionamiento estimativo de los seres. Apuntan ambas funciones hacia un doble plano: el individual y personal del creador de la obra de arte, y el social del destinatario [...] Se guía por idénticos principios la conducta y la actividad artística, de modo que las normas pertenecientes a cada uno de estos campos hacen extensiva su operatividad al otro.”<sup>345</sup>

José Luis Casado cita en su tesis doctoral el concepto de índice de posición de A. Gurtwisch<sup>346</sup> y deja abierta la puerta a la interpretación de sus implicaciones. El índice de posición en el cuadro, dice, no es sólo la perspectiva.

“Gurtwisch dice que el tinte que el tema recibe de parte del campo temático (cualquiera que se presente a la conciencia) es la perspectiva, la orientación, la luz en la que éste se presenta, o mejor, ‘el punto de vista

---

con todos los otros emplazamientos, pero de un modo tal que suspenden, neutralizan o invierten el conjunto de relaciones que se encuentran...” Y estos espacios en los que todos los demás quedan representados no sólo ponen en relación múltiples emplazamientos que “son en sí mismos incompatibles” sino que además los pone en relación en un corte del tiempo: “Cuarto principio: las heterotopías están, las más de las veces, asociadas a cortes del tiempo; es decir que operan sobre lo que podríamos llamar, por pura simetría, heterocronías. La heterotopía empieza a funcionar plenamente cuando los hombres se encuentran en una especie de ruptura absoluta con su tiempo tradicional...” FOUCAULT, M. *De los espacios otros*. Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n 5, octubre de 1984. Traducida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima.

<sup>345</sup> BLASCO, J., *op. cit.*, p. 116.

<sup>346</sup> GURTWITSCH, A. (1952) *Théorie du champ de la conscience*. Bélgica. Edit: Desclée Brouwer.

con que aparece a la conciencia' [...] A través de la orientación, punto de vista, perspectiva, etc., el campo temático confiere al tema un 'índice de posición' que es como un carácter que indica la posición que el tema ocupa en el campo. Las variaciones del índice de posición no afectan la identidad del tema pero juegan un papel importante en la presentación de un tema en un caso dado. Lo que depende del campo temático y varía con él no es el tema mismo, sino la perspectiva, luz, etc., con la que el tema aparece; no lo que aparece sino el 'modo' de manifestarse, de aparecer. Este modo de aparecer [...] pertenece a lo que aparece a la conciencia...".<sup>347</sup>

Esta idea de índice de posición es tratada en la tesina<sup>348</sup> de Lorea Alfaro, en la que hace hincapié en la apertura de la noción de Gurtwisch que lleva a cabo Casado, donde el índice de posición es algo más amplio que la perspectiva: es donde está situado el ojo del pintor definitivamente, e implica al espectador.

"Así pues, es la perspectiva, pero no se agota en la perspectiva euclidiana, sino que puede abarcar todo el espacio pictórico propio, el topológico, en el que el ojo no tiene por qué estar en un punto único e ideal. Puede ser móvil. [...] Por lo tanto, el índice de posición está de alguna manera relacionado tanto con la corporeidad (el ojo) del que pinta, como con el del que mira el cuadro (el espectador). Aunque esto sería otro asunto, lo introducimos aquí porque el pintor se posiciona en el lugar elegido, consciente (hasta qué punto sería otro debate) de que el cuadro acabará con otra mirada/dirección que vendrá desde afuera, la del espectador."<sup>349</sup>

---

<sup>347</sup> CASADO, J. L. (1979) *La percepción de la estructura figura-fondo y la génesis de los espacios modales en el arte*. (Tesis Doctoral inédita, dir. Alfonso López Quintás) Universidad Complutense de Madrid, p. 54.

<sup>348</sup> ALFARO, L. (2010) *Aire devenir arte*. (Tesina inédita, dir. Fito Ramírez-Escudero). Departamento de pintura, facultad de Bellas Arte. Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea.

<sup>349</sup> ALFARO, L. *op. cit.*, p. 42-43.

En el objeto estético queda señalada la posición del ojo del pintor. Y para nosotros esto es algo mucho más amplio que una cuestión de perspectiva. Es la posición de toda una percepción de realidad. Es una realidad plena la que queda señalada en ese índice de posición. Es desde esa posición que el objeto estético es el que es. Es lo que la realidad ha podido ser *desde* ahí. A través del autor. Y ese *ahí* queda para siempre en ese *aquí* (Zubiri). El índice de posición del artista queda para siempre en el hecho artístico independientemente de lo que la obra represente, independientemente del tema. Ese es el mismo lugar que el espectador ocupa cuando accede al trabajo. Es la posición exacta de otro, a la que sin embargo, algo que no pasa de ninguna otra manera, podemos acceder.

No queda su identidad, sino su posición. Esa posición que era desde la que la persona, en su oficio de artista, trabajó ese resultado. Esa posición está claro, depende de su identidad. Pero la primera puede ser ocupada en ausencia de la segunda. Es el lugar desde el que se hizo, en un momento de comienzo, eso que está *aquí*. Un lugar que mientras se hizo era exclusivamente de esa persona artista, pero que una vez acabado el trabajo, el artista deja vacante. Se mueve hacia otra cosa. Pero el objeto estético sigue siendo el hecho de aquella posición. No variará. Es la señal de aquel lugar de la realidad desde el que en algún momento, un ser humano, permitió esa existencia.

En una conferencia que Foucault dio sobre la pintura de Manet, en Argel en 1971, se refirió al escándalo que supuso en su época la pintura de *Olympia* (1863). Foucault expone que el motivo del escándalo no es, o no solo, tal y como a menudo se ha interpretado, que la *Olympia* fuera una mujer desnuda, o que fuera una prostituta. Hay muchos ejemplos anteriores y coetáneos de pinturas de mujeres desnudas y de prostitutas. No es sólo que la desnudez de la *Olympia* apareciera sin un relato mitológico que hiciera que ese cuerpo de mujer no fuera la mujer que era, sino que encarnara otra cosa distinta (una diosa, una princesa,

una musa...) a ser una mujer prostituta<sup>350</sup>. El escándalo, dice Foucault, es dónde ubicaba esa pintura al espectador.

"Es decir, no hay tres elementos, la desnudez, la iluminación y nosotros mismos, que descubrimos el juego de la desnudez y la iluminación; en realidad hay una desnudez y un espectador que se halla en el mismo lugar de la iluminación; hay una desnudez y una iluminación que está en el mismo lugar donde está el espectador. Es decir, la propia mirada del espectador sobre la desnudez ilumina a Olympia. Nosotros la hacemos visible: nuestra mirada sobre Olympia es alumbradora, nuestra mirada proyecta luz. Nosotros somos los responsables de la visibilidad y la desnudez de Olympia. Está desnuda sólo gracias a nosotros, porque nosotros la desnudamos; y la desnudamos porque al mirarla la iluminamos, ya que nuestra mirada y la iluminación son una misma cosa. Mirar un cuadro e iluminarlo no es sino una única cosa, una misma cosa, en el caso de un lienzo como éste, por eso somos partícipes -como lo es cualquier espectador- de esta desnudez y, hasta cierto punto, somos incluso responsables de ella. Por tanto, ya han visto cómo una transformación estética puede provocar un escándalo moral."<sup>351</sup>

---

<sup>350</sup> Fuera de ese relato que permite insertar la imagen de *Olympia* en los discursos (morales) establecidos en aquel momento, la desnudez es, al parecer, más desnuda. Manet, dice Argan, "no tenía veleidades revolucionarias ni en política ni en arte. Pertenece a una familia de la alta burguesía, frecuentaba la sociedad elegante, viajaba y era amigo de literatos y poetas (Baudelaire y, más tarde, Mallarmé). Como pintor, se había formado en el estudio de un académico (Couture) y trabajando en el Louvre las obras de los maestros del pasado [...] pero la inverosimilitud temática del cuadro [refiriéndose a *Almuerzo sobre la hierba* (1963)] no aceptaba más que en parte, y con reservas, el programa realista de Courbet. Su propósito declarado es: «ser de su propia época», «pintar lo que se ve». Pero eso no significa retratar a la gente o narrar los sucesos de su tiempo..." ARGAN, J. C. (1976) *El arte moderno*. Valencia, Edit: Fernando Torres, p.112-14.

<sup>351</sup> FOUCAULT, M. (2005) *La pintura de Manet*. Barcelona: Edit. Alpha Decay, p. 46.

El monumento a un mandatario erigido en piedra en mitad de una plaza ordena la plaza, señala el lugar, instituye un orden urbano y valida un orden político, social, etc. Pero esa estatua ha sido hecha por alguien. La posición de ese alguien no solo tiene que ver con la identidad del retratado. No solo tiene que ver con la institución de ese orden social. Es la sensibilidad de un individuo, en un momento, acerca de eso que tengo delante de mí. Velázquez es Velázquez cuando pinta a Inocencio X y cuando pinta un bodegón. Es Velázquez lo que yo recibo viendo el retrato a Inocencio X. Que ese retrato instaure o no un orden pertenece a otra experiencia que no es la estética. Ante ese retrato yo estoy en el lugar de Diego Velázquez. A quien no conozco. De una época que no conozco. Con una experiencia vital que no conozco. Sin embargo, no estoy junto a él; estoy en su sí mismo, como propio. En su proceso, en su realidad, en su tarea. Estoy en su pintura. Ocupo la vacante que Velázquez el artista deja en la desaparición de sí mismo. Porque, al contrario que la estatua, ese índice de posición tiene preeminencia, tiene permanencia, pero no ocupa el espacio de su posición.

Es espacio que se libera en lo público de todo orden, de todo saber, de todo tiempo, y se reserva a lo humano. Un hecho netamente humano. Tan presente en un cuadro del XVII, tan actual, como en cualquier objeto estético. Vacantes de identidades, posiciones desde las que acceder a una percepción sensible que sólo tienen lugar en lo común.

Puede que a esto se refiera John Keats, citado por Lyotard en *¿Por qué filosofar?*, cuando dice:

“Un poeta es el ser menos poético que existe, porque no tiene identidad. Está constantemente informando o a punto de informar otro cuerpo. El sol, la luna, el mar, los hombres, y las mujeres, seres dotados de impulso, son poéticos y poseen algún atributo permanente. El poeta no lo tiene; no tiene

identidad; es seguramente la menos poética de todas las criaturas de Dios."<sup>352</sup>

O, dicho por Juan Ramón Jiménez:

"Yo, un representante de la humanidad como otro cualquiera, que vengo llamándome convencionalmente para el público, Juan Ramón Jiménez, soy hoy un perdido en tiempo y espacio [...] He intentado siempre formarme, buscándome sin mi nombre y buscando sin su nombre a los otros..."<sup>353</sup>

---

<sup>352</sup> LYOTARD, J. F. (1994) *¿Por qué filosofar?* Barcelona: Edit. Paidós Ibérica, p. 124.

<sup>353</sup> JIMÉNEZ, J.R. (2010) *Alerta*. Madrid: Edit. Visor Libros, p. 31.



## ENTREVISTA CON IBON ARANBERRI

Esta entrevista tuvo lugar el 21 de junio de 2016 en Itziar, pueblo natal del artista Ibon Aranberri. La conversación arrancó hablando del proyecto que en ese momento el artista estaba preparando, *Makina eskua da*, como parte del programa de la capitalidad cultural de Donostia-San Sebastián (DSS2016EU). Se transcribe la conversación desde el momento en que empezamos a hablar, en concreto, del trabajo *Luz sobre Lemoniz*. Se llevó a cabo un recorrido por la genealogía del trabajo según la experiencia de su autor y la descripción del contexto vivido desde el que se llevó a cabo. Algunas de las respuestas, o de las expresiones, van ligadas a lo dicho anteriormente, pero son perfectamente entendibles sin esas referencias, así que no las hemos incluido a fin de permitir una lectura más agradable.

Empezamos hablando de Consonni y del arranque del proyecto *Luz sobre Lemoniz*.

Ibon Aranberri- Entonces Consonni, bueno... nada que ver con la actual, tuvo algo así como un gestor, Franck Larcade<sup>354</sup>, pero los inicios fueron colectivos. No colectivos en el sentido figurado, o de participación, sino más como de compartir

---

<sup>354</sup> Franck Larcade, artista, estuvo involucrado en el proyecto de Consonni desde el año 2000 ocupando oficialmente la función de director de la productora. Papel que desempeñó hasta el 2006.

unos sentimientos y unas ideas y unas ganas... fue un momento interesante, sin duda.

De los artistas que ahora mismo seguimos quizás yo sea el único que defiende aquella idea de Consonni como artista porque los otros que estaban allí dejaron de... bueno, digamos que se dedican a otras cosas. Entonces Consonni tenía que ver tanto con ser estructura como con ser artista; con trabajar para Consonni o apoyar a otros artistas que venían de invitados, etc. Para mí fue un lugar interesante de relación, cuando vivía en Bilbao, etc.

Luego me marché. Estuve dos años fuera, había vivido en Japón, y a la vuelta, en el año 2000, se había inaugurado el Guggenheim, coincidió con el cese de ETA, así que fueron como un cúmulo de circunstancias todas ellas positivas. También estaba esa resaca de los noventa ¿no? Una especie como de pequeña utopía, que realmente tuvo lugar, una nueva economía, etc... Ese deseo de que, de repente, el arte pudiera competir con otras estructuras. Incluso proponer la asunción de este paradigma, del proyecto como nueva posibilidad.

Mi última exposición anterior había sido con Abisal, y eso fue como en el 98. Los socios de Abisal proponían exposiciones. Cada socio resolvía un año de programa. Entonces Abisal acababa de nacer, e Iñaki<sup>355</sup> me invitó para hacer una exposición, él era uno de los artífices de Abisal. Lomas<sup>356</sup>, Iñaki Sáez... Ahora parece todo algo ingenuo, pero entonces había un Bilbao oscuro, apocalíptico, que se defendía, del cual Abisal<sup>357</sup> era parte, y luego otros, que, no sé, que igual habíamos escuchado música pop... Fue muy difícil, porque hubo como un bloque

---

<sup>355</sup> Iñaki Sáez, artista.

<sup>356</sup> Alberto Lomas, artista.

<sup>357</sup> Espacio Abisal es una asociación cultural sin ánimo de lucro fundada en 1996 por un grupo de artistas con el objetivo de generar una infraestructura eficaz, sólida y creciente de apoyo a la creación.

de los que estábamos ya en Arteleku con otra visión, y el Bilbao como, digamos... depresivo-oscuro.

Jon Otamendi- Posindustrial.

IA- Sí. Es que yo creo que en aquel momento no éramos conscientes de esta realidad. Fue un choque total. Consonni era casi el otro extremo, de casi economía de servicios. Yo aprendí mucho de Consonni en ese sentido. No tanto por ser Consonni sino en aquello que luego supuso mi propia imposibilidad de ser Consonni.

Lo que se proponía en Consonni era como una idea casi administrativa del arte. Avanzar colaborativamente, desde la transparencia, como siendo un servicio público. Incluso en el discurso, alejado de la representación del arte. Visto ahora parece como una cosa sin importancia, pero era importante porque era también aquello que nosotros percibíamos de lo que estaba sucediendo en otros lugares de Europa. De hecho Consonni sí que tenía cierta interacción a ese nivel.

JO- Pero por ejemplo, ese espacio alejado de la representación del arte sí suponía algo importante, ¿no? Porque eso sí que era un cambio...

IA- Sí, exacto, pero sin importancia en el sentido de lo que en aquel momento a nosotros nos parecía posible. Jon Mikel<sup>358</sup> tuvo una exposición enorme en la fábrica de Consonni, de hecho yo trabajé allí casi un verano entero de currela y él tenía clarísimo que lo que le interesaba de Consonni era quizá la visibilidad y, digamos, el lugar en la ciudad, no tanto el discurso institucional.

Para mí fue a la vuelta, pensar: "Vale, pues yo tengo que ser capaz de cocinar algo con todos esos ingredientes".

JO- Disculpa. Para cuando planteas el proyecto este, ¿cuánto tiempo llevabas ya vinculado a Consonni? ¿Dos años vinculado a Consonni antes del proyecto?

---

<sup>358</sup> Jon Mikel Euba, artista.

IA- Sí, yo en el 98 me fui a Japón, y la vuelta fue en el año 2000... pues año y medio, más o menos. Pero habíamos ya hablado anteriormente, porque realmente Consonni nace en el 97-98...

El ideólogo de Consonni fue Asier Pérez<sup>359</sup>.

JO- Ah ¿sí? Te iba a decir Larcade.

IA- No, no, Asier Pérez. Larcade es alguien que cae en ese momento en Bilbao, y encuentra ahí como... ofrece la fuerza suficiente y la ambición necesaria para lanzarlo a andar. El ideólogo es Asier Pérez, no en un sentido figurado, sino por su inteligencia.

Entonces me dije: "Pues yo realmente no tengo un proyecto, pero lo que sí que puedo es plantear una especie de plan". Fue muy sencillo plantearlo: el nuevo Bilbao, Guggenheim y aquel punto en el mapa que es Lemoniz. Se lo dije a Franck y me dijo: "¿Qué es eso? ¿Dónde está eso?" Ese simplismo funcionó para una forma de comunicación, nada más.

Pero enseguida empezaron las diferencias con Franck. No tanto en el sentido ideológico referencial, sino lo que tú dices, o sea, realmente no era un proyecto, era una cuestión casi de conexiones. Y claro, Franck tenía otros intereses y no estaba dispuesto a recoger todo ese legado, era difícil. Entonces yo lo que hice fue inventar una cuartada que funcionara mediáticamente y que fuera el proyecto lo que me permitiera trabajar, ocultarme y trabajar en otros estratos. Si esa idea simplista del proyecto funcionaba no tenía ningún problema en que se llevara a cabo. Lo íbamos a intentar, y si sucedía, pues estaba bien...

Ahí empezó aquello... de hecho nos sentamos con Iberdrola... para darnos cuenta de que realmente Iberdrola estaba muy interesado.

JO- Ah ¿sí?

---

<sup>359</sup> Asier Pérez fue artista, su trabajo derivó en la fundación de Funky Projects, empresa dedicada a trabajar en el sector de la publicidad.

IA- Sí, porque Iberdrola tenía un problema gordo con todo aquello, sigue teniéndolo.

JO- Con qué hacer.

IA- Qué hacer en un sentido económico, pero también en cuestión de imagen. Evidentemente lo que hubiese hecho Iberdrola no era lo que nosotros ofrecíamos, pero también se daban cuenta de que la empresa como tal nunca podía introducir una subjetividad más allá de la corporativa. Y Franck Larcade, en ese ambiente corporativo era un auténtico tiburón (risas).

Hombre, yo tuve que trabajar mucho allí mi propia condición ética, realmente, porque para mí eran lugares muy difíciles, pero bueno, me dije "vamos a intentarlo". Porque tenía claro que todo aquello iba a generar algo; no tanto el cumplimiento final sino... algo.

Luego lo que sucedió es que, no sé cómo fue... fue una bomba, cuando acabó la tregua... hubo un atentado, creo que fue una bomba. Consonni recibió enseguida el aviso de que teníamos que olvidarnos de todo aquello...

JO- O sea que fue por la ruptura del cese.

IA- Bueno, tampoco de otra manera hubiese sucedido.

JO- A mí me hace gracia que en una de las cartas de Larcade a Garrido, le decía algo así como: "Queremos hacer esto y lo otro pero en ningún momento queremos recordar lo que sucedió...". Claro, en esa negación hay ya la constatación de un peligro, que si yo soy Garrido leo ese 'no' y digo: "Sí, vale, no. Mejor no nos metemos en esto".

IA- Pero Garrido<sup>360</sup> era un tío sensible. Era consejero de Iberdrola, vicepresidente en aquel momento, pero venía de una de esas familias... bilbaínas que ocupaban otros estamentos: fundaciones, la sociedad bilbaína... Un tío culto. Y la manera en

---

<sup>360</sup> José Antonio Garrido, ingeniero, ocupó distintos cargos directivos en Iberdrola, llegando a la vicepresidencia.

la que lo contaba Franck Larcade no era la manera en la que lo contaba yo. Seguramente ambas maneras eran válidas. Franck estaba obsesionado con los fuegos artificiales, cuando para mí era puro pretexto. De hecho, siempre insistía en que no tenían que suceder ahí, sino saber legalmente cuál podía ser el punto más próximo a la central para que nosotros planteáramos los fuegos: “Si es a cien metros, a cien metros. Si es a un kilómetro, a un kilómetro. Pero no en el edificio, ni siquiera emulando una especie explosión, para nada”. Por eso siempre hablábamos de unos fuegos artificiales silenciosos, poéticos, nada espectaculares. De alguna forma tenía que ver más con el propio paisaje. De hecho, incluso, se barajó la idea de acercarnos en barco, por vía marítima y situarnos detrás de donde ahora se practica el surf, y que una gabarra, de esas que tienen más estabilidad, los lanzara desde ahí... Franck, evidentemente, estaba con su espectáculo. Finalmente tuve que mantenerme firme y decir que no se trataba de un simulacro.

JO- Totalmente, ni un forzamiento.

IA- Eso es. Sucederá siempre y cuando haya circunstancias. De otra manera no tiene por qué suceder. Con lo cual, con la ruptura del cese de ETA acabó todo. Esto fue como en el 2001, finales del 2001.

Con aquello yo no me puse nervioso. Franck sí. De repente parecía que era algo que teníamos que destruir, toda la documentación del proyecto...

JO- ¿En serio?

IA- Sí...

Luego vino la organización en Donostia de Superkongresua<sup>361</sup>. Asier Pérez, Peio Agirre y yo. Aquello fue una cosa... exitosa... pero realmente no estábamos de acuerdo en nada los tres... aunque teníamos las ganas.

---

<sup>361</sup> Superkongresua fue un encuentro de algunos artistas que entonces trabajaban en la CAV, apoyado por Arteleku, Egia Kultur Etxea y Dononstiako Arte Ekinbideak.

En aquel momento todo aquel lenguaje para mí resultaba insoportable, toda la autopromoción de Superkongresua, y esta idea casi de... bueno que ahora es muy común... esa idea de autopresentarse, tipo TED... Siempre y cuando lo entendamos como un artificio, como construcción, yo no tengo problema, pero no como una posición ideológica. Para mí era algo similar a lo que me pasaba con Consonni. Era una especie de modelo, de manera que para mí se volvía posible. No tengo por qué entenderme con Franck en ese sentido, siempre y cuando estemos de acuerdo en unos términos de posibilidad.

En Superkongresua realmente no mostramos nada: teníamos un montón de gente, un contexto... y luego fue como cuatro o cinco días de mucha marcha. A raíz de aquello recuerdo que, bueno el proyecto de Lemoniz ya estaba parado, pero todo el mundo me preguntaba: "¿Qué va a suceder? ¿Qué vas a hacer con los fuegos?", "¿Con los fuegos? ¡Ya da igual!" Pero el caso es que un año después, se organizó en Donosti una especie de cumbre organizada por Arteleku y la Diputación, en el Palacio Miramar, donde nos reunimos a puerta cerrada durante tres días, gente diferente... Estaba Asier (Pérez), Manolo Borja (Vilhel) y un montón de gente de primer nivel. La idea era que cada participante antes de la reunión escribiera un texto, publicado como en una especie de libretos, que cada cual tenía que presentar. Se iban a publicar todos los textos, traducidos, porque íbamos a recibir todos una caja, una especie de encuadernación, y éramos más de veinte participantes y textos. Mi texto vino a raíz de mi detención, justo antes, por una especie de... Claro, es una tontería visto ahora pero claro, en aquel momento...

JO- No, no. No era ninguna tontería. El texto lo he leído, pero no dentro de ese libreto. Yo ese texto lo encontré en los archivos que tenía Arteleku, redactado a máquina por ti.

IA- Sí. La detención fue un día que iba andando a Arteleku, por el río. En Arteleku estaban de obras porque se estaba haciendo una especie de renovación del edificio, igual tú lo conociste después... y para ese reestreno Santi [Eraso] nos

encargó una especie de elaboración, dentro de la institución. Hubo dos encargos: uno a mí y el otro a Ritxi<sup>362</sup>.

Decidimos que cada cual tirara por su lado. Yo propuse algo muy sutil, casi como una naturalización absoluta, cuando en el otro bando optaron por una campaña de marketing. Evidentemente salimos perdiendo. Ese momento fue para mí super clarividente de las vías que luego se adoptaron y de las problemáticas que todavía permanecen, en el sentido de que cuando es algo que no es una exposición ¿dónde se inserta lo artístico?, ¿qué posibilidades ofrece?... lo que sucede ahora con la capitalidad, Tabakalera, etc., la confusión absoluta, lo que tú decías, el artista únicamente queda señalado como un profesional, con una supuesta autoridad moral, en clave de contenidos, pero no como alguien que se ubica en un lugar de poder, en un lugar político vamos a decir, desde la institución. Sin embargo los publicistas, o mediadores, ya están en ese lugar.

JO- Moviendo contenidos variables.

IA- Entonces para este trabajo yo redacté una especie de memoria y luego encargué a una serie de gente que hicieran actuaciones concretas. Asier [Pérez] acababa de volver de Amsterdam y le dije: "Tienes que meterte en la biblioteca de Arteleku para hacer un libro a partir de la Biblioteca de Arteleku". A Iñaki le hice lo mismo, le hice un encargo a partir de la videoteca, no tanto el archivo de obras videográficas, sino la propia documentación videográfica de los distintos momentos de Arteleku. Y luego a otra gente también, como a Mattin<sup>363</sup>, que le encargué una especie de... en la terraza en un momento dado en la inauguración, tenía que suceder una cosa muy concreta de mucho ruido, una especie de...

JO- Una perturbación...

---

<sup>362</sup> Ricardo Antón, artista.

<sup>363</sup> Mattin Artiach, artista.

IA- Una perturbación pero no desde un ruido bruto, sino como una disonancia vamos a decir. Claro, por otro lado estaban proponiendo una cosa celebratoria de espectáculo. Así que lo mío fue muy difícil... Entonces, cuando estaba preparando aquello, yo iba andando hacia Arteleku tratando de recoger con una cámara de fotos huellas. Total que estoy haciendo la foto, veo algo, una especie de elemento roto, interesante porque para mí se había roto en un momento anterior, años atrás quizá, desde algo que Arteleku había producido o gente que Arteleku había traído, o alguien que no era del barrio y que pasaba por allí... como una especie de efecto colateral de Arteleku. Entonces cuando estaba haciendo esa foto, en tres segundos, me habían metido en un coche de secretas. No tanto por lo que yo llevaba en la mochila, sino porque aparecía el cuartel de policía que había detrás... El hecho de que encontrarán luego esa documentación del proyecto [de *Luz sobre Lemoniz*] fue una consecuencia inesperada, algo que complicó las cosas.

JO- Tampoco es de extrañar, ¿eh? Si detengo a alguien y me encuentro con eso en la mochila yo también lo detengo...

IA- Exacto (risas). Entonces aquello... a mí... bueno, que no fue gran cosa a nivel de detención, pero bueno, hubo momentos de mucha tensión... me generó mucha ansiedad. Entonces yo no tenía aún ningún objetivo con todo ese material, de hecho habíamos decidido parar todo, para mí no tenía sentido continuar aquello, recrear aquello para una exposición ni nada, si no que aquello era como material de trabajo, algo para una vitrina o yo qué sé. Pero fue a raíz de la detención que llegó una cuestión casi como íntima, de decir, bueno, "pues si a mí me detienen por portar este material lo que puedo hacer es hacer una edición de tantos ejemplares y repartirlo, entonces pueden detener a cualquiera o a nadie". Una manera de liberarme, una manera como de compartir la culpa. Evidentemente no por aquello iban a detener a nadie, eso fue una circunstancia fortuita de varias cosas, pero yo necesitaba más como un sentir (in)consciente, una especie de exorcismo. E hice una especie de edición limitada de los documentos que yo repartí a cierta gente. Fue a raíz de aquello cuando empecé a notar que esos materiales podían tener una vida propia.

JO- La efectividad de esos materiales.

IA- Los propios materiales, daba igual qué tipo de encuadernación o de contenido, tienen una capacidad de hablar y de generar. Y después de aquello Hinrich Sachs<sup>364</sup>, con quien mantengo una amistad y que fue de los primeros artistas de Consonni, el que hizo la subasta de la tipografía vasca, me llamó porque estaba coordinando un proyecto en una exposición internacional, en el lago de Zurich<sup>365</sup>. Era básicamente un barco a la deriva, donde él había invitado a una serie de... coordinaban... realmente no era invitar artistas para hacer algo allí, sino una especie de relación que él había maquinado donde se mostraban... donde había contribuciones que necesariamente no eran obra o no tenían esa constitución. Entonces él me dijo si podía participar. Me dijo que él estaba completando un carrusel de diapositivas Kodak, de 80 diapositivas. Una especie de narración entre cosas diferentes y que a ver si veía posible a partir de Lemoniz editar una serie de diapositivas, pocas. Para que luego las pudiera mostrar allí, en el barco sobre una pantalla. "Vale" pensé, eso no es difícil porque yo tenía un montón de material de ese tipo, pero jamás hubiera hecho una publicación con ello sino que era para mí una cosa de no sé, casi de mochila vamos a decir. Ahí hice la primera versión de 12 diapositivas.

JO- ¿Iban en el carro con diapositivas de otros proyectos, de otros artistas?

IA- Sí, sí. Entonces, a partir de aquello, que funcionó muy bien, pensé: "Si eran 12 tengo que ser capaz de completar todo el carrusel desde lo mismo". Y eso me llevó como cinco años. No cinco años de trabajo, sino de... en un momento dado cuando aquello me inquietaba lo retomaba...

JO- Porque mientras tanto esas diapositivas, esos carros, ya se fueron exponiendo en distintos sitios ¿no?

IA- Después...

---

<sup>364</sup> Hinrich Sachs, artista.

<sup>365</sup> *TM-Guerrilla, Expo02*. Zurich, 2002.

JO- En el 2002, con lo de *Guerrilla*...

IA- Eso, es lo que acabo de contar de Hinrich.

JO- ¡¡Ah!! Vale, vale.

IA- Sí, Sí. No me acordaba del título...

JO- *Guerrilla TM* o algo así...

IA- Sí, exacto. Fue el comienzo. Y luego, la segunda vez ahora te lo voy a contar, es que estoy reviviéndolo...

Ese mismo año, fue otro momento singular. Visto ahora es un disparate, ¿no? Porque yo estaba entre Donostia y Bilbao por entonces. En Donostia por Arteleku y Bilbao por vía sentimental. El caso es que me dicen que van a venir unas comisarias a Bilbao que vienen a reunirse con artistas para el Manifesta 4. Yo no le presto ninguna atención, y les dije: "tengo mejores planes" (Risas) Así...(Risas) Es que me parecía un rollo. El caso es que fui a Donostia a la biblioteca de Arteleku, y Miren Eraso<sup>366</sup>, que me había pedido hacer algo para una publicación de una amiga suya en Cataluña...

JO- Papers d'art.

IA- Exacto. Me dice: "Oye pues realmente tendrías que ir porque una de ellas es Nuria Enguita<sup>367</sup>, etc.". También me llamó Franck y me dijo: "Oye Ibon, que mañana tienes que ir a una reunión con ellas, no me dejes colgado, porque Consonni no puede decir que no". Así que finalmente le digo: "Bueno, podemos ir por la mañana a primera hora a tomar un café antes de que vengan y ya veremos". Finalmente fui. Nos habían convocado en la Sala Recalde en el edificio de la Diputación arriba, en un despacho. Subimos arriba, Franck se encarga de

---

<sup>366</sup> *Miren Eraso* fue directora artística y responsable del Centro de Documentación de Arteleku, así como directora de su revista, *Zehar*.

<sup>367</sup> Nuria Enguita, comisaria.

hacer de anfitrión, nos sentamos, cierran la puerta y pedimos el proyector de diapositivas. Yo había acudido con una caja de diapositivas, no estas diapositivas de las que estamos hablando, sino de trabajos en general. La cosa es que nos responden que no hay proyector. "¿Y ahora qué hago?" Claro, estaba completamente bloqueado. Estaba Nuria Enguita, que no me conocía, una comisaria francesa, Estefanie, y otra comisaria búlgara. La situación para mí era como "¡Dios mío! Ya lo siento, es una pérdida de tiempo..." Entonces fue como "Pero ¿no puedes contarnos otra cosa?". Y yo lo que no iba a hacer es sacar las diapositivas y tal [Aranberri hace el gesto de mirarlas a contraluz]. Entonces, de esa manera, digo "¿Qué os puedo contar?", "Cualquier cosa". Y empezamos a hablar de Consonni, cómo llego yo a este lugar, etc. Fue a partir de este relato que luego acabé en Manifesta, eso lo tengo clarísimo, porque en ese momento, yo no hubiera sido capaz de acudir sin nada a una reunión de ese tipo, a esa edad, que fue en el 2002. Sin embargo, cuando no tienes nada puedes contar cualquier cosa. No inventar algo, sino subjetivizar. Hablar potencialmente de algo que igual a nivel de dossier nunca estaría. Entonces les hablé de este tema, y claro, luego muchas veces lo he hablado con Nuria (Enguita)... ella no se acuerda tanto, pero para mí fue un momento muy especial. Cómo conviertes aquello: la imagen no es una imagen, es una posibilidad, lo demás es un relato. Y así fue.

Un año después llegó Manifesta 4, en Frankfurt. Mi idea inicial era que cierta gente de aquí, cartelistas, pintaran el Guernica de memoria; pero luego fue una cosa distinta.

JO- Fuiste con Iñaki Imaz<sup>368</sup>...

IA- Sí. Lo que hice fue repetir esa misma operación pero con gente que yo supiera que tiene una capacidad de retener imágenes, no con cartelistas. Lo intenté inicialmente, pero era súper complicado. Entonces, allí, como también aquella construcción estaba algo apartada, como debajo de un puente, fuera de circuito,

---

<sup>368</sup> Iñaki Imaz, artista.

muy poca gente pudo ir, y entre los pocos que vieron la obra estaban los que luego harían la Documenta<sup>369</sup> cinco años más tarde.

Aquello coincidió con el anuncio de que la siguiente Manifesta iba a ser en Donostia. Roger<sup>370</sup> pasó por las entrevistas de Donostia como uno de los posibles comisarios para la Manifesta de Donostia, aunque al final no lo seleccionaron. Pero sí pasó por Donostia y cuando estuvo en Arteleku, que es donde tenían lugar las entrevistas, yo ya me había alejado de Arteleku, ya no era usuario por aquel entonces, pero estaban allí Peio (Aguirre) y Leire (Vergara)<sup>371</sup> con DAE<sup>372</sup>, y Roger tomando un café con Leire le dijo: "Hay un artista que hemos visto en Frankfurt que es vasco, ¿igual le conocéis?" y "¡Claro! ¡No lo voy a conocer!" "Pues le contáis que estoy haciendo una exposición, a ver si podemos preparar algo". Así que ese mismo año fue cuando mostré la del carrusel de diapositivas en Ljubljana. Esa fue la segunda vez que exponía las diapositivas, en una exposición que se tituló *Organizational Forms*. Ahí ya eran 20 diapositivas, o sea era un carrusel, el mismo carrusel de Kodak, pero con cuatro secuencias.

JO- Con espacios vacíos...

IA- Recuerdo que era un contexto que yo no conocía, de antigua Yugoslavia, en un sitio que había sido un centro social, de pasado comunista, que ahora mismo tenía un programa cultural general que incluía exposiciones. Era una gente muy, cómo decir... amateur, completamente. Al día siguiente quedé con Roger para desayunar; fue una gran conversación. Empezamos a hablar y Roger mostraba como cierto interés, no tanto por curiosidad, sino por algo que él intuía que

---

<sup>369</sup> La Documenta 12 fue la duodécima edición de Documenta, la exposición de arte contemporáneo. Tuvo lugar en Kassel del 16 de junio al 23 de septiembre de 2007.

<sup>370</sup> Roger M. Buergel, crítico de arte y comisario.

<sup>371</sup> Ambos críticos de arte y comisarios.

<sup>372</sup> Donostiako Arte Ekinbideak.

existía en todo esto... no en un sentido de visibilizar, sino en una idea más de estructura, como una forma, la propia forma, como una posibilidad; no tanto de documentar algo, sino como forma...

JO- Sí, sí. Totalmente.

IA- Después de aquella producción, que fue como la exposición seminal que hicieron ellos como pareja<sup>373</sup>, porque ellos venían del mundo del cine, de Viena, etc. vinieron otras: Leipzig, Lüneburg, que es donde daba clase de filosofía... Él había trabajado con Farocki (Harun), de hecho acababan de hacer un libro juntos, pero tampoco eran muy finos (Risas). Sin embargo eran gente muy... que formaban parte de una comunidad artística muy fuerte en Viena. Su interés era más, el teatro, el cine...

Y fue así. A partir de aquella distancia, de situarme como en otro lugar y con otro tipo de referencias, que pude ver una posibilidad de salirse de ahí, de abordar esta idea como de secuencia de diapositivas y de ver que algo cambiaba en cada versión.

JO- Para mí es muy interesante esto que estás contando, porque yo en el texto lo que he intentado ha sido reconstruir esto pero desde mi experiencia con este trabajo, sin saber cuál era la secuencia real, sino con los documentos a los que como público había podido acceder.

IA- Es que las explicaciones que ha habido siempre hablan como muy de dossier o muy de rueda de prensa... Nunca ha habido realmente una narración explícita de los hechos, vamos a decir. Y luego bueno, se convierte como en una cosa de viaje... después vino Witte de With<sup>374</sup>, en Holanda, después en un museo de Miami y luego en Barcelona la exposición de *Cómo queremos ser gobernados*. Y ahí se

---

<sup>373</sup> Probablemente Aranberri se refiere a Ruth Noack, pareja personal y profesional de Roger M. Buergel junto con el que comisarió entre otras, la Documenta 12.

<sup>374</sup> Centro de arte contemporáneo en Rotterdam, Holanda.

quedó. Más tarde fue la exposición de Barcelona en la Fundación Tàpies, que es ya cuando intento poner el carrusel completo, pero desde entonces no lo he tocado. Y no sé...

JO- Las distintas incorporaciones, o salidas de imágenes, esas variaciones respondían a lo que tú ibas trabajando. O sea, volver a verlo y decir: "Pues aquí esto tal..."

IA- Era un trabajo casi de cocina, no era como una idea preconcebida, sino que me interesaba mucho esa idea de montaje, de 'montage', de cómo engranaban unas con otras.

JO- Como una edición.

IA- Exacto. No tenía que ver en este caso con una taxonomía, una genealogía o una idea, sino que básicamente sucedió como montaje. Eso era importante. Ahí ya me alejé completamente de lo que es el edificio en sí... se convirtió en una especie de idea de paisaje de época... Reprimiendo incluso muchas..., muchos materiales de gran iconicidad. Pero llegó el momento en que tampoco supe qué hacer con todo eso y solamente en la exposición de Barcelona decidí que no todo fueran las diapositivas sino que había capítulos del carrusel que adquirirían ya como un cuerpo propio, cultura, imagen, y que funcionaban con la escala. Incluso tuve la idea de incorporar todos los proyectos que ha habido para Lemoniz. Eso lo tengo pendiente todavía, proyectos que puedan haber sido reales (institucionales)...

JO- Sí, lo de hacer un museo, etc....

IA- Exacto, incluso tesis, bueno, proyectos de fin carrera de la escuela de arquitectura... Pero decidí parar. Tenía quizá en ese momento otros deseos, empezó a pesar muchísimo, no tanto por su componente, sino por el esfuerzo de hacerlo. Sí es cierto que durante ese tiempo hubo posibilidades de publicar algo sobre esto, pero para mí no... publicarlo era también como encerrarlo.

JO- Y has mencionado lo de Papers d'Art de Miren Eraso...

IA- Sí, pero en aquel momento estaba todo muy fresco. Yo no tenía esa consciencia. Esa entrevista fue un poco simplista porque ella también estaba en la

versión de Consonni, no en la mía. Y se publicó aquello, pero fue más como una especie de inserto. Luego sí que hice un dossier con todo lo publicado alrededor de esto. También lo expuse en Basilea, en una exposición que tuve allí, pero fue la versión anterior a la de la Tàpies, y era diferente porque era como una individual con varias salas, y aquello aparecía como obra.

JO- Ya, de eso he visto una foto por ejemplo.

IA- Y luego ya lo abandoné, y de hecho ni siquiera... Bueno de esto de la exposición de la Tàpies hace ya cuatro años, y nunca he encontrado de nuevo el momento... bueno también estos cuatro años me he dedicado a otras cosas. No he estado en un trabajo de estudio, he estado... bueno, hice un proyecto en Korea, luego estuve dos años dando clases en Estocolmo... Tenía una necesidad de marcar esa distancia.

JO- Entendido.

IA- Pero yo creo que lo retomaré en algún momento, ya para... no para concluir si no para darle otro cuerpo más en la línea de la Tàpies, que a partir de ese carrusel pueda construir algo físico.

JO- Es que es muy interesante, porque yo sin tener ni idea, sin saber por dónde iba a ir esta conversación, he estado siempre interesado en este trabajo, como te he dicho antes, porque tiene el valor de permanecer todo el rato activo para mí, o sea, como que todo el rato puedo volver a pensar en este trabajo. En el texto, porque ya está escrito, consideraba que lo de Papers d'Art era muy importante porque era lo que yo conocí por primera vez como publicación, el hacer público algo que había sido un proyecto no llevado a cabo.

IA- Bueno pues imagínate eso mismo, esa especie de limitación de mi propia imaginación, o aquella vivencia, que en este caso ha sido súper íntima, casi secreta, hasta llegar a esas exposiciones donde yo podía contar algo que incluso aquí no hubiese sido capaz. No tanto por autocensura sino...

JO- Por no tener una distancia con la que tener agilidad.

IA- Exacto. Necesitas algo que te libere. Entonces luego cuando, en Barcelona, fue aquello de *Cómo queremos ser gobernados*, una exposición grande, fuera del MACBA<sup>375</sup>, etc, bueno parte en el MACBA parte en varios barrios de Barcelona, yo estaba en Nueva York haciendo una residencia y me proponían allí colaborar con activistas locales y este tipo de prácticas de estas "en el barrio". Eso es algo que yo puedo hacer en mi pueblo, o me da igual dónde, con aquella gente que me dé la gana, incluso sin pasar por las estructuras del arte. Pero voy ahora [a *Cómo queremos ser gobernados*]... en un momento de anti-globalización muy fuerte, después de Génova, cuando en Barcelona surgieron unas agencias, y un circuito donde Manolo Borja también tenía su prestigio, etc...

JO- Lo relacional y todo eso, ¿no?

IA- Sí. De hecho en los textos, en los libros, que leíamos en aquel momento era Leo Bersani<sup>376</sup>. Luego otro italiano, muy bueno, ya te pasaré la referencia. Y uno de los artistas que participaba ahí era Farocki. Había cosas muy potentes, incluso yo estaba como intimidado. Entonces, coincidiendo con aquello, Farocki dio un taller. A mí me hubiera encantado ir allí, pero claro, era para otra gente, no me sentía cómodo. Por el hecho de que igual, aunque tú no eres consciente, para una gente más joven, puedes...

JO- Representas algo.

IA- Yo quería ser alumno, no estar ahí... entonces había empezado el curso y cuando ya la exposición se presentó él me preguntó si quería plantear aquello en su taller, y no me atreví.

JO- Ah, ¿no? ¡Qué pena!

IA- Claro, si es que ya para mí era demasiado. No en la manera en la que él lo planteaba, sino para mí...

---

<sup>375</sup> Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.

<sup>376</sup> Leo Bersani, especialista en literatura, artes visuales y sexualidad.

JO- Ya. O sea, ver tú mismo qué estaba pasando con eso, ¿no?

IA- Claro. A mí aquello me superaba completamente. De hecho, primero: parecía por mi parte como pretencioso, y por otro lado, a nivel práctico, veía que no iba a ser capaz. Pero bueno, de otra manera yo creo que adquirió como cierto sentido cuando, sin necesidad de hablar del País Vasco, sin necesidad de hablar de una época, sin necesidad de conocer unos sentimientos, aquello funcionó. Entonces aquello fue lo que me sirvió en el sentido de que, por otro lado es como una y otra vez tener que hablar del pasado industrial de Bilbao, etc.

JO- Total.

IA- Todo sucedió por un viaje. Aquí no hubiera sido posible. Para mí, sin toda esa circulación, aunque el material hubiese permanecido igual, sin crecer y sin transformarse, yo no hubiera sido capaz de llevarlo a otro lugar.

JO- Para mí es especialmente bonito que sin saber todo esto, yo había sentido todo esto solamente con... primero Consonni, luego la publicación de Papers d'Art y luego ya que existiera el carrusel. O sea, yo había hecho esa mala genealogía, pero con la seguridad de que contenía todo un determinado proceso...

IA- Lo que pasa es que después, cuando Consonni o aquella etapa de Consonni se disuelve, lo que hicieron fue entregar el paquete al archivo de Arteleku.

JO- Sí, con un DVD...

IA- De los trabajos. ¿Qué sucede? Que yo ahí no participo. No participo porque yo había roto mis relaciones con el Post-Consonni, y Consonni sólo es capaz de contarle de aquella manera, quedaría como muy... ni siquiera germinal, estaba en un relato muy preliminar. Entonces ahí nunca he intentado realmente volver a recomponer todo ese relato...

JO- Claro. A mí la pena que me da es que yo nunca me he reconocido en los textos que hacían referencia a este trabajo, nunca me he reconocido en lo que decían. Yo decía: "Mi experiencia no tiene nada que ver con esto que estáis contando". Porque esto es todo el rato un proceso de escritura, o de inserción de esto en un discurso...

IA- Porque tampoco siguieron después el mismo recorrido, ni mostraron interés.

Luego hubo el segundo intento. Consonni de alguna forma entendía que no había cumplido conmigo...

JO- ¿Y empezasteis con el documental?

IA- Exacto. Tenían la sensación de que no habían cumplido conmigo porque el proyecto no había sucedido. Entonces volvimos a vernos, a la vuelta de Nueva York, y me dijeron "tienes que plantear otra cosa".

Durante todos esos años con Consonni, para mí, de alguna manera quizá inconsciente, había algo de ruptura. Algo que todavía no se había evidenciado, pero que ya estaba sucediendo. Una frustración mía, frustración de que no avanzábamos, pero también frustración de situarme en unos estadios que para mí no eran cómodos. Ideológicamente sí me podían situar ahí, pero en un sentido biográfico, existencial, para mí era un esfuerzo enorme.

Esta especie de comparativa la hice en Holanda en Jan Van Eyck Academie<sup>377</sup>, donde me invitaron como profesor, de cómo Consonni propone, en una época, en un momento de positivismo, unas maneras de hacer muy ligadas a lo "Nike", muy ligadas como a unas estructuras posmodernas, que creen que de alguna forma la subjetividad puede insertarse en esas estructuras... Lo que hemos visto después... que "Nike" lo hace mucho mejor y sin tanto prejuicio (Risas). Pero bueno, realmente yo estaba dispuesto a intentarlo, pero no lo disfrutaba. No lo disfrutaba porque yo creo que mi cuerpo tenía otro ADN. Fue en ese mismo momento cuando empecé con los proyectos de la cueva.

JO- Pero, ¿A qué te refieres cuando dices insertar las subjetividades?

IA- Bueno, pues un modelo institucional basado en un trabajo colectivo... no colectivo, colectivo puede ser otra cosa... trabajo compartido, transparente. Todo

---

<sup>377</sup> Centro de arte contemporáneo en Maastricht, Holanda.

a base de tablas de Excel, vamos a decir, esa idea de proyecto ¿no?, que todavía permanece.

JO- Es que ahí sí que hay un problema. Una falsa idea de proyecto.

IA- Exacto. Proyecto entendido desde la tradición italiana de los años 80, 'Progetto' tiene que ver con la transformación, no es un proyecto, digamos, de éxito.

JO- Eso es.

IA- Entonces yo, paralelamente, sin ninguna noción clara, una cuestión casi... como para desintoxicarme de aquello empecé como a otra cosa que para mí era absolutamente alejada...

JO- Lo contrario.

IA- Que luego fui capaz de articularlo, pero mucho más tarde. Y era como que Consonni era con la transparencia, la idea de consenso, trabajar en una oficina y no hay un acto ritual, sino que es un trabajo en equipo...

JO- A través de un aparato que igual no está tampoco respondiendo a tu necesidad.

IA- Sí. Convertir todo en una especie de... todas las negociaciones, ayudas, subvenciones, tener que pasar todo a dossier, reuniones, Diputación, Instituto Francés... para que el proyecto se pueda contar aunque aún no hubiera sucedido. Era frustrante. A la vez empecé a dar las clases en la UPV, y luego me fui a la cueva<sup>378</sup>... Para mí, a posteriori, lo he comprendido perfectamente porque supone lo más contrapuesto de lo que pudiera ser la idea de Consonni, o yo-Consonni, y yo-otro, vamos a decir, que venía a decir algo que yo no lo compartía con nadie, era silencioso, no tenía que dar cuentas a nadie, no pasaba por, bueno sí, luego...

---

<sup>378</sup> I. Aranberri se refiere aquí al proyecto (*Ir. T. n.º 513*) *Cave*, consistente en el cierre físico de una cueva en la localidad de Oñati, Gipuzkoa.

JO- Porque te habías puesto en contacto con Aranzadi<sup>379</sup> o con....

IA- Exacto. Me dieron luego la ayuda de Caja Madrid, etc.

JO- Sí, pero bueno, que es otra cosa. El peso de sentido lo llevas tú.

IA- Sí, exacto. Era una cosa casi clandestina.

JO- Claro. Sí, sí.

IA- Pero yo no lo hacía de una forma política y consciente. Yo venía más de un problema. La conclusión es, para mí, bastante... al cabo de un tiempo vino a demostrar... bueno, es una conclusión que va en contra del propio idealismo, que es como que los proyectos públicos no suceden. No suceden porque es la idea de consenso y la idea de control, donde el espacio público ha sido totalmente sometido a la ley, donde el arte sólo puede funcionar desde un lugar común.

JO- Y, además, que para que alguien lo asuma desde las instituciones tiene que ser capaz de aportar unas garantías que el arte no es capaz de aportar nunca.

IA- Exacto. Entonces, con la cueva, únicamente cuando yo sé, cuando tengo todos los ingredientes de que aquello va a suceder, es cuando yo lo comparto. Cuando lo hago público, cuando empieza a existir, pero cuando ya ha sucedido. Aquello desde la metodología de Consonni nunca va a suceder, ¿Por qué? Porque no se puede hacer. Entonces yo quizá en ese momento de dualismo no fui consciente, pero sí es cierto que a posteriori ha marcado muchísimo mi forma de hacer.

JO- Claro. En el texto intento establecer como una diferencia entre el proceso personal del artista en el trabajo, y el momento en que eso pasa a público, y en que hay una ruptura...

IA- Sí, sí, totalmente.

JO- Y que hacer como que no la hay realmente es obviar algo que es importante, que es lo que da el lugar político, se lo da esa ruptura justo.

---

<sup>379</sup> La Sociedad de Ciencias Aranzadi.

IA- Totalmente. Entonces cuando retomamos la conversación yo le planteo a Consonni, a Franck, que podemos hacer una película: "Cine de montaña". Pero era la misma coartada que la primera vez (Risas): "¿Qué es eso? Da igual, ¡no existe!".

JO- Pero, ¿Tú eres consciente ya de que...?

IA- Sí, en ese momento sí porque ahí en la cueva fue Asier Pérez quien me dijo: "tú no puedes hacer ese proyecto y que suceda para ti, y que nadie se haya enterado y no hayamos tenido la oportunidad de participar". Y me lo dijo así, en plan facha: "No puedes hacerlo"; estaba enfadadísimo (Risas). Entonces dije: "Vale, lo que puedo hacer es, antes del cierre definitivo, proponer un momento de visita". Entonces bueno, hice un mapa, hice una edición y lo repartí a cierta gente. Coincidió con una nevada brutal, y nos organizamos en autobuses desde Bilbao...

JO- Son muy bonitas las imágenes.

IA- Tres kilómetros de silencio en la nieve, y para mí fue demoledor. O sea, fue un sufrimiento total. La gente anduvo por la nieve sin hablar. Como una especie de peregrinación, sin saber dónde íbamos... Esa caminata fue mucho más fuerte que la propia experiencia de estar en la cueva.

JO- Claro.

IA- Claro, desde una idea totémica, yo creo que para que ese momento de desplazamiento de una masa funcione, tiene que haber una transformación del paisaje que modifique ese ritual bajo tus parámetros. Y mi conclusión fue que tanto arte abstracto no era necesario para que ese desplazamiento, esa manera como de, entre comillas "política", de recorrer un paisaje pueda suceder como tal, en sí mismo. Y de ahí vino la película, de hecho eso lo gestionaron...

JO- Pero, ¿Crees que eso es así? Porque al final el cerrar esa cueva sí que acaba justificando, es el elemento extraño que justifica esa caminata.

IA- Sí, totalmente. Estás enmarcando un espacio, que genera otro patrón de conducta por esa alteración. Pero yo creí entonces que era posible, desde la propia deriva, en el propio desplazamiento, sin el icono, o sin una especie de alteración, o una cosa como que te una... Yo creí que era posible, siempre y

cuando se estableciera una metodología de trabajo brutal, en un sentido casi como de ortodoxia modernista. Entonces de ahí viene la película, bueno, el intento de la película, que al final fue lo mismo (Risas). El mismo final de una cosa que íbamos a hacer, y que no sucedió, "Y ahora ¿Qué?" Aquello supuso la retirada total de Franck Larcade, no voy a decir por las consecuencias de mis dos líos... en gran parte fueron decisiones vitales de alguien que tiene su familia en Iparralde etc. Y Consonni empezaba a afrontar otro tipo de problemas. Sí es cierto que estos proyectos generaron una crisis institucional del modelo Consonni. Entonces ¿Qué sucedió? Al final digo: "Bueno, no tengo la película, no soy capaz de hacer la película, pero ya tenemos unos ejercicios de aprendizaje de una película que íbamos a rodar, y es de cuando íbamos al Pirineo a aprender cómo se hace una película de montaña. Y a partir de esos materiales es como hice luego la proyección. Es cierto que de los dos proyectos de Consonni hay un salto de uno a otro, porque el segundo ya adopta una consciencia, de esa imposibilidad; cuando el primero realmente lo pretende. Pero también por medio de estar en otro proyecto para mí es, entre comillas, algo que se vuelve real por el hecho de haber recorrido unas vías... cómo decir, antidemocráticas, en el sentido de lo que entendíamos como arte en ese momento, en los 90. Esa paradoja me hartó completamente. No voy a decir que luego una de las líneas me haya convencido más que otra, pero esos dos polos para mí son los que, digamos...

JO- Delimitan el espacio de trabajo propio.

IA- Todavía están como flotando todo el rato.

JO- Cuando realmente en los dos están presentes las dos cosas. O sea como que, en lo de la cueva también hay una parte de gestión y de...

IA- Exacto. De apertura.

JO- Y una parte muy íntima. Y en lo otro también está la parte muy íntima, pero parece que hubiera cogido más peso la parte de gestión. Pero al final en las dos está lo mismo.

IA- Sí, pero de una manera irresuelta.

JO- Bueno irresuelta... Irresuelta para ti. Pero el resultado ahí está y está resuelto. O sea, para mí es una cosa totalmente acabada y a mí me funciona. Yo me enfrento a ese trabajo y...

IA- Ya, ya. Pero cuando yo, en esta etapa de Lemoniz, recuerdo que cogía el metro hasta Plentzia, luego cogía el autobús a Armintza, e iba andando sólo, muchísimos días, sólo. No había nadie...

JO- Ya, y eso ya es todo...

IA- Claro. De eso genero la necesidad como de dar sentido a ese proyecto de Consonni, que era una cosa como alienante.

JO- Claro es que es muy duro eso, ¿eh? Porque cuando dices lo del camino por ejemplo, y los tres kilómetros andando en silencio lo único que está soportando el sentido de todo eso eres tú, y te estás responsabilizando totalmente de eso aunque no quieras.

IA- Por eso aquello para mí era como, me descolocó completamente. De hecho recuerdo que esa misma noche había una fiesta en Bilbao, en casa de Olaia [Miranda] y estas, y era como un planazo... No fui capaz. No, porque yo tenía que desaparecer urgentemente para unos días.

JO- Pero es curioso también, Ibon, lo mal interpretado que está tu trabajo.

IA- Ah, bueno. No sé.

JO- Cuando leo textos...

IA- No, no se ha escrito. Porque son textos normalmente que van surgiendo desde una necesidad ajena, puntual... Y luego yo también soy bastante perezoso a la hora de construir situaciones productivas para los demás, para corregir algo, para resolver algo. Y lo puedo hacer yo, pero claro...

JO- Bueno, o igual no. Igual no hay que hacerlo, pero claro, cuando lees las... Yo no sabía cómo ibas a hablar tú de tu trabajo.

IA- Si yo tuviera que escribir todo esto me supondría mucho tiempo, muchísimo. Lo puedo hacer, lo podría hacer.

JO- Claro, eso sin duda. Pero también para mí hay algo positivo en no hacerlo.

IA- Pero tendría que encontrar una necesidad.

JO- Y desde dónde lo estás haciendo.

IA- Exacto. Me tendría que resolver en algo.

JO- Claro. Para mí hay un riesgo muchas veces en que un artista hable de su trabajo porque ocupa a la vez la posición del autor y la del público. O sea, ahí hay una situación paradójica en la que parece que todo lo que tú digas está más legitimado porque como lo dices tú, que eres el que lo has hecho...

IA- Eso mismo pasó en Barcelona, de otra forma, ese mismo naufragio sucedió con la exposición de Barcelona: pudo haber una gran publicación, pero no soy capaz. Evidentemente era el momento, y parecía que todo el sentido lo tenía la publicación, de todo lo que había sucedido antes y durante la exposición.

JO- Y, ¿Por qué no?

IA- Bueno, primero yo decidí invertir todos los recursos posibles en la exposición. De los dedicados a la publicación, de mis propios honorarios, para que la exposición no fuera una exposición, si no que fuera más como un suceso. Aquello me mató, porque una exposición no te libera, una publicación sí. Digo en el tiempo. Y fue cuando me ofrecieron lo de Estocolmo, y dije: "Me marcho, rápido". Y luego de hecho, sí que surgió la posibilidad más tarde, desde una editorial de Alemania, de hacer un monográfico. Ponían dinero y todo. No fui capaz. No fui capaz, o sea, mentalmente en ese momento no estaba dispuesto, no estaba preparado, porque impone precisamente esto que estamos hablando. Algo que yo tengo que sentenciar, yo tengo que pasar a limpio. Y yo entendía la exposición también como esa idea casi de ruina, algo que ha tocado fondo, que ya no, o sea, que sólo puede hablar de sí mismo, no puede hablar de... La exposición funcionó muy bien en este sentido, pero claro, la gente implicada mal-entendió... Por ejemplo yo boicoteé totalmente a todo el departamento de educación. No se puede contar. O sea, no tiene sentido... Visitas guiadas de control. Sí podemos hacer otra cosa, pero no esa. Eso ya supuso un problema, la publicación supuso un problema, el hecho de que la exposición no fuera itinerante, y que paráramos

el barco allí, pues supuso más problemas. Pero yo creo que la gente entendió la exposición. Tiene que ver con esos mismos límites. El límite en ese sentido. La exposición funcionaba más como un trabajo, no como un conjunto de obras, sino más como un trabajo en sí mismo.

Ahora intento comprimir todos esos estadios en un sólo acto, como un trabajo, una cosa, no tanto como una especie de episodio de vida, sino que sea más una actuación. Una publicación sería muy difícil; a no ser que suceda por capítulos, o por... en forma diferente, diferenciada. Pero bueno, lo cierto es que todos esos antagonismos ¿no? momentos de, no diría sufrimiento pero de choque, interno, externo... al final siguen presentes, indican unos parámetros. Y, sí, evidentemente la gente que escribe al final se basa siempre como en un canon.

Creo que para mí funciona más, por ejemplo, a la hora de charla, a nivel de conferencia. De hecho he hablado de este trabajo en dos charlas, siempre en el extranjero. No sería capaz plantearlo de esa manera a nivel de cercanía. Necesito como otro contexto, por ejemplo en Alemania. Porque sé que hay una confluencia de lo universal, sobre estos asuntos. Aquí, evidentemente, hay mucho prejuicio, y en Bilbao está todo estigmatizado.

JO- Pero esta es la clave de lo que para mí es importante, a pesar de lo que dices, yo, sin tener esa distancia, he estado en esa situación. En una experiencia de *Luz sobre Lemoniz* que no tenía explicación, que no tenía que ver con lo discursivo, que no tenía que ver ni siquiera con la situación socio-política del 2000, sino que a partir de todo eso se daba como una experiencia de otro tipo. Una experiencia que sí que era compartida, como algo mucho más abstracto, que tenía que ver más con un posicionamiento sensible.

IA- Ya, ya. Pero esa dificultad es constante. No sé, ahora sí que tengo en el horizonte otra exposición grande, como la de Barcelona, pero todavía no tenemos fecha, ni cómo, pero bueno. Es algo que no viene ofrecido, tal fecha tal sitio. Puede que suceda si yo soy capaz de que esas circunstancias de alguna forma cristalicen. Pero si lo hago tiene que ser en el tiempo... y en este caso yo pretender ser más... no tanto la exposición para una publicación, sino al revés: encontrar ya una idea de publicación que a su vez genere una exposición, aunque sea en sentido

opuesto. Pero exige, bueno no sé, como mucha fuerza mental para reducir esas complejidades y esos fantasmas. Cuando luego los ofrecimientos son otros, una exposición de galería y tal, lo resuelvo de otra forma, no puedo realmente confrontarme. O sea, esto de Consonni, etc. es algo que tú puedes resolver desde la vida, no desde el trabajo. Pero bueno, hay mil maneras, no necesariamente lo colateral deja de, acaba siendo menor. No sé, es complicado, porque al final la exposición es de gran, muchísimos requisitos, cumplimientos y tal.

Aquí<sup>380</sup> ha pasado lo mismo, esto también ha sido como... yo jamás hubiera podido identificar esto, esto es lo que me interesa, es un proyecto, aunque yo desconocía todo esto, y aunque lo conociera yo no podría realmente identificar esos elementos de valor si todo ello no pasara una especie de concatenación y sentido como de conflicto, ¿no?

JO- Porque además en ese conflicto y en esa concatenación al final lo que hay es una experiencia personal real, ¿no?

IA- Sí, aparte del discurso, de construir... Y bueno, yo creo que va a salir bien. Pero bueno, al final hay algo en todo esto que igual lo he llevado, como he dicho antes, por una vía muy... casi de auto-ficción. Pero es importante encontrar las circunstancias que generan esas secuencias. Porque sino parece todo esto como una redacción auto-consciente.

JO- Muy bien, muchas gracias Ibon.

IA- Pues muy bien. Muchas gracias.

Fin de la entrevista.

---

<sup>380</sup> Se refiere ahora a la exposición *Makina eskua da*.

Puede verse una diferencia entre la importancia que Aranberri da a la publicación de Papers d'Art y la que nosotros le hemos dado durante el texto. Cronológicamente la entrevista de Miren Eraso se publicó en Papers d'Art en el primer trimestre del 2001, y la exposición de *Guerrilla TM*, de Hinrich Sach, se llevó a cabo en el 2002, casi año y medio después. En cualquier caso, lo interesante de este desacuerdo es que sirve para aclarar algunas cuestiones importantes.

Cabría la posibilidad de cambiar el texto y ajustarlo para que coincidiera con la experiencia del autor, pero eso iría en contra de la lógica de este estudio y, en buena medida, en contra del sentido que en él se trata de dar a la participación en el espacio público del objeto estético. El texto, se ha dicho ya, se ha tratado de escribir en todo momento sin alejarse de la experiencia propia, tenida de *Luz sobre Lemoniz*<sup>381</sup>. El sentido del texto proviene, por lo tanto, de que sea esa experiencia la que lo structure, la que necesite unos términos y no otros, unos autores y no otros, una continuidad discursiva y no otra.

Aranberri afirma, desde su experiencia de *Luz sobre Lemoniz* como autor, que no es posible, en el contexto de la CAV, por aficción, una aproximación al trabajo distinta de la que se da desde relaciones extraestéticas. Se refiere así a las distintas interpretaciones que de *Luz sobre Lemoniz* se han llevado a cabo por parte de la crítica y los comisarios. Esta ha sido otra de las cuestiones tratadas a lo largo de la tesis: la difícil relación de la experiencia estética con la restitución del relato discursivo.

---

<sup>381</sup> Esta es la razón de que desde el principio se decidiera llevar a cabo la entrevista con el autor una vez acabada la redacción del texto.

Puede verse, sin embargo, que la experiencia de *Luz sobre Lemoniz* desde la que se ha escrito este estudio es coincidente con la que Aranberri cree que no puede darse. De hecho, es precisamente eso lo que este estudio trata de poner en valor. Una experiencia sensible que no tenga que ver con la coyuntural actualidad del trabajo, ni con la información que traslada, sino con la posibilidad de una experiencia estética a través de esos materiales.

Es normal que Aranberri dudara de la capacidad estética de *Luz sobre Lemoniz* en el contexto original, por la dificultad de que se dé la ruptura necesaria para su funcionamiento discontinuo, para su funcionamiento estético. Mientras el autor tiene una experiencia personal, que abarca desde su deseo original hasta las distintas apariciones en público pasando por todo el proceso gestante, la ubicación del resultado en el espacio público disuelve ese vínculo íntimo y lo presenta como un hecho común, un resultado cultural. Ese tránsito de lo privado a lo público permite la contención, en el hecho artístico, de esa afectividad latente (escindida del autor y a la que nos hemos referido durante el texto) que permite la puesta en marcha de un proceso personal basado en lo común.

Es desde la posición de público desde donde nos hemos aproximado, es desde la posición de autor desde donde Aranberri posiciona este trabajo, pero es, como decía la crítica y comisaria Beatriz Herráez en uno de los textos recogidos, el propio trabajo, *Luz sobre Lemoniz*, el que continuará dando lugar al espacio sensible que permita estas y otras experiencias.



**B. SOBRE LA POSICIÓN DEL AUTOR: A PARTIR DE UNA SELECCIÓN DE TRABAJOS PLÁSTICOS PROPIOS LLEVADOS A CABO ENTRE EL 2013 Y EL 2016**

## INTRODUCCIÓN

Señalábamos como hipótesis de partida la capacidad del arte de preservar un espacio doble: de representación de la singularidad del sujeto por un lado, y de experimentación de esa singularidad con base en lo común, por otro.

Para que esto pudiera darse hemos dicho que sería necesaria la desocupación por parte del autor de esa posición desde la que el objeto estético ha sido realizado, diferenciando dos posiciones distintas: la del artista, que como sujeto social se dedica a la producción de objetos estéticos, y la del público, que los usa para una experiencia estética basada en la existencia de ese ámbito cultural llamado arte.

Aquí da comienzo la segunda parte a la que nos hemos referido en la introducción: los trabajos prácticos llevados a cabo en el tiempo de redacción del texto.

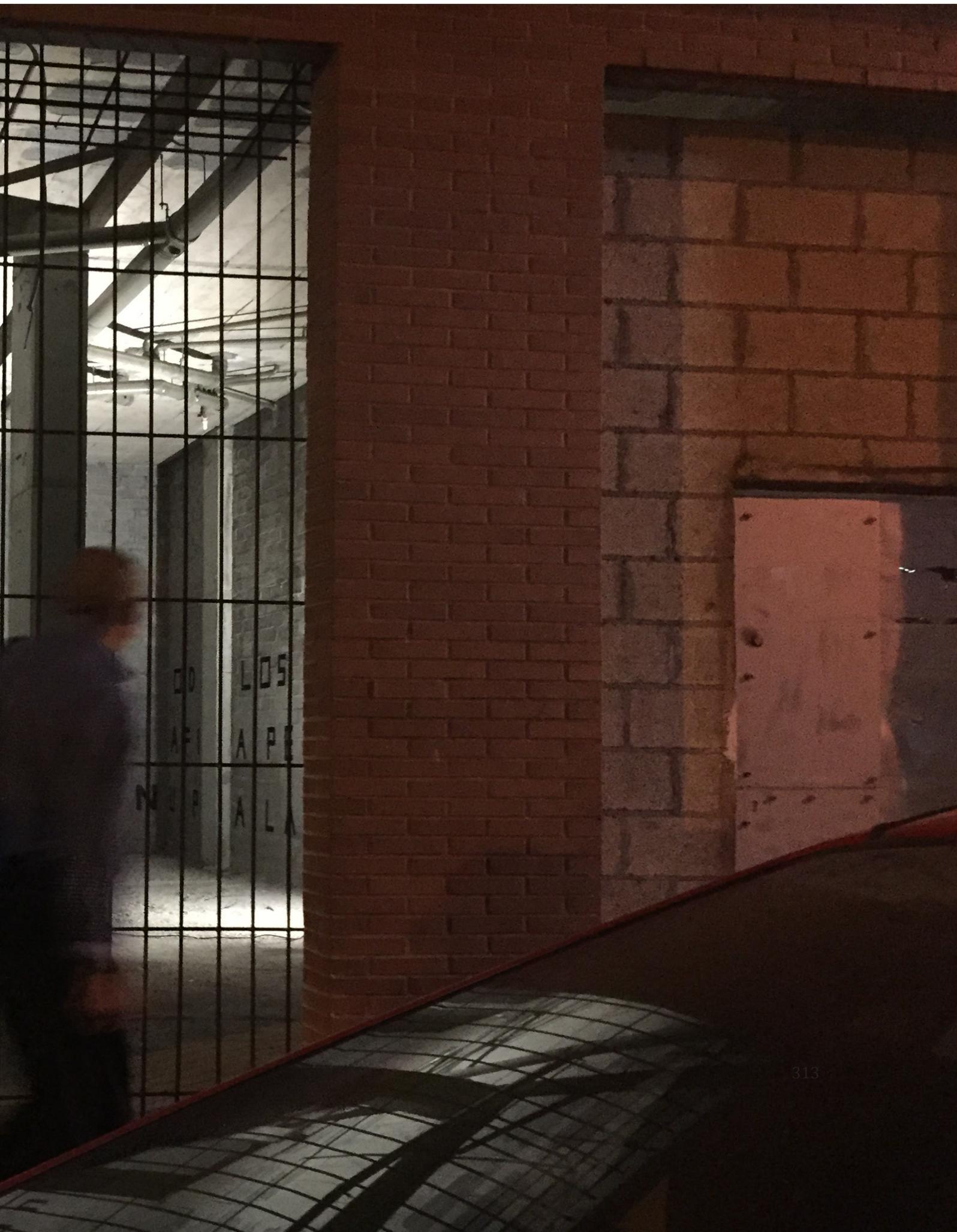
La imposibilidad formal de presentar el trabajo tal y como es nos lleva a presentar imágenes de registros de los distintos resultados y una selección de documentos usados durante su elaboración. La intención de esto es permitir la aparición de algo así como un ambiente, que lleva a la definición de un determinado resultado.

Es importante señalar que al referirnos a la práctica no nos referimos sólo al trabajo de elaboración de determinados resultados plásticos, sino a la relación entre ese trabajo de elaboración y la toma de una posición sensible.

En lo referido a este estudio existe por lo tanto una reciprocidad entre la experiencia práctica y el estudio y disfrute de *Luz sobre Lemoniz*. La experiencia tenida con este y otros trabajos llevan a tomar un posicionamiento de lo que el arte es (para uno). Es desde esa posición desde donde esta práctica que se presenta a continuación ha sido llevada a cabo. Al mismo tiempo, la práctica favorece un tipo de sensibilidad, de intereses, de atenciones, que condicionan la manera de experimentar *Luz sobre Lemoniz*. La yuxtaposición de ambas partes, la primera, como recorrido de recuperación de una experiencia tenida a través del trabajo de Aranberri, y la segunda, como recuperación del recorrido material propio hacia determinados resultados, deberían, por lo tanto, poder dar cuenta de una determinada manera de entender el arte.

Mientras en el texto ese posicionamiento ha dado lugar a ahondar en conceptos como actualidad, plasticidad, significación, etc., en la práctica dio antes lugar a la definición de distintos trabajos como *La enorme manada*, *Estasis*, *A la inmensa minoría* o *Atrias*.





A LA  
LOS  
ENTA

IOLENCI  
TINTOS  
E DEL S





OBRE  
ANO",  
LA ONI

LOS NACIONA  
A PETER SUTI  
A LAS MIGRA

S M  
R L  
O N



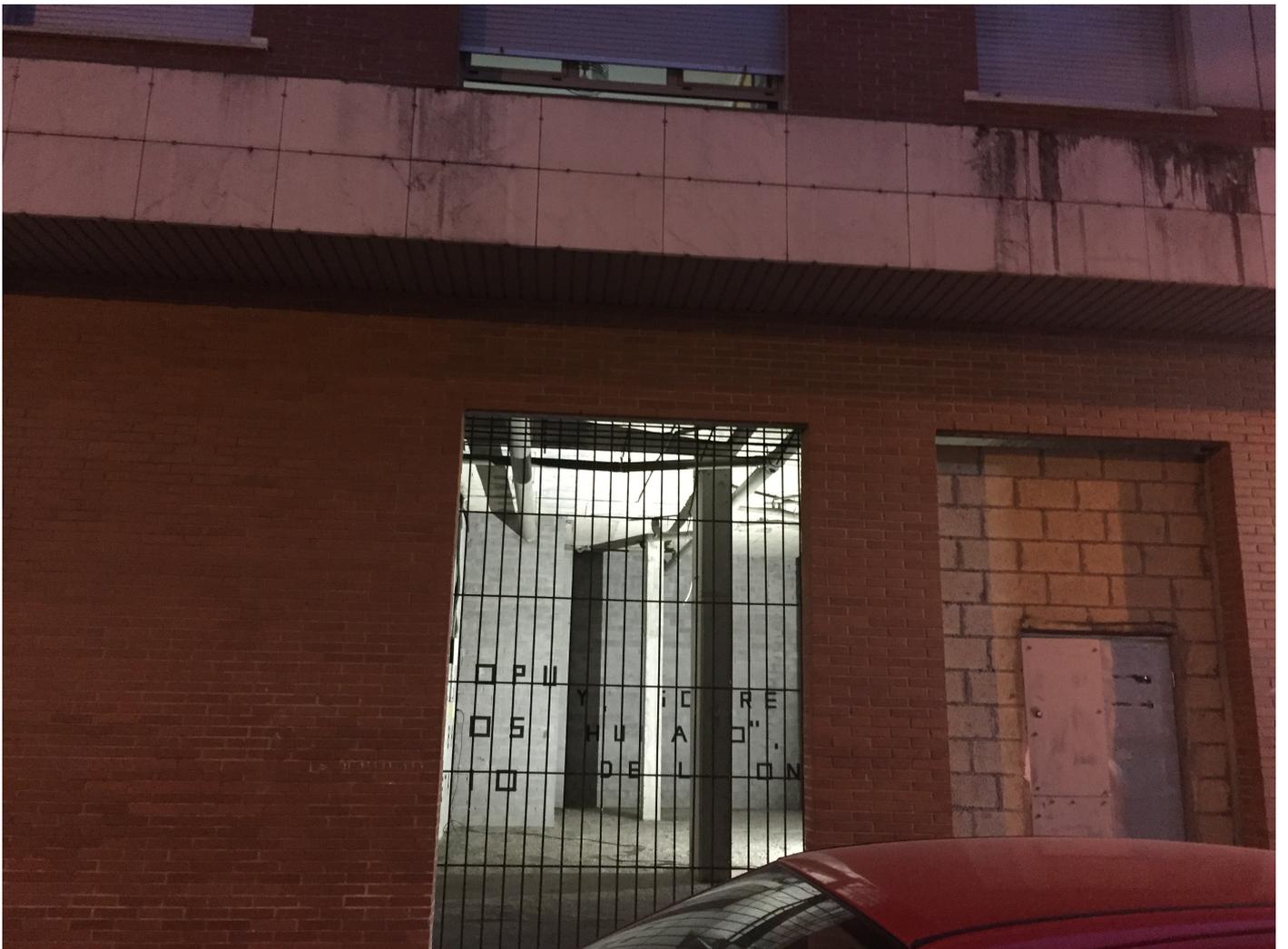


OPU  
OS  
O

Y, O BRE  
H N A N O",  
DE LA O

LOS NAC  
A IETER  
A LAS M



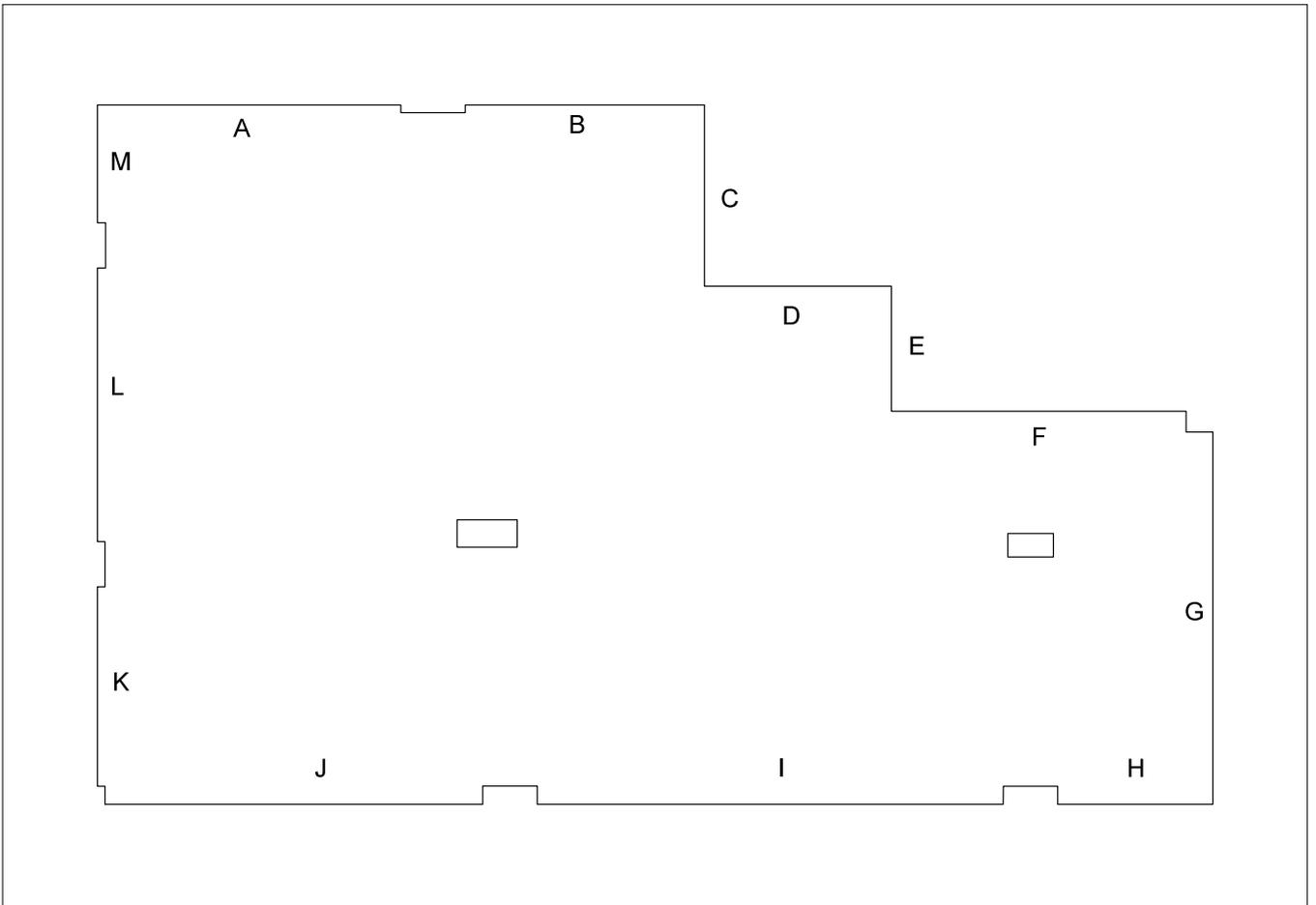


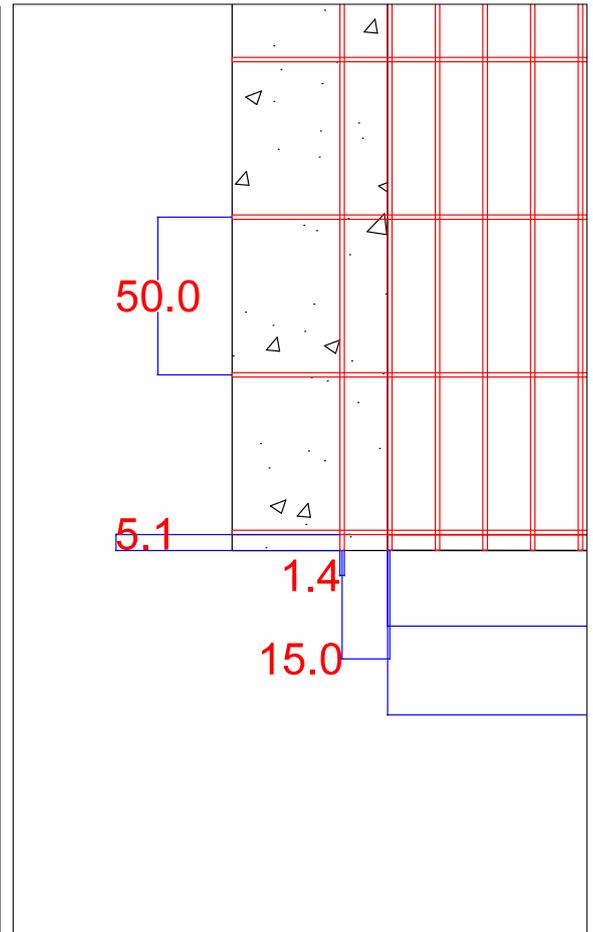
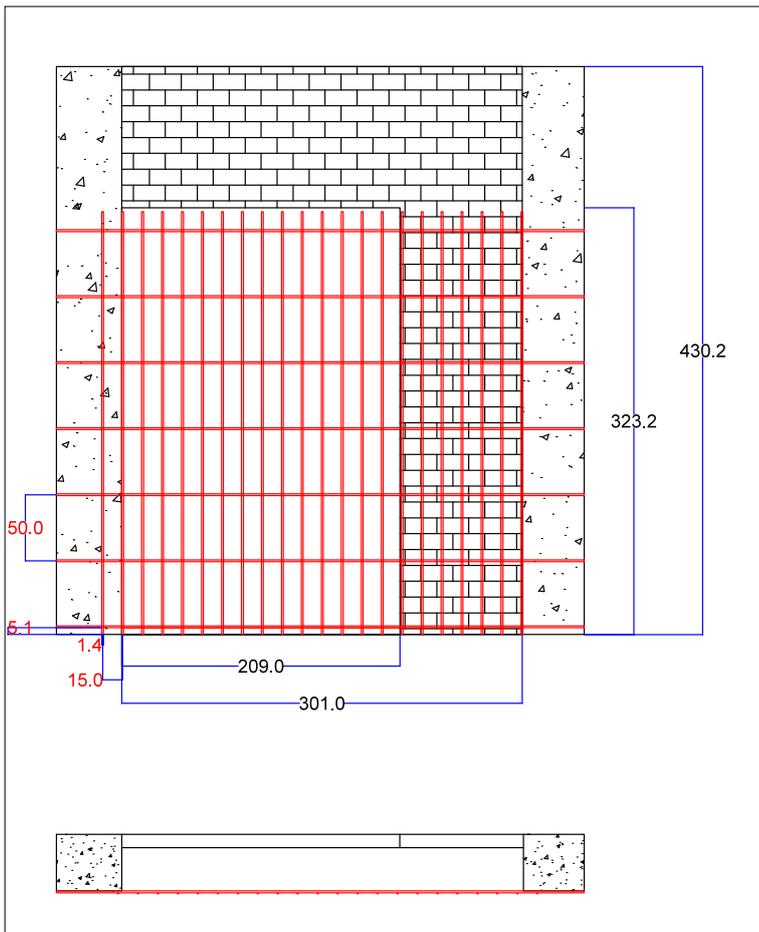
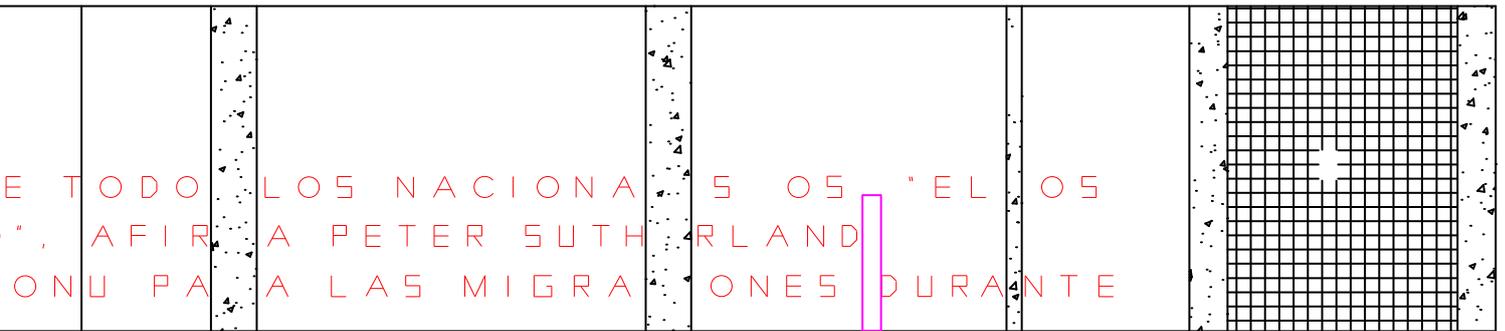


12

OPU  
OS  
RI O

RECHAZA LA VIOLENCIA LOS POPULISMOS Y, SOB  
SACAN LOS SITNTOS MÁS BAJOS DEL SER HUMANO  
REPRESENTANTE DEL SECRETARIO GENERAL DE LA

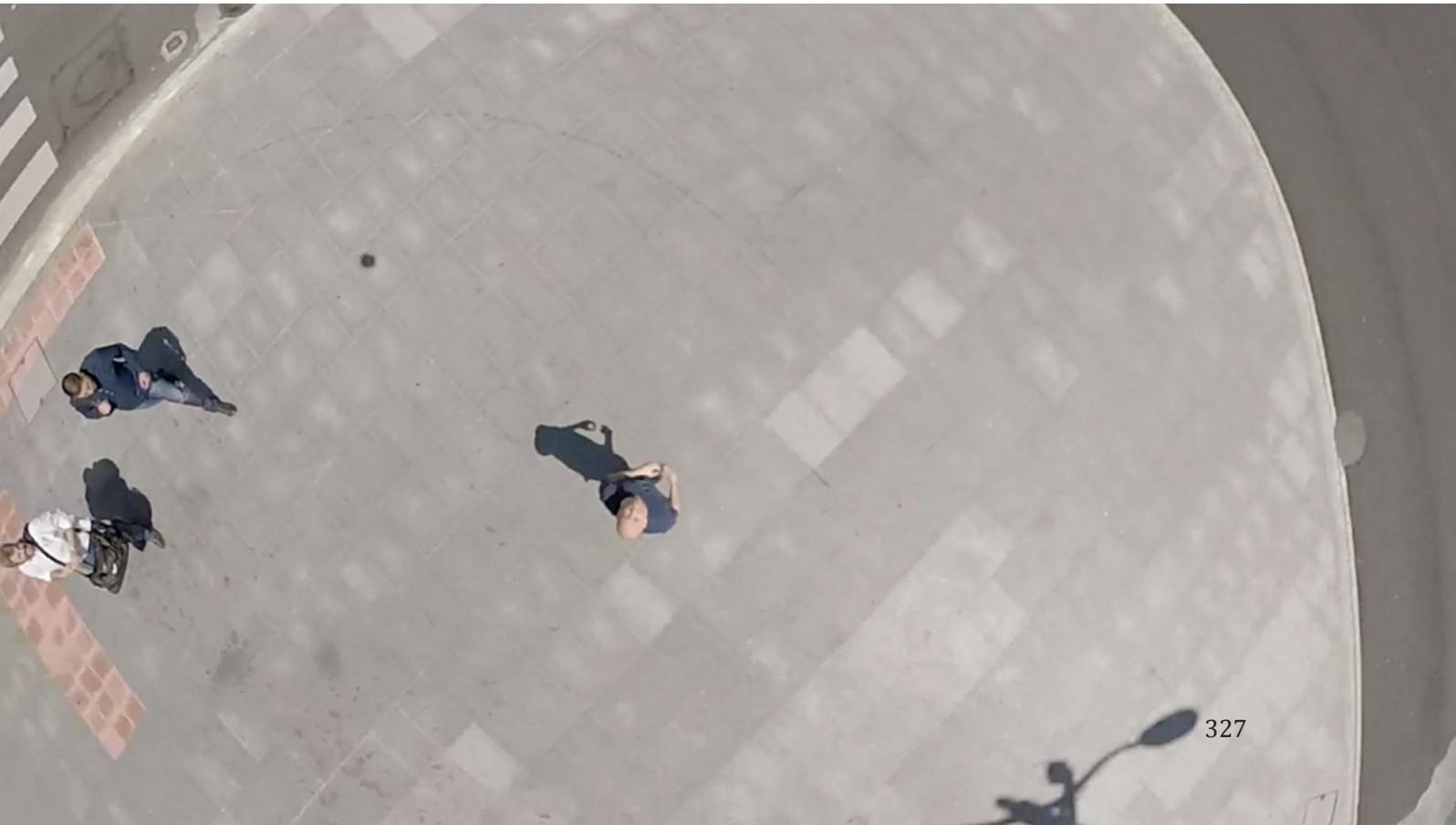






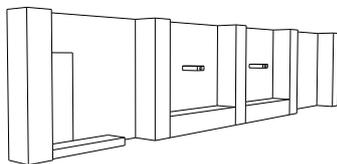
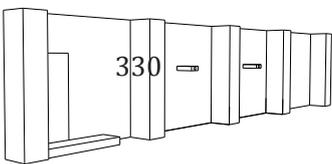
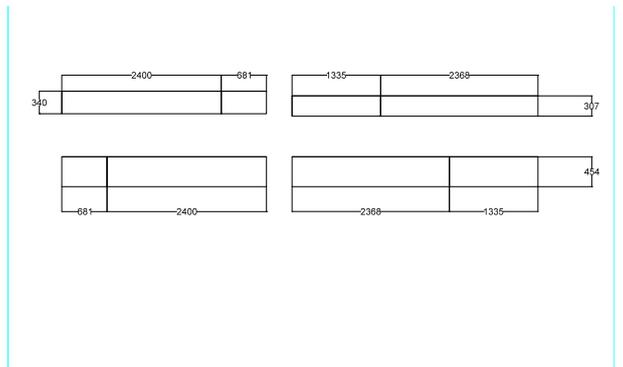
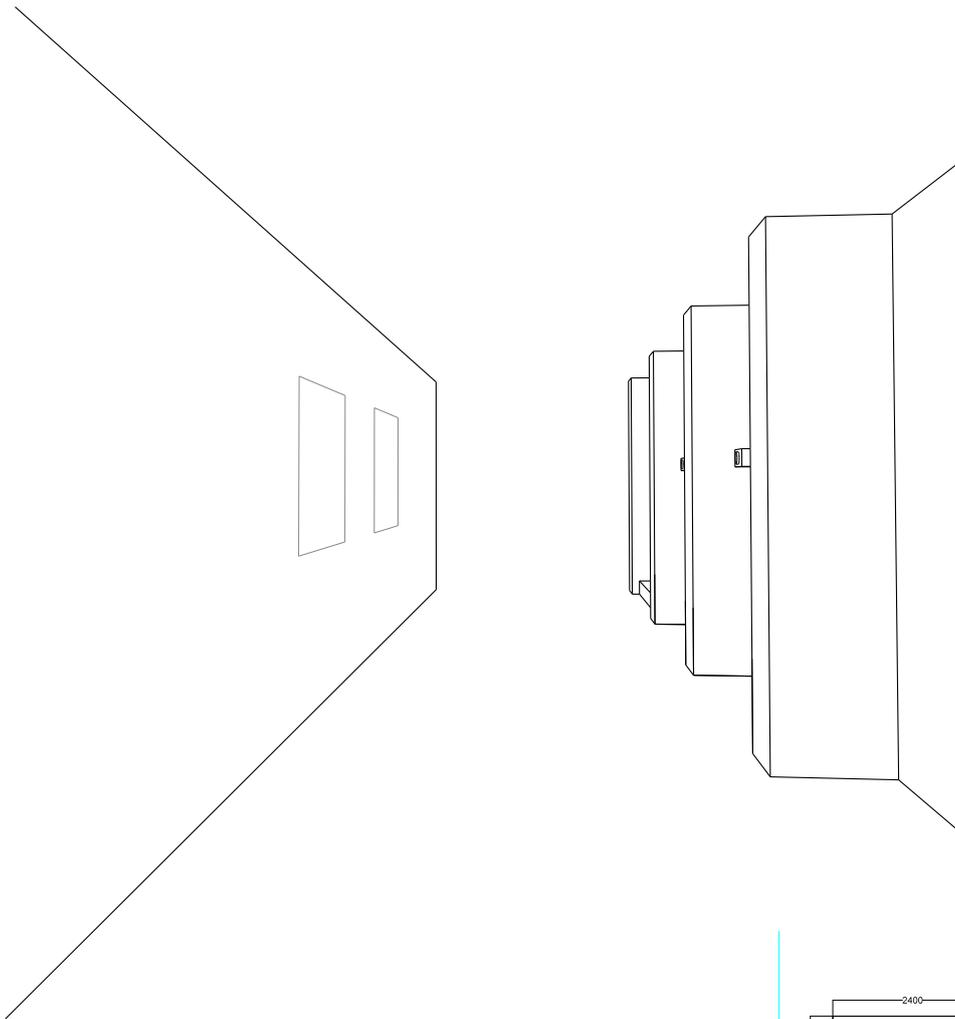
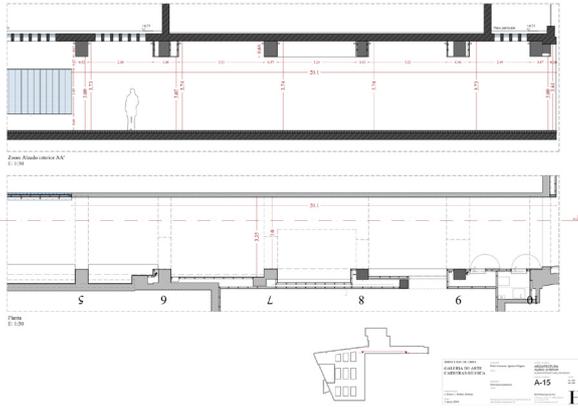












Dos opciones de montaje. Con o sin bancos. Los bancos serían construidos en aglomerado y al ancho mínimo de columna.





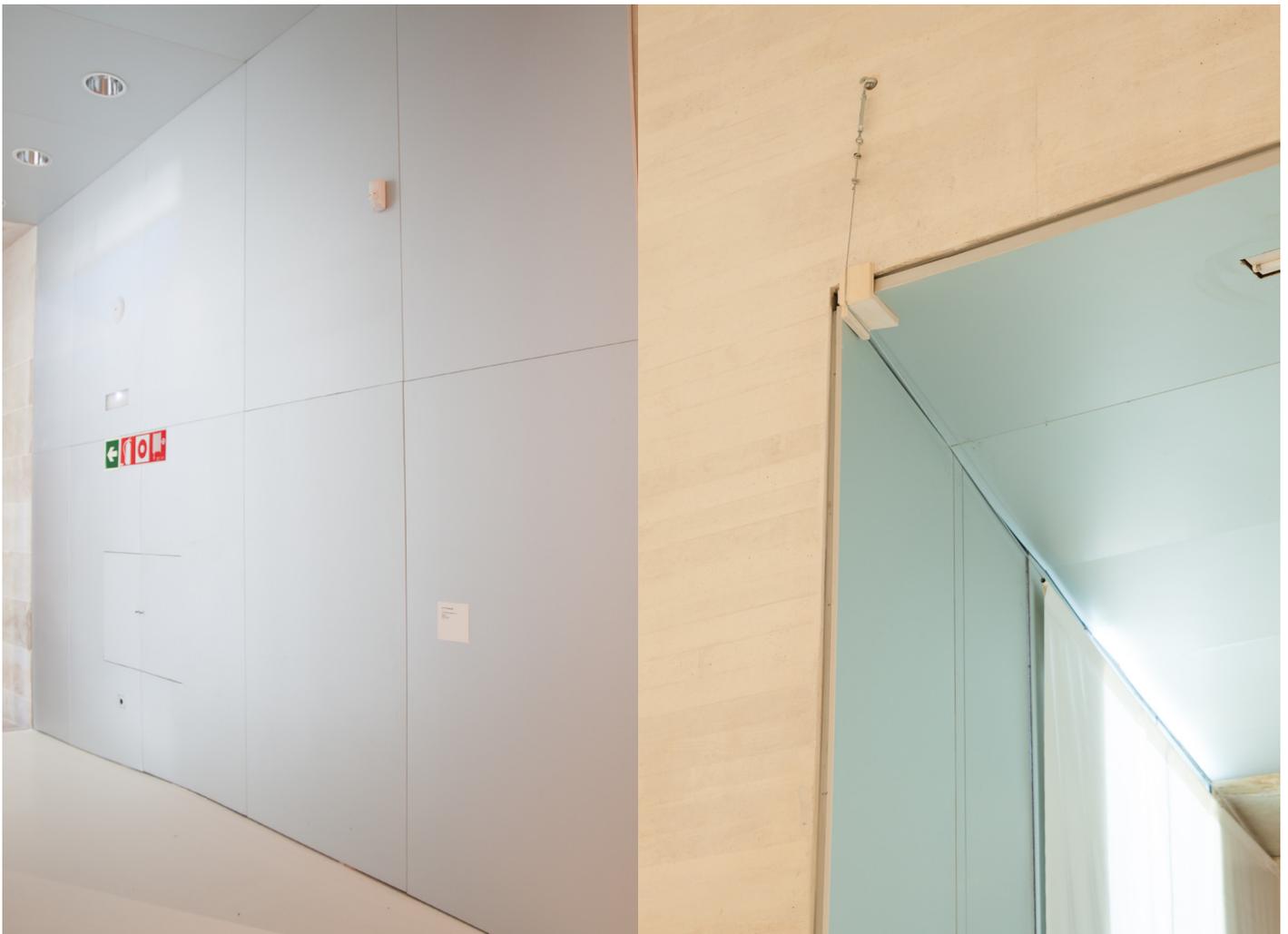












MT2



340







Textual information or a list of items, possibly a catalog or index, mounted on the wall to the right of the screen.

Small informational label or plaque mounted on the wall to the right of the pedestal.

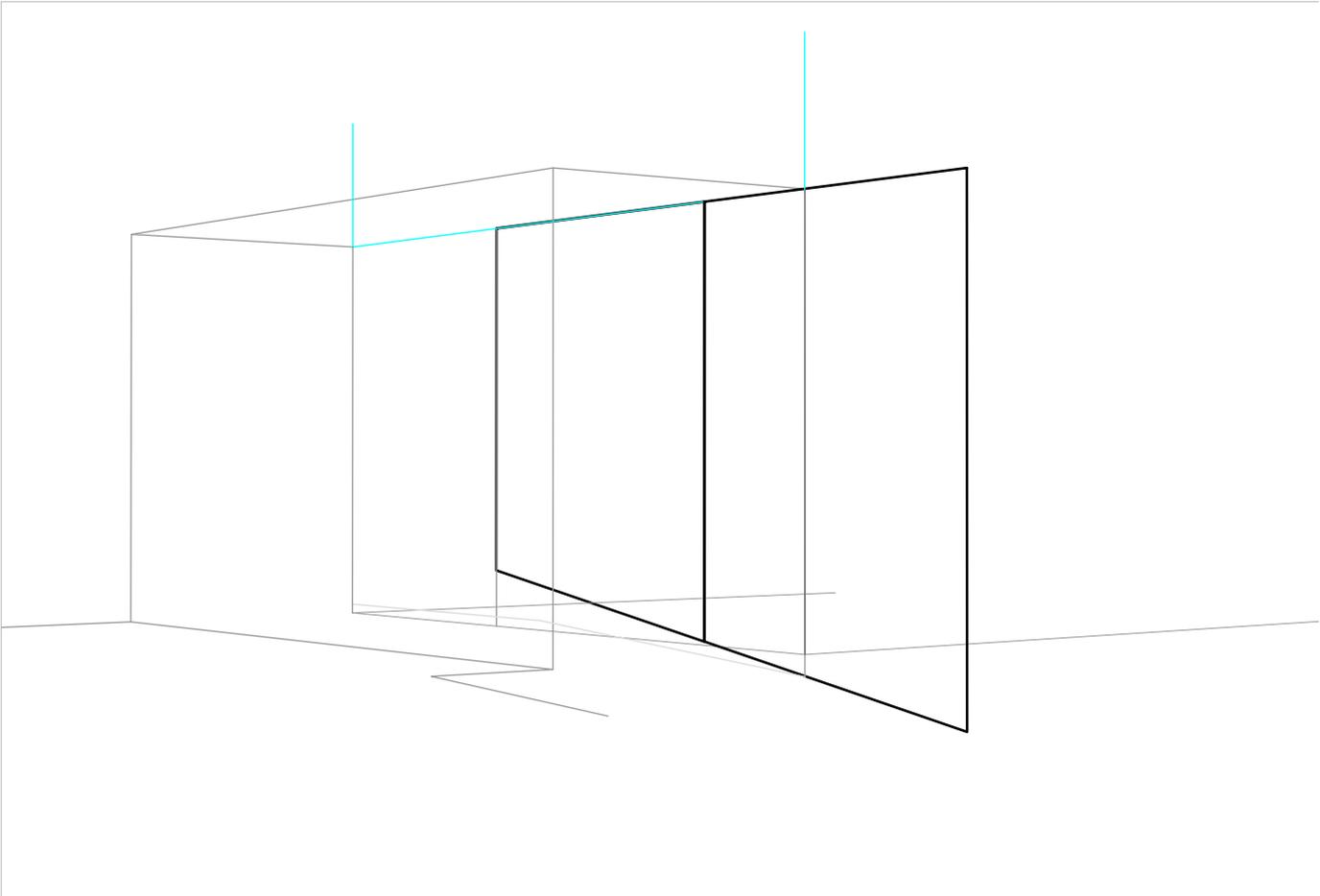


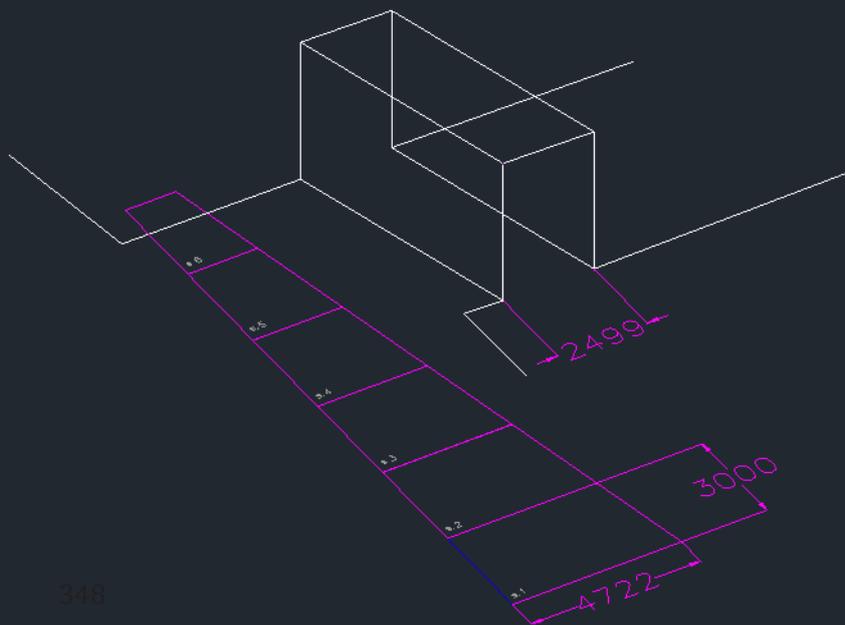


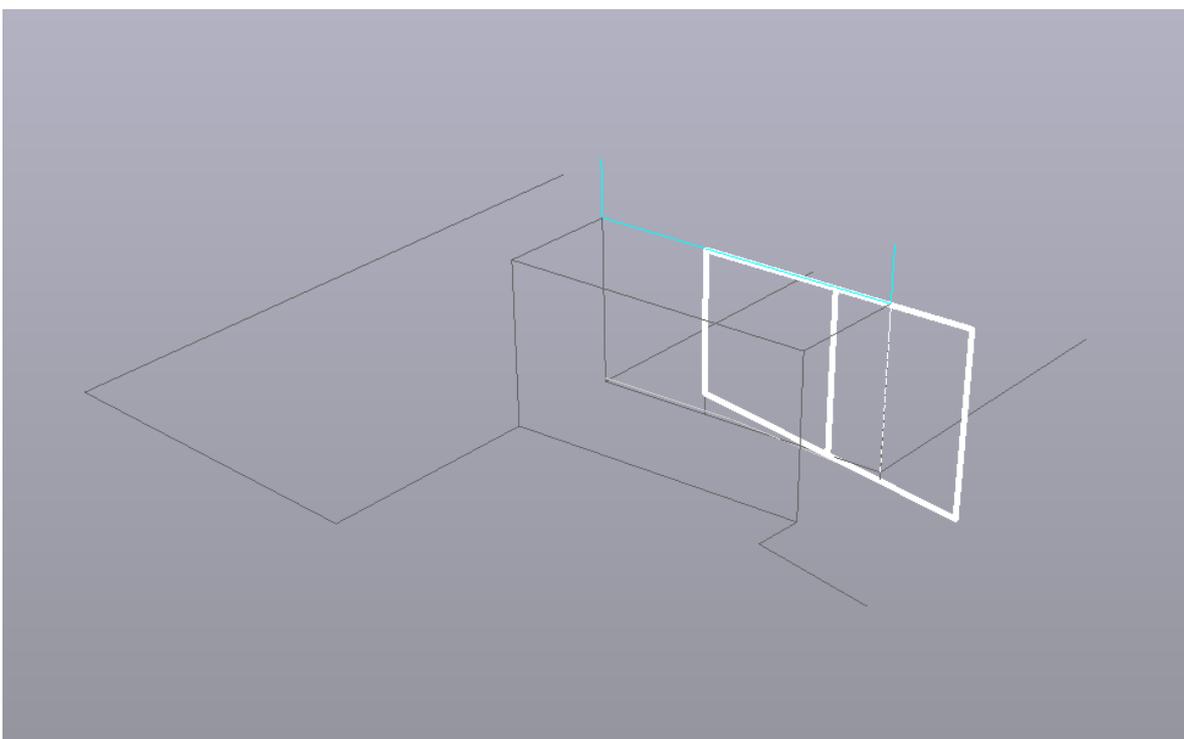
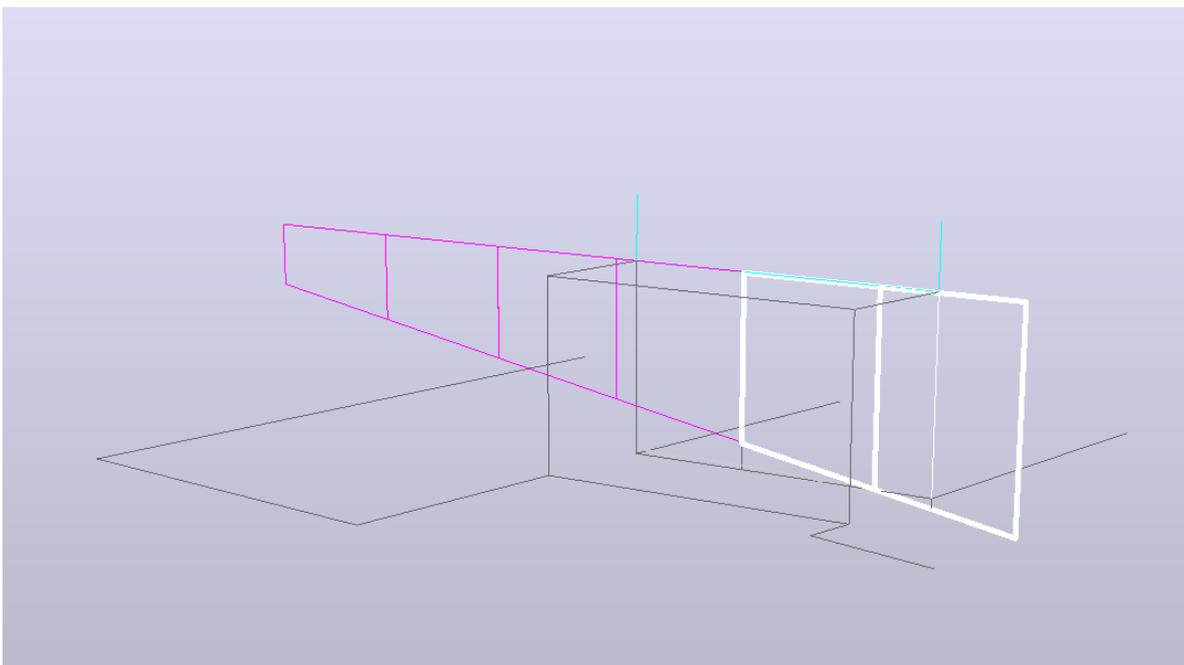
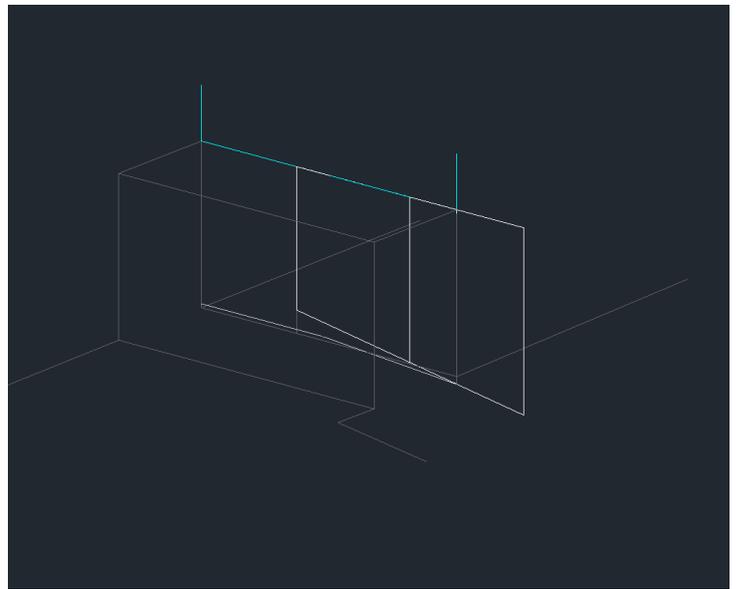
Informational text panel on the right wall, containing multiple columns of small text.

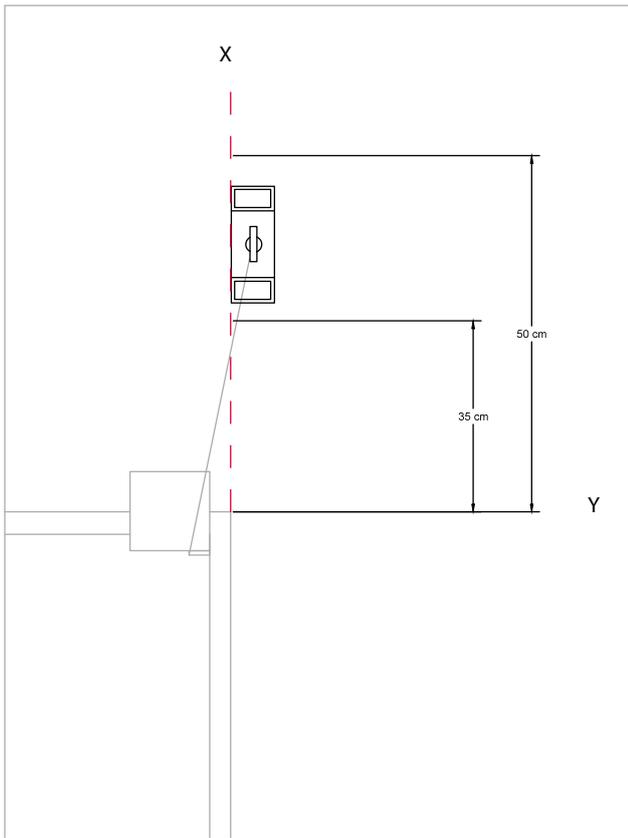












**POSICIÓN DEL ANCLAJE**

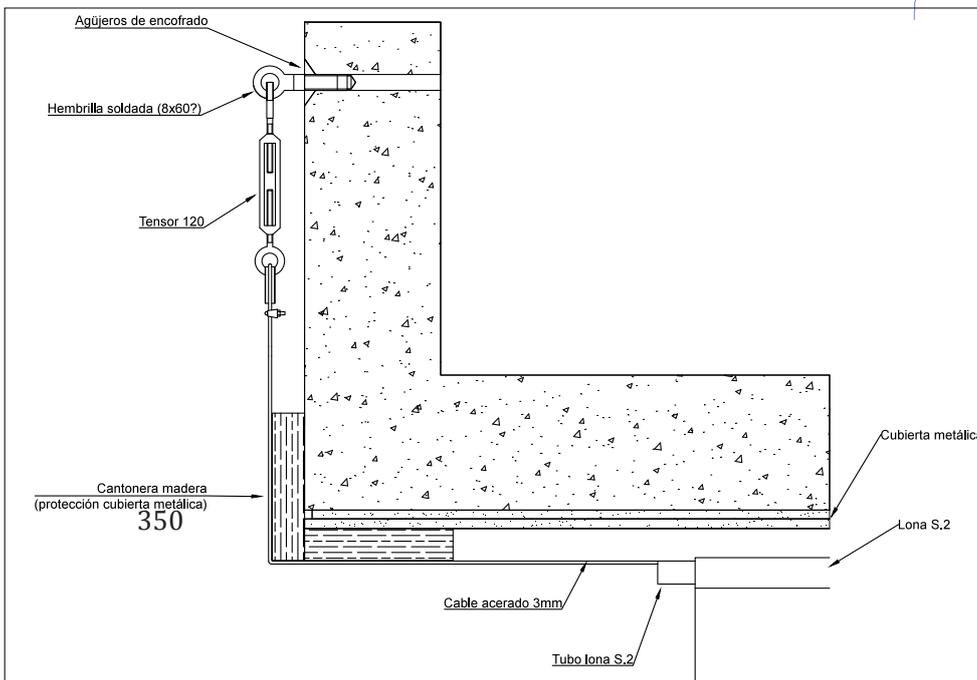
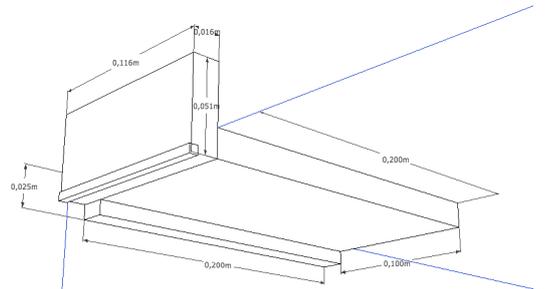
**POSICIÓN EN X**

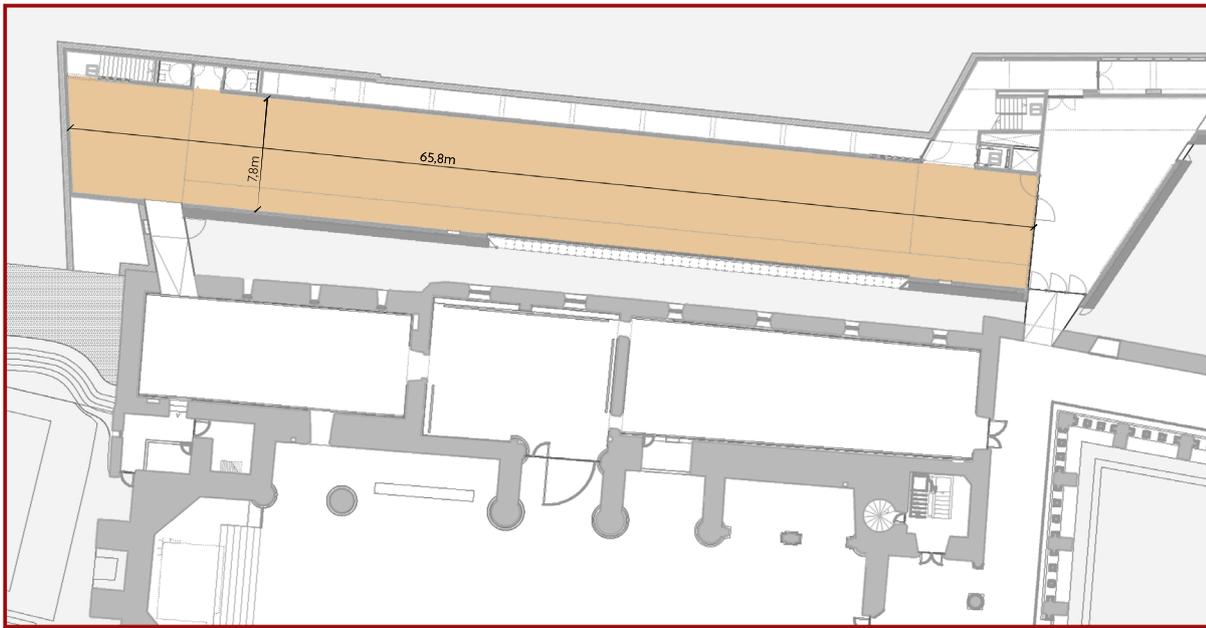
El anclaje tendrá que ir a una altura entre 35 y 50 cm por encima del final del túnel.

**POSICIÓN EN Y**

El anclaje tendrá que ir (para un mejor reparto de la tensión) alineado por el exterior de una línea que continuara el marco de piedra del túnel.

**NOTA:** el refuerzo de la pared tiene que estar por el interior, de manera que por fuera no se note. Es decir, la pared tiene que estar como antes de empezar el montaje.





SUPERFICIE: 510m<sup>2</sup>  
 ALTURA MINIMA: 6,35m

	MUSEO SAN TELMO
	Nueva Sala de Exposición Temporal _ Nivel 0
	Escala 1:300      Fecha: Febr 2014





## El hombre culturado

Uno de los títulos más brillantes que conozco es de Juan Ramón Jiménez: *Animal de fondo*. Luis Jiménez Martos se refiere en el número 53 de *Cuadernos de Poesía* a la invitación de J. R. Jiménez a “hacer frente al contorno de la minoría como depositaria de la acción poética”.

El pasado 14 de septiembre, el rotativo español *El País* publicaba un artículo firmado por el periodista Xavi Sancho. “El pasado 31 de agosto, el rotativo británico *Daily Telegraph* publicaba un artículo firmado por la periodista Rachael Dove. A sus 24 años, la joven afirmaba tener resaca con dos copas de vino y preferir quedarse en casa haciendo calceta a salir de fiesta. Confesaba tener un novio que hace pan y celebraba las anodinas vidas de jóvenes como la cantante neozelandesa Lorde (“cuando voy a una fiesta pienso: ¿esto qué significa?”), Taylor Swift, exnovia de cualquier persona que haya cogido una guitarra en EE UU desde 1998 (“me gusta llevar vestidos vintage, hacen que me sienta como una ama de casa de los años cincuenta, y eso, por alguna razón, me encanta”), o Ed Sheeran, ese bardo británico con un aspecto tan anodino que no le aceptarían ni como dependiente en GAP (“si tuviera una hija no me gustaría que hiciera twerking; he escuchado *Wrecking ball* —single de Miley Cyrus— y es una buena canción, pero el vídeo te distrae demasiado”). Su artículo nos informaba de que los 20 son los nuevos 40 y calificaba a esta nueva generación de jóvenes sanos y perfectamente posicionados para convertirse en abuelos como la Generación bostezo (en inglés, *Generation Yawn*).”

La imagen de una minoría se diseña por los contornos. El 27 de junio del 2010, en un artículo titulado *Este hombre a cuyo lado*, el entonces ministro Rubalcaba, que aún no era quien es ahora, contestaba a Millás: “En la sociedad de la comunicación el término ‘iluminación’ adquiere todo su sentido. Los medios ‘iluminan’ o ‘ensombrecen’, y eso afecta a los sujetos implicados en la acción política”. Y puso como ejemplo, entre otros, el secuestro del *Alakrana*, donde los piratas ‘iluminaron’ magistralmente el escenario al permitir que los secuestrados mantuvieran con sus familias unas conversaciones cuyo dramatismo tuvo en vilo al país durante varios días.

Este caldito caliente que da una enorme sensación de ser un estanque lleno de pathos no es, probablemente, más que el avance del orden. Lo bueno del arte es que no va a ordenar eso.

La indiferencia es mucho más real que el sistema sustentante. Desde que lo ha invadido todo, los límites, que siempre han sido terriblemente invisibles, han entrado en suspensión. Flotan, aún invisibles y con sentido.













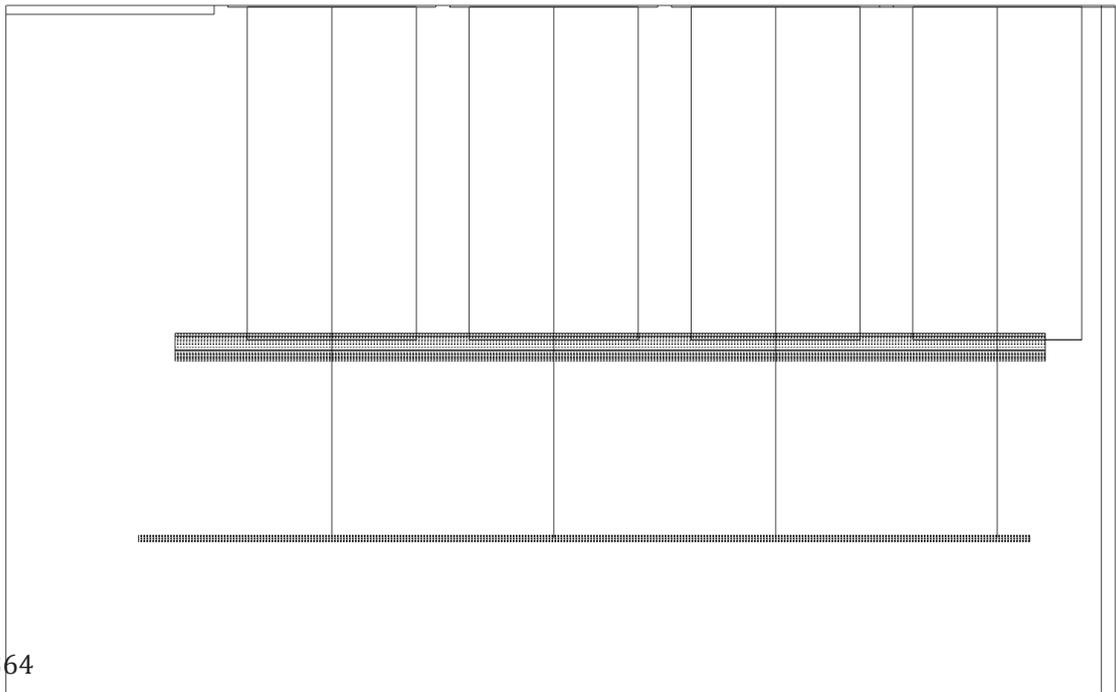
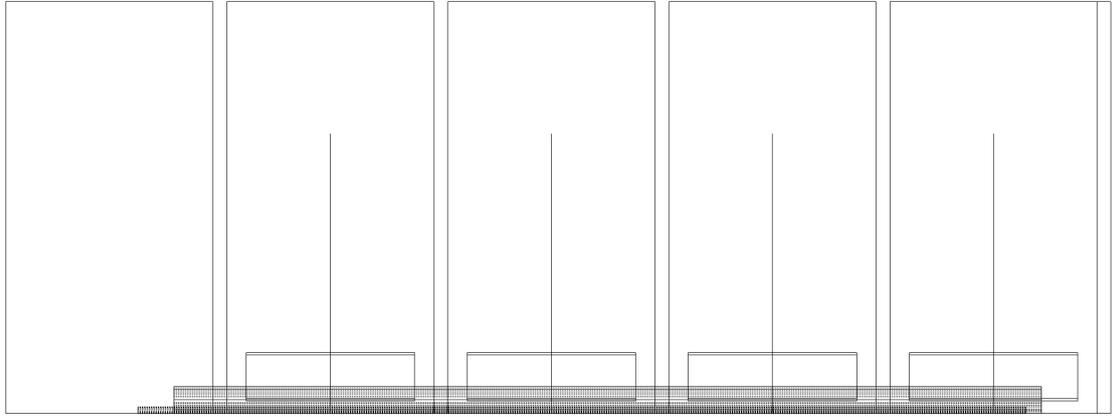


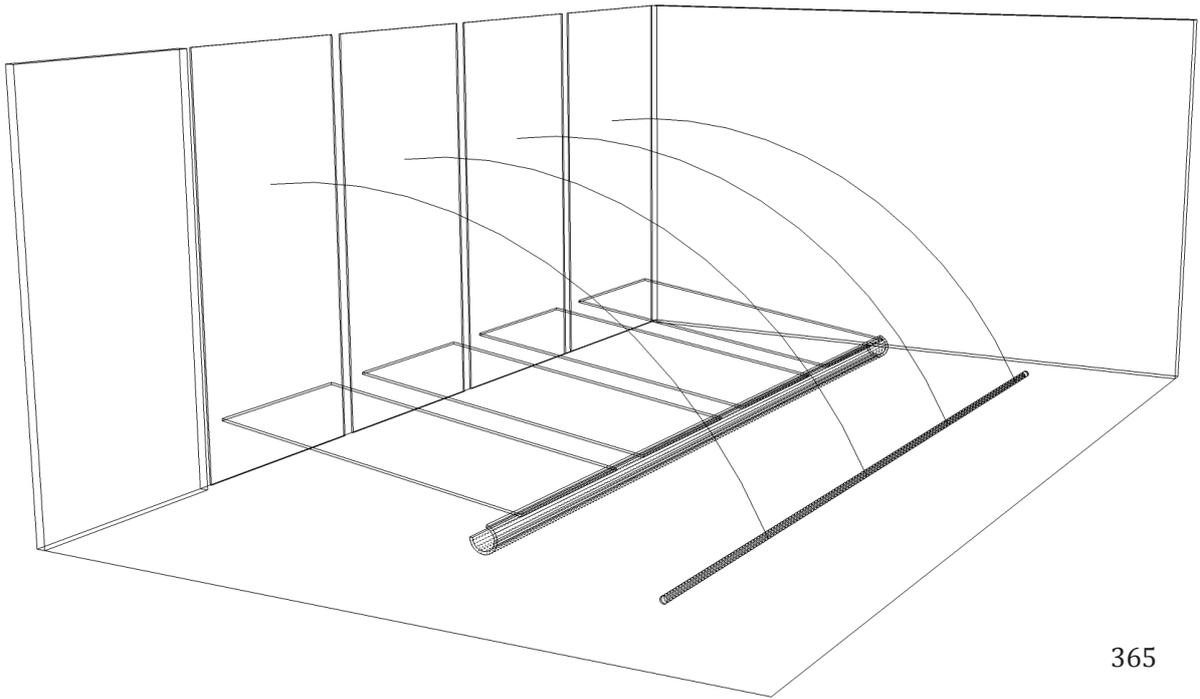
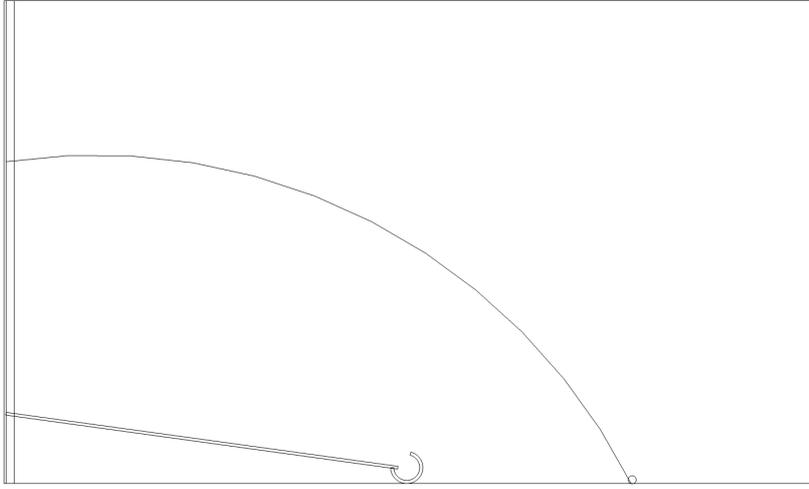










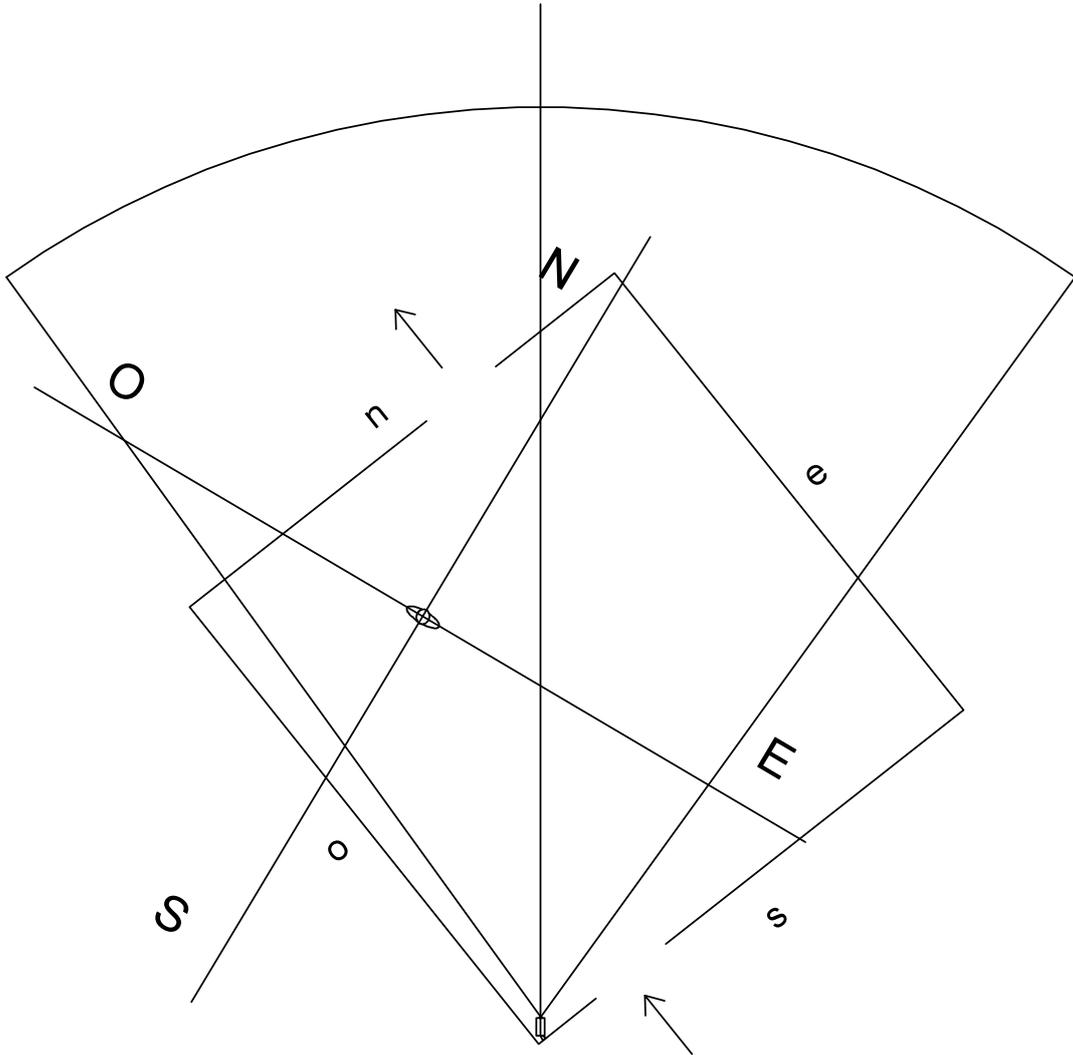


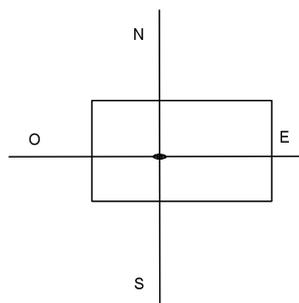
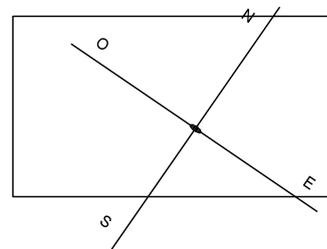
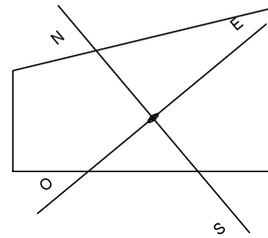
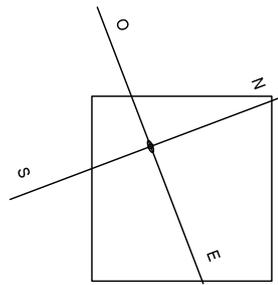
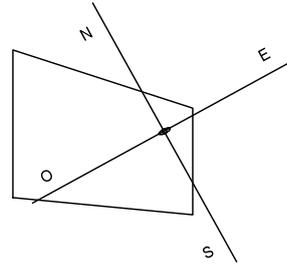
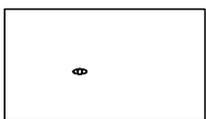
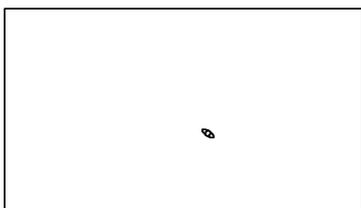
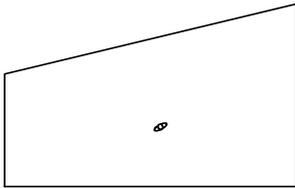
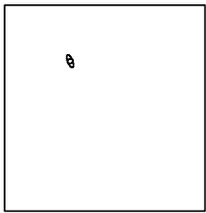
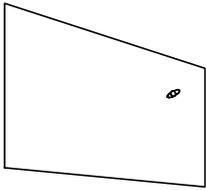
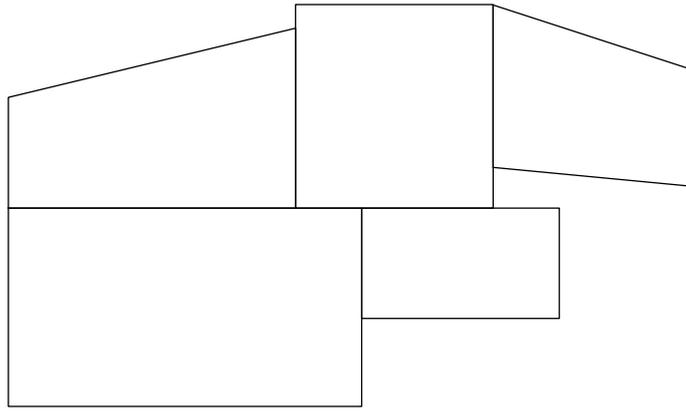


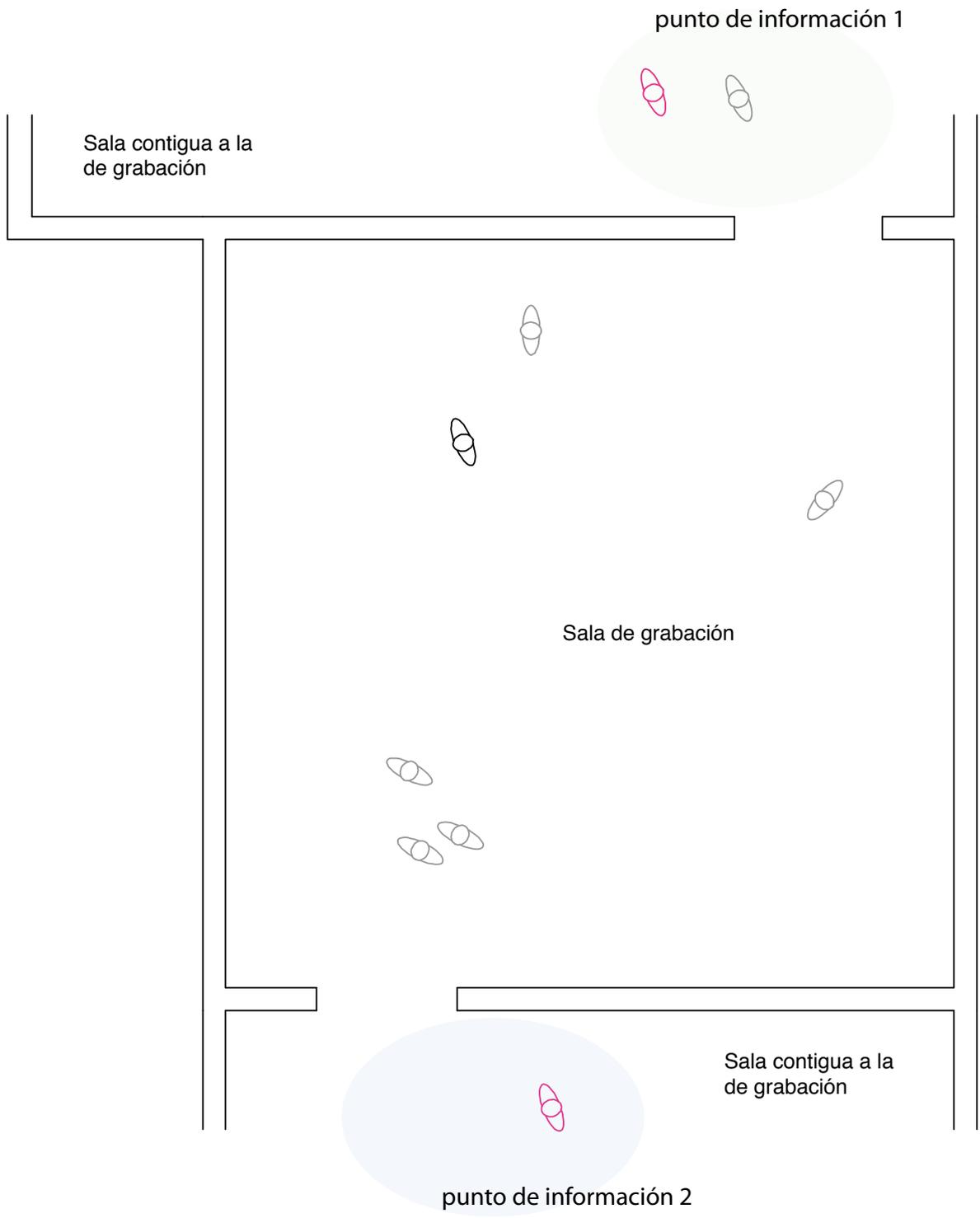


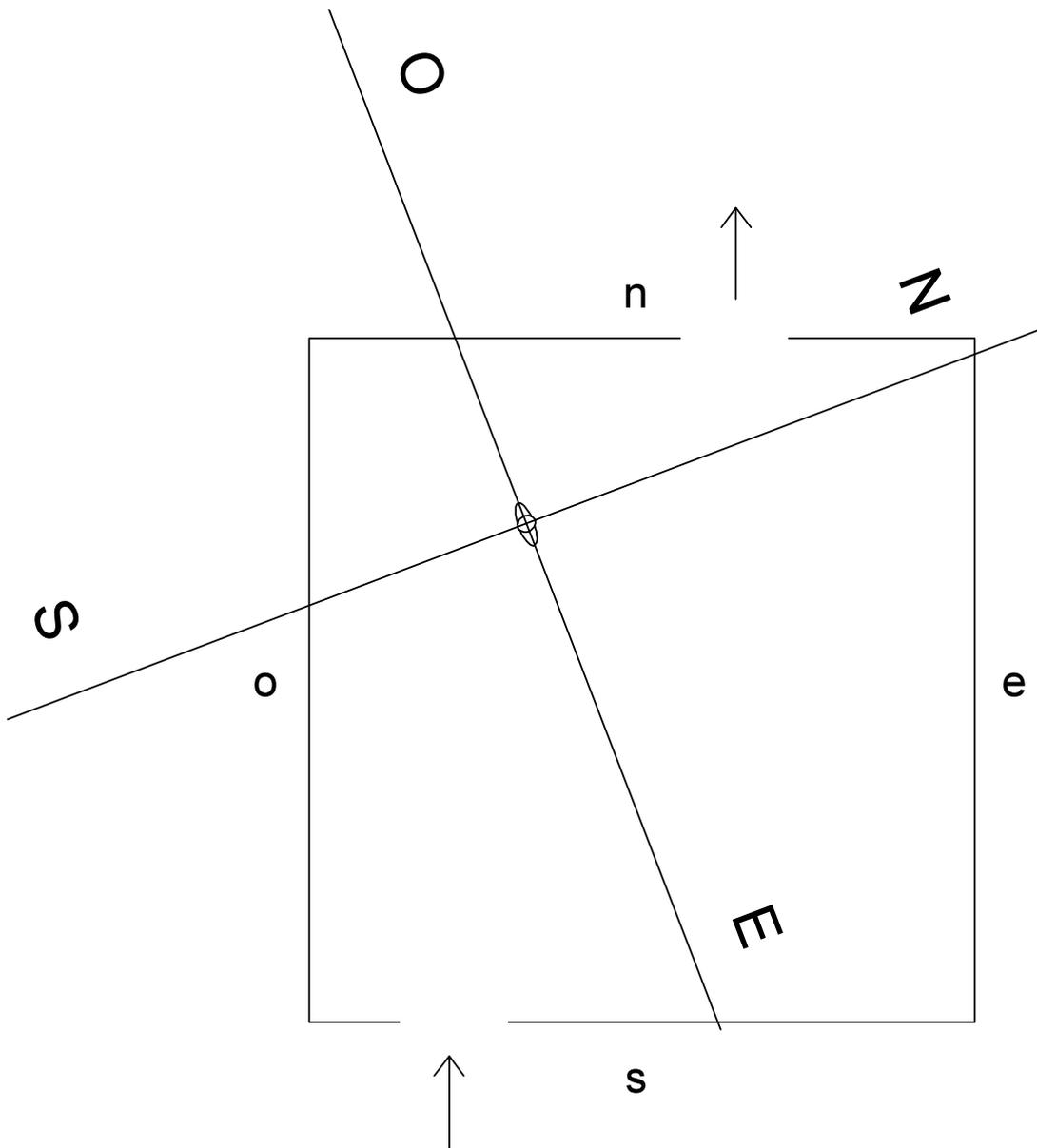


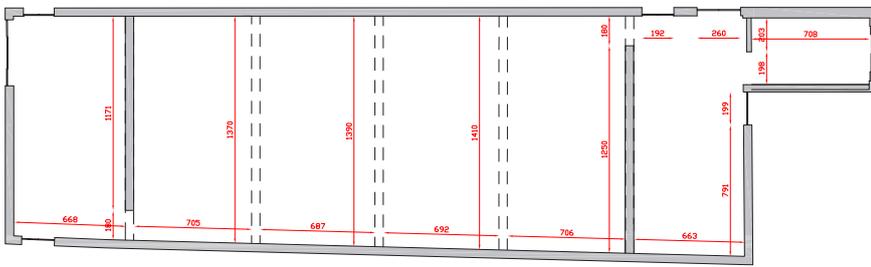




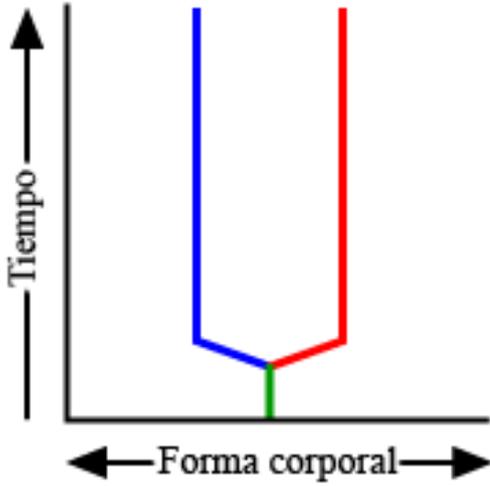








SALA ESTE BAJA  
E: 1/20

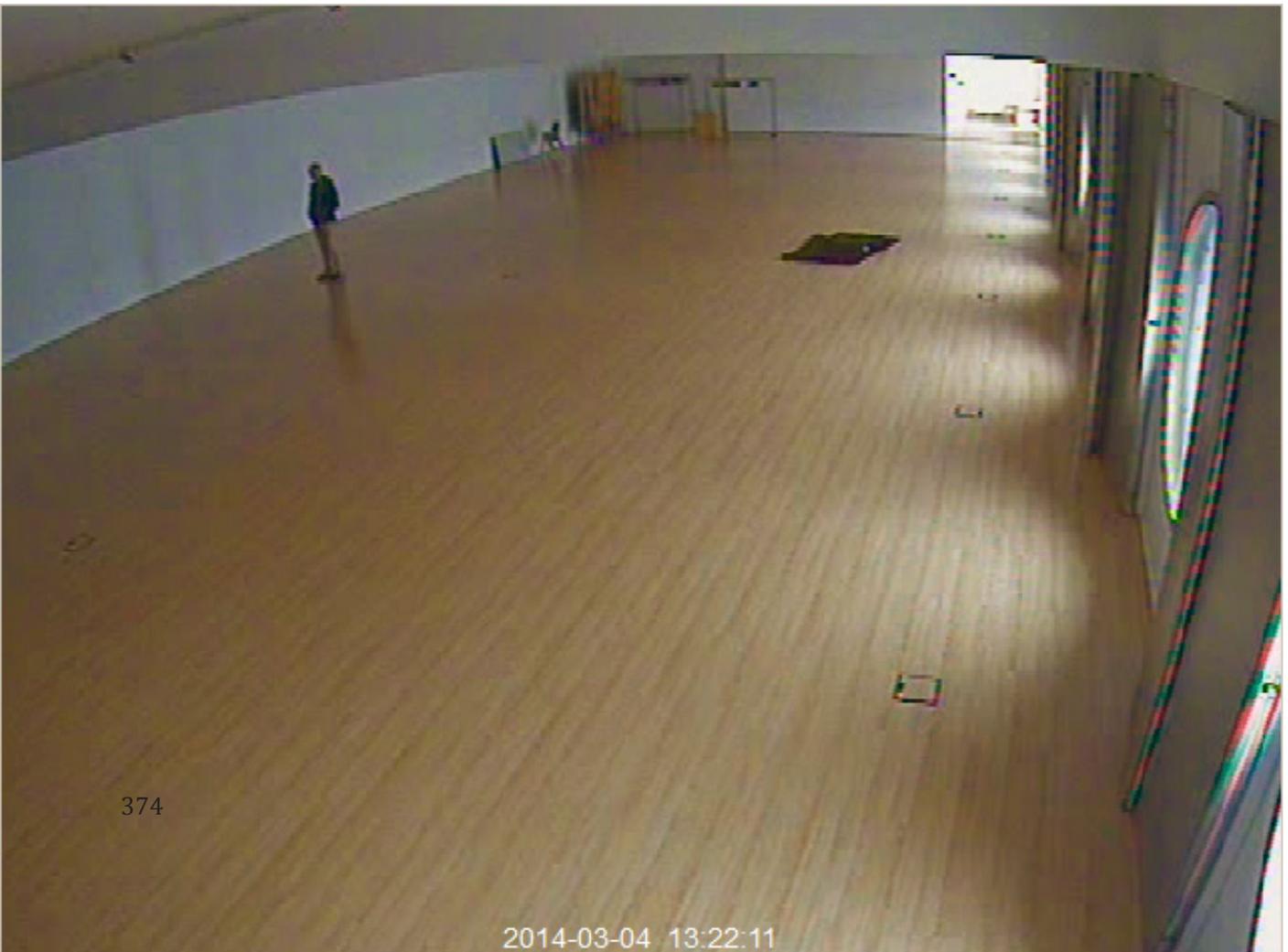
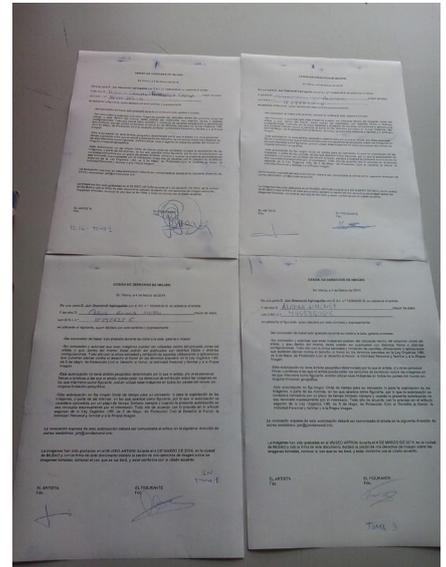


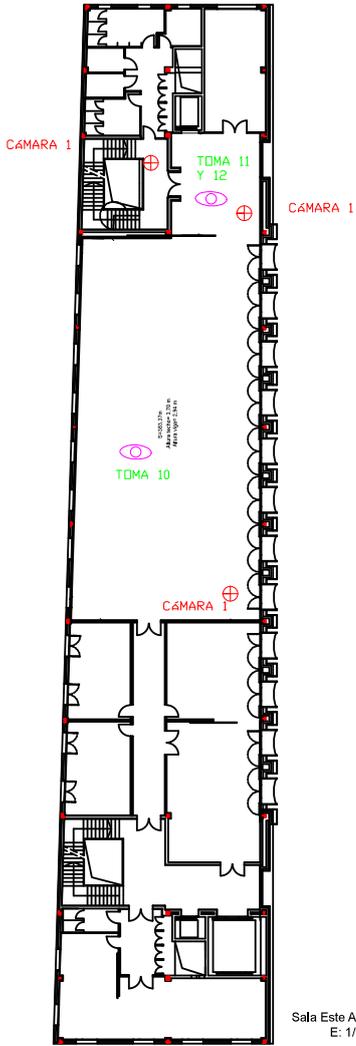
Proyecto: ZONAS  
Lugar:  
Fecha:

por: [signature]  
44718622  
[signature]

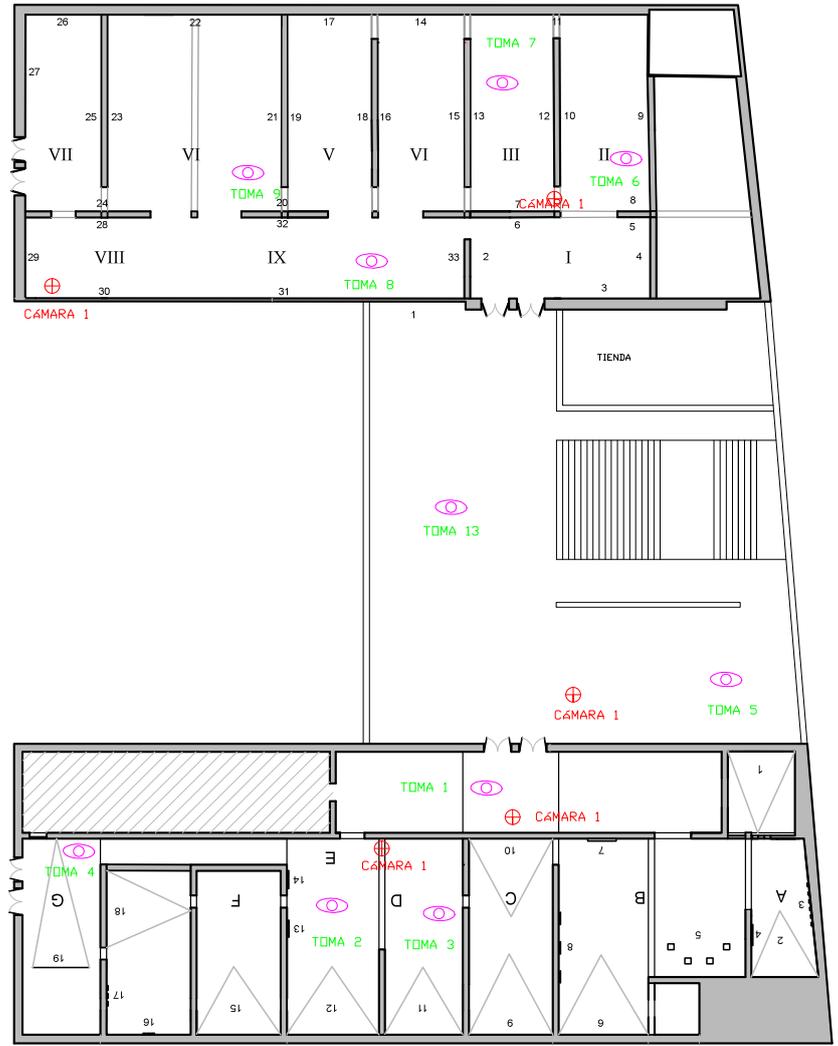
	INICIO	FIN	SALA	INSTRUMENTOS
Zona 1	11:00	12:00	121 (E 2)	O
Zona 2	11:15	11:45	121 (E 2)	O
Zona 3	11:30	12:00	121 (E 2)	O
Zona 4	11:45	12:15	121 (E 2)	O
Zona 5	12:00	12:30	121 (E 2)	O
Zona 6	12:15	12:45	121 (E 2)	O
Zona 7	12:30	13:00	121 (E 2)	O
Zona 8	12:45	13:15	121 (E 2)	O
Zona 9				
Zona 10				
Zona 11				
Zona 12				
Zona 13				
Zona 14				
Zona 15				
Zona 16				
Zona 17				
Zona 18				
Zona 19				
Zona 20				

NOTAS:  
\* 2 cámaras  
\* una de las cámaras se repite

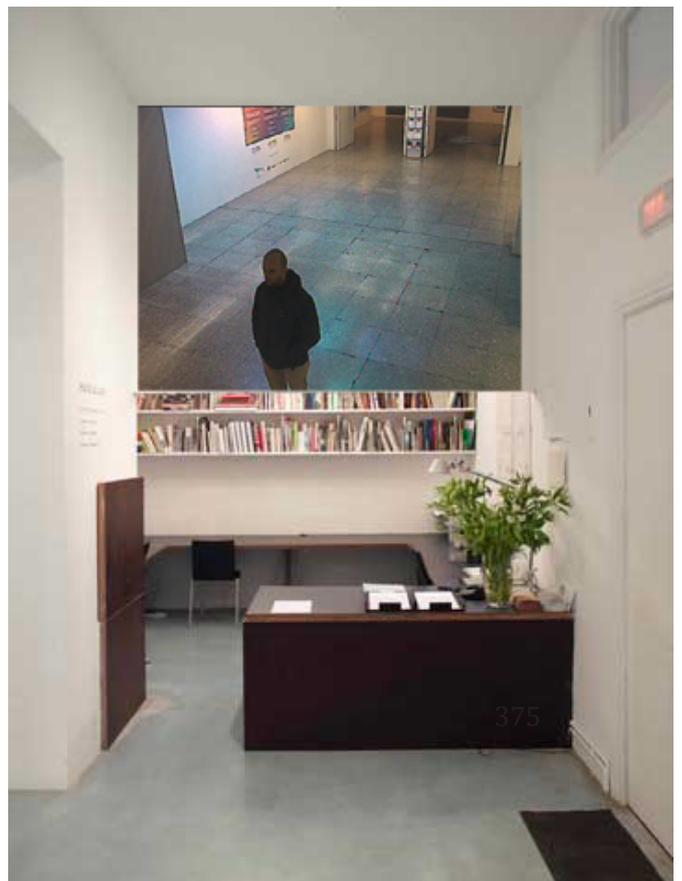




Sala Este Alta  
E: 1/15



Sala Norte  
E: 1/25



## CESIÓN DE DERECHOS DE IMAGEN

En Vitoria, a 26 de Marzo de 2014.

De una parte **D. Jon Otamendi Aginagalde** con D.N.I. n.º 16069536-B, en adelante el artista.

Y de otra D. \_\_\_\_\_ mayor de edad,

con D.N.I. n.º \_\_\_\_\_

en adelante el figurante, quien declara por este contrato y expresamente:

-Ser conocedor de haber sido grabado durante su visita a la sala, galería o museo.

-Ser conocedor y autorizar que esas imágenes puedan ser utilizadas dentro del proyecto *Jonas* del artista, y que, dentro del mismo, éstas podrán ser publicadas con distintos títulos y distintas configuraciones. Todo ello con la única salvedad y limitación de aquellas utilizaciones o aplicaciones que pudieran atentar contra el derecho al honor en los términos previstos en la Ley Orgánica 1/85, de 5 de Mayo, de Protección Civil al Derecho al Honor, la Intimidad Personal y familiar y a la Propia Imagen.

-Esta autorización no tiene ámbito geográfico determinado por lo que el artista, y/u otras personas físicas o jurídicas a las que el artista pueda ceder los derechos de exhibición sobre las imágenes en las que interviene como figurante, podrán utilizar esas imágenes en todos los países del mundo sin ninguna limitación geográfica.

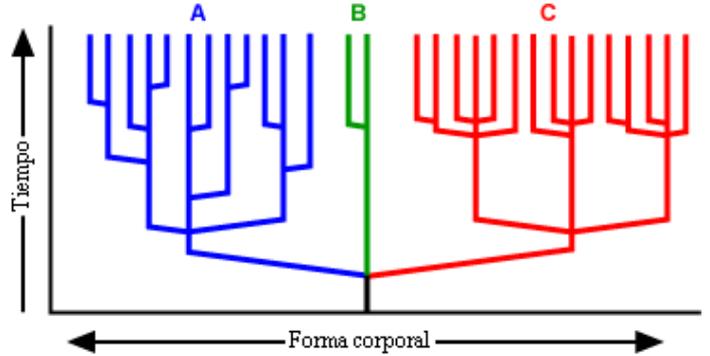
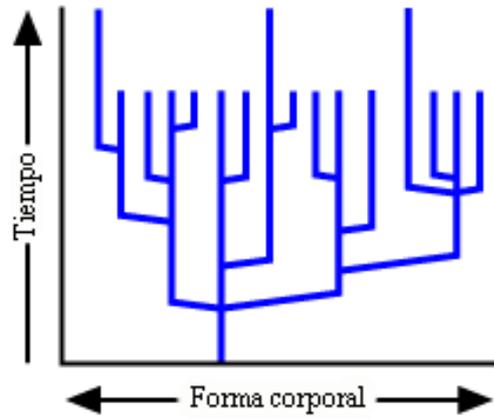
-Esta autorización no fija ningún límite de tiempo para su concesión ni para la explotación de las imágenes, o parte de las mismas, en las que aparece como figurante, por lo que la autorización se considera concedida por un plazo de tiempo ilimitado siempre y cuando la presente autorización no sea revocada expresamente por el interesado. Todo ello de acuerdo con lo previsto en el artículo segundo de la Ley Orgánica 1/85, de 5 de Mayo, de Protección Civil al Derecho al Honor, la Intimidad Personal y familiar y a la Propia Imagen.

La revocación expresa de esta autorización deberá ser comunicada al artista en la siguiente dirección de correo electrónico: [jon@jonomamendi.info](mailto:jon@jonomamendi.info).

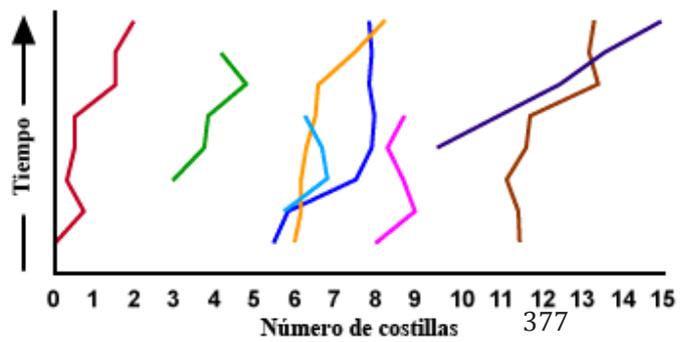
Las imágenes han sido grabadas en el MUSEO ARTIUM durante el 26 DE MARZO DE 2014, en la ciudad de VITORIA y con la firma de este documento declaro la cesión de mis derechos de imagen sobre las imágenes tomadas, conocer el uso que se les dará, y estar conforme con el citado acuerdo.

EL ARTISTA  
Fdo.

EL FIGURANTE  
Fdo.



**Cambios en el número de costillas en ocho linajes de trilobites**





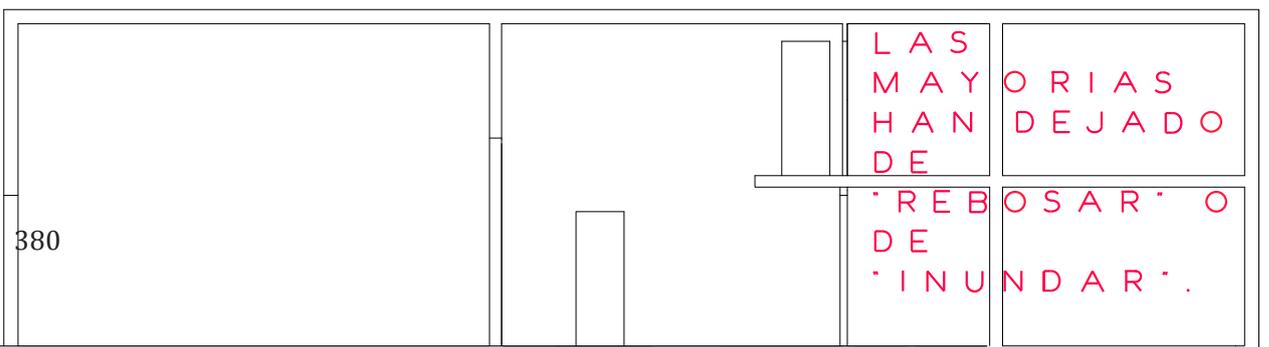
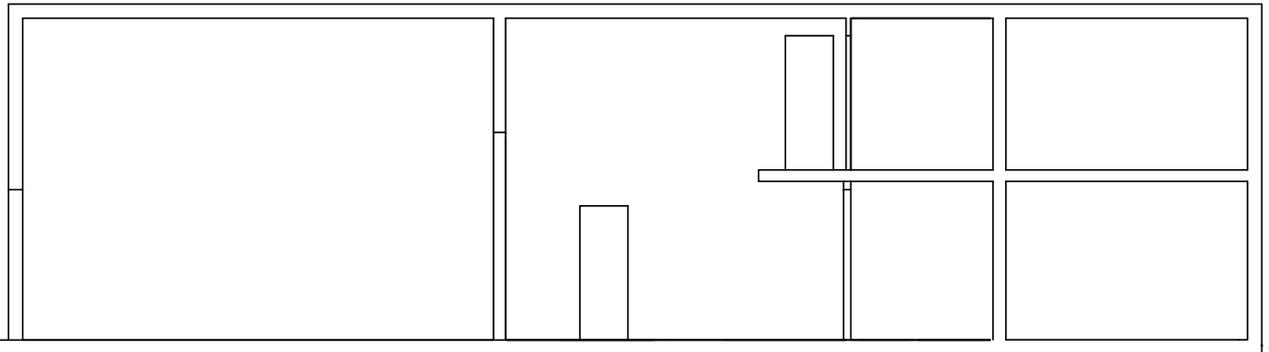


"En virtud de una suerte de "cristalización", ellas se han alejado de esa situación en la que su aglomeración era una posibilidad constantemente peligrosa o preñada de esperanzas. De la masa tumultuosa hemos pasado a una masa involucrada en programas generales: de ahí que ésta, por definición, se haya liberado de la posibilidad de reunirse físicamente en un entorno lo suficientemente amplio como para albergarla. En ella uno es masa en tanto individuo. Ahora se es masa sin ver a los otros." Sloterdijk, Peter. *El desprecio de las masas, ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna*.59



“Por ello, las mayorías han dejado de “rebosar” o de “inundar”. En virtud de una suerte de “cristalización”, ellas se han alejado de esa situación en la que su aglomeración era una posibilidad constantemente peligrosa o preñada de esperanzas. De la masa tumultuosa hemos pasado a una masa involucrada en programas generales; de ahí que ésta, por definición, se haya liberado de la posibilidad de reunirse físicamente en un entorno lo suficientemente amplio como para albergarla. En ella uno es masa en tanto individuo. Ahora se es masa sin ver a los otros.”

Sloterdijk, Peter. El desprecio de las masas, ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna.<sup>59</sup>

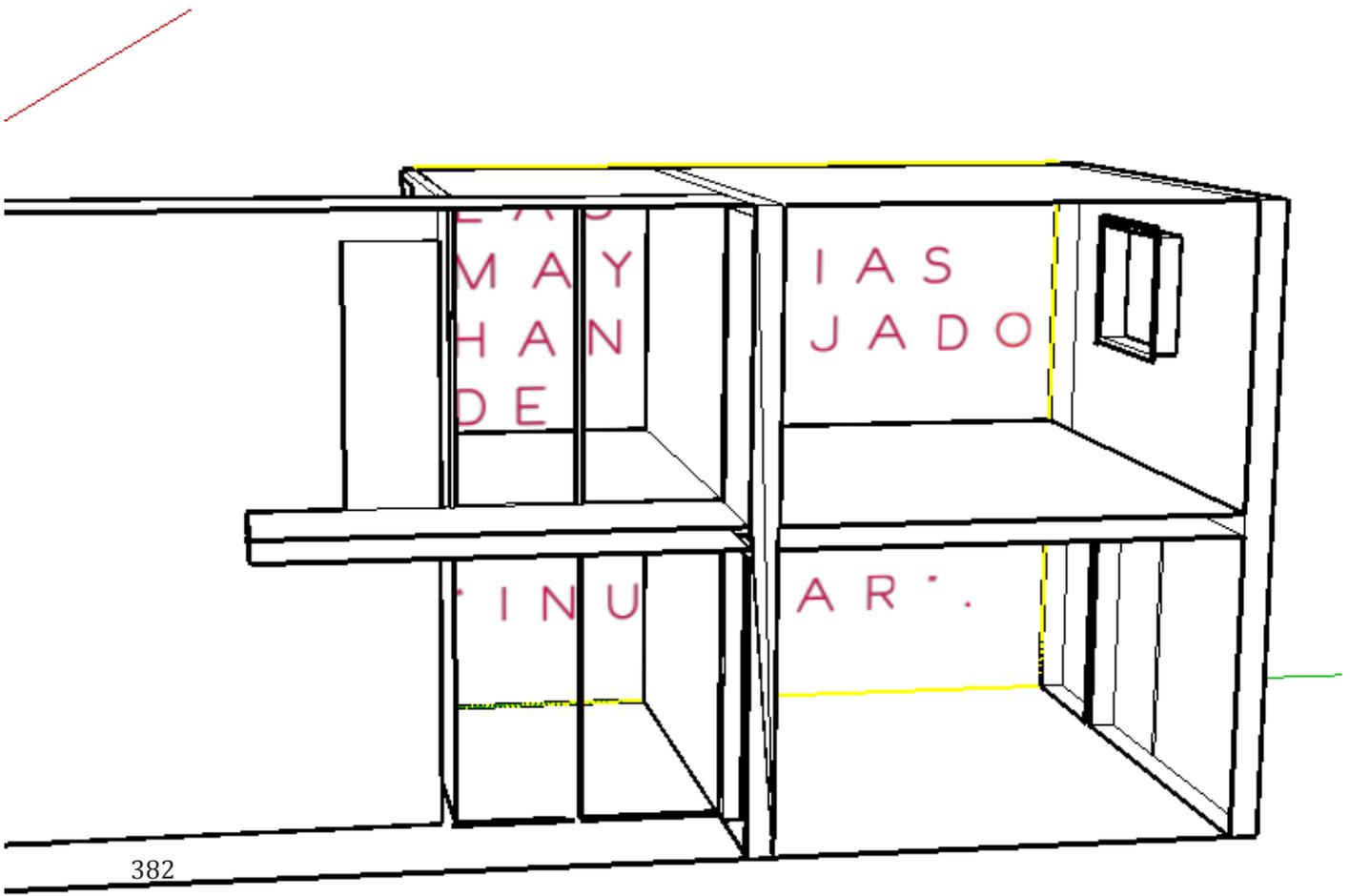
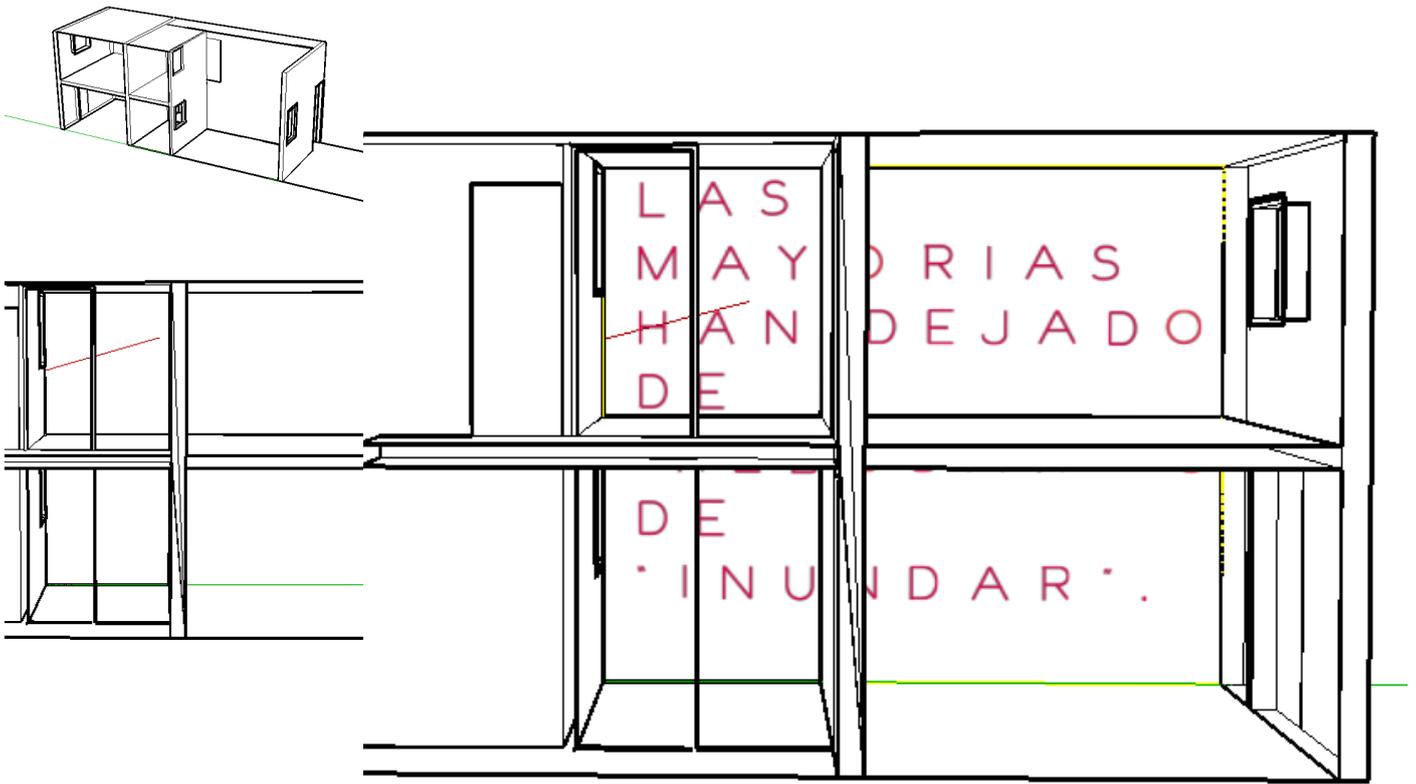


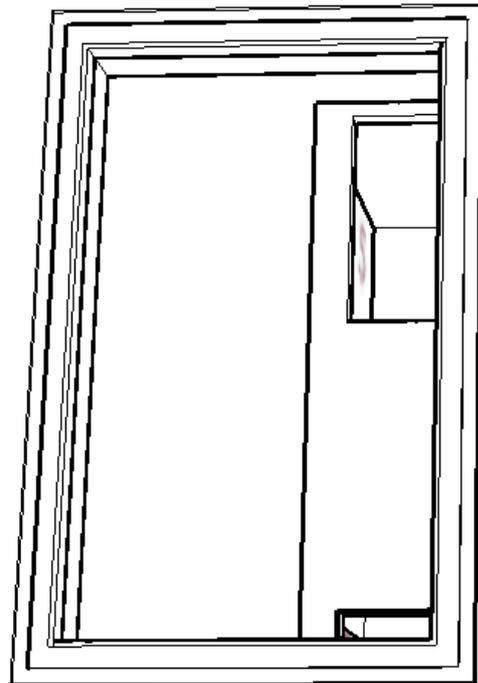
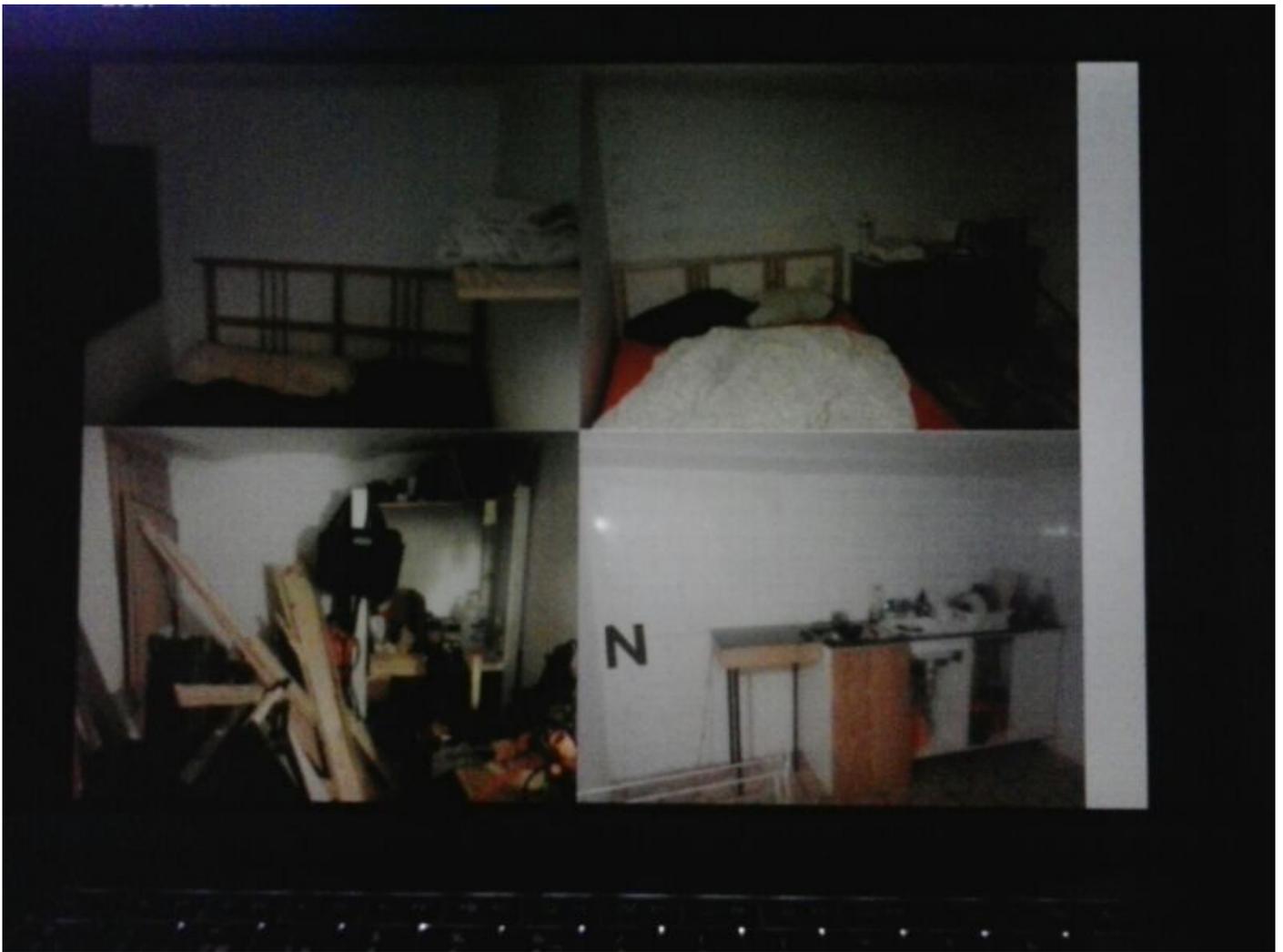
L A S  
M A Y  
H A N  
D E

" R E B  
D E  
" I N U

O R I A S  
D E J A D O

O S A R " O  
I N D A R " .





L A S

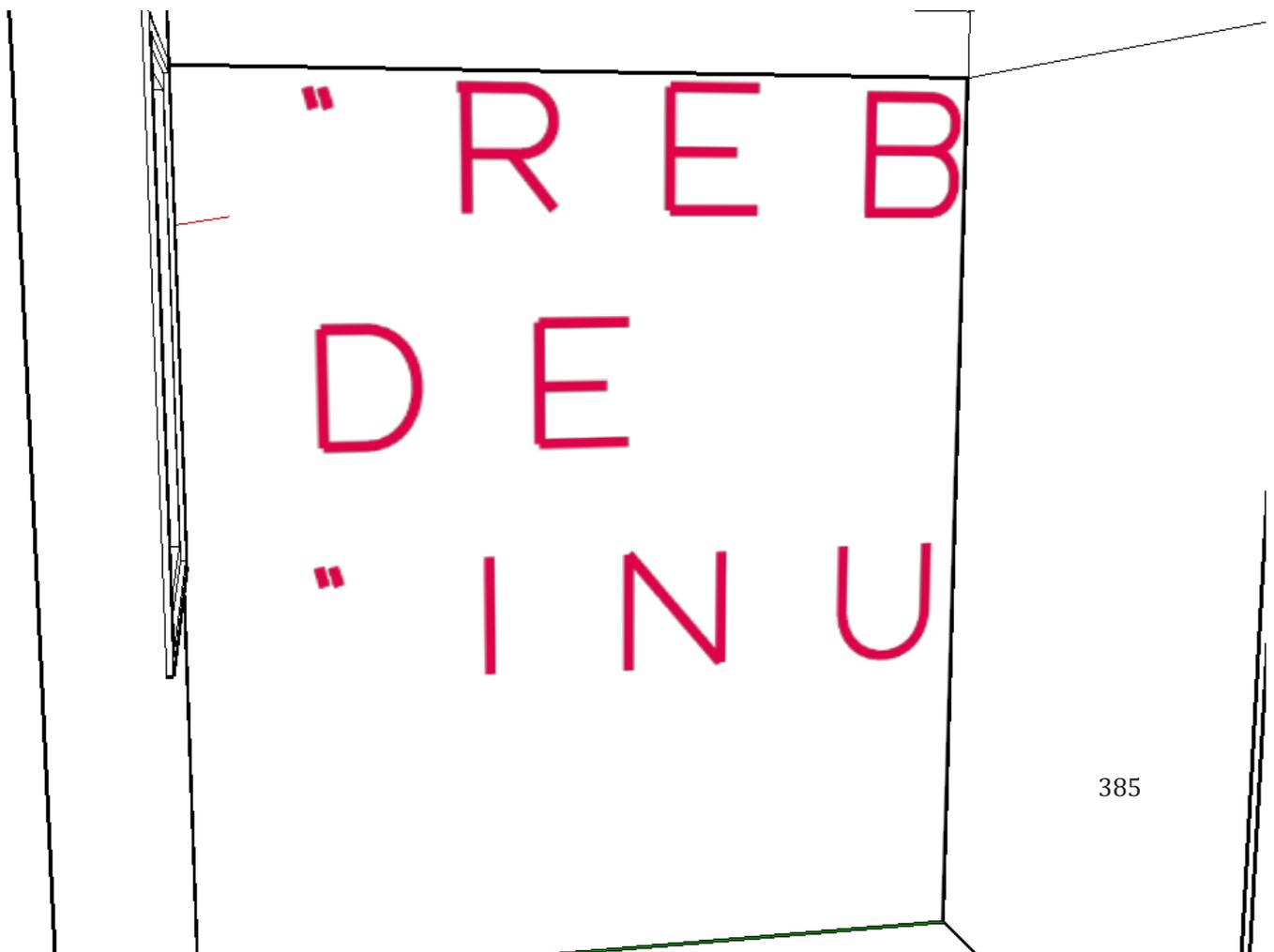
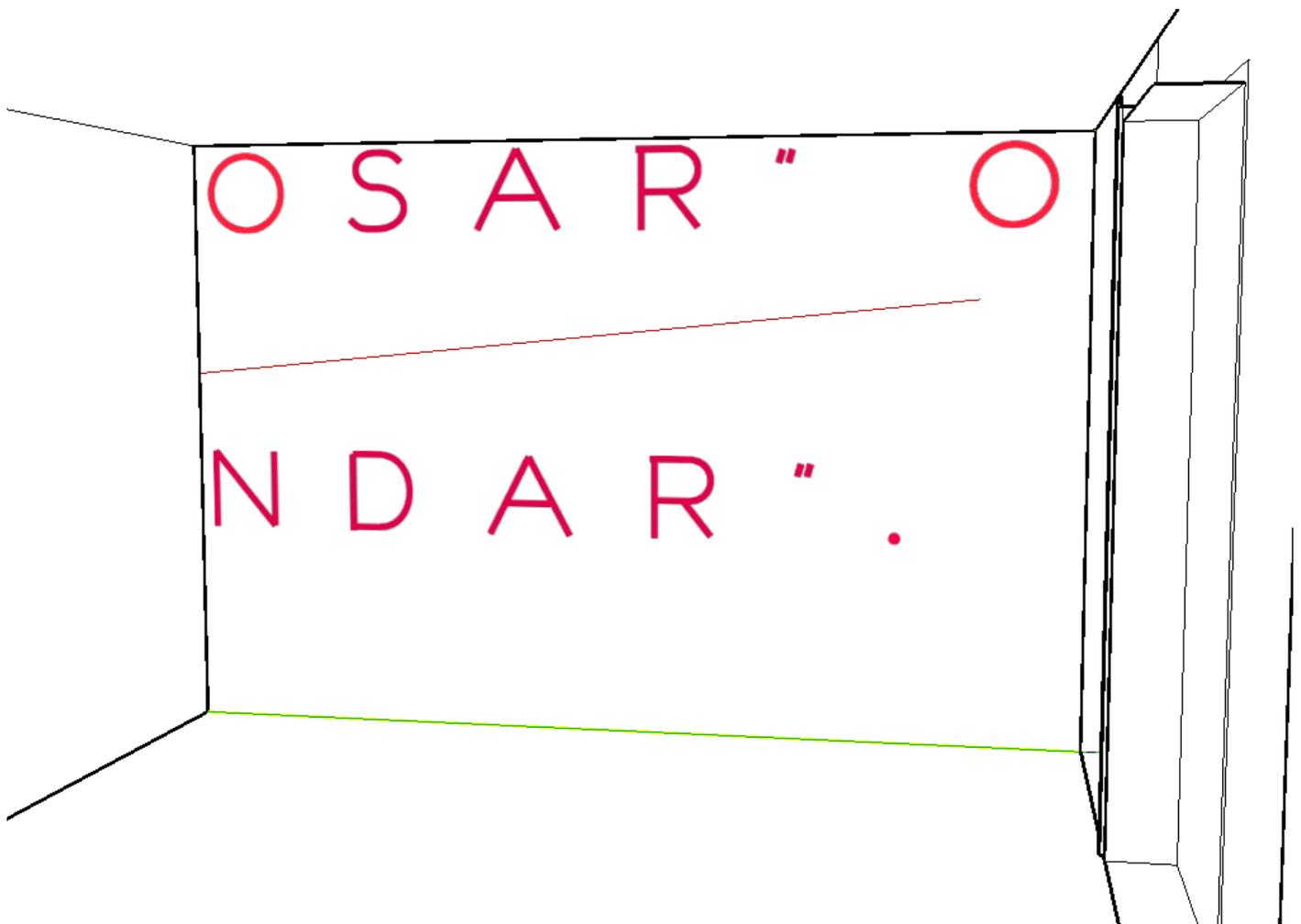
M A Y

H A N

D E

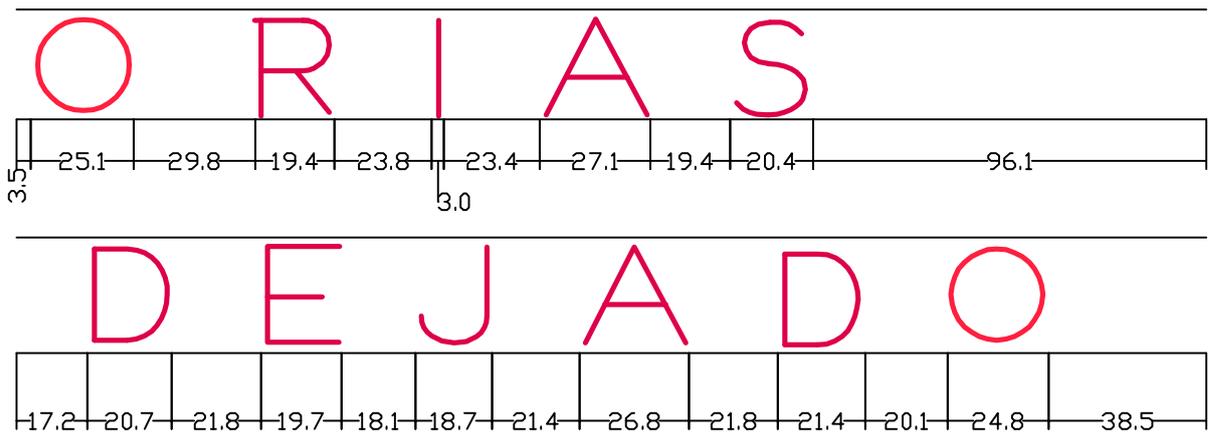
O R I A S

D E J A D O



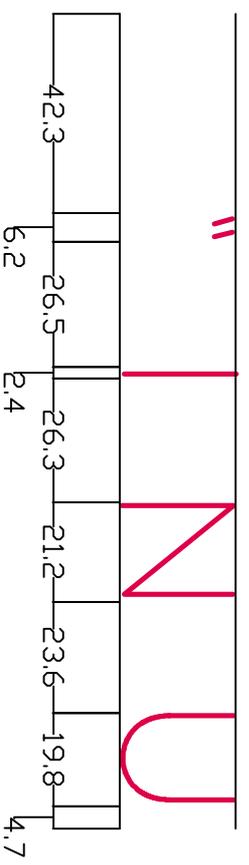
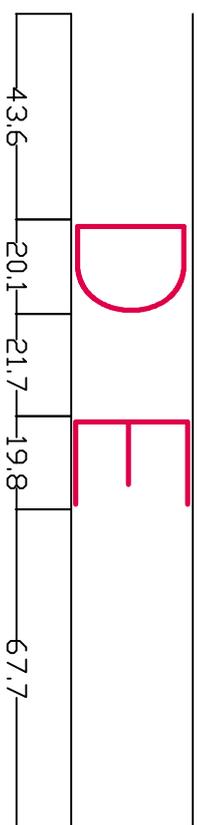
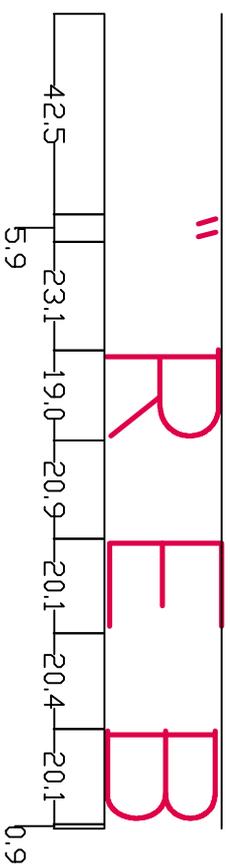


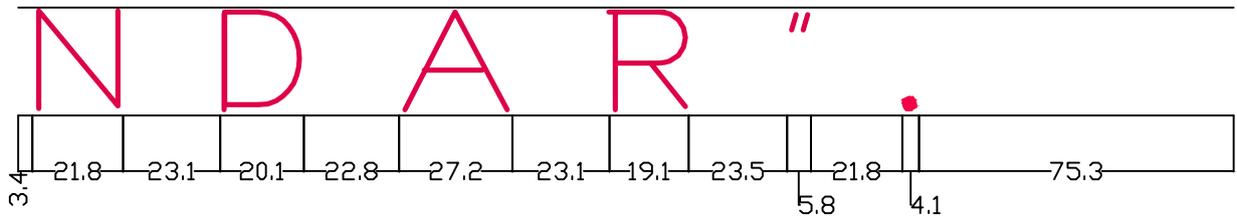
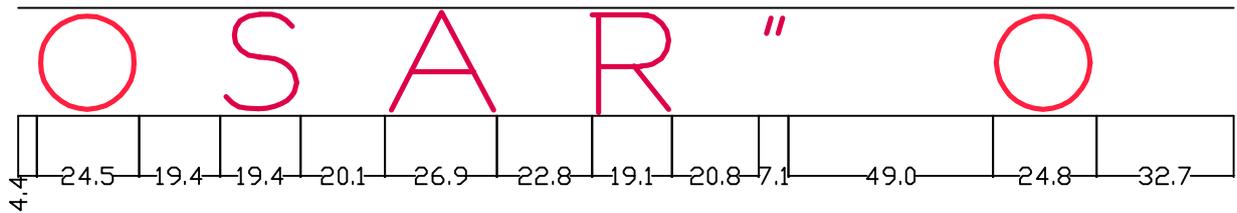
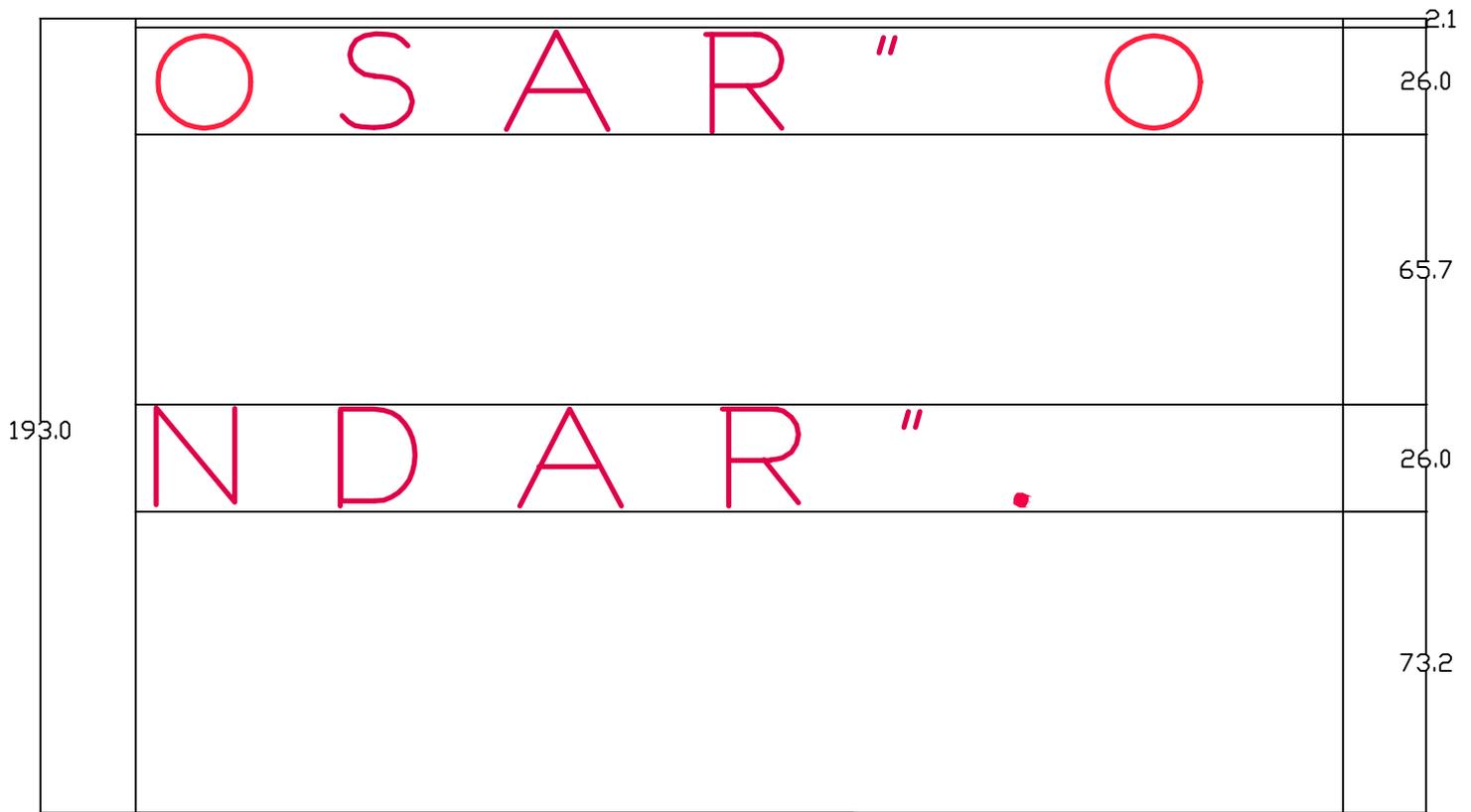
184.0		61.2
	O R I A S	27.0
		18.5
	D E J A D O	28.5
		48.8



A2

				3.3	
	"	R	E	B	24.7
					19.4
		D	E		25.7
					21.4
193.0	"	I	N	U	24.4
					74.2





B2





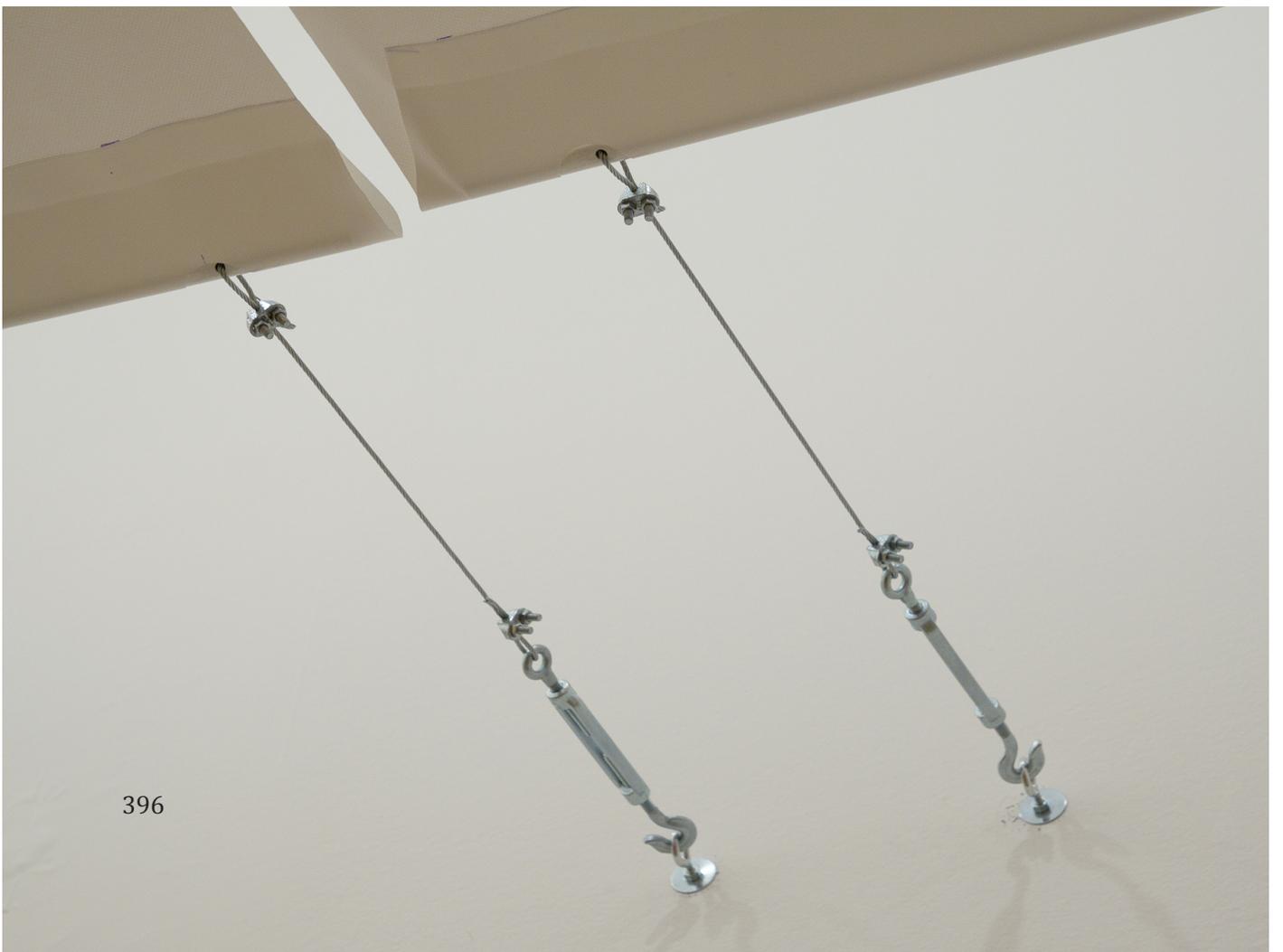




*A la minoría, siempre.* Guggenheim Bilbao, 2013.







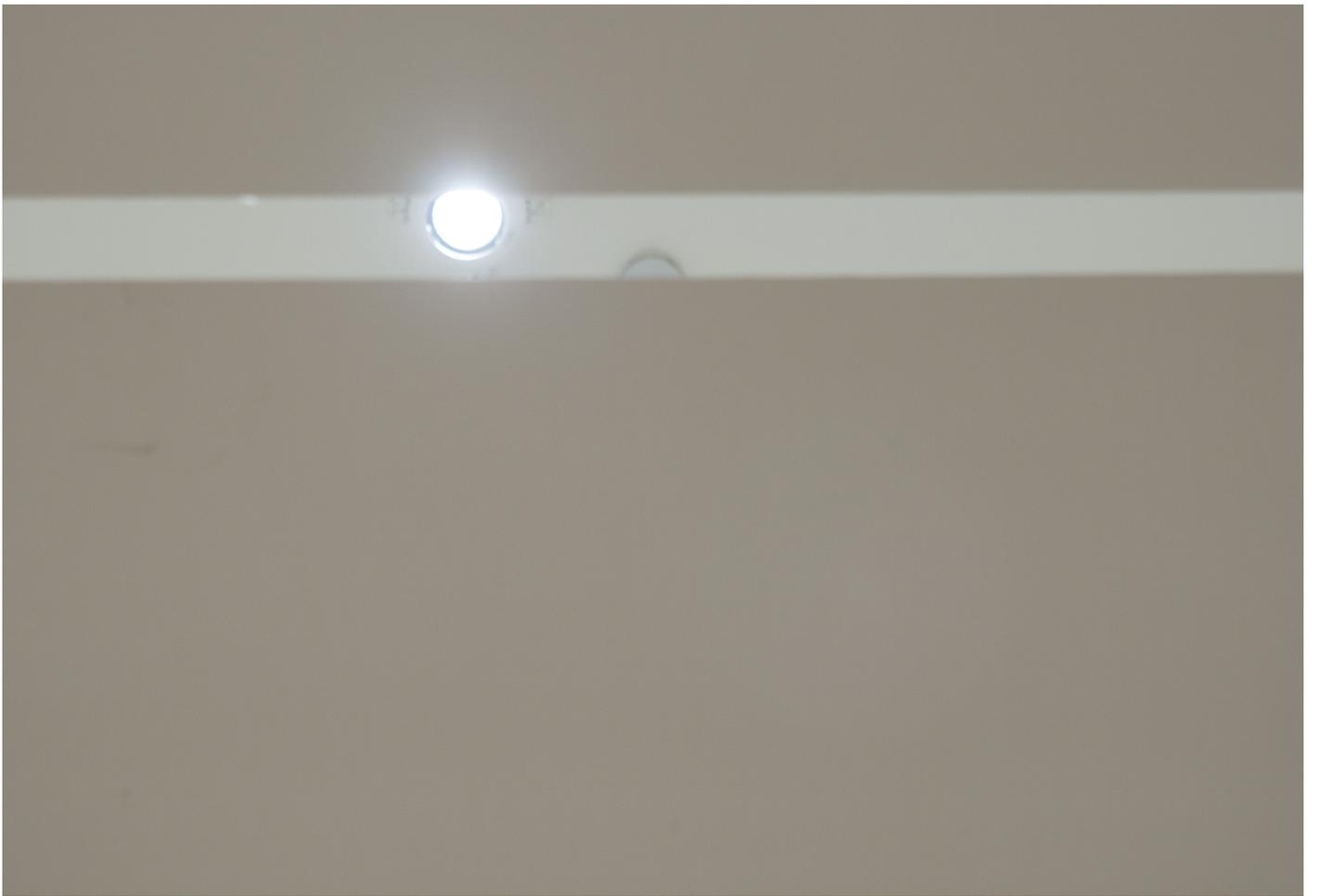








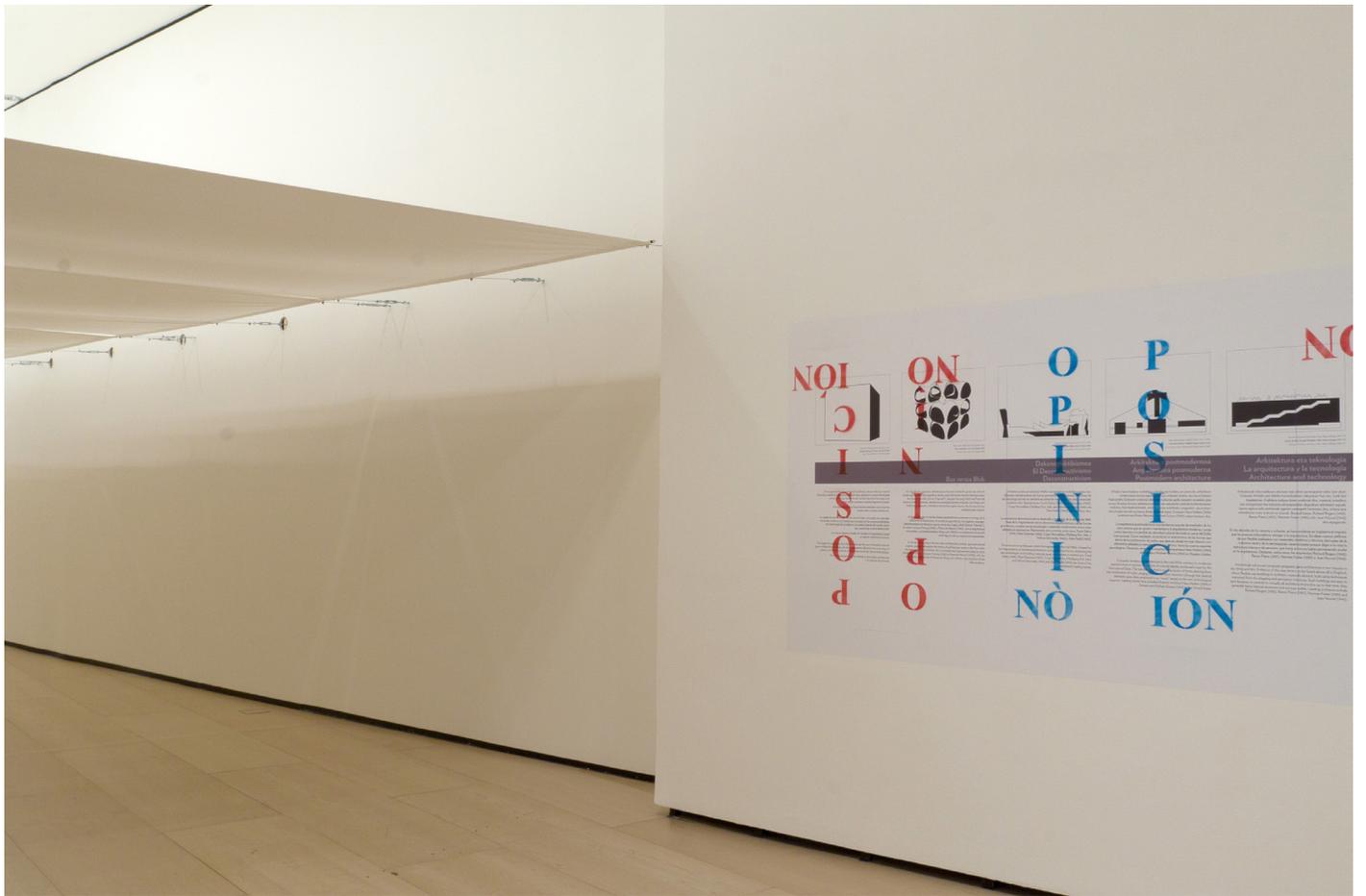


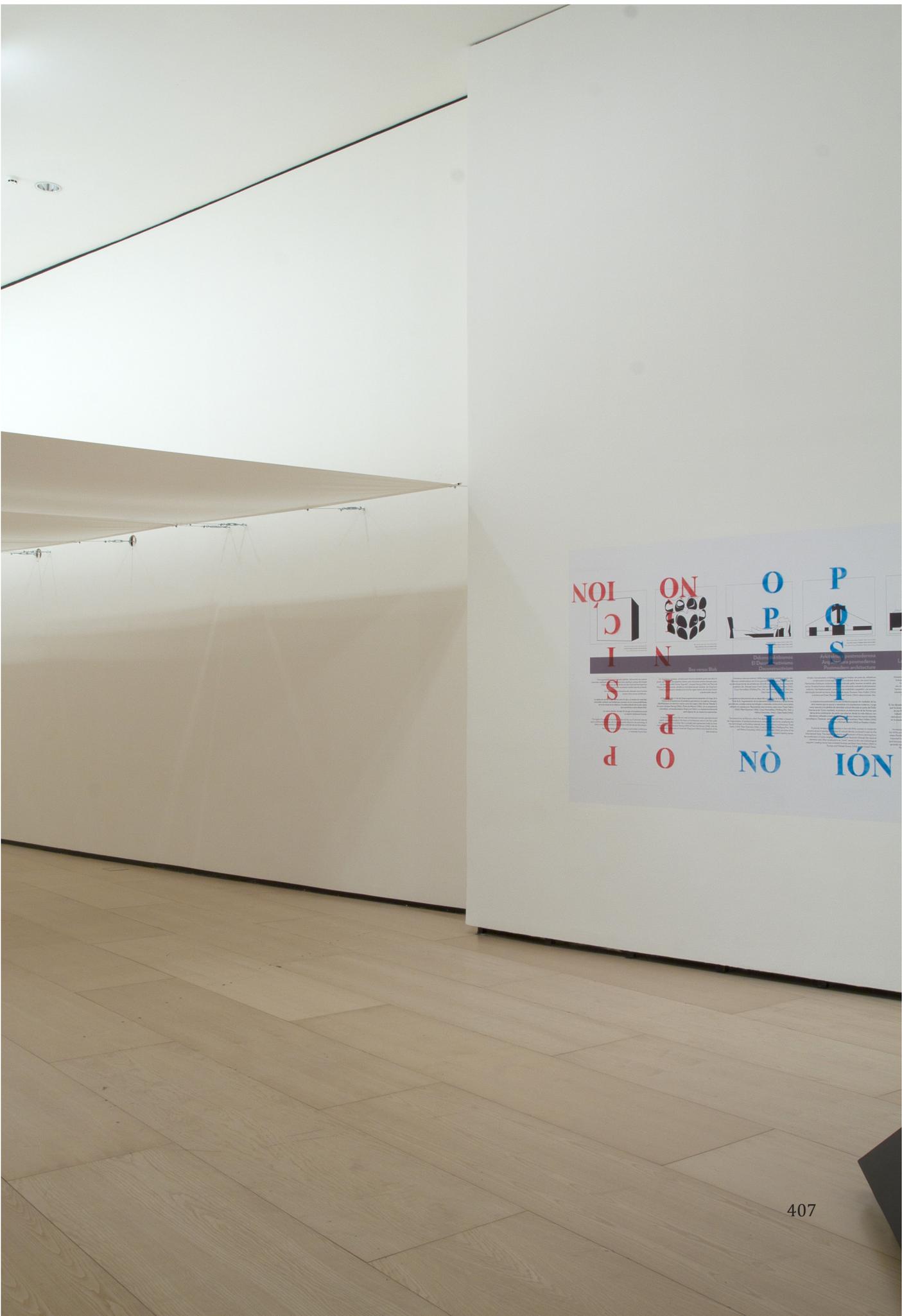








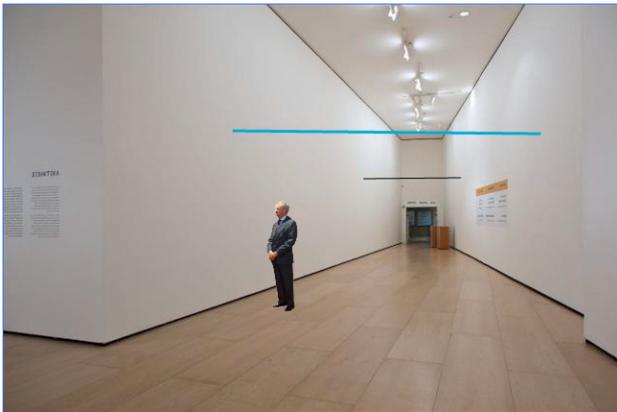
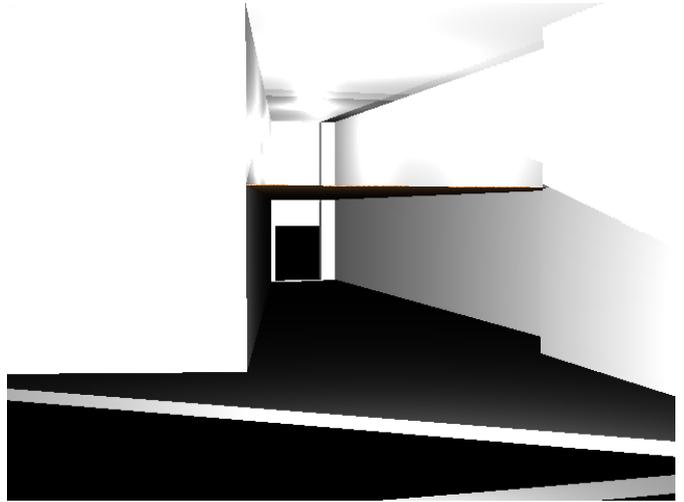
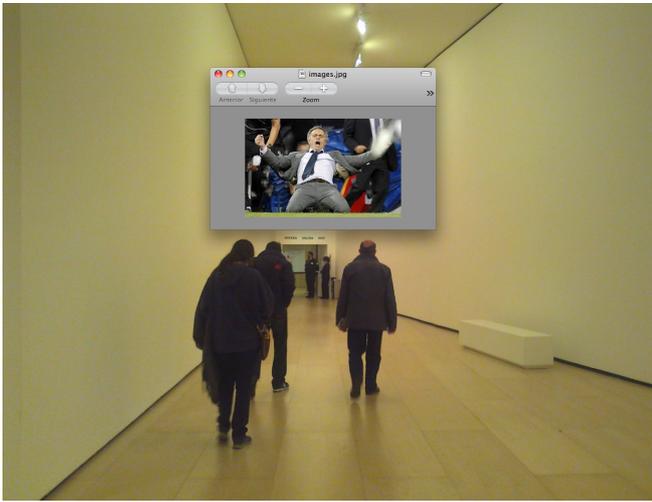




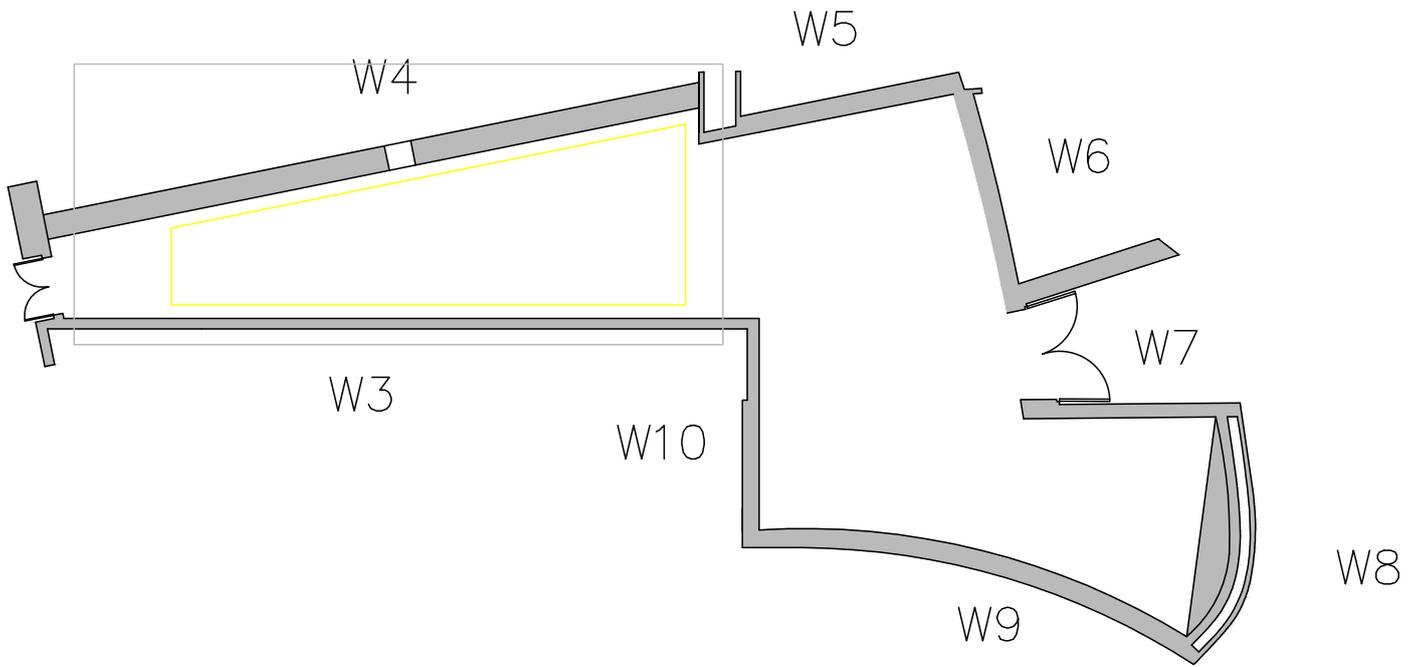


IRTEERA SALIDA EXIT

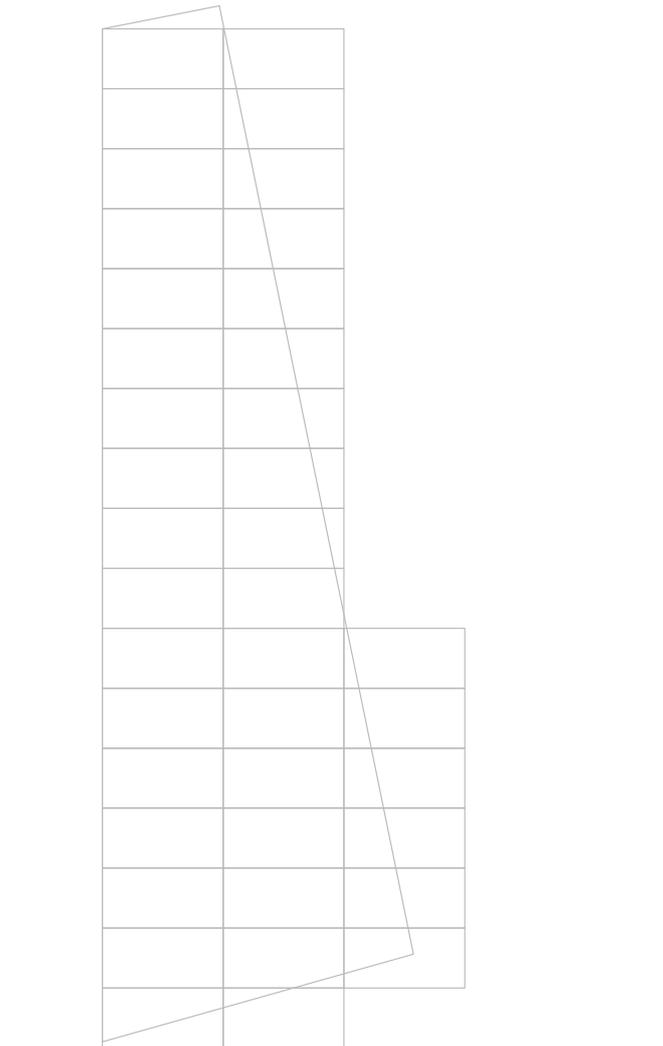


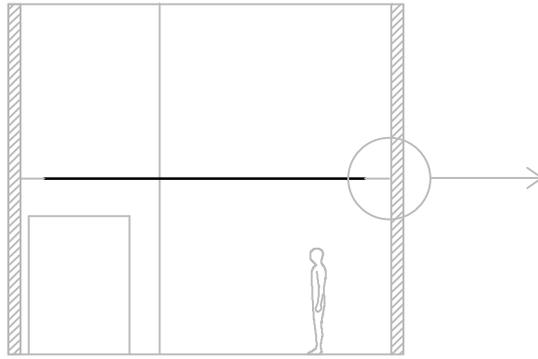




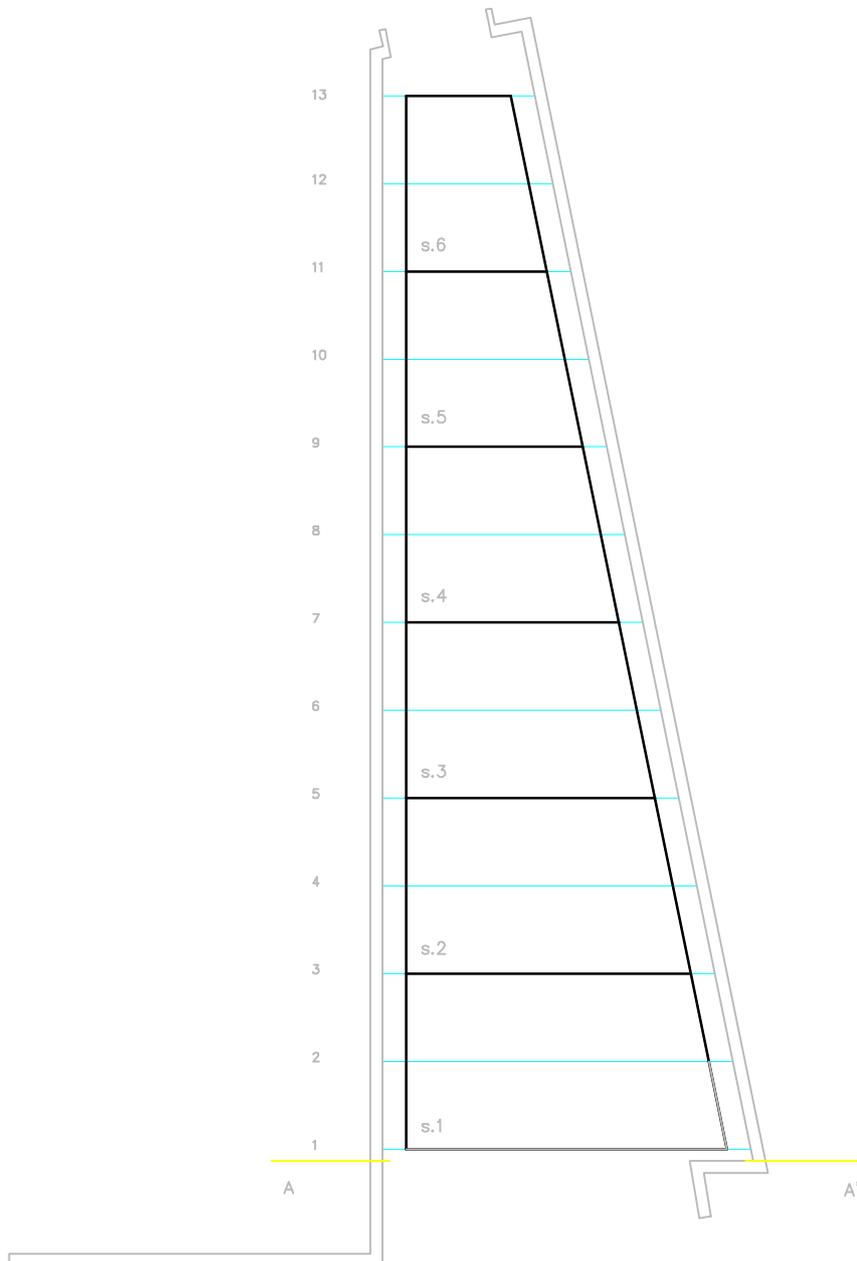


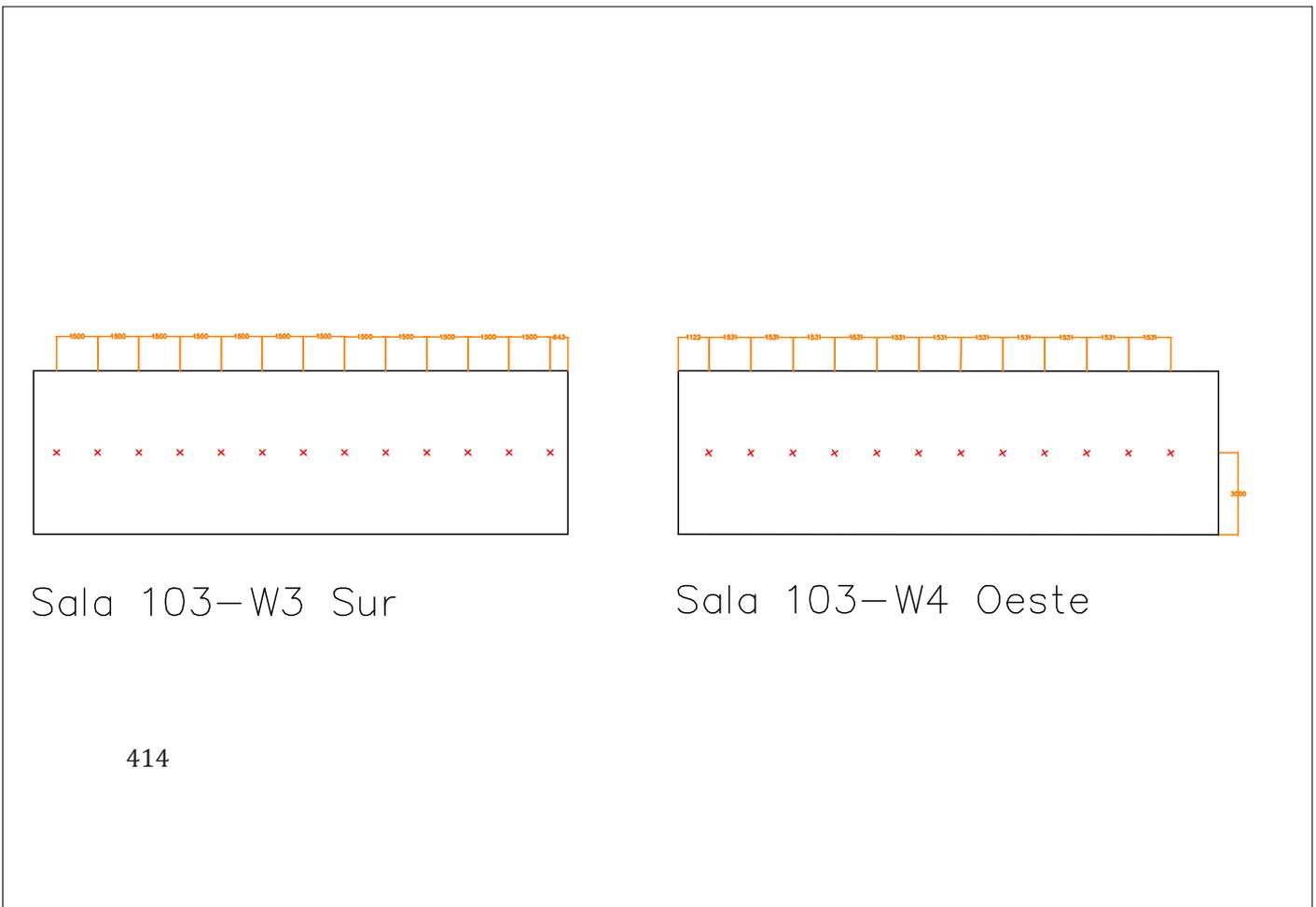
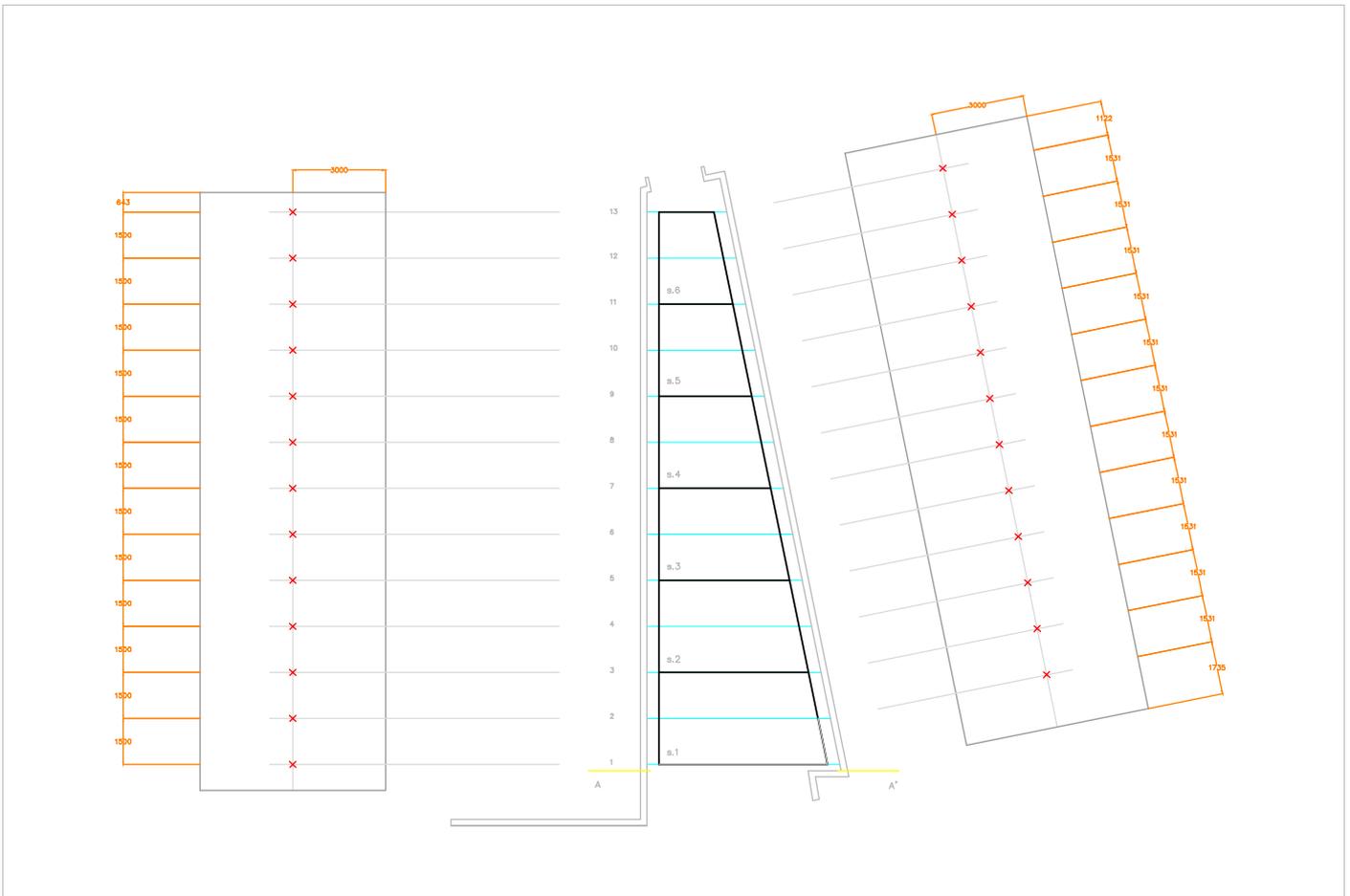
Museo Guggenheim Bilbao  
Galería 103B

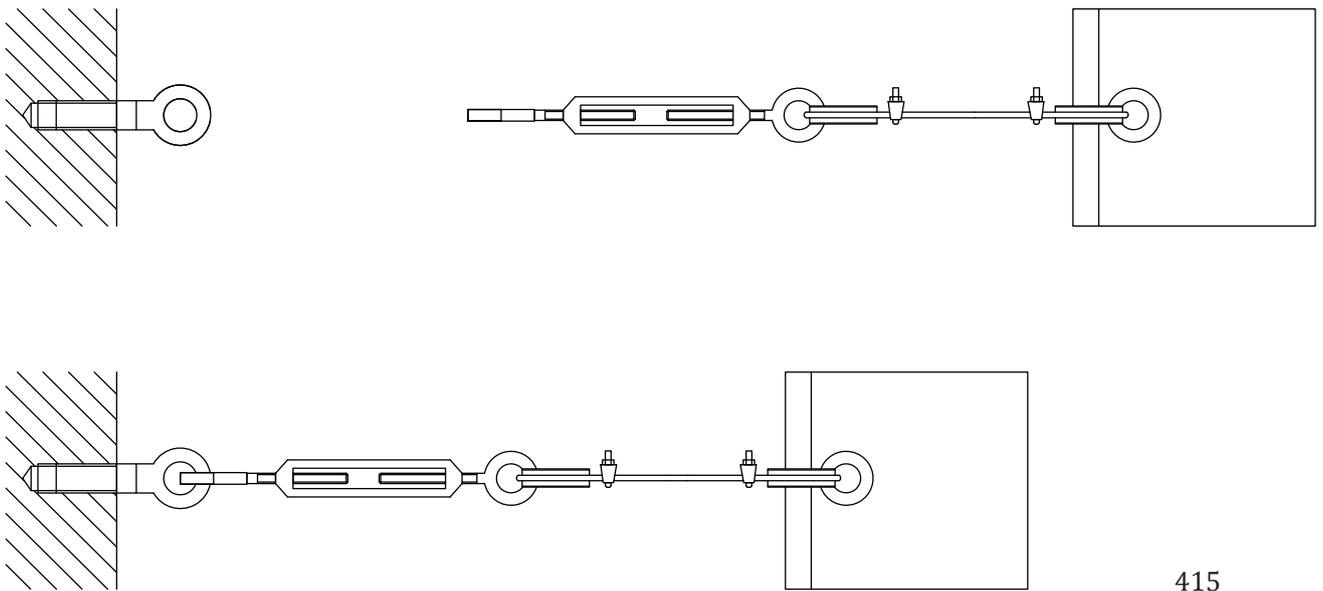
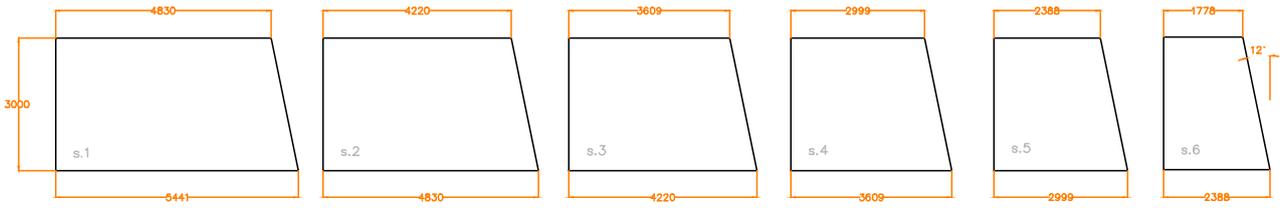


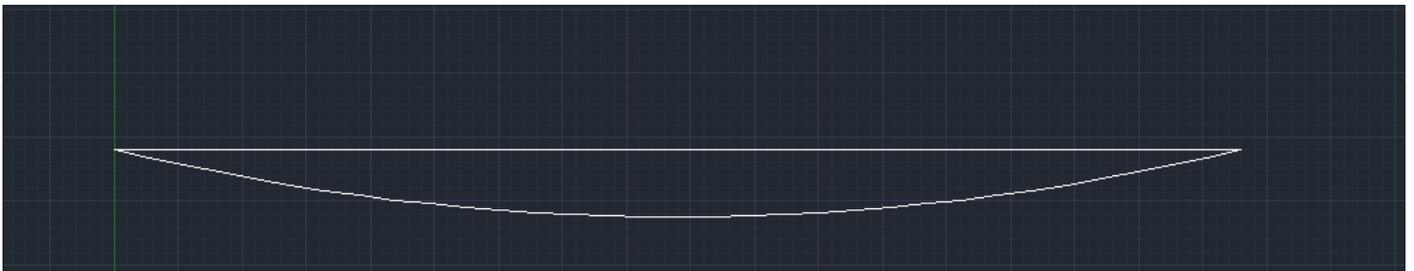
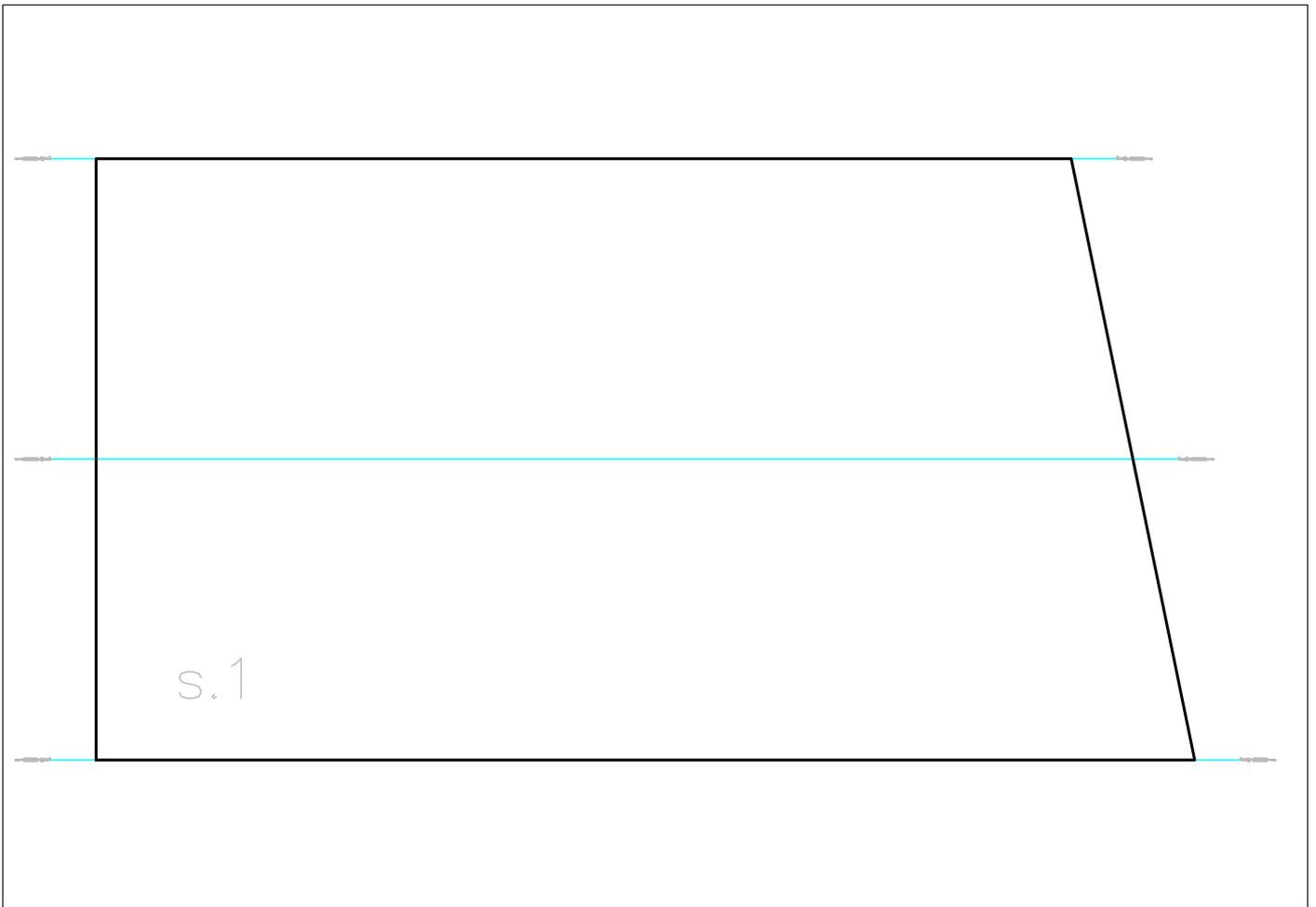


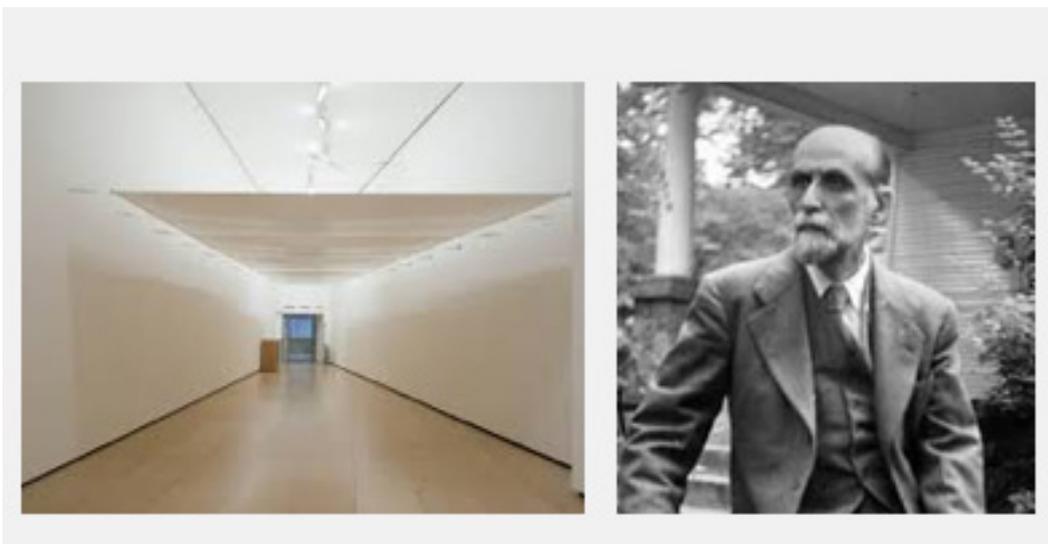
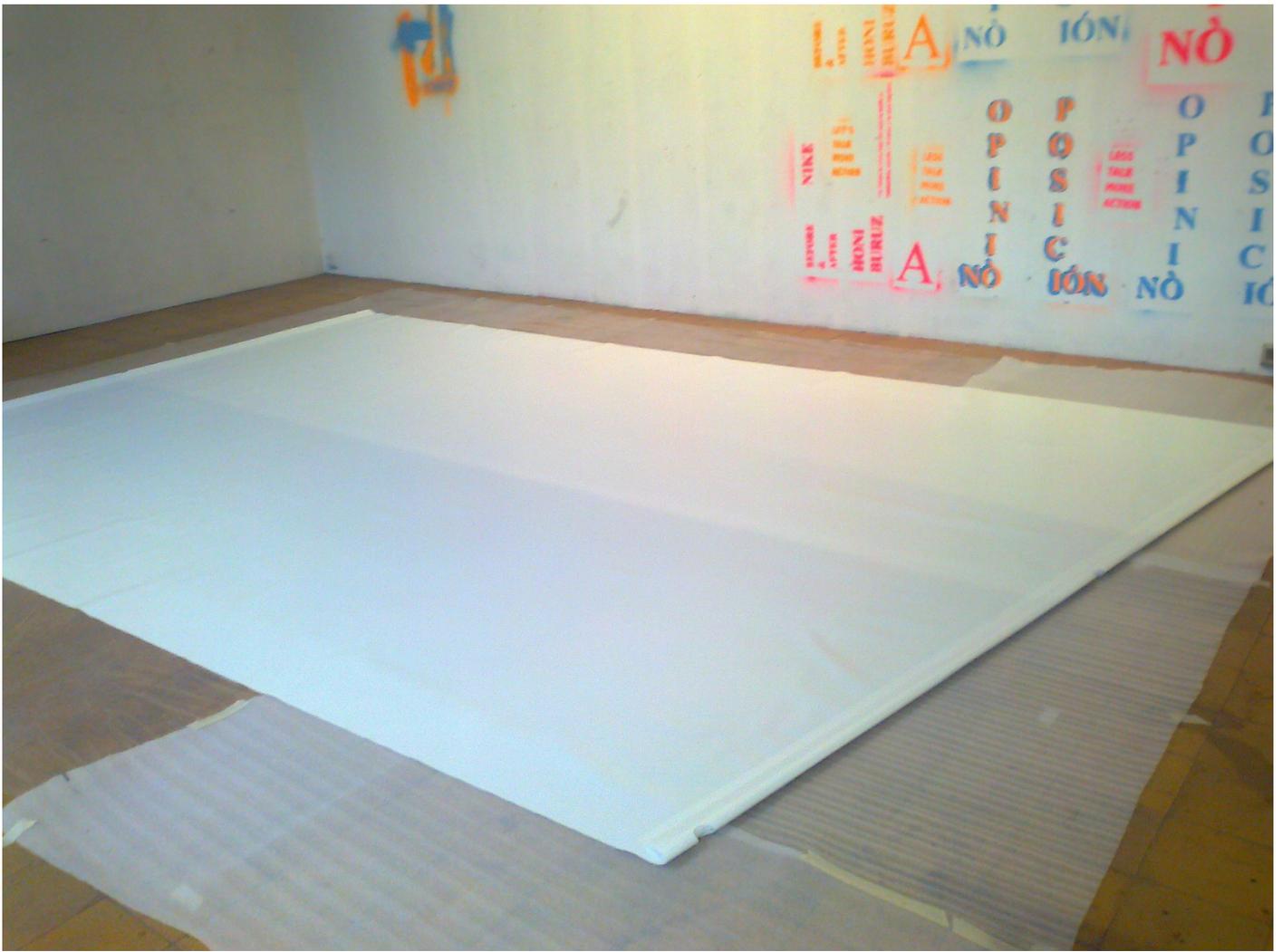
A-A'













## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W. *Teoría estética*. Barcelona: Edit. Orbis, 1983. 346 p. ISBN 84-7530-455-9
- Agamben, Giorgio. *¿Qué es un dispositivo?*. Barcelona: Edit. Anagrama, 2015.
- Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Barcelona: Edit. Anagrama, 2005. Colección Argumentos. 124 p.
- Aguirre, Peio. "Ibon Aranberri: Huellas". *Afterall Journal*, nº14, 2006.
- Alfaro, Lorea. *Aire devenir arte*. (Tesina inédita, dir. Fito Ramírez-Escudero). Departamento de pintura, facultad de Bellas Arte, 2010. UPV-EHU.
- Aranberri, Ibon. Dossier de prensa del proyecto *Luz sobre Lemoniz*, Edit. Consonni. 2000 [en línea] Disponible en: "<http://www.consonni.org/produccion/index.asp?id=11>" [consultado: 20 noviembre del 2015]
- Aranberri, Ibon. *No trees damaged*. (Cat. Exp.) Bilbao: Edit. Sala Recalde, Bilbao. 2003.
- Aranberri, Ibon. *WIRO* (Publicación llevada a cabo por Aranberri con motivo del premio GURE ARTEA 2004). Publicado previamente en el suplemento *Mugalari, Gara*, 30 de Octubre, 2004.
- Arendt, Hanna. *¿Qué es política?* Barcelona: Edit. Paidós, 2013. 9ª impresión.
- Argan, Giulio Carlo. *El arte moderno*. Valencia, Edit: Fernando Torres, 1976.
- Badiola, Txomin. *Malas Formas 1990-2002*. (Cat. Exp.) Bilbao: Edit. MBAB, 2002.
- Badiola, Txomin. *Bestearen jokoak / El juego del otro*. (Texto: Brea, José Luis ) Edit. Koldo Mitxelena Kulturunea, Diputación Foral de Gipuzkoa, San Sebastián, 1997.
- Barthes, Roland. *Mitologías*. Madrid: Edit. Siglo XXI, 2009.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Edit. Kairós, 2007.
- Baudrillard, Jean. *El otro por sí mismo*. Barcelona: Edit. Anagrama, 4ª Edición, 2001.
- Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. México: Edit. Siglo XXI, 1969.
- Baudrillard, Jean/Edgar Morin. *La violencia del mundo*. Edit. Paidós. Barcelona, 2004.

- Beorlegui, David. "Los nuevos movimientos sociales en Euskal Herria: los movimientos ecologistas, pacifistas y antimilitaristas desde la transición hasta el cambio de siglo". *Estudios vascos*, 2007.
- Berten, Andre. "Dispositif, médiation, créativité: petite généalogie". *Cognition, communication, politique: Hermes*. Nº 25, 1999.
- Blasco, Javier. *La poética de Juan Ramón Jiménez: desarrollo, contexto y sistema*. Salamanca: Edit. Universidad de Salamanca, 1981.
- Casado, José Luis. *La percepción de la estructura figura-fondo y la génesis de los espacios modales en el arte*. (Tesis Doctoral inédita, dir. Alfonso López Quintás) Universidad Complutense de Madrid, 1979.
- Deleuze, Gilles. *Qué es un dispositivo*. En: *Michael Foucault filósofo*. 2ª ed. Barcelona: Edit. Gedisa, Serie Cla-de-ma filosofía, 1999.
- Eraso, M. y Aranberri, I. "El proyecto no son los fuegos artificiales". *Territoris d'assaig, Papers d'art*, primer trimestre, 2001.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Barcelona: Edit. Tusquets Editores, 2002. 76 p. Fábula. ISBN 84-8310-654-X.
- Foucault, Michel. *Esto no es un pipa. Ensayo sobre Magritte*. 6ª ed. Barcelona: Edit. Anagrama, 1981. 88 p. Colección Argumentos. ISBN 84-339-1321-2.
- Foucault, Michel. *De los espacios otros*. Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n 5, octubre de 1984. Traducida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad: Vol. I. La voluntad de saber*. Paris: Gallimard, 1976.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. 3ª Ed. Madrid: Edit. Siglo XXI de España, 2005.
- Foucault, Michel. *La pintura de Manet*. Roser Vilagrassa (trad.). Barcelona: Edit. Alpha Decay, 2005. 60 p. ISBN 84-933332-9-8.
- Foucault, Michel. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Edit. Paidós Ibérica, 1990. 150 p. ISBN 84-7509-558-5.
- Foucault, Michel; Gilles Deleuze. *Theatrum philosophicum seguido de repetición y diferencia*. 3ª ed. Barcelona: Edit. Anagrama, 2005. Colección Argumentos. 105 p. ISBN 84-339-0522-8.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. 16ª ed. Madrid: Edit. Siglo XXI de España, 2009.
- Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Madrid: Edit. Paidós, 7ª impresión, 2010.
- González, Marisa. *La central nuclear de Lemoniz. (2003-2006)* [En línea] Disponible en: dossier en:

- <http://www.marisagonzalez.com/home.htm> [Consultado el día 18 de abril de 2016].
- Gorospe, Pedro. "El gobierno vasco reconoce que hay riesgo de enfrentamiento social". *El país* (10 de mayo de 2000). [en línea] Disponible en: [http://elpais.com/diario/2000/05/10/espana/957909606\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2000/05/10/espana/957909606_850215.html) [Acceso el día 18 de abril de 2016].
- Gurtwitsch, Aron. *Théorie du champ de la conscience*. Bélgica. Edit: Desclée Brouwer, 1952.
- Hermoso, Borja. "Viaje a la central dormida de Lemóniz". *Magazine, El mundo*. N° 335, (2006, 26 de febrero). [en línea] Disponible en: <http://www.elmundo.es/suplementos/magazine/2006/335/1140797449.html> [acceso el día 18 de abril de 2016].
- Herráez, Beatriz. "Matar el tiempo". *WIRO* (Publicación llevada a cabo por Aranberri con motivo del premio GURE ARTEA 2004). Publicado previamente en el suplemento *Mugalari, Gara*, 30 de Octubre, 2004.
- Iriondo, Mikel. "Arte y violencia en el País Vasco". Conferencia en reunión científica del grupo de investigación *Representación de la Violencia y el Mal en la cultura y el arte contemporáneo* de la Universidad Complutense de Madrid, 2002. Disponible en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/varte/actividades/reunion2002/MIRIONDO.pdf>
- Jiménez, Juan Ramón. *Segunda Antología poética (1898-1918)*. Madrid: Edit. Espasa-Calpe, 1983.
- Jiménez, Juan Ramón. *Alerta*. Madrid: Edit. Visor Libros, 2010.
- Kitto, Humphrey Davey Findley. *Los griegos*. Buenos Aires: Edit. Universitaria Buenos Aires, 1951.
- Lévinas, Emmanuel. *La realidad y su sombra. Libertad y mandato, Trascendencia y altura*. Madrid: Edit. Editorial Trotta, 2001.
- López, Raúl. *Euskadi en duelo : la central nuclear de Lemóniz como símbolo de la transición vasca*. Bilbao: Fundación 2012.
- Lyotard, Jean-François. *¿Por qué filosofar?* Barcelona: Edit. Paidós Ibérica, 1994.
- Manet, Édouard. *Manet en el Prado. (Cat. Exp.)*. Madrid: Edit. Museo del Prado, 2003.
- Menke, Christoph. *La soberanía del arte, la experiencia estética según Adorno y Derrida*. Madrid: Edit. La balsa de la Medusa, 1997.
- Montes, Javier. "La memoria estancada" en *La Cosa Stessa*, 2007. [En línea]. Disponible en: <http://www.Lacosastessa.blogspot.com> [Acceso el día 10 de marzo de 2014].

- Moraza, Juan Luís. *Dispositivos de discontinuidad. Transfiguraciones y formaciones de marcos y pedestales en el arte contemporáneo*. (Dir. Francisco Jarauta). Bilbao: Universidad del País Vasco, 1994.
- Moro, Oscar. ¿Qué es un dispositivo? En: *Empirira. Revista de metodología de ciencias sociales.*, Edit. UNED, 2003, nº 6.
- Ortega Y Gasset, José. *La rebelión de las masas*. Edit. Diario El País, 2002.
- Ortega Y Gasset, José. *Obras completas. Volumen VIII*. Madrid: Edit. Revista de Occidente, 1962.
- Ortega Y Gasset, José. *Ideas y creencias I* En: *Obras completas, V*. Madrid: Edit. Alianza Editorial, 1983.
- Rousseau, Jean-Jacques *El contrato social*. Madrid: Edit. P.P.P, 1985.
- Rancière, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Edit.: Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.
- Scharrer, Eva. "Ibon Aranberri: Kunsthalle Basel" *Artforum international*, diciembre de 2007.
- Solari, Eduardo. *La raíz de lo sagrado: contribuciones de Zubiri a la filosofía de la religión*. Santiago de Chile: Edit. RIL Editores, 2010.
- Snell, Bruno. *El descubrimiento del espíritu: Estudios sobre la génesis del pensamiento europeo en los griegos*. Barcelona: Edit. Acantilado, 2008.
- Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Edit. Espasa, 2008.
- VVAA. *Michel Foucault, filósofo*. 2ª ed. Barcelona: Edit. Gedisa, 1999. Serie Cla-de-ma filosofía. 342 p. ISBN 84-7432-389-4.
- VVAA. *Impasse 8. La exposición como dispositivo. Teorías y prácticas en torno a la exposición*. Lleida: Edit. Centre d'Art la Panera, 2008. 295 p. ISBN-9788496855106.
- Velázquez, Diego. *Velázquez*. (Cat. Exp.) Madrid: Edit. Museo del Prado, 1990. 467 p. ISBN 84-87317-01-4.
- Zulaika, Joseba. *Crónica de una seducción: El museo Guggenheim de Bilbao*. Madrid: Edit. Nerea, 1997.
- Zubiri, Xavier. *Espacio, tiempo, materia*. Madrid: Edit. Alianza Editorial. 2008.

**ANEXOS**

**Luz de Lemoniz**  
**Dosier de presentación del proyecto**

**Título**

Luz de Lemoniz (sin onda expansiva)

**Artista**

Ibon Aranberri

**Año(s) de creación**

2000...

**Mini descripción**

Ibon Aranberri propone llevar a cabo un espectáculo pirotécnico junto al escenario de la antigua central nuclear de Lemoniz. Con los fuegos artificiales, motivo de emoción visual y sensorial, Ibon Aranberri recurre al uso de estrategias creativas clásicas y de aceptación mayoritaria. Pero su inscripción en el enclave de la antigua central nuclear, lugar altamente cargado de conflictos históricos y sucesos dramáticos de la historia reciente del País Vasco, complejiza la naturaleza de su propuesta. Las actuales circunstancias sociopolíticas y la complejidad que el proyecto entraña para la entidad propietaria de la central nuclear impiden temporalmente su realización.

**Producción**

Fecha de inicio /finalización

2000...

Condiciones de primera presentación

Imágenes y documentos del proyecto no realizado, y actualizaciones posteriores referentes a la central nuclear de Lemoniz.

Coproducido por:

Consonni y Arteleku con la colaboración de Astondoa Pirotecnica y con el apoyo de Gobierno Vasco – Departamento de Cultura, Diputación Foral de Bizkaia y Diputación Foral de Gipuzkoa.

**Materialización y circulación**

Título

Lemonizko argia (sin onda expansiva)

Formato

Diaporama

**Obra expuesta en**

-TM-Guerrilla, Expo-02, Zurich, 2002

-*Organizational Forms*, Skuc Gelerjam Ljubljana, Slovenia, 2002

-*¿Cómo queremos ser gobernados?* MACBA, Barcelona

## Introducción

La sociedad de la información nos ofrece cada día más oportunidades de acceso a acontecimientos de carácter cultural que estructuran desde la iniciativa individual, asociativa o empresarial el tejido social económico y cultural de las ciudades modernas. Es un papel que los artistas de hoy tienen en cuenta asumiendo la dimensión de ocio que contiene la **cultura contemporánea** en una época donde crece el tiempo libre. El público del arte ha pasado a ser un público que disfruta del espectáculo, del arte, de la moda por sus características inevitablemente contemporáneas y sus capacidades de identificación. De estas consideraciones nace en Bilbao el proyecto consonni.

consonni es una **estructura de producción** de proyectos artísticos que lleva más de tres años existiendo. Sus iniciativas se orientaron desde los inicios al fomento de una escena artística dinámica y prometedora, a la vez complementaria de las grandes infraestructuras locales y acorde a las tendencias más actuales de la creación.

Después de haber emprendido un proceso de regeneración importante que ubica a **Bilbao** en el mapa de las grandes ciudades culturales, las instituciones y las empresas privadas partícipes de esta revitalización abogan por el fomento de la iniciativa individual y por generar contenidos, eventos y actualidad. En este sentido, consonni produce proyectos novedosos y dispone de apoyo institucional del Gobierno Vasco, Diputaciones Forales de Bizkaia y Gipuzkoa así como de otras entidades privadas o públicas locales o internacionales (Arteleku, Canal Bizkaia, la AFAA, el Instituto Francés de Bilbao, la Fundación Arte y Derecho).

## Descripción del proyecto

El proyecto de Ibon Aranberri que aquí presentamos se inscribe en la línea de reflexión descrita en la introducción. Toca diversos aspectos de la cultura contemporánea como la visualidad, lo espectacular, lo efímero recurriendo sin embargo a estrategias creativas clásicas y de una aceptación mayoritaria.

Así, **el proyecto** consiste en un espectáculo pirotécnico diseñado específicamente, que tendría lugar junto al escenario de la antigua central nuclear de Lemóniz.

Nuestro interés por **el enclave** de la antigua central nuclear de Lemóniz, viene dado por sus características únicas de estética y simbología industriales, integradas en un paisaje vasto que se ha transformado a su medida. Contrasta claramente con otras infraestructuras emblemáticas de reciente construcción en respuesta a necesidades de otro tipo.

Los **fuegos artificiales** son motivo de emoción visual y sensorial. Tal y como su nombre material indica, crean artificio, un espacio metafórico entre la realidad y la ficción. Se refuerza lo efímero volviéndolo espectacular y así se trasciende neutralizando toda huella y significado. El arte se introduce en la arquitectura, la industria y el paisaje.

Ibon Aranberri no es diseñador pirotécnico, es artista. Como autor, organiza el evento en colaboración con la empresa especializada Astondoa. Es un momento de contemplación al alcance del público que ha decidido conceder.

Conocemos la complejidad de la situación si tenemos en cuenta la desafortunada historia de otros periodos, cargada de conflictos y sucesos dramáticos. Somos conscientes de la responsabilidad que nuestra propuesta conlleva. Desde consonni creemos que a pesar de la continuidad de inercias negativas del pasado, estamos inmersos en tiempos de cambio que requieren nuevos retos, nuevas orientaciones en la producción sociocultural, siguiendo la tendencia de otros campos de desarrollo. En este sentido, no es nuestra intención revisar acontecimientos, muy al contrario, se trata de un compromiso por los valores del presente.

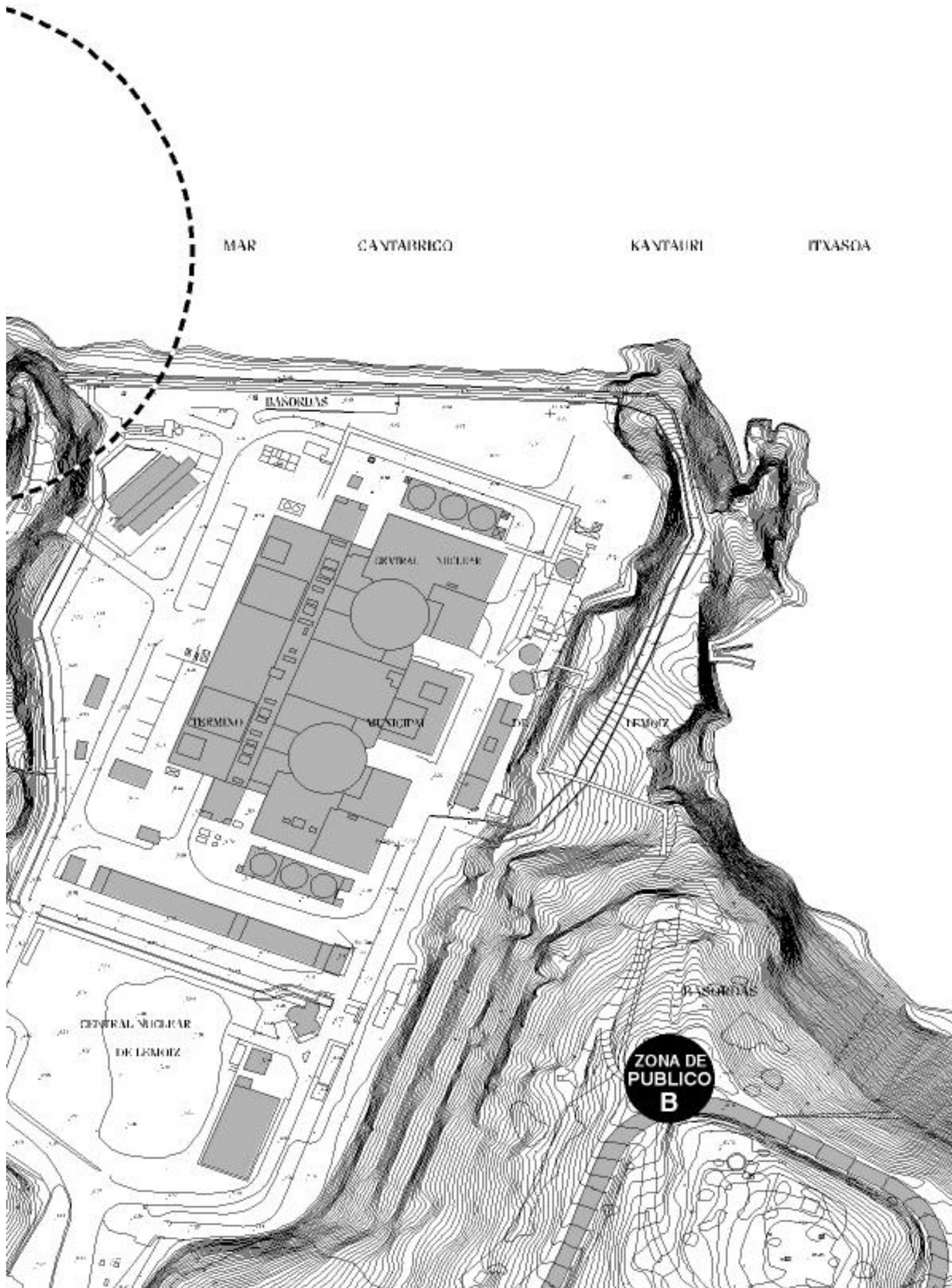




## Especificaciones técnicas

- Tiempo de duración del espectáculo: 20 - 30 min
- Dos áreas delimitadas para los espectadores, protegidas y a distancia prudente de la zona de seguridad.
- Radio de seguridad recomendado por la ley: 85-100 m.
- Zona acotada para aparcamiento de vehículos, apartada del area.
- Dispositivo de guardias de seguridad: (1 miembro durante el montaje, 4 miembros en el transcurso del espectáculo).
- Una ambulancia de la Cruz-Roja
- Una dotación de bomberos
- Seguro RC con una cobertura de hasta 25 000 000 ptas según normativa vigente.
- Licencias y permisos oficiales en regla.



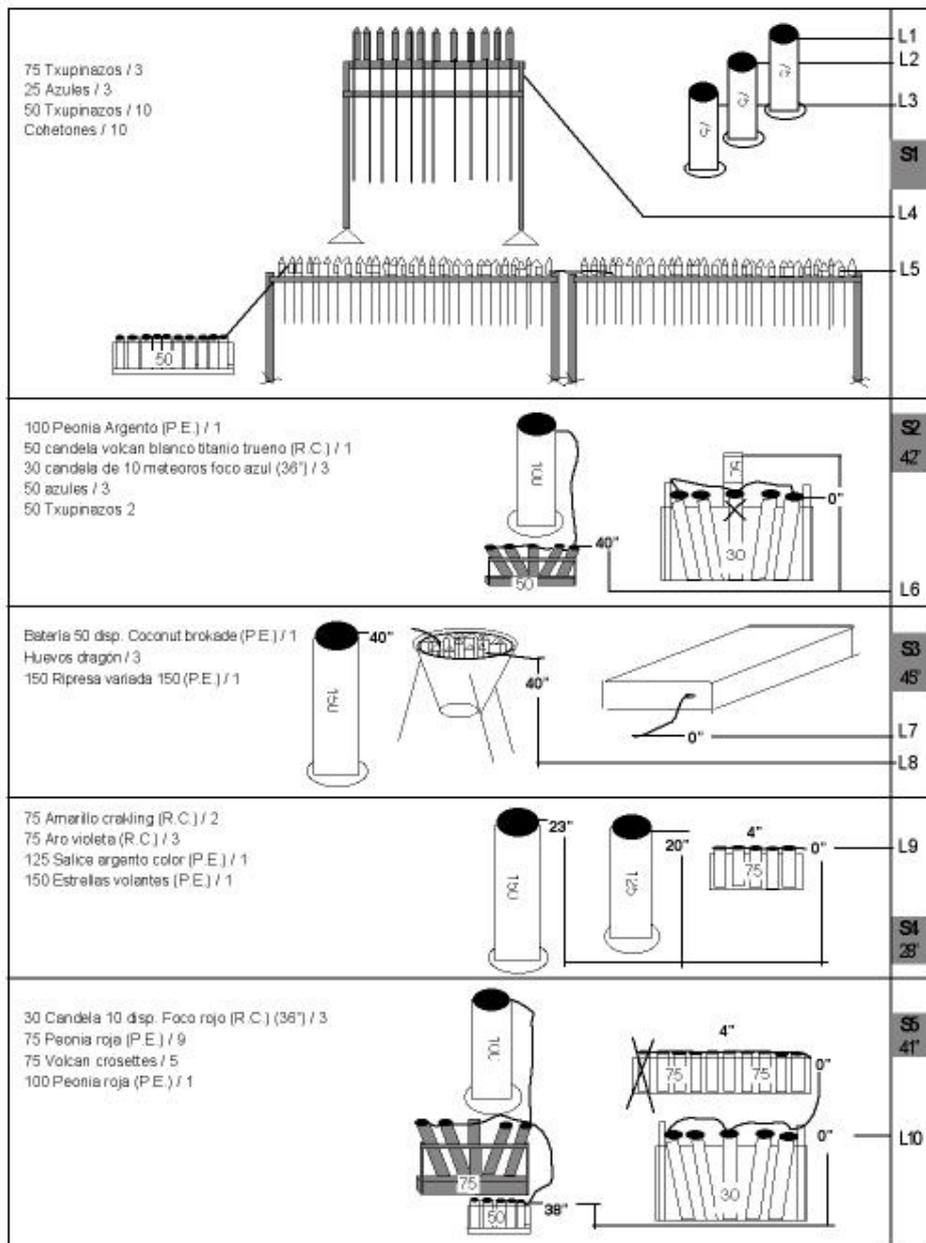


# consonni



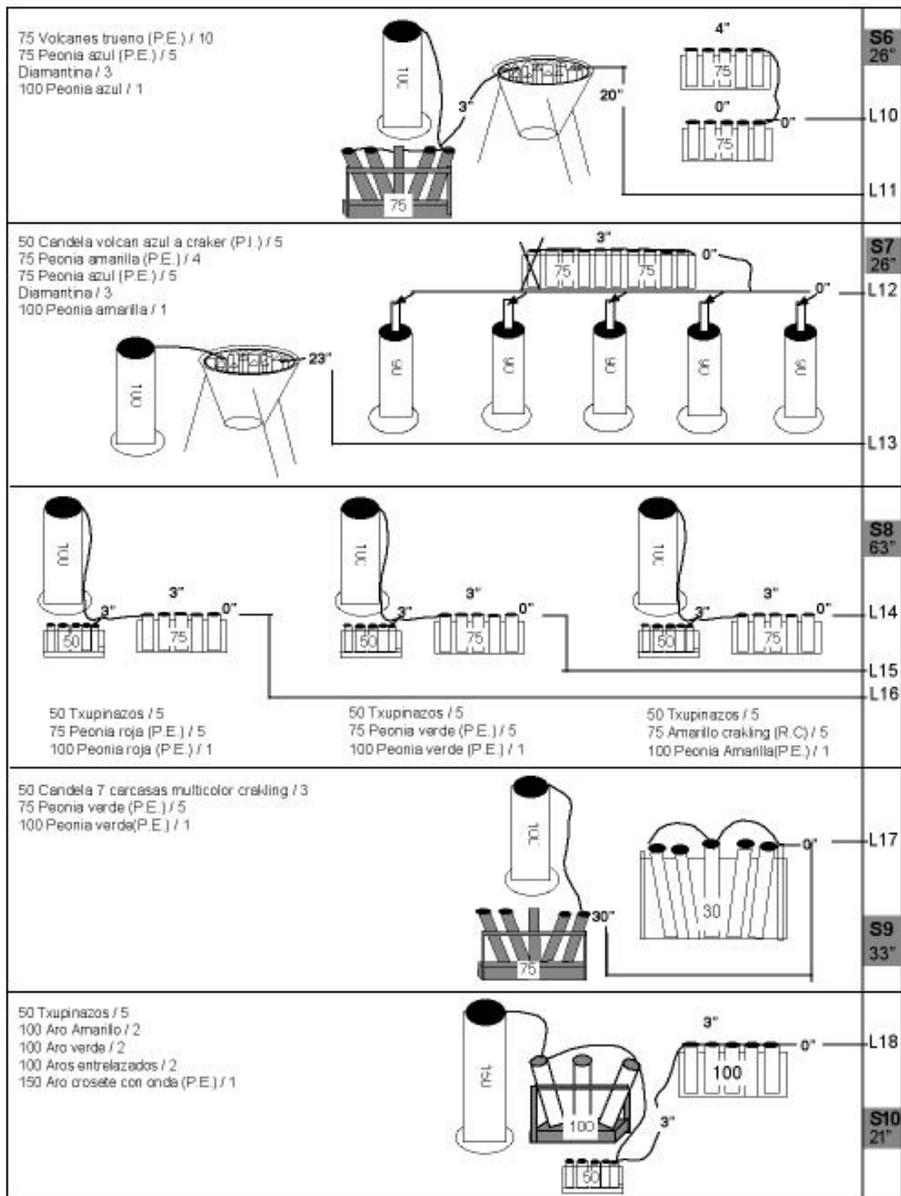
**ASTONDOA**  
**Piretecnia Pireteknia**  
 AREATZA-VILLARQ 48143 BIZKAIA  
 Tel. 94 673 90 16 Fax. 94 631 71 40

proyecto consonni  
 central nuclear de Lemoiz, septiembre 2000



# consonni

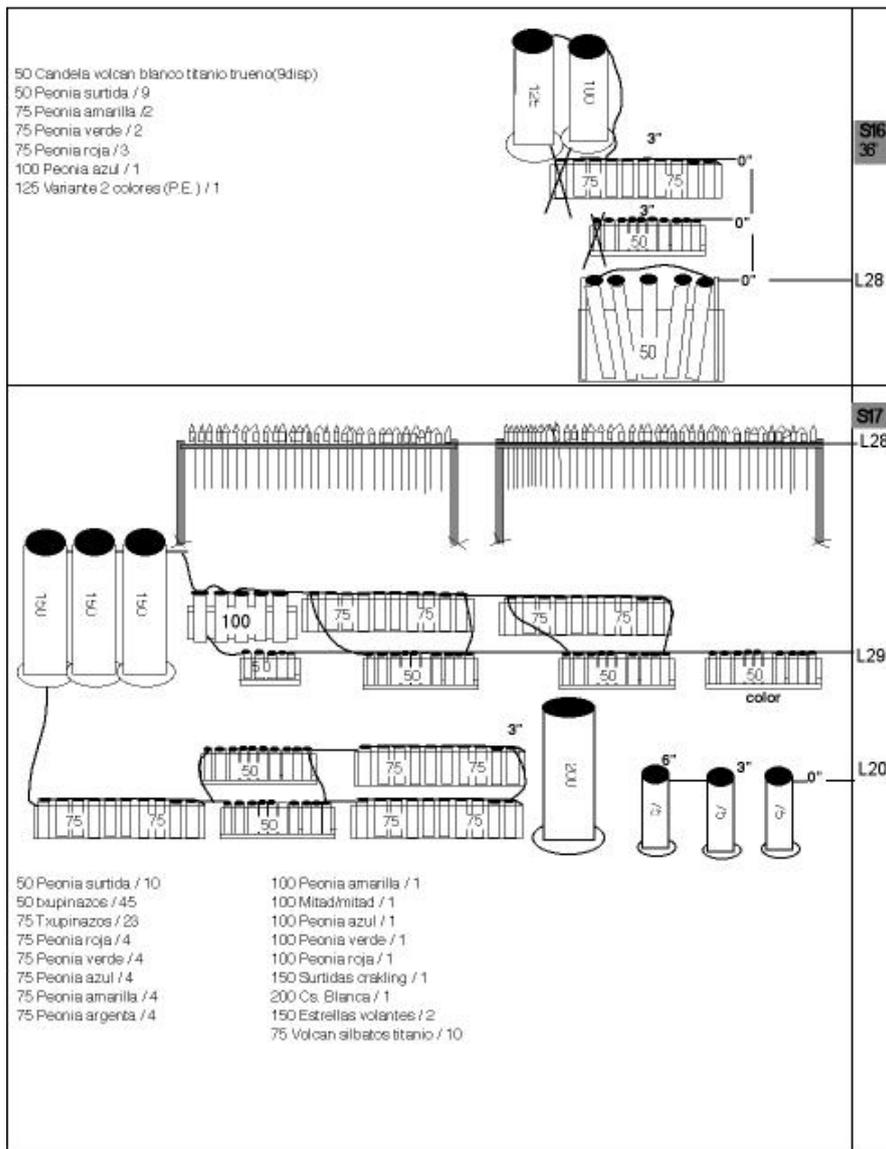
proyecto consonni  
central nuclear de Lemoiz, septiembre 2000



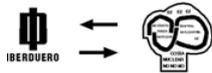
proyecto consonni  
central nuclear de Lemoiz, septiembre 2001

<p>50 Kamuro / 5 100 Kamuro / 2 Ripresa variada 150 m/m 1 Candela 30 m/m. Meteoros Kamuro (35°) / 3 75 Peoria amarilla (P.E.) / 9</p>		<p>S1 45°</p> <p>L19</p>
<p>125 Variante 2 colores (P.E.) / 2 125 Salice Oro sda. (P.E.) / 1 150 Efectos surtidos (P.E.) / 1 150 Estrellas volantes (P.E.) / 1 200 Azul / 1</p>		<p>S12 27°</p> <p>L20</p>
<p>40 Candela intermitente fucsia 40 m/m. (25°) / 4 75 Intermitente fucsia (R.C.) / 5 150 Intermitente fucsia (R.C.) / 1</p>		<p>S13 32°</p> <p>L21</p>
<p>75 Tronco sauce / 10 100 Tronco Sauce / 1 125 Tronco Sauce / 2 200 Sauce / 1</p>		<p>S14 38°</p> <p>L22</p> <p>L23</p> <p>L24</p>
<p>Bateria 100 disparos crocheteo multicolor (P.E.) / 1 200 lentejuela magnum (P1.) / 1</p>		<p>S15 43°</p> <p>L25</p> <p>L26</p>

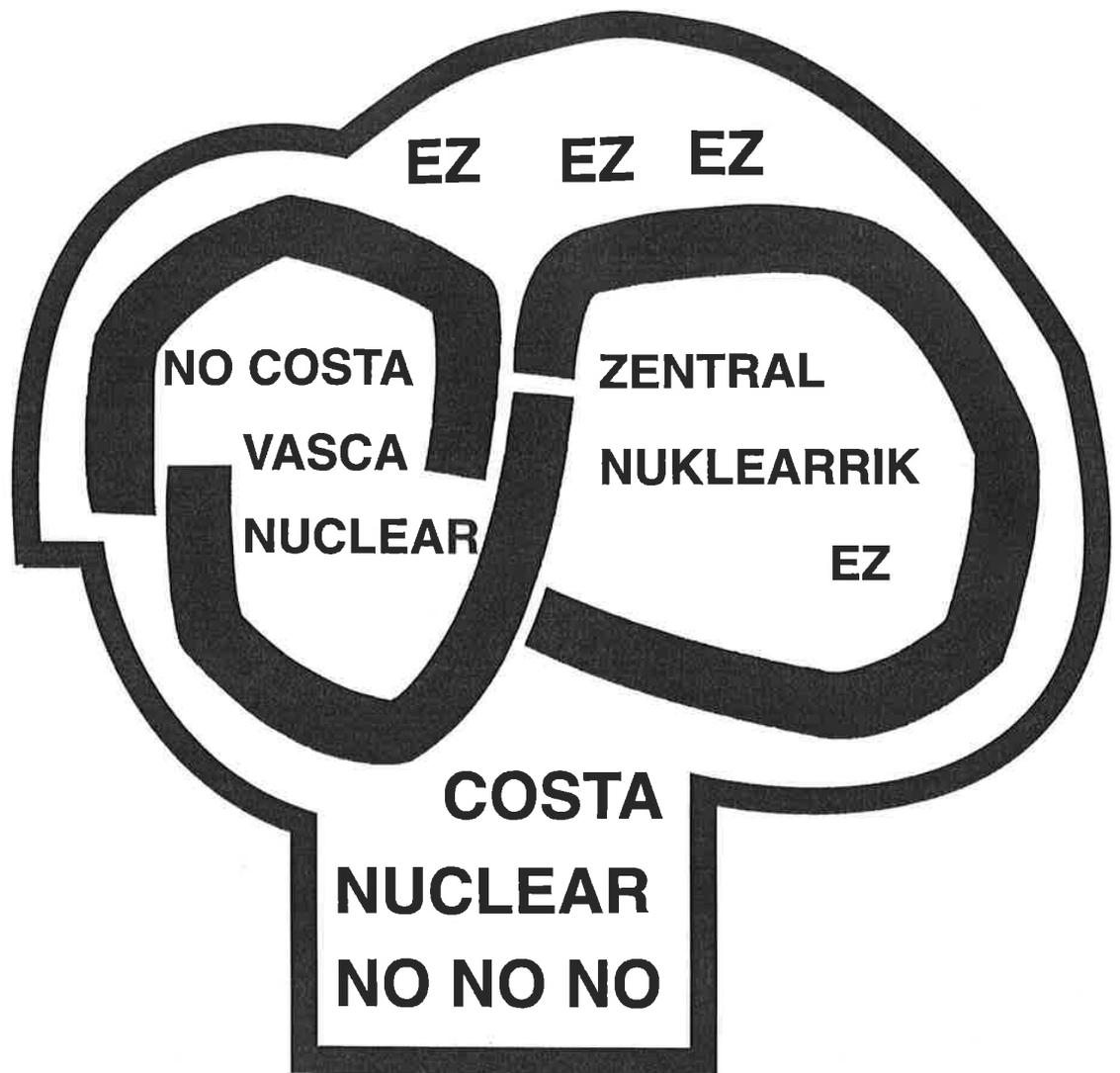
proyecto consonni  
central nuclear de Lemoiz, septiembre 2000



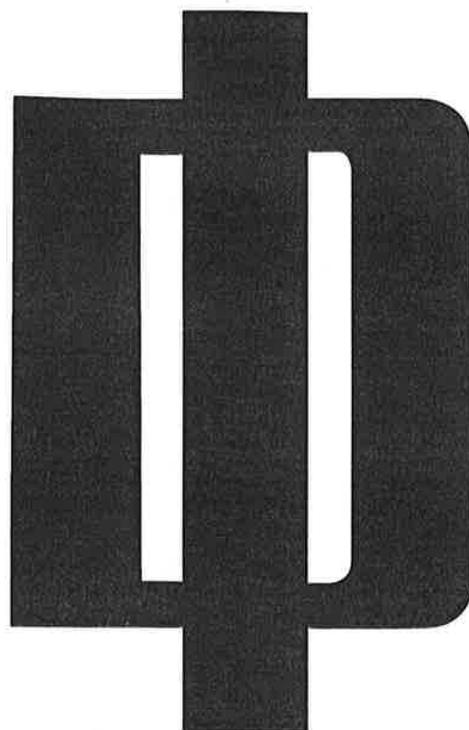
consonni



**Luz de Lemoniz**  
**Documentos visuales**



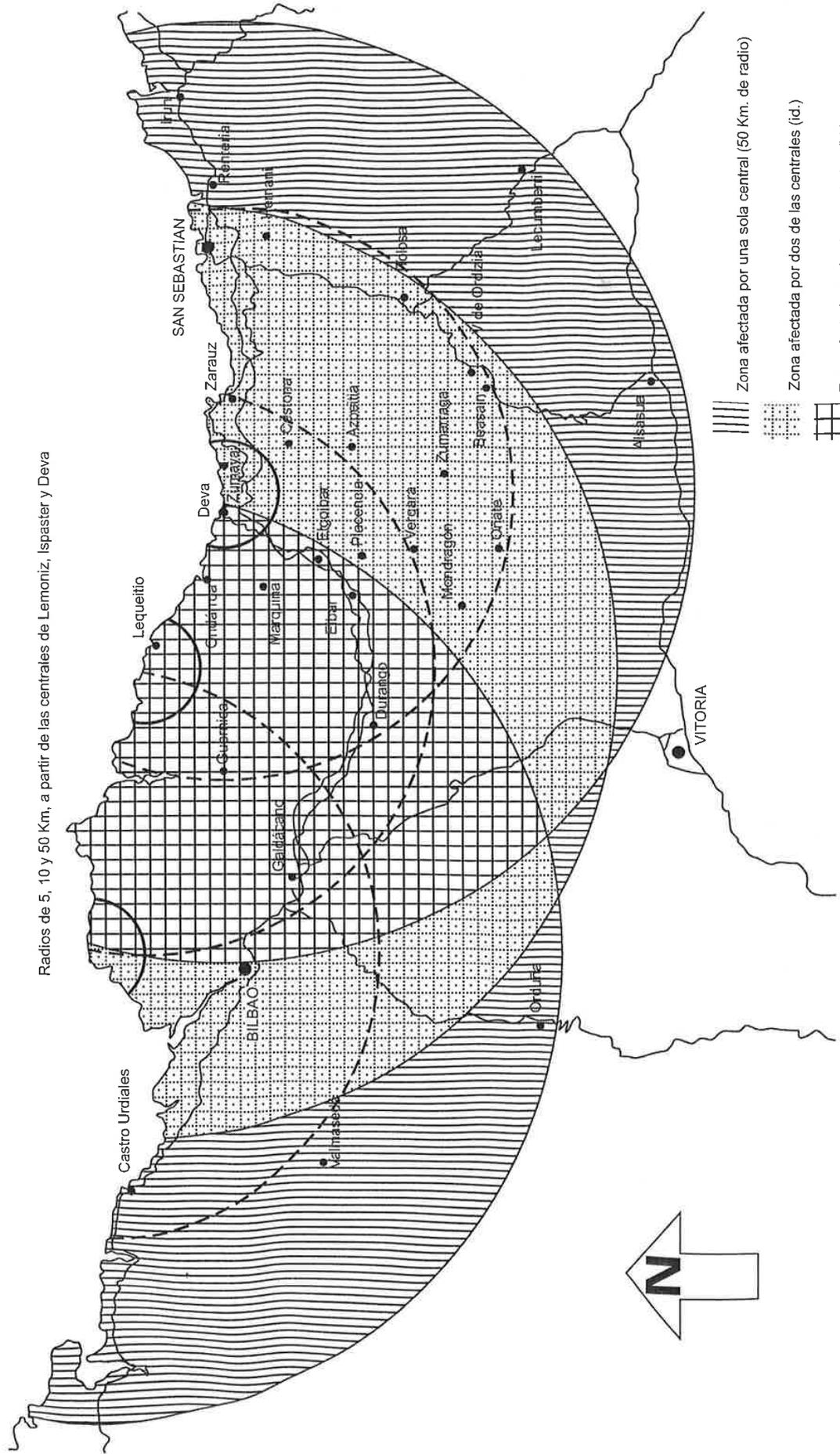
Eduardo Chillida



**IBERDUERO**

GOLFO DE VIZCAYA

Radio de 5, 10 y 50 Km, a partir de las centrales de Lemoniz, Ispaster y Deva

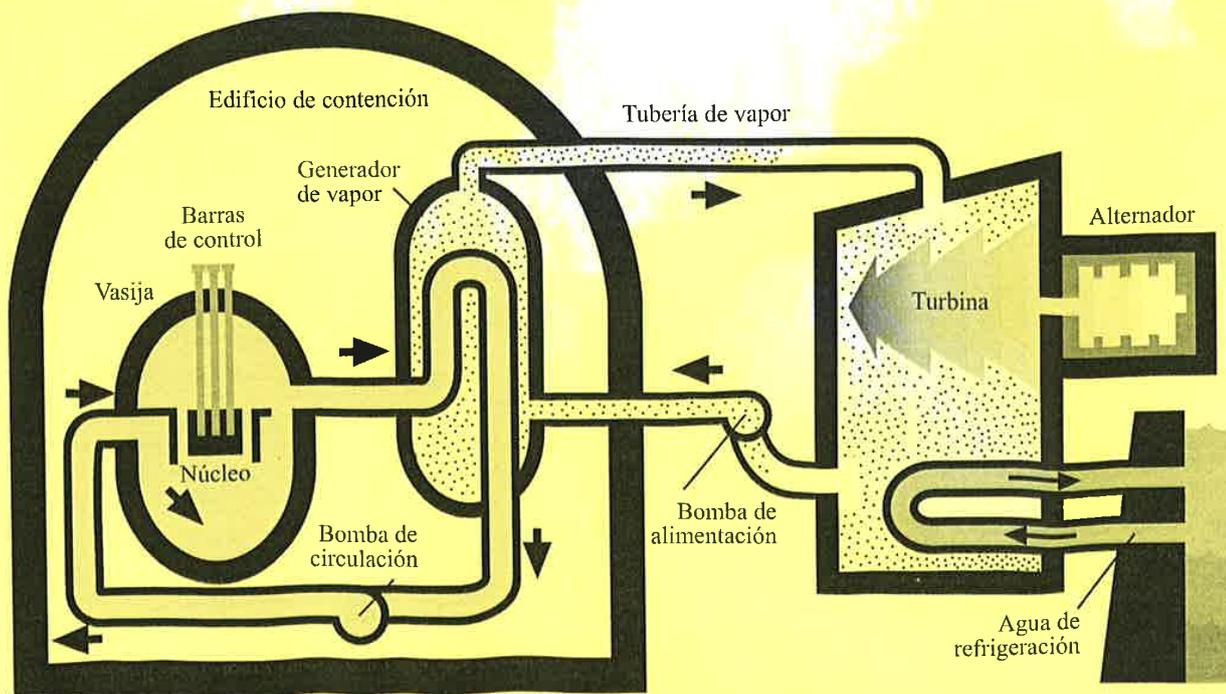


||||| Zona afectada por una sola central (50 Km. de radio)

..... Zona afectada por dos de las centrales (id.)

||||| Zona afectada por las tres centrales (id.)

CENTRAL NUCLEAR CON REACTOR DE AGUA A PRESION (PWR)



Luz de Lemoniz  
Documentos sobre el proceso  
2000

## Preguntas para Pablo de Caballer

¿Por un millón de pesetas que tipo de fuegos artificiales podemos conseguir?

¿Los fuegos de día, a cuanto salen?

¿Para transformar unos fuegos artificiales convencionales a musicales, cuanto puede costar?

¿Con qué antelación habría que realizar el encargo detallado?

¿En qué ciudades van a trabajar este año (aparte de Valencia)?

¿A ver si tienen un contrato con el ayuntamiento de Bilbao este año? ¿Que se prevee?

¿A ver si tienen previsto trabajar con otras localidades? ¿en una playa?

¿A ver si próximamente tienen unos fuegos previstos en Euskadi en semana santa? ¿Ibon podría acompañarles?

¿A ver si tienen un vídeo demo de otros efectos especiales que produce la empresa y que no son fuegos artificiales?

¿Quien diseña los fuegos?

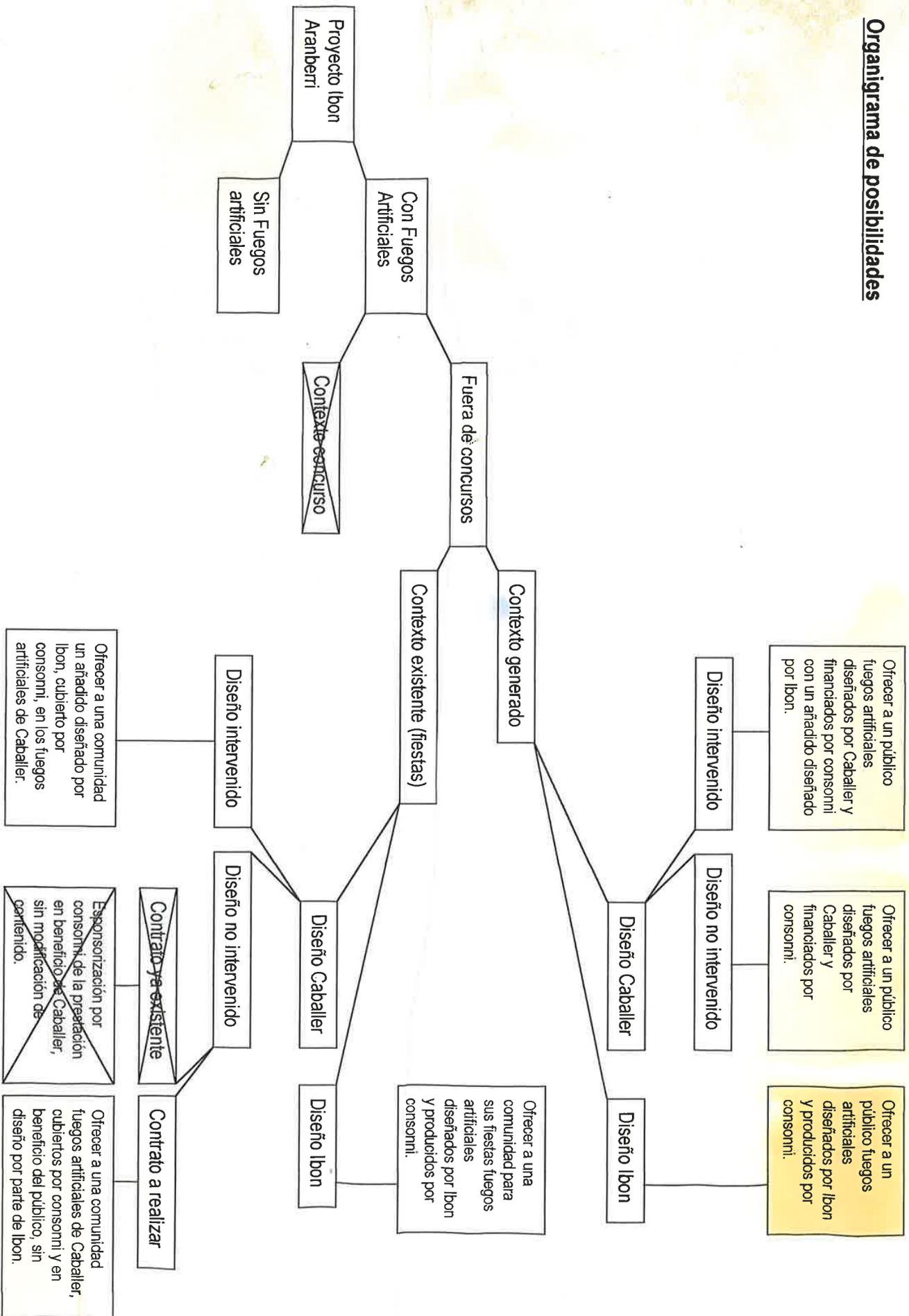
¿Que margen de maniobra podría tener Ibon Aranterri en el diseño de los fuegos?

¿Cuales son las novedades de este año? ¿Se presentan en exclusividad?

¿Cuales son las normas de seguridad minimas?

¿ Como se preparan los fuegos artificiales ?  
(un programa de visualización por ordenador ? )  
¿ se podría ir a visitar ?

# Organigrama de posibilidades





FUEGOS ARTIFICIALES  
**A. CABALLER S.A.**  
DELEGACION NORTE

Apartado 150  
48960 GALDACANO (Vizcaya)  
Telf. 94.4566568 móvil 608.763379

CONSONNI  
A/A. de Franck Larcade  
C/Simón Bolívar, portal 8 B. 3º  
48010 BILBAO

Galdakao, 20 de Mayo de 2000

En relación a la probable presentación en Bilbao de un espectáculo pirotécnico para el artista *Ibon Aramberry*, tengo el gusto de remitirle una cinta de video con dos espectáculos nocturnos piromusicales correspondientes a los realizados en Vancouver (Canadá) y Pamplona el pasado año. También un tercer espectáculo diurno "mascletá" realizado en las Fallas de Valencia, donde los efectos sonoros (truenos, chicharras, silbatos, roncadoras), de humos y focos de colores con mezclas de magnesio son disparados desde cinco puntos de fuego.

Espero que de alguna manera puedan hacerse una idea del tipo de espectáculos que les podemos realizar. Sin otro particular quedaria atento sus noticias y en cualquier caso anoto en mi agenda la cita del día 12 de Abril.

Agradeciendo la confianza depositada en nosotros, aprovecho la ocasión para saludarle muy atentamente.

**A. CABALLER S.A.**  
*Pablo García Azkarate*

ANEXO III

MODELO NORMALIZADO DE SOLICITUD DE AUTORIZACIÓN DE ESPECTÁCULO PÚBLICO CON ARTIFICIOS PIROTÉCNICOS

D./D.ª .....  
 titular del DNI n.º ..... en nombre y representación de ..... con domicilio en .....  
 calle ..... T.H./Provincia de .....  
 SOLICITA de la Dirección de Juego y Espectáculos del Gobierno Vasco:  
 Le sea concedida la autorización oportuna para organizar un espectáculo público con artificios pirotécnicos en la localidad de .....  
 del territorio histórico de ..... el/los día/días, .....  
 cuyo comienzo esta previsto para las ..... horas, y su fin para las .....  
 horas, el cual será realizado por la empresa pirotécnica ..... con domicilio en .....  
 Para ello designa como responsable durante el desarrollo del espectáculo a D./D.ª ..... en su calidad de .....

En ..... a ..... de ..... de 19 ...

FIRMA Y SELLO

ANEXO IV

ENTIDAD ORGANIZADORA

MODELO NORMALIZADO DE CERTIFICACIÓN ACREDITATIVA DE CONTRATACIÓN DE SEGURO PARA ESPECTÁCULOS CON ARTIFICIOS PIROTÉCNICOS.

D./D.ª .....  
 en calidad de .....  
 de la Compañía Aseguradora o Correduría de Seguros .....

CERTIFICA: que la póliza de seguro de responsabilidad civil n.º ..... de la Compañía Aseguradora ..... concertada para atender los riesgos derivados de la celebración del espectáculo con artificios pirotécnicos por parte de la entidad organizadora ..... el día ..... de ..... de ..... en el municipio de ..... se ajusta a lo establecido por el Decreto 240/1998, por el que se regula la celebración de espectáculos con artificios pirotécnicos en la Comunidad Autónoma de Euskadi, cubriendo un capital de ..... PTA. Lo que certifico para que así conste y surta los efectos oportunos, a instancia de la Dirección de Juego y Espectáculos del Departamento de Interior del Gobierno Vasco, en ..... a ..... de ..... de .....

*Lo y el 389/1998 del 22 junio*

FIRMA Y SELLO

Decreto 240/1998. DISPOSICIÓN ADICIONAL Segunda

1.- Sin perjuicio de lo establecido en el artículo 4 del presente Decreto, los capitales mínimos asegurados por la póliza de seguros de accidentes y responsabilidad civil de la entidad organizadora se determinarán en función de la población del municipio donde vaya a realizarse el espectáculo, de acuerdo con la siguiente escala:

- Municipios de hasta 25.000 habitantes: 25.000.000 PTA
- Municipios de 25.001 a 50.000 habitantes: 35.000.000 PTA
- Municipios de 50.001 a 100.000 habitantes: 50.000.000 PTA
- Municipios de más de 100.000 habitantes: 75.000.000 PTA

A efectos de determinar la población de cada municipio, se usará como índice de referencia el censo oficial publicado anualmente por el Euskal Estatistika-Erakundea / Instituto Vasco de Estadística (EUSTAT).

2.- Las cuantías de los capitales asegurados podrán ser actualizadas mediante Orden del Consejero de Interior del Gobierno Vasco.

Franck Larcade - consonni - C/ Simón Bolívar, 8 - 48010 Bilbao  
T. 944.432.390 / F. 944.700.192 / email. consonni@consonni.org

Bilbao, a 28 de junio de 2000

A la atención del Señor Don José Antonio Garrido  
Iberdrola - C/ Gardoki, 8 - 48008 Bilbao

Distinguido Señor Don José Antonio Garrido:

Nos dirigimos a usted tras la recomendación de nuestra presidente, Guadalupe Echevarría, directora a su vez de la Escuela de Bellas Artes de Burdeos que usted conoció en ocasión de la visita a Bilbao del Alcalde de Burdeos, Alain Juppé.

Nuestra entidad, consonni nacida desde la iniciativa individual, lleva más de tres años existiendo en Bilbao, habiendo producido en colaboración con el sector privado tanto como con el público, numerosos proyectos artísticos contemporáneos novedosos. A través de sus actividades, consonni ambiciona participar en la construcción de una escena artística dinámica y creativa en Bilbao, complemento de las grandes infraestructuras culturales de la ciudad y acorde con las tendencias más actuales del arte internacional.

El proyecto que estamos barajando para este verano ha sido concebido por el artista con trayectoria internacional Ibon Aranberri. Se plantea la posibilidad de llevarlo a cabo sobre unos terrenos de los cuales Iberdrola es propietaria, en el entorno de la antigua central nuclear de Lemoniz. Por consiguiente, precisaríamos la autorización y colaboración de la compañía que usted representa. Con esta perspectiva nos ponemos en contacto con usted.

Dicha elección viene motivada por las singulares características de la ubicación, por la presencia de un elemento grandioso de la arquitectura industrial en un escenario a su medida. Nuestras intenciones no son las de recuperar la memoria de un lugar sino las de utilizarlo por su singularidad e inscribirlo en lo presente de acuerdo a los valores de la contemporaneidad.

Tenemos el honor de solicitarle una cita para tener la oportunidad de exponerle de viva voz y con un informe detallado las ambiciones, la naturaleza y el modo de realización de nuestro proyecto artístico.

Dada la relevancia del contexto planteado por un lado y por otro sabiendo su interés por las nuevas dinámicas de la cultura en nuestra sociedad del conocimiento, nos permitimos dirigirnos directamente a usted e insistimos en nuestro deseo sincero que accediera a recibirnos.

Muy atentamente,



Franck Larcade  
Director de consonni

Fax  
A la atención de

**PIROTECNIA ASTONDOA**  
**Izaskun o Ibon**

1 página  
04.07.2000

Estimados amigos:

Estamos avanzando en la organización del proyecto de Ibon Aranberri y venimos a solicitaros una pequeña ayuda.

Como ya sabeis, para poder tirar los fuegos desde el lugar contemplado, tenemos que conseguir el permiso de los dueños de dicho lugar, Iberdrola. Tratándose de una solicitud poco común, nos dirigimos directamente al Vice Presidente de Iberdrola, José Antonio Garrido al que tenemos acceso gracias a la presidente de consonni, Guadalupe Echevarría. Esperamos que en estas condiciones se considere con más atención nuestra demanda.

Pensamos conseguir en los próximos días una cita con el señor Garrido para exponer nuestras intenciones y solicitar su autorización. Para esto, estamos preparando un pequeño documento donde quedarán explicados los supuestos artísticos del proyecto por un lado pero también donde tienen que quedar claros los elementos técnicos de realización y de seguridad. Con esta perspectiva, deseáramos que Astondoa nos hiciese un escrito cuyo objetivo sería:

- 1/ evidenciar la colaboración en el proyecto de una empresa de pirotecnia profesional, con trayectoria y reconocimiento.
- 2/ explicar el control técnico, el respecto de la legislación vigente, el cumplimiento de las normas de seguridad
- 3/ mencionar el seguro profesional de la empresa

Creemos que este documento podría securizar bastante a nuestros interlocutores que como bien sabemos tenderán a temer los efectos de unos fuegos artificiales descontrolados (efecto Holanda).

Os adjuntamos un ejemplo de lo que pensamos que podría ser el escrito y os dejamos realizar en el todos los cambios, aclaraciones y precisiones que os parezcan necesarias:

*Por la presente, la empresa de pirotecnia Astondoa fundada en ..... y habiendo hasta la fecha realizado más de ..... espectáculos pirotécnicos, certifica estar trabajando por encargo de consonni asociación cultural e Ibon Aranberri, artista visual, en la concepción y la ejecución de unos fuegos artificiales específicos para la zona de Basordas en el entorno de la antigua central nuclear de Imoniz. Para desarrollar su actividad en total seguridad, la empresa Astondoa dispondrá de todos los permisos necesarios (gobierno vasco, gobierno civil...), de un seguro de responsabilidad profesional cubriendo hasta ..... y cumplirá con la última reglamentación vigente (bomberos, perímetro de seguridad, ...etc) La realización de los fuegos artificiales en la zona contemplada no presenta ningún peligro una vez cumplidas las normas de seguridad y respetados los planos de actuación que a continuación se mencionan.*

Lo dejamos entre vuestras manos y quedamos a vuestra disposición para cualquier información que deseéis,

Franck Larcade e Ibon Aranberri

**consonni**  
C/ simón Bolívar, 8-b  
48010 Bilbao

T. 944.432.390  
F. 944.700.192  
email. [consonni@consonni.org](mailto:consonni@consonni.org)

**Luz de Lemoniz**  
**“En la casa fría y húmeda”**  
**Texto escrito por Ibon Aranberri**  
**2003**

### En la casa fría y húmeda

En la ciudad, en el mismo barrio alejado del centro, se encuentran la cárcel, el fuerte y la casa del artista. Hace muchos años, los tres centros quedaron separados por medidas de seguridad. Entre estos centros hay unos edificios de viviendas, levantados durante las décadas pasadas para funcionarios del Estado. Sin embargo, la población actual es diversa, casi toda llegada de otros barrios. Se parece a la de la periferia de cualquier ciudad. Y no nos parece que sea un barrio especial, hasta que un día, ocurre allí un atentado terrorista y lo vemos en los medios de comunicación. Así es como sucedió entonces.

La casa del artista está en el centro, situada en un buen lugar. Íbamos allí a menudo, sin percatarnos de los vecinos. Nuestro entorno nos parecía desagradable, y nos reuníamos allí buscando calor. Por eso, en el barrio, nos tomaban por pijos o por gente rara. Nos parecía que así, protegidos, llegaríamos más lejos. Nos gustaba soñar. Pero, con los años, perdimos la fe, nos apartamos de la realidad. Y nos debilitábamos, mientras nos mirábamos los unos a los otros. Era hora de cambiar. Teníamos que recuperar las relaciones perdidas e inventar nuevas formas de participación.

Nos echamos a la calle en busca de contactos directos. Salíamos a la calle, y luego nos reuníamos otra vez en el mismo sitio. La calle estaba viva, y nos sentíamos extraños. No sabíamos cómo empezar. Era frustrante, no éramos capaces de inventar experiencias. La única técnica que habíamos aprendido para integrarnos en la sociedad era observar el ambiente de la calle. Pero estábamos equivocados, lo único que conseguimos fue hacer hermosas fotografías de graffitis de protesta.

Sucedió al tercer día. Un coche de color blanco se me acercó de repente, casi me atropella. Salieron dos tipos. Me preguntaron qué hacía, me pidieron el carné de identidad. Me metieron en el coche a la fuerza. El chofer era un joven delgado de pelo tieso. Del segundo no me acuerdo muy bien. Iban vestidos de paisano, pero me dijeron que eran verdes. Nos dirigimos hacia el fuerte cercano, se abrió la puerta y entramos. Allí dentro, me hicieron salir del coche y me metieron en la garita de la entrada. El paisaje que vi a través de las grandes ventanas me resultaba nuevo. Poco a poco, empezó a acercarse gente, y dos chicos se pusieron a llamar por teléfono móvil. Yo no podía oír lo que decían, pero había empezado a ponerme nervioso. La puerta se abrió de repente, y comenzaron a hacerme preguntas. Me preguntaron para quién trabajaba. No hacían caso de mis respuestas. Me tuvieron durante mucho tiempo allí dentro. Luego, en cambio, creyeron que era un alocado que no sabía lo que hacía; se ve que querían terminar pronto su trabajo. De pronto, un coche patrulla apareció al otro lado de la valla, eran rojos. Los rojos y los verdes empezaron a hablar entre ellos. Todo aquello empezaba a parecerse a un montaje televisivo de la cámara oculta. La puerta se abrió y los rojos vinieron hacia mí. Apuntaron preguntas y respuestas, confiando en que aquella historia sin importancia acabaría pronto. Pero antes quisieron registrar bien todo lo que llevaba encima.

Llevaba la carpeta llena de papeles. Tenía la costumbre de guardarlo todo como en un archivo. Entre los papeles había documentos internos, descripciones de los escenarios que imaginábamos en nuestras conversaciones. Extendieron el material sobre una mesa: recorridos, planos de los lugares prohibidos, dibujos que semejabán explosivos, recortes cogidos de antiguas revistas, etc... En aquel contexto, todo se

convirtió en algo sospechoso. Aquel nivel de realidad era nuevo para mí. Se podía ver la tensión en sus rostros, y cambiaron por completo su actitud hacia mí.

¿Dices que es arte? Les dije que podía aclararlo todo, que aquello no era más que una metáfora, y que además estaba financiada con dinero público. Fue en vano. "Esto es muy raro", repetían una y otra vez. Recibieron una orden por teléfono, y cogiéndome con fuerza por los brazos, me pusieron contra la pared. Luego, me esposaron con las manos atrás. Me dijeron que quedaba detenido, acusado de colaboración con banda armada. Que cualquier cosa que dijera podría ser utilizada en mi contra, que tenía derecho a un abogado de oficio, y que podía hacer una llamada telefónica. Eran las típicas frases de una película policíaca, y me costaba creer todo aquello. Ni siquiera me defendí, estaba seguro de que todo se aclararía pronto.

Mostraron la actitud inflexible de la ley. Viendo que allí se cocía algo, los verdes se acercaron. Entonces comenzó una discusión entre los rojos y los verdes; no se arreglaban bien entre ellos. Al parecer, eran los verdes quienes mandaban en el fuerte. Se abrió la puerta, los rojos me dijeron que tenía que ir con ellos, y nos dirigimos hacia el coche patrulla. Pero parece que el guardián no tenía permiso para abrir la puerta. Los rojos le ordenaban que abriera la puerta de una vez, que tenía que abrirla obligatoriamente. Me puse nervioso. Aquello parecía un enredo, un tira y afloja entre dos estamentos. Y yo, mientras tanto, había empezado a apurarme. Se formó un altercado, los rojos llamando por el teléfono móvil, y el guardián en sus trece. Luego, hubo una llamada, venía de arriba. Abrieron la valla, y me metieron lo más rápidamente posible en el coche-patrulla. Entonces, aparecieron monte abajo varios coches, a cierta velocidad. Eran coches blancos, como los que usan los verdes. Seis o siete tipos salieron de golpe. Todo aquello estaba tomando mal cariz. De pronto, uno de aquellos hombres sacó una pistola de la cintura y apuntó hacia arriba con las dos manos, haciendo callar a todos los demás. Jamás había visto una pistola de verdad tan de cerca, la tenía frente a mis ojos, al otro lado del cristal. Fensé, desesperado, que en cualquier momento se iba a abrir la puerta y me iba a llevar con él. Por fin, sus compañeros le redujeron, agarrándole de los brazos. El tiempo pasaba despacio y los verdes seguían allí, pero no habían venido en vano. Entonces, apareció una furgoneta de los rojos al otro lado del puente. Del interior salieron cuatro o cinco rojos, bien pertrechados con escudos y armas. Las fuerzas se equilibraron y la tensión fue desapareciendo. Rápidamente, uno de los rojos se metió en el coche y de súbito, no sé cómo, salimos de allí. Accionó la ruidosa sirena y aumentó la velocidad. No había visto nunca el interior de un coche así. Era completamente de plástico, parecía el interior de un coche de juguete, pero más feo. Delante de mí tenía un panel de metacrilato, y debajo un asiento negro y duro. Iba muy incómodo, pues me dolían las muñecas que me habían esposado hacia atrás. El conductor empezó a hacerme preguntas enfadado, qué demontre era aquello, que sólo era cosa del arte moderno, etc... Cruzamos el centro de la ciudad a toda velocidad, con la sirena en marcha. Como los cristales eran oscuros, la gente de la calle no podía verme. Después de pasar por delante de la playa, nos dirigíamos a la sede de arquitectura moderna.

A la entrada de la sede había dos guardias. Ya estaban informados de mi detención, y al pararse el coche, se bajó el cristal de la ventanilla y alguien me preguntó: "¿Tú qué eres, entonces?", "Artista" le respondí yo, y él: "¿Artista? Un artista imbécil, ¡eso es lo que eres!". No esperaba algo así y no tuve tiempo de responder, tan enfadado como estaba. Dentro del edificio, me bajaron del coche y me

llevaron a la sala de admisión. Allí me tomaron los datos, y recogieron todo lo que llevaba encima. Me dijeron que más tarde me tomarían declaración, y mientras tanto debía permanecer encerrado. Así pues, me llevaron a la celda. El pasillo era largo, lleno de cegadoras luces fluorescentes. Parecía vacío, en total no tendría más de diez puertas, no sé si al lado había algo más.

En seguida examiné la celda fría y húmeda, que no tenía más de metro y medio de ancho. Delante tenía una puerta metálica, con una pequeña ventanilla a la altura de la cabeza. Dentro, un pretil, que se utilizaba como asiento y cama. El guardia me preguntó si necesitaba algo. Le pedí una manta. Estuvimos hablando mirando hacia el pasillo, con la puerta abierta. Entonces me percaté de que había más gente, y de que alguien me miraba amenazador a través de la ventanilla. Otro me pidió un cigarrillo. Cuando se cerró la puerta sentí angustia. Intenté caminar dentro de la celda, como hacen los presos, pero era aburrido. No tenía reloj, y no sabía qué hora era. De vez en cuando percibía ruidos, gritos de malhechores comunes y de yonquis. Luego me tumbé sobre la manta, intentado sosegarme. Era bastante difícil dormir en aquella situación. Pero me sentí mejor después de hacer unos ejercicios respiratorios.

La persona que apareció después de accionar el picaporte de la puerta era nueva. Traía consigo una silla pequeña para sentarse, y empezó a hacerme preguntas. Yo se lo expliqué todo, diciéndole que lo que ellos habían tomado por algo sospechoso era arte, que hoy en día se hacen cosas así. Apuntó lo que dije en un cuaderno y se fue, como si aquel asunto no estuviera en sus manos. Y me quedé solo de nuevo. Al poco tiempo, entró otro guardia, y otra vez lo mismo de antes. Volví a contarle todo y se marchó sin decir palabra. Cogí la manta y me tumbé otra vez en el frío saliente de cemento, intentando soñar. Había empezado a acostumbrarme a aquel ambiente. De repente, un hombre grande vestido de negro entró por la puerta. Tenía una larga barba, y llevaba puestos en las manos unos guates de látex. Me asusté. Pero él venía con la misma historia que los otros. A ver por qué llevaba conmigo aquella información, con qué finalidad, etc... Las respuestas me las había aprendido ya de memoria. No sé cuántas veces más ocurrió lo mismo. Quién sabe si todo aquello era el procedimiento acostumbrado, o un intento de sacarme de mis casillas.

El que vino más tarde no era como los demás. Iba vestido de manera más informal, lo que es señal de autoridad. Parecía sargento. Se dirigió a mí llamándome por mi nombre, para aflojar la tensión. Quería saber más, no sé si buscaba información o lo hacía por curiosidad. Su rostro me resultaba conocido, quizás era porque en los años pasados había estudiado en el mismo colegio que yo. ¿Me reconoció él también? Me preguntó si para la declaración nombraría un abogado o escogería el de oficio. Como no tenía intención de pagar, acepté el abogado de oficio. De nuevo en la ciega, el tiempo pasó muy despacio hasta que llegó el abogado. Era un tipo grueso, con aspecto de estar curtido en esos trabajos, sin ningún gesto en su rostro. Nos dimos la mano y nos sentamos ante la mesa, mientras el secretario escribía a máquina preguntas y respuestas. Nada nuevo. "Artista detenido" escribió, y ahí terminó su trabajo. Me dio una tarjeta y se fue. El secretario me dijo que pronto terminaría todo. Que él me había seguido la pista desde el principio, que lo sabía todo, qué hacía, desde cuándo, para quién, etc... Así pues, me tenían controlado. No le creí nada, pero lo que oí me dejó preocupado.

Tenía que estar encerrado hasta que recibieran una llamada de las oficinas. Había empezado a sentir el cansancio que sigue al

nerviosismo. Entonces entraron dos tipos con uniforme rojo. Eran los que me habían detenido, fijo. Venían a pedirme disculpas por lo sucedido, ellos no habían hecho más que cumplir la ley, y todo había sido un malentendido, yo tenía aspecto de ser un buen chaval, y no debía preocuparme. Si quería poner una denuncia, tenía todo el derecho del mundo. Sin embargo, había tenido suerte, pues si me hubieran detenido los verdes, estaría ya camino de la gran metrópoli, todo habría sido mucho peor, porque a los verdes el arte les traía sin cuidado. Los verdes habían creído que yo era "un pez grande". Mejor que volviera a casa, y así no tendría ningún problema.

Todo había terminado. Miré por la ventana y vi que había oscurecido. Me hicieron firmar unos papeles y me devolvieron mis cosas, la máquina de fotos sin el carrete y todo lo demás. Me dijeron que quedaba libre de cargos, y que al cabo de dos meses recibiría la citación para el juicio. Salí sin que nadie me acompañara. Mientras caminaba por la calle, las piernas me temblaban. Pensé que no era para tanto, que pronto lo olvidaría todo. Al fin y al cabo, comparado con las noticias de los medios de comunicación, lo mío había sido una nimiedad. El imaginario de la violencia me tenía fascinado. Quería más.

Ibon Aranberri

(traducción Joseba Erkizia)

## **DIARIOS, REVISTAS Y PUBLICACIONES**

### **REVISTA**

PAPERS D'ART n°79, 1r trimestre 2001

ERASO, M. Y ARANBERRI, I.

"El proyecto no son solo fuegos artificiales"

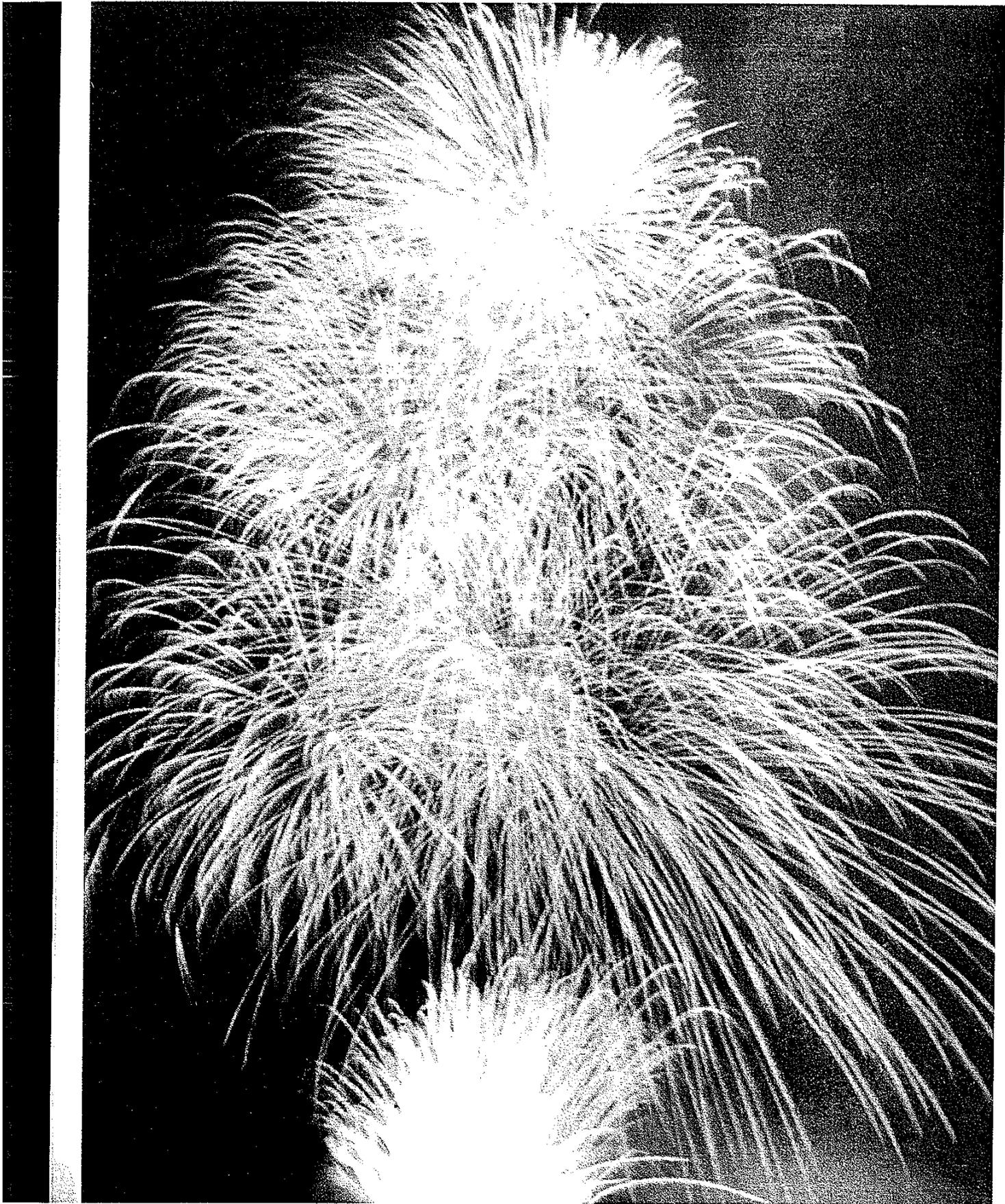
Pag 16-28

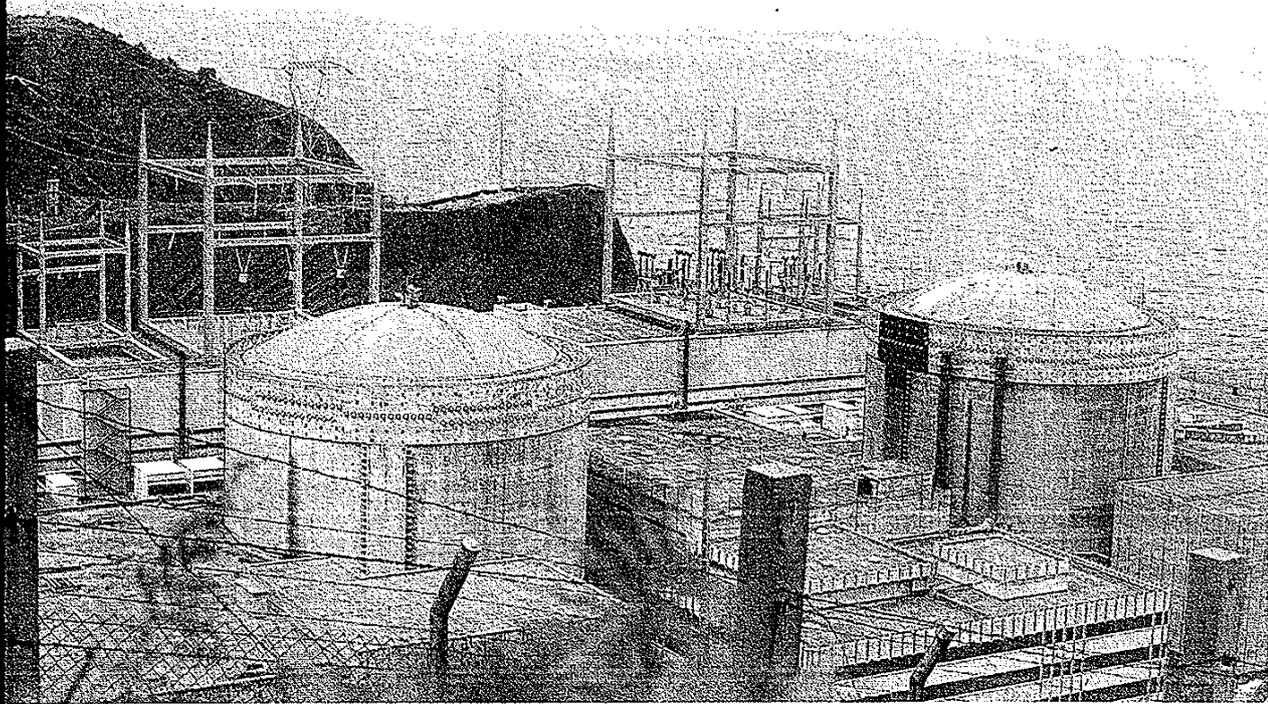
### **DIARIO**

GARA, 5 de octubre de 2003

AGIRRE J.

"Bat artista izan liteke objektu materialik ekoitzi ere"





*Vista de la central nuclear de Lemona.*

## El proyecto no son los fuegos artificiales

En 1999, cuando Ibon Aranberri vuelve de Japón tras una estancia de un año en Kitakyushu, inicia con consonni la producción de un nuevo proyecto y se traslada a vivir a Bilbao. La celebración fue el concepto embrionario del proyecto que fue creciendo e incorporando a su desarrollo ideas, colaboradores y patrocinadores. La acción del artista, el gusto colectivo, lo efímero, la negociación, la participación en la estructura de mercado, el espectáculo y la difusión del evento fueron activos y condicionantes del desarrollo del proyecto hasta su paralización.

La invitación de Papers d'art a participar en "Territoris d'assaig" permite 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.

Miren Eraso

Como ya te comenté me gustaría que intercambiáramos por e.mail ideas y opiniones sobre tus proyectos, en especial sobre el desarrollo de tu último trabajo con consonni -todavía no realizado- y del proyecto documental producido específicamente para Papers d'art. Creo que a partir de esta correspondencia construiremos un diálogo que podrá ser útil para contextualizar tu trabajo y para analizar algunas de las cuestiones más interesantes de la práctica artística contemporánea.

Desde el inicio de nuestras conversaciones para preparar la participación en Papers d'art intuimos -tu de manera más comprometida- la necesidad de trabajar de manera creativa con la idea de la producción y difusión de la información. Tu propuesta de elaborar un proyecto específico y autónomo para la revista me gusta. La idea de crear proyectos pensados para un contexto determinado me parece interesante porque intensifican las características propias de cada espacio de difusión y favorecen la versatilidad del artista. Y creo que esta última cuestión también es crucial a la hora de plantearse las colaboraciones.

Ibon Aranberri

Lo que presento para las páginas de Papers d'art es una adaptación gráfica de mi proyecto de la mano de consonni para el pasado verano. Las actuales circunstancias sociopolíticas y la complejidad que el proyecto entraña para la entidad propietaria impiden su realización. Desde el principio planteábamos como condición importante el acontecimiento público seguido de su correspondiente

efecto mediático. Y si esto no se produce el potencial del proyecto queda obviamente anulado y limitado a un nivel de representación. Con todo, he decidido dar nueva forma a este material para que sea publicado, y así pueda adquirir una consistencia propia. No es sino un reflejo de mi trabajo en este momento adaptado al formato de la revista.

Miren

Supongo que la negativa de la empresa propietaria del lugar donde se iba a realizar la exhibición de los fuegos artificiales ha sido determinante para abandonar temporalmente el proyecto. Pero también creo, como tu indicas, que el contexto ha sido decisivo para valorar los riesgos que encerraba el proyecto.

Llevabais varios meses preparando una explosión pública en una abandonada central nuclear, programabais una manifestación y discutíais sobre la planificación mediática del evento... Y es que, en la complicada actualidad en la que vivimos, parece prudente huir de la polarización mediática y esperar tiempos menos dogmáticos. Me inclino por lo que decía Öyvind Fahlström, "tengo la impresión de que muchos críticos consideran mi obra en términos de su éxito o de su fracaso propagandístico. Por lo visto les cuesta aceptar que, aunque mis simpatías estén claras, mi obra reciente trata de ciertos hechos, acontecimientos y conceptos sin declararse a favor o en contra de ellos. [...] Me considero un testigo más que un educador", pero como sus palabras son, aquí y ahora, casi imposibles pienso que vuestra decisión ha sido la más oportuna.

Lo que más me gusta de tu pro-

yecto es la idea implícita de celebración pública que convierte el evento en fiesta, en placer visual, sin saber qué se celebra. Recuerdo que comentabas que se trataba de un acto generoso e irresponsable al mismo tiempo.

Quizás deberíamos aclarar al lector que el proyecto tenía solucionada su financiación y que disponía de un buen presupuesto porque así se entenderá mejor la idea de sacrificio (esta palabra me persigue desde que vi Bailando en la Oscuridad de Lars von Trier) que conlleva el abandono del proyecto.

Por un lado creo que la relación del artista con el contexto es clara pero también es bastante paradójico que tu responsabilidad como artista no te haya llevado a comprometerte con el proyecto sino a abandonarlo (o posponerlo). En relación con este tema quería preguntarte: ¿cómo entiendes la responsabilidad pública del artista?

Ibon

Sí, se puede decir que teníamos todo menos el permiso de la empresa propietaria, lo verdaderamente necesario. Obviamente éramos conscientes de los problemas que este proyecto acarrea, es un tema delicado. Los riesgos no son de tipo físico: derivados del manejo de material explosivo en un lugar de estas características. Esta parte es fácilmente controlable por los profesionales pirotécnicos con los que hemos colaborado. De hecho la central nuclear de Lemoniz nunca llegó a tener actividad, por lo que no hay radioactividad, y es a la vez lugar muy seguro por su ubicación, casi aislado en medio de la naturaleza. Son riesgos mediáticos que todavía este contexto conlleva en el País Vasco. Hay que tener en cuenta que

plícita de  
que con-  
en fiesta,  
sin saber  
cuando que  
trataba de  
irrespon-  
po.

aclarar al  
ecto tenía  
nciación y  
buen pre-  
se enten-  
de sacri-  
me persi-  
ailando en  
Lars von  
el aban-

de la rela-  
en el con-  
to también  
ico que tu  
to artista  
a compro-  
yecto sino  
sponerlo).  
este tema  
e: ¿cómo  
sabilidad  
?

que tení-  
permiso de  
aria, lo  
sario.  
onscientes  
que este  
s un tema  
os no son  
vados del  
explosivo  
caracte-  
parte es  
able por  
pirotécni-  
s colabo-  
central  
z nunca  
idad, por  
ctividad,  
muy segu-  
ón, casi  
la natu-  
mediáti-  
contexto  
s Vasco.  
enta que

después de más de 15 años de su cierre la central nuclear de Lemoniz sigue representando para muchas generaciones una memoria cargada de sucesos trágicos y tensiones sociopolíticas, y para la empresa propietaria un desgaste social que ha actuado en su contra.

Nuestro proyecto es optimista. Por el empuje provocado por el año 2000 y por otras celebraciones en el entorno de Bilbao nos parecía el momento adecuado. Propusimos un espectáculo pirotécnico que adecuándose a dicho enclave ofrecería momentos de placer visual para los espectadores. Con ello no se trataba de rememorar el pasado ni de provocar, sino más bien de rediseñar un espacio lleno de significado. En este sentido es interesante ver cómo elementos socioculturalmente significantes han cambiado de imagen y valores durante los últimos años y su simbolismo se ha transformado. Sin embargo son planteamientos que la empresa propietaria no puede asumir. El clima político de los últimos meses tampoco ayuda. Son circunstancias que de momento impiden cualquier posibilidad de este tipo. Dado que el proyecto nos interesa en su literalidad, hemos decidido dejarlo en suspenso.

Miren

Tengo un rato libre y decido retomar nuestra correspondencia. Te pregunté alguna vez cómo afrontabas tu actividad cotidiana de artista y me contestaste que con disciplina y ahora pienso que también para esta tarea hace falta cierta disciplina pero sobre todo tiempo libre y esto es lo que en mi caso escasea. La parte del texto de Michael Wenzel que más me interesa, por la relación que tiene con tu trabajo, es la que se

refiere al contexto de los fuegos artificiales en la cultura festiva barroca de la primera mitad del siglo XVIII (justo antes de su apogeo pero también de su desaparición).

Durante los siglos XVI y XVIII esta tecnología, que surgió en un contexto militar, pasó a tener un desarrollo y un uso civil -es curiosa su coincidencia con los orígenes de la tecnología de la comunicación más contemporánea, Internet- y se constituye en paradigma de la arquitectura festiva.

El autor nos cuenta que los fuegos artificiales se utilizaban en contextos festivos -bodas de monarcas, nacimientos, coronaciones- o conmemorativos -tratados de paz o victorias de guerra- y que para estos mismos eventos los edificios también eran iluminados con antorchas y lámparas de acuerdo con las leyes del arte de la construcción y de la perspectiva. Y destaca que las luces artificiales oponían la solidez de las construcciones barrocas a la luminosidad de la más efímera de las construcciones.

Tomando como excusa esta oposición formal de los tiempos barrocos quería contraponer la construcción ruinosas de una central abandonada a la levedad de una fiesta pirotécnica como generadoras de nuevas representaciones simbólicas.

Ibon

Tengo que ponerme en situación para recuperar las sensaciones pasadas. Parece que este tema se me está quedando poco a poco atrás. No soy un especialista en los fuegos artificiales, mi conocimiento es el del público general que asiste al espectáculo durante las fiestas. Decidí dejar la concepción del espectáculo en manos de una empresa profe-

sional, mi trabajo consistía en la organización del evento. Durante el verano he seguido de cerca el proceso de elaboración de los fuegos artificiales y he asistido a varias demostraciones. Puedo decir que lo que me interesa no son tanto los aspectos técnicos y de tradición cultural como su dimensión física y la capacidad de atraer al público. 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 como dices un gran contraste entre la densidad del enclave y la levedad del acontecimiento. Se refuerza lo efímero haciéndolo espectacular. Bueno, me cuesta referirme en términos de realidad a algo que no ha sucedido. No sé. Tal vez podemos incidir más en aspectos ya mencionados.

Miren

Sí, me parece bien. Recuerdo que los inicios de la organización del proyecto coincidieron con tu vuelta de Japón, donde residiste durante un año, y que las condiciones del proyecto te llevaron a fijar tu residencia en Bilbao. Me comentabas que tus proyectos son los que guían tu residencia y que actualmente trabajas también en otro proyecto con un arquitecto japonés, lo que quizás te lleve a cambiar de residencia temporalmente, a participar de la condición de nómada propia del artista contemporáneo. En estos momentos trabajas con el contexto local como artista que se reconoce en un ámbito ideológico más amplio y que mantiene relaciones con artistas de otros países.

También destacaría la reflexión que haces de la ciudad como espacio de experimentación y tu análisis de los fenómenos urbanos (que podría quizás relacionarse con tu paso por la Escuela de arquitectura donde cursaste los dos primeros años). Uno de los elementos de esta relación es el trabajo en colaboración, la formación de un equipo pluridisciplinar para el desarrollo del proyecto de los fuegos en el que tu te sitúas como ideador. Esta relación también se da en la manera de pensar, planificar, organizar y producir, en definitiva de gestionar, el proyecto desde el estudio (desde la oficina de producción consonni), pero donde verdaderamente se establece un paralelismo es en la construcción y confrontación del proyecto en el espacio público. Volvemos a las ideas de la versatilidad (cada vez más necesaria para afrontar la producción contemporánea) y compromiso social del artista.

Ibon

Al hablar de una postura ideológica respecto a las formas

de producción, creo que las decisiones vienen mucho más determinadas por las posibilidades materiales de realización del artista que por una estrategia de actividad. Esto afecta tanto la naturaleza del proyecto como a las cuestiones de vida diaria. Por otra parte, hay que ver donde se establecen los límites del arte. En mi caso, tratándose de un proyecto para consonni, partíamos de una gran libertad a la hora de inscribirlo. consonni plantea actuar fuera de los espacios habituales del arte apoyándose para ello en otras estructuras. Difícilmente hubiese concebido algo así en otras circunstancias. Luego está mi relación personal con el contexto. El proyecto fallido de Lemoniz me obliga a situarme respecto a cuestiones como la relación con el contexto, los niveles de autoría... Siendo un artista local conozco de cerca el contexto, cuento con la ventaja de una experiencia directa y las dificultades de un vínculo que se puede volver excesivamente sentimental. Por ello tengo que marcar la distancia, encontrar la forma sentirme extranjero

en casa. En cuanto a la cuestión de la autoría: uno sigue siendo autor tanto por delegación como por ejecución material del proyecto. Quizás sólo sea una cuestión de habilidad.

La ciudad como lugar de trabajo o la ciudad como lugar de la información. El término ciudad se asocia demasiado a una metáfora de lo urbano construida (que hemos ido adoptando) y relacionada con una imagen de ciudad metropolitana y postindustrial, que no siempre se ajusta a la ciudad que conocemos. En el caso de Bilbao los límites de lo urbano, el extrarradio y el countryside se mezclan.■

Este texto se ha elaborado a partir de la correspondencia que Miren e Ibon mantuvieron por e.mail durante el mes de noviembre 2000.

Ibon Aranberri es artista Vive y trabaja en Bilbao.  
Miren Eraso es responsable de documentación y publicaciones de Arteleku y Directora de Zehar. Vive en Oiartzun, Gipuzkoa.

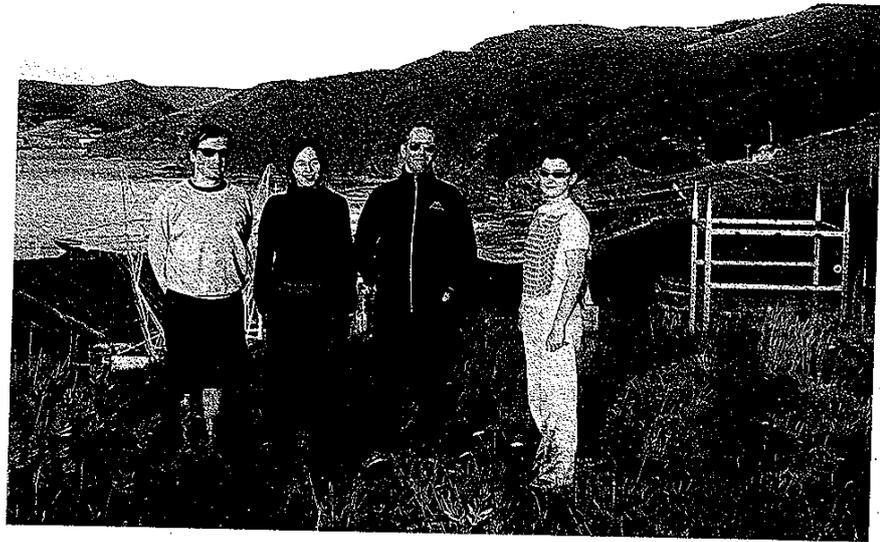
a cues-  
o sigue  
r dele-  
ecución  
Quizás  
ón de

le tra-  
lugar  
érmino  
iado a  
urbano  
s ido  
da con  
tropo-  
l, que  
a la  
En el  
tes de  
adio y  
an.■

rado a  
dencia  
vieron  
nes de

y tra-

e docu-  
s de  
r. Vive



**Agradecimientos:**

Iberdrola, Pirotecnia Astondoa, Ayuntamiento de Lemoiz, Prosegur, Ertzantza, Parque de bomberos Diputación Foral de Bizkaia, Cruz Roja de Plentzia, Bizizaleak, Alberto frias, Zart, Pernan Goñi, Jon Jauregialtzo, Archivo Argia, Quimi Gáñez, Gorka Eizagirre

consonni apdo. correos 1441, 48080 Bilbao  
tel 94 4432390 fax 94 470092  
www.consonni.org

D'ART

PAPERS ▲ D'ART

21

**O**rain 8 urte bukatu zituen Arte Ederretako ikasketak, eta geroztik irakasle ere izan da, urtebete pass, fakultate horretan. Hortik dator kio, beharbada, arte plastikoei buruz teorizatze duen erraztasuna. New Yorken eta Japonian urte bana egindakoa da. Izen handiko jaialdi eta erakusketetan parte hartu izan du, eta beste zenbait lagunejin batean "Transakzio denbora" izeneko mintegian esku hartu du Donostiako Miramar jauregian.

-Noiz erabaki zenuen artista izatea?

Ez zen erabaki bat izan, gertatutako gauza bat baizik. Esan nahi dut, artista izatea ez da amets bat izaten askotan, gertatzen da bat baizik; bizitzak berak erabakitzen duela, alegia.

-Nola laburtuko zenuke zure ibilbidea?

Hasieran diseinuari edo arkitekturari lotutako eskultura landu nuen, baina gero eta gehiago proiektuak egiten ditut gaur. Diziplina batek markatutako lanak adierazpenerako leku jakinak eskatzen ditu, museoak edo galeriak eta, artistak maiz arte egitura ofizialekin galzki konpontzen garenaz, nire proiektuak erakusteko behar ditudan espazioak ere neuk sortzen ditut. Gero eta gehiago zuzenean lan egiten dut, jendarean, erakusketari lotu gabeko moldeak bilatuz.

-Proiektua diozunean, zerbait materiala, objektua ekoltziko duzula adierazi nahi al duzu?

Oteizak berak ere esaten zuen berarentzat eskultura ez dela materia, elementu sozial bat baizik, inguruarekiko lotura bat; eta, nire kasuan ere, une batean materia muga bilhurtu zen. Azken urteotan herriz herri egiten ari diren eskultura horien kontra nago erabat, eta Fundazioak daraman bidearen kontra, are gehiago. 53an produktzio materiala alde batera utzi zuzenean, erabaki guztiz artistikoa izan zen; eta, antropologia edo poesia idazten duenean, bera eskultore sentitzen da, nahiz idazkera izan bere lanabesa. Baina non geratu da Oteizaren lan pedagogikoa? Donostian, esate baterako, Oteizaren eskultura bat jarri dute Paseo Berrian Txillidarekin lehiatzeko eta beti Txillidak irabazten du, Txillidaren obrak hor egoteko sortu zirelako eta Oteizarenak ez. Oso tristea da hori. Txillidak hizkuntza trebe eta garatua zuen, objektua ondo kontrolatzen zuen eta lekuarekiko harremana ere bai, modu organiko batean lan egiten zuelako.

Oteizak ez ordea. Oteizaren objektuak linguistikoa dira. Oteizak espazio publiko batean jartzeko egindako objektu bakarra -Irungo mugan duena eta Tolosako Benta Haundin dagoena- ez dute zerikusirik gaur eguneko monumentu txoekin.

Benta Haundin sasi artean zegoenean gustatzen zituzidan ni-

ri. Nire ibilbidea uzuliz, hasieran inguruarekiko harreman horretarako objektua behar nuen, baina gero objektua desagerraraztera jo nuen, eta inguruarekiko zuzeneko harremanaren bila abiatu nintzen. Horrek ez du lana inmateriala bilakatzeko. Guk proiektu bat egiten ari garela diogun, diziplinaz gaindiko lana egiteko modu batez ari gara. Igaruarekin harreman zuzena nahi badugu, objektuaren alderdi sinboliko hori ez da batera eragin korra, eta beste tresna batzuk erabili beharrean aurkitzen gara, teknologia berri lotutakak, esate baterako. Eta hor, artea kontzeptu edo ideia bilhurtzen da, beste ezer baino gehiago. Ni, dena den, ez naiz lan erradikala eta puntako jirra horien artean kokatzen naz; nahai artearen ohiko balibikoak erabiltzen ditut, baina beste era bateko harreman batean, ez da kontemplaziozko harreman.

-Abstraktuan hitz egitea ari garenez, jar ditzagun adibide batzuk, zeureak direnak. Nire azken proiektua historiarreko kobazulo bat itzea da.

Ibon ARANBERRI | *Artista plastikoa*

## «Bat artista izan liteke objektu materialik ekoitzi gabe ere»

Labur samarrak izaten dira artista plastikoa beren obrari buruzko adierazpeteretan. Ez da Ibon Aranberri itziartarraren kasua. Zehaztasun harrigarri mintzo da artearen azkenaldiko bidegurutzetako eta krisialdiez, eta euskal artista gazteak irakitzen ari diren bideei buruz. Hain ondo hitz egiten du, obrarik gabeko artistak badaudela sinetsarazten dio entzuleari. «Ez obrarik gabe, baina bai obra materialik gabe» zehaztu du berak.



“**Sinboloa bera, Gaur taldeak erabili zituen mitifikazioak, domestikatu nahi ditut**”

da. Aizkorriko mendikatean dagoen Iritegiko haitzuloaren sarrera itxi nuen, metalezko xafia batekin.

-Ekañ ere itxi zuten eta ondo itxita dago.

Honek ez du helburu funtzionalik, beste zentzu bat du. Ez du haitzulo bat anulatu nahi izan. Ez da batera agresiboa. Ate bat geratzen zaio. Nik erreferentzia sinbolikoekin lan egiten dut. Lana bera ez da sinbolikoa. Horrelako interbentzio batekin

sinboloa bera neutralizatu egiten da eta azkenaldi honetan asko erabiltzen ditut azken hamarkadetakoa joeretan sartu ziren mitifikazioak, Gaur taldeak erabili zituenak batik batik, hemengo sustraien sakralizazioa esate baterako. Nire lanak, noski, badu Oteizarekin zerikusirik. Nik sakralizazio hori domestikatu egin nahi nuke.

-Alta hili nahi duzue, zuek haren lekua hartzeko. Ez da hori bakarrik. Sakralizazio horrek lana itxi egiten du, gure sustraiak miresgarri bihurtzen ditu, baina ez dira erabilgarri izaten. Eta ni, gaur eguneko kodeak erabiltz, ukiezina diren zenbait erreferentzia eta oinarri gureganatzen satlatzen naiz.

-Arteaz harago doala diozu lan hori.

Euskal Herrian kobazuloek duten izaera mitologikoekin lotzen dut lana. Hizkuntza komun bat erabiltzen dut, baina lekuan lekuko berezitasunekin nahasiz, nolabait globalitatearen diskurtsoa hankaz gora jartzen dituen lekuak badaudela frogatuz. Nik

lan hau bera beste herrialde batean aurkeztuko banu, beharbada Platonen mitoarekin lotuko lukete, ez dakit. Dena den, nire lanetan ironia ere badago, ez adar-jotze gisa, esanahia aktibatze modu bezala baizik.

-Eta proiektu bat kanpoan aurkeztean duzunean?

Joan den urtean Manifestan, Frankfurtan (datorren urtean Donostian egingo da), erreferentziazio lokalekin mundu mailako erakusketak egiten saiatu ziren, eta nik, joan den mende hasierako erakusketak nazionala haizetan herrialde bakoitzak egiten zituen pabilioiak erabiltz, gure pabilioi bat egin nuen Picassoaren "Guernica" koadroarentzat. Nies Van Deroren, modernismoaren arketipoak egin zituen arkitekto alemanaren, tipologia erabili nuen pabilioi txiki hori egiteko. Modernismoak berrikuntza kulturala unibertsal bat planteatu zuen eta alemaniar faxismoan izan zituen horrek eraginak. Hori gaur egun atzera geratu da; baina, gaur egun, multikulturalismoaren izenarekin neokolonialismo berri bat ezartzen zaie kul-



tura lokalei. Orain "Guernica" gerraren kontrako ikono gisa erabili da; baina "Guernica" ez da gauza bera Alemanian, Madrilen edo Euskal Herrian, koadro hori ia-la logotipo blakatu baita. Eta esanahi desberdin horretan oinarritu aintzen nire proiektua egituko. Oraindik han dago Frankfurtoko ibaiaren ertzean.

-Proiektu horiek ba aldute zentzurik dutezazorik gabe? Artea ez da eraginkorra gure eskalatik kanpo. Atzeritza jotzen garenean oso problemafiko da, lekuarekin harreman gutxi dugulako, eta bharrezkoa da ezagunak diren elementuak erabiltzea. Xorrogatik erabili nuen koalro hori. Eta gero, noski, argialpen batean agertzen nitzen nire arrazoiak. Baina ez da beti bharrezkoa.

-Mintegian zer testu aurkeztu duzu eztabaidarako? Mintegiak ez du gai bakar bat, norabideak aurkitu nahi dira. Nire testuan neure biografia eta bizipen pertsonalak modu literarioan kontatzen saiatu naiz, eta euskaraz egin dut hori, bizipenak konpartitzeko metaforak beharrezkoak direlako. Nolabait artista izatea ez dela aktibitate bat, identitate bat baizik, horixe agertu nahi izan dut. Artea alde zaurretik eraikitako hizkuntza bat erabili ohi da; eta non dago artista bera, artistaren mortasuna? Galdera horri erantzun nahi izan dicit. Mintegi honen berezitasuna, bestalde, itxia izatea zen. Gaur egun erakundeek kultura instrumentalizatu egiten dute; horrenbestez, mintegi itxi bat diru publikoarekin egitea ez da batere ohikoa, eta hori txalogarria da.

-Zer dira bildu zaretan 30 horiek? Artista ez kontsaktatuak gara eta kasu guztietan obrari baino garrantzi gehiago ematen diogu pertsonari. Badago, esate baterako, artista suediar bat bere ahotsarekin lan egiten duena. Hogei urte daruma ahotsarekin lanean, ahotsarekin espazioak eraldatu. Ahotsa fisikoki erabiltzen du, ez zerbait adierazteko. Badaude filosofoak, soziologiak eta arte munduko adituak asko interesatu zaizkidanak. Jatorriz ere askotarikoak dira.

-Artearen eta gizartearen arteko harremana aztertu omen duzue. Harreman horren krisialdia alpatzen da sarri. Oteizaren eredia aipatu dut, berriro ere, baliagarria delako, oso norabide zabalean lan egin zuelako. Oteiza bai izan zela artista politikoa; eta ez bakarrik bere ideologiagatik, baizik artea gizartearen erakuntza baterako erabili zuelako, lanabes bezala erabili zuelako alegia. Egin behar honetaz hizketan hasten garelarik, hala ere, oso erantzun desberdinak aurkituko ditugu. Gu identitate lokalaz mintzo gara, baina zer da identitate lokala Suedian? Guk ez dugu mintegian ondorioz aterako. Askoz ere beharrezkoagoa da krisiak identifikatzea. Euskal Herrian, orain, ez dugu lan egiten homologatuak izateko asmoarekin edo modan dauden joerei jarraituz; geure goetak eta bideak egiten ari gara. Nire belaunaldikoei buruz ari naiz.

-Zein dira arte plastikoetan zuren belaunaldikoak? Joan dena dago gure aurreko belaunaldi bat, Juan Luis Morazak, Txomin Badiolak eta beste zenbaitek osatua hain zuzen, eta, gurean, berriaz, Asier Perez, Begoña Muñoz, Sergio Prego, Itziar Okariz eta Jon Mikel Euba aipatuko nituzke, batzuk alpatzeko. \*

Joxean AGIRRE



**Apunteak  
hartzeko  
erabigarriak  
dira nire ohol  
edo «egur»  
horiek**



**Oteizak artea  
gizartearen  
erakintzarako  
erabili zuen;  
artista  
politikoa zen**

-Donostiako mintegrako, ordea, objektu bat egin duzu. Objektuak dira, baina modu anonimoan eginak. Neu bertakoa izanik, gauza xume eta funtzional bat egin nahi nuen. Ez zen lan pertsonala egiteko abagunea. Hogelita hamar partaide ziren mintegian, eta bakoitzari haritz hosto baten formako haritzeko ohol bana eman genien. "Egurra" deitu diet. Apunteak hartzeko erabigarriak dira ohol horiek, eta badago hor ere, noski, sinboloaren arintze bat, gure sinbolo horiek trinkoegiak direlako. Ez da transgresioa, neu ere sinbolo horien eramaile naizelako, bertakoa naizelako. Kanpotar batek ezin dezake hori egin, baina nik bai.

SELECCIÓN DE ARTÍCULOS DE CRÍTICA EN PRENSA,  
REVISTAS E INTERNET Y CATÁLOGOS

Peio Aguirre:

## **IBON ARANBERRI: HUELLAS**

Texto publicado en el nº14 de *Afterall Journal*, una revista de arte contemporáneo de la que la Universidad Internacional de Andalucía, a través de su programa **UNIA arteypensamiento**, es co-editora.

En tiempos en los que la conquista del planeta parece un hecho consumado, los recursos naturales han sucumbido al disfrute económico por parte del capital. Alcanzar las cumbres del Himalaya tiene un valor monetario y ni siquiera el montañismo, cada vez más turistizado, está a salvo de esta explotación. Si como una vez escribiera Fredric Jameson, 'parece que hoy día nos resulta más fácil imaginar el total deterioro de la tierra y de la naturaleza que el derrumbe del capitalismo', quizás esto ya no sólo se deba a una debilidad de nuestra imaginación, sino también a una seria amenaza.<sup>1</sup> Prácticas artísticas como la de Ibon Aranberri emergen singularmente con una actitud escrutadora hacia el entorno natural y sus representaciones construidas, donde ponerse en marcha, explorar límites y excavar ruinas constituye todo un campo de experiencias.

El proyecto más ambicioso y anhelante de Aranberri está todavía por venir. La visualización de los fragmentos que lo componen es tanto imaginaria como endeudada con una necesidad de acción, observación y reflexión. Su técnica intuitiva, acumulativa, lacónica y multifacetada nos hace seguir pistas allí donde tentativas y obras anteriores se presentan como pretextos para la proyección de un futuro reto personal. Este nuevo objetivo puede ser descrito como un documental de montaña, deconstruido y reconstruido de nuevo bajo un nuevo cosmos. En su fase actual de pre-configuración, una amalgama de referencias cruzadas – bajo la influencia concéntrica de la espiral y la alegórica del mapa – nos muestra su metodología prospectiva, donde decisiones casuales pueden conformar núcleos interpretativos en sí mismos, pero donde cada uno de los elementos añadidos interactúa en el marco de un horizonte final. Esta aspiración en Aranberri no es un síntoma de nostalgia hacia una totalidad perdida, sino que es explícitamente 'totalitario', en lo que respecta a la reactivación de estimulaciones estéticas, personales y biográficas unidas a mecanismos de lo social, todas ellas lanzadas al unísono sobre un tablero de juego. Los términos polémicos de 'totalidad' y 'totalitario' deben ser matizados. Por un lado, poseen un carácter meramente estructural, de organicidad sistémica y programática. Por el otro, se trata de abrazar los elementos desperdigados de una estética que alude a un modernismo temprano en cuanto a su amplitud de miras, y donde el concepto de *Gesamtkunstwerk* – u obra de arte total – es sólo una de sus figuras. Sobre este fondo, Aranberri presenta un interés por el estudio de arquitecturas monumentales características de regionalismos culturales, donde una estética moderna ha generado distorsiones híbridas entre cultura y naturaleza, encontrando en las grandes infraestructuras y mega-proyectos desarrollados bajo regímenes autoritarios residuos de memorias olvidadas, promesas imaginadas abocadas a su desmoronamiento.

La monumentalidad de la montaña es, del mismo modo, el escenario donde las ideologías dominantes proyectan una percepción de la naturaleza que bajo el prisma del idealismo romántico-nacionalista cobra tintes absolutistas. Las raíces del montañismo moderno poseen abiertamente un carácter ciudadano. Con el fracaso de la revolución burguesa y el nacimiento en su lugar del capitalismo industrial se descubre que la montaña no es exclusivamente una huida de las insostenibles condiciones de la sociedad industrial occidental. Sobre las alturas el hombre ha puesto sus esperanzas e ilusiones más fantasiosas. Allí arriba, la frontera entre razón e intelecto, intuición y raciocinio acrecientan la conciencia de límite. El ascetismo estético del montañismo puede verse igualmente desde esta posición como un rasgo genuinamente moderno, en el sentimiento de que lo estético sólo puede realizarse y encarnarse plenamente allí donde hay algo más que lo meramente estético.

El acercamiento del artista hacia estos códigos mantiene la distancia que separa una práctica de la montaña (como una actividad donde ideologías políticas son canalizadas vía el activismo ecologista, movimientos sociales, naturismo, comunitarismo y otros estilos de vida), de la montaña como lugar de práctica (en su sentido clandestino, liberador y utópico). A su vez, la importancia de la geografía vertical como anclaje geopolítico donde los estados-nación mantienen una vigilancia territorial estratégica que forja un escenario narrativo de conspiración, dominio y poder.

Todo este tejido se engarza con una noción de la naturaleza atravesada por constructos culturales, especialmente en sus operaciones de desmitificación y resignificación. Los signos culturales dentro del paisaje mediático se transforman en una segunda naturaleza donde esos mismos signos, ya convertidos en iconos por el peso de la tradición, regresan reificados al mundo cotidiano. Las manipulaciones de símbolos del paisaje cultural hereditarios de una estética modernista incorporados a la normalidad (como son los perfiles de Eduardo Chillida, el *Guernica* de Picasso o la escultura-totem que preside el Parlamento vasco) constituyen casos de esta 'superficialización' transformativa.

Uno de los rasgos centrales en la obra de Aranberri estaría en la apreciación del paisaje en tanto que representación de una percepción exterior, neutralizada de antemano. La montaña vendría aquí a convertirse en un acelerador de experiencias donde una pulsión de revolución aún no ha sido domesticada por una mirada de urbanidad. Sólo en la catarsis de la catástrofe que en montaña se origina una suspensión temporal del orden preestablecido y una vuelta al equilibrio.

Existen dos tipos de relatos de género alpino: aquel de la consecución del objetivo último, y ese otro del fracaso y el accidente como argumento a falta de un final feliz, cuando la montaña se despierta bruscamente para defenderse del intrusismo, como un dragón furioso, y que a menudo toma cuerpo en el fenómeno de una avalancha. La perfección de esta figura

narrativa nos hace olvidar el desastre y la destrucción que provoca, simbolizando un tiempo concentrado de baja resolución, de autoconciencia expandida. Una falla incontrolable, destrucción como creación. Los filmes de Arnold Fanck *The Holy Mountain* (1926) y *Storm Over Mont Blanc* (1930) constituyen paradigmas radicales a la hora de integrar esta irracionalidad. Mezclando el imaginario del cine expresionista alemán con la exaltación romántica, estos 'poemas de naturaleza' subliman el paisaje en los valores del nacionalsocialismo. Resulta igualmente interesante comparar esta recalificación del entorno natural (sin ningún miedo físico al desafío técnico del rodaje en condiciones extremas) con las estilísticamente alejadas muestras coetáneas del cerebral montaje/collage constructivista, pero también con posteriores géneros documentales, del que *The Dark Glow of the Mountains* (1984) de Werner Herzog es un ejemplo artístico y divulgativo.

En este contexto, es interesante considerar los intentos por escalar el Everest, no sólo por expediciones nacionales llevadas a cabo por los estados-nación sino por grupos con una definición local y regional concreta, entre ellas una expedición vasca. A una incursión fallida en 1974 (llamada Tximist por el sponsor, una conocida marca de pilas), le siguió otro intento en 1980, logrando finalmente el objetivo. La expedición se enmarcaba en la carrera internacional por colocar la bandera nacional. Un sueño hecho realidad. En la coyuntura socio-política del periodo se remarcaba la unión entre montañismo y política

Estos regresos hacia atrás, casi siempre acaban deteniéndose en el entusiasmo colectivo, allí donde el deseo de asociación y superación arrastra formas emergentes de organización en la sociedad. Una energía y un sueño colectivo que, lejos de haber desaparecido como podría pensarse, permanece secuestrada por la inercia de las conciencias, el individualismo y la erosión del tiempo, y que espera pacientemente a ser desencadenada, liberada. De paso, enlaza la continuidad del pasado histórico con el presente. En esta cadena de genealogías, el artista presta una atención especial a las estéticas y modos de hacer locales donde ese espíritu de colectividad, de unión, todavía puede ser algo más que una mera promesa emancipadora.

Un proyecto a la luz de esta fuerza colectiva se situaría en el señalamiento de la antigua central nuclear de Lemoniz, en la costa vizcaína, a veinticinco kilómetros de Bilbao, escenario durante finales de los setenta y principios de los ochenta de momentos de protesta, represión y agitación. Lemoniz permanece como espacio tachado, un terreno donde un pasado de resistencia ha devenido en una mole de cemento fantasmagórica y vacía, desprovista de cualquier función que no sea recordar un episodio trágico y oscuro. Un escenario del que se cuentan historias y anécdotas como la de que los obreros empleados en la construcción arrojaban bocadillos envueltos en papel de aluminio a la mezcla hormigón como un modo de sabotaje para lavar su mala conciencia por lo que estaban levantando. A día de hoy, lo que no está en un mapa no existe. Una composición pirotécnica (en el fondo una coartada) hubiera

venido a celebrar la entropía del lugar, el recuerdo todavía instalado en algún recoveco de la memoria, el hecho de cómo una central nuclear fue truncada por la amenaza y el disturbio, en unos acontecimientos que alcanzaron a todos los niveles de la vida pública, desde la cultura hasta las más altas instancias. Pero diversos impedimentos legales refuerzan el estatus ambiguo, en suspenso, de este propósito surgido conjuntamente con la oficina de producción artística consonni.

Como resultado todavía cambiante, el diaporama *Luz sobre Lemoniz (sin onda expansiva)* (2000–...) reactiva capas de tiempo sedimentadas mediante una acumulación de imágenes, gráficos y diagramas descubriendo lo entretejidos que están los acontecimientos políticos de la efervescencia social y las estructuras culturales, y donde el pasado histórico sólo nos es accesible bajo forma textual.

Esta conexión entre ingeniería social y soluciones de diseño sirven a Aranberri como campo de pruebas para la creación de más coartadas cómplices, como es (*Ir. T.nº513*) *Zuloa* (2003), hasta la fecha su más oscuro y furtivo artificio. En esta localización remota, en un punto cartográfico accidentado, una excursión reunía a una congregación energizante, unidos todos por la atracción de una superficie opaca, un punto ciego en el paisaje. Una cueva es sellada con una negra lámina minimalista donde sólo un orificio queda abierto. Una concesión formal con una función concreta, pues se trata de una vía de entrada para la comunidad de murciélagos que habita la cueva. Una investigación propia de las ciencias naturales y la antropología muta en un imagen de ciencia-ficción.

Al margen de las mistificaciones romántico-nacionalistas de la ideología étnica dominante, su desnaturalización llevada a cabo por Aranberri vuelve a reincidir en este indisociable eje cultura/paisaje donde la construcción identitaria puede ser extrapolada a su condición universal y universalizante -no sólo la cueva como metáfora de todo comienzo, refugio del mito o simulacro Platónico-, sino en cuanto a su lectura desde posiciones y tradiciones geográficas singulares o descentradas. La densidad contenida de una cueva como lugar extremadamente connotado sufre esa operación desmitificadora y de mediación características en Aranberri, donde el diseño actúa como algo casi gráfico, pasando de un nivel de significado arquetípico a otro nivel más complejo donde el orden entre el entorno primario y la tecnología es invertido. Una cueva o una montaña pueden ser el objeto de un trastorno que cuestione no sólo las relaciones entre la naturaleza y el artificio sino también una mirada que sólo consigue acercarse a lo indómito y a lo irracional a través de su tematización. Es una regla que cuanto mayor es la comercialización de la excepción, sea la lejanía de territorios inexplorados o la pureza de una experiencia estética, menos especial ésta se vuelve. Los paraísos perdidos devienen ficciones para el consumo mientras otros lugares desaparecen milagrosamente de los mapas. En (*Ir. T.nº513*) *Zuloa*, la cueva-escultura y la excursión-expedición funcionarían dialécticamente, la una como negación de la otra y ésta como

necesaria para la completitud de la primera. Gracias a ello, el reencuentro con hábitos de generaciones pasadas y también presentes de acudir en grupo al monte, que un deseo utópico es canalizado abriendo espacio a mucha gente tanto de manera experiencial como imaginativa.

Una cuestión, ésta de la Utopía, también presente en aquellas situaciones donde a una modernidad romantizada sólo le puede seguir el estallido violento de la Utopía negada. Algo similar tiene lugar en su serie más reciente, en continua progresión, consistente en *Dam Dreams* (2003), *Política hidráulica* (2005) y *Mar del Pirineo* (2006). Las grandes infraestructuras del desarrollismo construidas en las décadas de los cincuenta y sesenta sirvieron como tests del anacronismo del Estilo Internacional, mutaciones del brutalismo convertidas más tarde en fuente de atracción para visionarios de la arquitectura fascinados por el influjo dominador de una estética capaz de abarcar cualquier cosa.

El 'milagro español'. Ésta fue la expresión acuñada por el régimen franquista para definir la aceleración de la industrialización durante aquel periodo. El crecimiento de España en el sector industrial y económico fue el mayor de las sociedades Occidentales. Un caso de modernidad demasiado tardía, donde bien conviene recoger el saludable consejo de Jameson de sustituir por 'capitalismo' allí donde aparezca el término 'modernidad', y en el que el viejo cliché del modernista como fascista se hace efectivo. De nuevo el espectro del totalitarismo hace su aparición. Esta vez en una red de enclaves artificiales, presas y embalses con los efectos ecológicos, sociales y económicos que generan. A la voluntad de orden y armonía, lanzadas al futuro por los urbanistas y planificadores en el pasado, Aranberri introduce más desorden y caos, un rompecabezas donde la fragmentación es sólo el paso previo hacia una reconstrucción arqueológica y sentimental.

En todo este proceso la rueda del modo de producción gira sin nunca detenerse. El ciclo original (nieve derretida, agua salada y lluvia) es constantemente intervenido. En este punto el documental de montaña se solapa con ese otro mar de montañas, con esta obra en fase evolutiva donde la gestión política del agua es únicamente el telón de fondo desde donde partir. La cuestión del dominio y el control subyacen como muestras de la voluntad de poder. Los pantanos, zonas catastróficas con veladuras de normalidad, lanzan un espacio imaginario donde la metáfora de la inundación es sólo su representación más amable. Las cartografías de la desaparición potencian esos no-lugares como escenarios de ficción. Esta poética se apoya en contenidos que provocan debate social para abrir nuevos renovados territorios reflexivos. Su innovación en la forma como en la elección del tema hace que las categorías del archivo y el des-archivo, el documento y la escultura sean continuamente desplazados. Esto sólo es posible mediante la aplicación de estructuras narrativas un tanto ficcionalizadas añadidas sobre materiales veristas. La restauración cognitiva de un mapa es el siguiente paso. Es por ello que, a pesar de todas las naturalezas muertas y el recuerdo de la desaparición, algo se mantiene vivo en la cabeza del espectador. La devolución del potencial utópico que le ha sido sustraído

por el ejercicio de la política paradójicamente siempre se resolverá en ese momento de catástrofe, pues no es en el éxito, sino sólo en el fracaso de las Utopías, una vez más, que infinidad de partículas son liberadas y expulsadas como una infección curativa, y que un nuevo principio esperanzador comienza.

Entonces, el entrecruzamiento de los pantanos y el documental de montaña viene a completar el sistema. Rebobinando a toda velocidad, el ciclo empieza en las grandes cordilleras, cuya nieve surte a los ríos del valle, la recogida del agua es fuente de energía, y con ello, objeto de disputa. Los gobiernos obstruyen y fuerzan a la naturaleza con sus arquitectos e ingenieros, los pantanos artificiales anegan pueblos y zonas con vida, huellas borradas, ruinas inundadas. La política hidráulica distribuye el agua a las zonas costeras, cuyo turismo supone uno de los principales cimientos para la economía. De ahí a la especulación inmobiliaria, la renta del suelo y el capital financiero no hay un paso. La linealidad de esta exploración en Ibon Aranberri se asemeja a una madeja. Esta 'pequeña' historia universal es todo un programa. Una arqueología de la totalidad que el capitalismo una y otra vez intenta escondernos.

---

<sup>i</sup> Fredric Jameson, *Las semillas del tiempo*, Madrid: Trotta, 2000, p.11.

## 24th September 2007    Arte: La memoria estancada



[[http://bp1.blogger.com/\\_mBGAoDdbPIE/Rvf2nbc\\_c1/AAAAAAAAAZs/nAAHkpuIRDw/s1600-h/27\(15\)-745621.jpg](http://bp1.blogger.com/_mBGAoDdbPIE/Rvf2nbc_c1/AAAAAAAAAZs/nAAHkpuIRDw/s1600-h/27(15)-745621.jpg)]

### por Javier Montes

Ibon Aranberri cuenta en una entrevista reciente que nunca tuvo cuadrilla. Y uno tiende a fiarse de un artista que va por el mundo a pelo, sin cuadrilla; y le encuentra doble mérito si el artista es vasco. Quien conozca un poco las peculiares condiciones de iniciación adolescente a la vida social en el País Vasco sabe que andar sin cuadrilla es peliagudo, causa de estupor y alarma para padres y vecinas y ancianas tías. La cuadrilla es una pandilla y es algo más: alternativamente un trampolín y un útero, una bendición y un agobio, una ñoñez y una cosa admirable, un colchón del que sólo los atrevidos -o los raritos, que es lo mismo- se animan a despegarse. En la misma entrevista Aranberri decía algo muy sabido: «Para ser artista hay que matar al padre». Se puede abundar, a la vista de su trabajo: quizá, para ser artista, o mientras lo sea, Aranberri esté en el largo trance de matar a la cuadrilla. O por lo menos en plena negociación complicada -si no fuese tan lacónica, uno diría que atormentada- con su «cuadrilla extensa»: con ese País Vasco y esa España de los que salió para trabajar en Madrid o Japón o Nueva York, pero que le acompaña en forma de herencia cultural, sentimental y política. Del «punk radikal» de Eskorbuto y Kortatu a las «pelis» de Zulueta o la sombra de Oteyza: un País Vasco tan trufado de tótems y tabúes, tan saturado de «identidad», tan embrujado por fantasmas de la memoria, a veces tan triste y pesado y agotador como puede ser ese resto de España sobre el que también trabaja.

**Simbología local.** A su manera parca en palabras, Aranberri ha ido siempre directo a los puntos calientes de la simbología local. En uno de sus proyectos cerraba a cal y canto la cueva de Iritegi, yacimiento de gran valor sentimental para la construcción de una raza vasca ancestralísima -¿aburrido de tanta Prehistoria? ¿Para animar a mirar fuera de la caverna? ¿Para dejar dentro a los trogloditas?--; ha trabajado sobre la presa de Itoiz, verdadera herida sangrante que aún supura; proyectó una coreografía social compleja que incluía fuegos artificiales sobre Lemoniz, otro nombre espinoso y de acceso vedado -son tantos, en el País Vasco. Voló a Madrid y echó a caminar desde Barajas, avistando la capital con prismáticos, sin entrar, de lejos, con cautela exagerada ante la nueva Babilonia o paródica equidistancia; y recuperó fotografías aéreas de embalses franquistas de Navarra, el País Vasco y el resto de España en su

proyecto para esta Documenta.

Ahora despieza y lleva a la galería el obelisco fascista fabricado en serie que remató muchas de aquellas presas que Franco inauguraba, pertinaz, en sus buenos tiempos. Resucita una imagen desabrida que se resiste a borrarse de la memoria -incluso de la de quienes no habíamos nacido: la cinta de raso, las tijeritas, la banda municipal y espesa, la barriga del dictador, los trompetazos del NoDo. Y la conciencia sorda de una herida que no se cerró bien, de un país lleno de presas sin agua y diques que rebosan memorias estancadas.

**Monolitos.** La nota de prensa de la galería habla del «orden melancólico de la materialidad transformada.» No entendemos bien qué será eso, pero desde luego sí respiramos -habría que estar corto de aliento para no hacerlo- la melancolía de esa presa agrietada y casi vacía ¿peor que vacía del todo? de la sierra de Guadalajara. Así que éste era el corazón de la Castilla amenazante. Y qué poca cosa era: qué igualmente hostigada por la iconografía de monolitos y cenotafios y obsesiones legendarias de cartón piedra. Porque el obelisco que reproduce Aranberri es de piedra berroqueña, pero parece acartonado. Es gris y cutre y demasiado familiar: huele a casi cuarenta años de tediosa tecnocracia triste.

**Fuera de España.** Aranberri está ya lanzado: mientras leen ustedes esto andará inaugurando una retrospectiva en el Kunsthalle de Basilea, justo al tiempo que se cierra la Documenta donde ha participado. Le esperan otras en la Fundación Tàpies y en la Galleria d'Arte Moderna de Bolonia. Se pregunta uno, sin embargo, hasta qué punto es legible -o inteligible- fuera de España su juego tenue en torno al lenguaje y las leyes inexorables de nuestra memoria histórica (que se cuele por la gatera cuando le dan con la puerta en las narices). Su regateo con malos recuerdos personales y peores sabores de boca colectivos, el paladeo de lo más agrio de nuestro pasado y nuestro presente común. No es el único artista -vasco o no- de su generación que trata todo esto. Uno piensa, por ejemplo, en Fernando Sánchez-Castillo: pero el madrileño es más berlanguiano, más chusco a su manera, más consciente del esperpento en que degenera pronto la farsa y licencia de nuestras Batuecas, más dispuesto a sacarle jugo. Aranberri lo hace de otra manera: a su trabajo se le tuerce la mueca. Ha afirmado que no «reivindica» la memoria histórica, y que reflexiona más bien sobre el lenguaje de la Modernidad y sus utopías fracasadas. Puede ser: pero debe darse cuenta de que reaviva esa memoria, inevitablemente, en quienes ven su trabajo.

En cualquier caso, sería demasiado simple, y señal de no haber entendido bien su forma de actuar o su carácter, reprocharle una «falta de compromiso» en su tratamiento de lo político. Pero la cosa es más complicada: su trabajo desactiva justamente esa retórica. Desconfía de sus trampas y no cede a su narcisismo: los iconos nacionales, las hazañas bélicas, las arengas y epopeyas prefabricadas de la tribu, en el fondo, se parecen a los de las tribus vecinas. Ni más heroicos, ni más románticos: igual de feos, igual de sórdidos, puede que igual de inevitables. Así que su voz es tan política como anti-enfática y alérgica a la propaganda. Quien diga que eso es cobarde debería pensarlo dos veces: no

# Artforum International December 1, 2007 |

## Scharrer, Eva

### Ibon Aranberri: Kunsthalle Basel.

#### [Link/Page Citation](#)

As if questioning if, or how, context changes content, Ibon Aranberri titled his recent show "Integration." The minimal installation featured three projects from the past seven years--of which only one has actually been realized in its original context, while the other two exist as relics or project sketches, though ones that the artist now regards as works in and of themselves. Aranberri grew up in the Basque country in the post-Franco era, and most of his work uses this specific geopolitical background to show how the decoding of cultural memory--and forgetting--can be translated into new meaning.

Light over Lemoniz, 2000-, a collaboration between Aranberri and the art-production company Consonni, was conceived initially as a fireworks display mimicking that of the inaugural celebration of the Guggenheim Bilbao in 1997. Situated only about twelve miles from Bilbao, Lemoniz is the site of a nuclear plant built in the early '70s but never activated; it is the only remnant of a major development plan to construct several such plants along the Basque coast, halted after massive and sometimes violent public protests. Today the structure stands as an ambiguous monument to a dark chapter of history, and to the power of the people's resistance. Aranberri grew up during the '70s, and his visual language draws from the logos of protest that were designed by renowned local activists and artists (such as Eduardo Chillida). In Light over Lemoniz, Aranberri seeks to reactivate the memory of this chapter in the troubled history of the Basque country and juxtapose it with the imperialist expansion of the Guggenheim; so far the project exists only as a slide show, mixing contemporary views of the site, historic documents of the protests, and the graphic language that characterized both.

[ILLUSTRATION OMITTED]

The second work was actually realized and was represented here by an enlarged black-and-white photograph and a descriptive text. The photograph shows the prehistoric cave of Iritegi (in the province of Gipuzkoa)--another ambiguous symbol of Basque identity. Caves in this area have been used frequently as hideouts by ETA fighters and as prisons for their hostages. (The Basque word for "cave," zuloa, became a synonym for "kidnapping" in Spanish.) Aranberri closed its main portal with a construction of metal panels. Careful not to interfere with the existing ecosystem, he left a circular hole for the colonies of bats that live inside. Building this locked door was a symbolic act, as if closing a chapter of history, and it added another, artificial fetish to the existing primordial one, serving as a kind of chastity belt, arousing desire more than prohibiting it. Cave (Ir. T. no. 513), 2003, works like a materialized black hole, a blacking-out that absorbs and highlights what it aims to hide.

Floating Garden, 2004/2007, was newly realized for the show in Basel. Originally planned as a site-specific work to be installed on the concrete fence surrounding the courtyard of P.S. 1 Contemporary Art Center in New York, it was canceled for security and bureaucratic reasons and only presented there as a series of prototypes and sketches. Reconceived for the Kunsthalle Basel and laid out in the upper room, concrete battens studded with shards of green glass (from bottles of San Pellegrino) were presented on the kinds of display racks one might find in a workshop. Instead of forming a defensive blockade, they suggested an architectonic garden, simultaneously rigorous and seductive.

deutsch

# DOCUMENTA KASSEL 16/06 — 23/09 2007

 Review 100 days  
Press review


about documenta

Exhibition

Leitmotifs

Advisory Board

Magazines

documenta 12 Halle

Film Programme

Art education

Edition

Press

Partner

Team

Contact

Search

## Review - Ibon Aranberri in dialogue with Pablo Lafuente

17 July, 4 pm, documenta 12 Halle

The ventilator was on, and Pablo Lafuente and Ibon Aranberri sat in Cabinet 1 of documenta 12 Halle talking about Aranberri's artworks in documenta 12 and beyond. Aranberri works with art (frequently Basque), architecture and landscapes, and their contextualisation in what is locally and globally considered modern. In his investigations, he also refers to past events to trigger "an imaginary process and a commitment".



In order to offer a genealogy for his contribution to documenta 12, Aranberri and Lafuente decided to look at an earlier piece, to provide access both to the thematics and the visual and discursive strategies that Aranberri employs. The piece, *Light over Lemoniz*, consists of a series of pictures, maps and drawings that function as the documentation of a failed project: in 2000 Aranberri wanted to organise a firework display next to the nuclear power plant of Lemoniz on the Basque coast, which was initiated by the Franco regime and continued after his death, but never became operative. (The local authorities prevented Aranberri from carrying out this intentionally provocative project.) The nuclear power plant was the focal point of political and environmentalist protests in the 1970s during the transition to democracy. As a consequence of these protests, people died. The work consists of pictures from this period of political change, but also images of maps and engineering plans, and pictures of the landscape that surrounds the site and of the Guggenheim museum, brand-new at the time the piece was being created. For Aranberri, the nuclear power plant is both a monument to and a symbol for failed modernism; this failure is echoed by the failure of his own attempt to construct a community around an event, and the final form of the work is an attempt to re-politicise this history and expose its constructed aspect or fictional elements.

Such questions concerning modernist promises are also central to the two works Aranberri is showing at documenta 12. While Aranberri projected images documenting the construction of the Itoiz dam, again in the Basque region, the conversation focused on the 46 framed aerial photographs, which Aranberri had commissioned. They show large images of dams and hydroelectric power plants which had been built in Spain from the 1950s until today. These testify to one of modernity's central enterprises: its desire to shape nature. Aranberri gives his work a title that is both unambiguous and matter-of-fact: *Política hidráulica* (Hydraulic Policy; 2003 to today). The photographs are printed in various sizes and framed in different colours and forms. The frames and the prints both have a certain retro character. They are then loosely placed on the floor, overlapping one another as if in temporary storage. Aranberri refers to this installation

as something that creates a "claustrophobic atmosphere", and does not try to "rescue memory". With this form of presentation, he wants to suggest a backstage situation, comparing it with "the storage of an energy company". It is not the single picture that interests him but rather the large number and exemplary character of the constructions, as well as the accumulation. He is attracted by both their particular "sense of beauty" and the totalitarian idea to shape a "generic landscape". Arranberri reads the dams, actually allusions to coming catastrophes, as non-sites and fictitious stages that have both an ideological and formal relation to modernism.



If the conversation on Política Hidráulica was framed by archival images of construction that were not part of the actual work, the discussion on the second piece, Exercises on the North Side (2007), also took place with material that never made it through the final edit. Exercises on the North Side is a 16 mm mountain film that constitutes the first chapter of a continuing project in which Ibon Aranberri engages with the filmic presentation of mountains and mountaineering, and their mythological and ideological significance.

The footage was shot by several young men, "trained" by Aranberri in the use of the "old" camera and in the historical conventions of mountain documentaries. He chose these young people's because of their subjective and purist approach to the discipline, and the relationship of this approach to a romantic concept of the mountain. While footage (of and by the climbers) not included in the film was being projected, Aranberri and Lafuente discussed the film as the preliminary and provisional result of Aranberri's extensive research into the visual codes of mountains in film classics, documentaries and amateur holiday shots - all visual material that adopts the mountain as its protagonist or field for projection. The montage of the film combines improvised, clichéd images, in which the climbers zoom, scan the landscape, take pictures focusing on the skyline, trying their hands at panorama shots and all-too-fast 360-degree pans. It is like a workshop in which the cameramen are familiarising themselves with the visual language of a discipline, "an image of the 20th century", or "the image of companies like Kodak".

According to Aranberri, there is no strategy but to repeat and reproduce visual tropes or codes in order to reflect on their history, politics and effects. This is perhaps the common thread that runs through the three projects that were discussed in this conversation, a thread that determines not only their thematic focus, but also their physical presence within the exhibition space.

Pablo Lafuente is the managing editor of Afterall, a journal of contemporary art based in London and Los Angeles that is taking part in documenta 12 magazines. Afterall (issue 14) (autumn/winter 2006) included two essays on Ibon Aranberri.

[back](#)

Imprint

# FRIEZE

[Issue 138](#) April 2011 

**Ibon Aranberri**

Fundació Antoni Tàpies , [Barcelona, Spain](#)



Extending over two floors of the recently renovated Fundació Antoni Tàpies, Ibon Aranberri's exhibition 'Organogramme' is superficially dry – replete with maps, models, vitrines and slideshows. Yet its graphic precision constructs an alternative to a harmonious conception of nature that is ultimately saturated with ideas. If this exhibition evoked an odour-memory it would reek of concrete infrastructures, sea-cliffs, pine tree plantations, roosting bats, drowned villages, firework smoke and snow, of underground streams and ruined churches.

This is certainly not a didactic tour of the artist's works from 1998 to the present. Although it importantly forms an encounter with the dictatorship of General Franco and the ideological underpinnings of his inaugurations of monumental reservoirs (which Aranberri had documented in aerial photographs for *Política hidráulica* [Hydraulic Politics], 2004–10), this is never explicit. That it is demonstrably implicit – in the Spanish and particularly the Basque landscape that is both the site and the protagonist of Aranberri's works – is precisely what is at stake in this exhibition, which, as suggested by its title, works like an organizational diagram or interconnecting caves. Yet encountering it does not require us to be

spelunkers of a metaphorical underworld. In fact, the cave is sealed off and is perfectly real. (*Ir.T.nº513*) *Zuloa. Extended Repertory* (2003–7) is based around the Iritegi cave, one of hundreds of similar caves logged by speleologists in Gipuzkoa province. Following extensive fieldwork and negotiation, Aranberri arranged for its mouth to be blocked with an imposing custom-cut black steel closure, leaving only a circular hole for bats. An A-Z survey of caverns from the Basque anthropology journal *Munibe*, and Iritegi's actual Neolithic tool, bone and pottery finds, borrowed especially for this occasion, are made available through a series of 18 vitrines and backlit display cases, while a monitor shows a wintry pilgrimage to the site of this apparently brutalist intervention.

The main floor of the exhibition display has been apportioned with modular black metal structures and columnar supports that form variously opaque walls, screens or open grids which host and delineate work clusters. Among them, the wonderful *Exercises on the North Side* (2004–7) – which, like *Política hidráulica*, is an extended version of what was presented in Documenta 12 – is an exorcism of the mountain-as-genre that encompasses photography, ice-picks, video and 16mm film. This ingenious mode of presentation accompanies the fact that each existing project has been revisited and supplemented, and appears somewhere in a process of being surveyed, transitioned, catalogued or rebuilt. Even if some of his extensive projects may already be in part familiar to some viewers, their re-articulation together and the macro-analysis of the historical and political scarring of landscape and the ideology of heritage that emerges is a revelation.

The recent slideshow *Gramática de meseta* (Mesa Grammar, 2010) concerns Roman and Visigoth stone structures which are seen through re-photographed archival material in the flux of their relocation due to fascist-era infrastructure projects: ancient engineering garbled into a generalized past-as-ruin. In a counterpoint work, *Found Dead* (2007), a hulking stone obelisk is scattered in numbered pieces on the floor like giant bone fragments. The archetypal heroic structure of imperialist public space is no longer able to stand for belligerent glories.

A group of objects including a slideshow with a concrete screen, maquettes and a banner, *Diseño de nuestro desarrollo. Ría y acantilado* (Design of Our Development. Estuary and Cliff, 2000–5) involves another disrupted commemoration. In 2000 Aranberri proposed a firework display on the site of the ruin of the Lemóniz Nuclear Power Plant on the Basque coastline. Begun during the last years of the dictatorship in 1972, and cancelled following protests and violence in the 1980s, the aborted power station and the political and ecological narratives remembered with it were intended to be pyrotechnically reanimated for 20 minutes. Conceived also as a counterpoint to the flashy inauguration of the Guggenheim Bilbao in 1997, the fireworks were nonetheless – and appropriately – cancelled. Thankfully Aranberri's Organogramme itself, long delayed by the Fundació Tàpies, has displayed itself with formidable results.

**Max Andrews**



---

Arte español Tras su paso por la Documenta XII de Kassel, el artista vasco Ibon Aranberri presenta una instalación bajo el título de *Integration*

Ibon Aranberri presenta en el Kunsthalle de Basilea diversas obras bajo el título común de “Integration“, hoy sábado 22 de septiembre. En el espacio principal de la institución suiza, se acumularán una serie de pequeños moldes prefabricados de hormigón, en una estructura arquitectónica creciente, y en los cuales se han insertado pequeños trozos de cristal, recordando aquellos que se construyen para mantener alejados a los intrusos. El proyecto ha sido comisariado por Adam Szymczyk y estará abierto al público desde el 23 de septiembre.

La idea original para este trabajo remite al proyecto “Floating Garden“, que realizó para el P.S.1 de Nueva York en 2004, donde Aranberri propuso instalar la misma pieza, en la parte superior del muro que rodeaba los jardines de la sala, pero los responsables del P.S.1 temieron por la seguridad de los visitantes, y finalmente la obra se presentó tan sólo en forma de prototipos y bosquejos.

#### En diálogo con el edificio

En la Kunsthalle de Basilea se va a presentar una evolución de dicha obra, con un estatus más autónomo, adaptándose a un espacio concreto y, **por primera vez, de forma íntegra**, con una veintena de módulos añadidos, que se adaptan perfectamente al gran espacio expositivo de la parte superior de la Kunsthalle. Los módulos se combinan formando obstáculos y creando nuevos recorridos para los visitantes. La estética minimalista de los módulos contrasta vivamente con el aspecto ligeramete Decó del edificio, construido en 1872.

Junto a la instalación citada, Aranberri presentará una proyección de diapositivas de un proyecto que no se llegó a completar (“**Light over Lemoniz**“, 2000-2003), y que consiste en una selección de documentos y fotografías sobre la planta nuclear de Lemoniz (a 20 kilómetros de Bilbao), que nunca estuvo en funcionamiento. Con este proyecto, Aranberri propone reactivar la memoria sobre el contexto en que se realizó la construcción de la planta, mediante documentos, fotografías e incluso fuegos artificiales.

#### Mostrar lo que se oculta tras las apariencias

La obra de Aranberri trata de **decodificar las ideologías que se esconden bajo la apariencia de determinadas estructuras materiales**. Tras la aparente simplicidad de su trabajo, se esconde un lenguaje y un pensamiento complejo, lleno de matices y múltiples lecturas. Sus instalaciones y montajes precisan de un espectador crítico, al que el artista no quiere dar una información básica que, supone, ya conoce. Las piezas de Aranberri se convierten así en reflexiones sobre todo aquello que se oculta, se preserva o se ofrece tan sólo a las élites.

Nacido en 1969, en Itziar-Deba (Guipúzcoa), Aranberri vive y trabaja en Bilbao. Licenciado en Bellas Artes, ha participado en programas de investigación en Japón y Estados Unidos, países donde ha expuesto sus obras, así como en Alemania, Suiza y Francia, además de diversos museos e instituciones en toda España. Entre otros, ha recibido los premios Altadis Artes Plásticas 2004-05 y Gure Artea 2006. Fue incluido en las exposiciones

“Turismes” de la Fundació Tàpies y en “Desacuerdos” y “Cómo queremos ser gobernados” en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (Macba). Este mismo año, además de haber sido invitado a participar en la XII Documenta de Kassel, ha recibido el premio ARCO para Jóvenes Artistas por su fotografía “El mar de los Pirineos” (2006).

### SEACEX apoya la presencia de Ibon Aramberri en la Kunsthalle de Basilea

Twitter



Like

0

- Magacín digital de cultura contemporánea

AÑO 9 - Lunes, 1 de Junio de 2015 17:16 GMT

Hemeroteca (<http://nexo5.com/n/len/o/cat/2/hemeroteca>) : Artes & Lugares (<http://nexo5.com/n/len/o/cat/4/artes-lugares>)

# Ibon Aramberri en la Kunsthalle de Basilea

 **Compartir**

<https://www.google.com>


Ibon Aramberri%20en%20la%20Kunsthalle%20de%20Basilea&magacín)

©/75/Ibon Aramberri-

Ligianhemiz en 00-

in zusa menarberri Kunsthalle, Bilbao, Diaprojektion

Curtis de Küin de Basilea, La Bella Bortoloz

de-basilea)

 **nexo5.com** (<http://nexo5.com/n/len/o/bus/nexo5.com/tip/4>),
Jueves, 20 de Septiembre de 2007 Basilea (<http://nexo5.com/n/len/o/bus/Basilea/tip/2>), Suiza(<http://nexo5.com/n/len/o/bus/Suiza/tip/3>),

**El próximo sábado 22 de septiembre, Ibon Aramberri presentará en el Kunsthalle de Basilea diversas obras bajo el título común de "Integration". En el espacio principal de la institución suiza, se acumularán una serie de pequeños moldes prefabricados de hormigón, en una estructura arquitectónica creciente, y en los cuales se han insertado pequeños trozos de cristal, recordando aquellos que se construyen para mantener alejados a los intrusos. El proyecto ha sido comisariado por Adam Szymczyk, estará abierto al público desde el 23 de septiembre y cuenta con el apoyo de SEACEX.**

La idea original para este trabajo remite al proyecto "Floating Garden", que realizó para el P.S.1 de Nueva York en 2004, donde Aramberri propuso instalar la misma pieza, en la parte superior del muro que rodeaba los jardines de la sala, pero los responsables del P.S.1 temieron por la seguridad de los visitantes, y finalmente la obra se presentó tan sólo en forma de prototipos y bosquejos.

## En diálogo con el edificio

En la Kunsthalle de Basilea se va a presentar una evolución de dicha obra, con un estatus más autónomo, adaptándose a un espacio concreto y, por primera vez, de forma íntegra, con una veintena de módulos añadidos, que se adaptan perfectamente al gran espacio expositivo de la parte superior de la Kunsthalle. Los módulos se combinan formando obstáculos y creando nuevos recorridos para los visitantes. La estética minimalista de los módulos contrasta vivamente con el aspecto ligeramete Decó del edificio, construido en 1872.

El título "Integration", responde al elemento repetitivo de la obra aunque, de una manera más abstracta, también podría leerse de forma narrativa y secuencial. Para el artista, el término "Integration" (integración) no remite sólo a un aspecto social, sino que puede entenderse en referencia al proceso de

"acoplamiento", en el que las cosas se pueden "enganchan" unas con otras en entornos que no necesariamente les corresponden.

Junto a la instalación citada, Aramberri presentará una proyección de diapositivas de un proyecto que no se llegó a completar ("Light over Lemoniz", 2000-2003), y que consiste en una selección de documentos y fotografías sobre la planta nuclear de Lemoniz (a 20 kilómetros de Bilbao), que nunca estuvo en funcionamiento. Con este proyecto, Aramberri propone reactivar la memoria sobre el contexto en que se realizó la construcción de la planta, mediante documentos, fotografías e incluso fuegos artificiales.

### Mostrar lo que se oculta tras las apariencias

La obra de Aramberri trata de decodificar las ideologías que se esconden bajo la apariencia de determinadas estructuras materiales. Tras la aparente simplicidad de su trabajo, se esconde un lenguaje y un pensamiento complejo, lleno de matices y múltiples lecturas. Sus instalaciones y montajes precisan de un espectador crítico, al que el artista no quiere dar una información básica que, supone, ya conoce. Las piezas de Aramberri se convierten así en reflexiones sobre todo aquello que se oculta, se preserva o se ofrece tan sólo a las élites.

Nacido en 1969, en Itziar-Deba (Guipúzcoa), Aramberri vive y trabaja en Bilbao. Licenciado en Bellas Artes, ha participado en programas de investigación en Japón y Estados Unidos, países donde ha expuesto sus obras, así como en Alemania, Suiza y Francia, además de diversos museos e instituciones en toda España. Entre otros, ha recibido los premios Altadis Artes Plásticas 2004-05 y Gure Artea 2006. Fue incluido en las exposiciones "Turismes" de la Fundació Tàpies y en "Desacuerdos" y "Cómo queremos ser gobernados", en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (Macba). Este mismo año, además de haber sido invitado a participar en la XII Documenta de Kassel, ha recibido el premio ARCO para Jóvenes Artistas por su fotografía "El mar de los Pirineos" (2006).

## INFORMACIÓN ADICIONAL

2 Traducciones ( English (<http://nexo5.com/n/len/o/ent/475/at/325/ibon-aranberri-show-at-the-kunsthalle-basel>), Deutsch (<http://nexo5.com/n/len/o/ent/475/at/84/integration-ibon-aranberri>), )

Enlace relacionado externo <http://www.kunsthallebasel.ch/> (<http://www.kunsthallebasel.ch/>)

TEMAS Artes Visuales (<http://nexo5.com/n/len/o/bus/Artes%20Visuales/tip/5>),

ETIQUETAS kunsthalle (<http://nexo5.com/n/len/o/bus/kunsthalle/tip/1>),



381

Votar

9078 Lecturas



Compartir



(<https://www.facebook.com>) (<https://www.twitter.com>) (<mailto:>) (<https://www.google.com>)

[Redacción / @Contactar](#)

## Ibon Aranberri: radiografía del progreso

UNA EXPOSICIÓN EN BARCELONA MUESTRA LA TRAYECTORIA DEL ARTISTA VASCO

Lunes 25 de julio de 2011, por [Alfonso López Rojo](#)

*El artista guipuzcoano Ibon Aranberri (Itziar-Deba, 1969) expone en la Fundación Antoni Tàpies de Barcelona una selección de sus proyectos realizados en los últimos doce años. Bajo el título "Organigrama", la muestra, que puede visitarse hasta el próximo 15 de mayo, articula las preocupaciones más latentes del artista: las relaciones entre naturaleza y cultura, las representaciones del poder y la conformación de lo social.*



Acudir a visitar la exposición de Ibon Aranberri con la misma idea preconcebida con la que se acude a una retrospectiva clásica puede ser un error, o una estimulante sorpresa, al comprobar el despliegue de materiales que constituyen la muestra. Y es que, atendiendo a la propia idea de "organigrama", Aranberri ha construido dentro del espacio expositivo una estructura negra que recuerda al cuerpo de una gran araña en cuya tela han quedado enganchadas sus propuestas elaboradas a lo largo del tiempo. De este modo, la lectura conjunta de sus obras se convierte en un nuevo recorrido en forma de red cuyo significado va articulándose a través de nodos imaginarios sobre el tejido orgánico de la araña. El único peligro es quedarse atrapado en la telaraña o perderse en el organigrama. Como en el mejor arte conceptual, pues, solo la implicación activa y el esfuerzo reflexivo pueden conducir a la persona visitante a sintonizar con las propuestas del artista.

La obra de Ibon Aranberri pivota constantemente sobre las relaciones entre naturaleza y cultura –en un sentido tanto histórico como profundamente genérico–, así como en las distintas formas y representaciones del poder o en la propia conformación de lo político y lo social. Sin embargo, estas cuestiones no se dan en sus proyectos a modo de tesis unívocas o explícitas, sino que –como le gusta decir al artista– emergen como "resonancias".

Otra característica interesante que se puede apreciar en las creaciones de Ibon Aranberri se encuentra en el modo en el que el artista se sirve de referencias locales del País Vasco para abrir espacios de crítica y de pensamiento que, en realidad, son netamente universales. Uno de los trabajos en los que mejor se aprecia esta cuestión es en el titulado *Diseño de nuestro desarrollo. Ría y acantilado (2000–2005)*; el proyecto que, precisamente, inicia el recorrido de la exposición. En esta propuesta el artista plantea una reflexión en torno a la central nuclear de Lemóniz, que comenzó a construirse en la década de 1970 en la costa de Vizcaya generando un escenario fuertemente convulso (con duras intervenciones de ETA) y una gran oposición popular que terminó por propiciar que la central nunca fuera utilizada como tal. Hoy en día, las instalaciones de la central permanecen intactas como una enorme construcción fantasma sobre la que rompen las olas del mar.

### Cuestionamiento de la energía nuclear

Una de las propuestas que el artista proyectó en el año 2000 fue la de organizar un espectáculo de pirotecnia consistente en lanzar fuegos artificiales sobre las instalaciones de la central vasca... Proyecto performativo que, sin embargo –y al igual que ocurriera con la central nuclear–, ha quedado irrealizado dadas las dificultades que entraña el poner en marcha un proyecto que no solo remueve radicalmente nuestra memoria histórica, sino que cuestiona también uno de los temas tabú en el proceso civilizatorio como es el de la energía nuclear. Pero de lo que no cabe duda es que, acontecimientos como los recientemente sucedidos en la central japonesa de Fukushima, o la triste conmemoración de los sucesos de la central de Chernóbil –convertida en un siniestro parque temático–, actualizan y universalizan, por desgracia, la obra que Aranberri concibió para su contexto geográfico y vital.

En una línea similar a la comentada se mueve también el significado de propuestas como *Política hidráulica* (2004–2010) o *Mar del Pirineo* (2006), obras que ahondan sobre la violencia que las grandes obras públicas ejercen sobre la naturaleza. En concreto, *Política hidráulica* muestra numerosas imágenes de pantanos construidos en el Estado español, sobre todo en la época del desarrollismo franquista. La época que, no en vano, convirtió en motivo de burla popular la tan repetida y famosa frase del general Franco “Queda inaugurado este pantano”.

Como contrapunto a estas creaciones, Aranberri presenta también en esta exposición la obra *Gramática de meseta* (2010), una referencia a las consecuencias que la construcción de las grandes infraestructuras imprimen sobre los pueblos que quedan hundidos, o desterrados, y que el artista ha querido simbolizar a través de los monumentos que son numerados piedra a piedra y trasladados de un lugar a otro. Sin embargo, el contrapunto más contundente de esta exposición se encuentra en el piso inferior de la Fundación, justo bajo la gran araña descrita: se trata de *(Ir.T.nº513) zuloa. Extended Repertory*, una instalación que documenta un recorrido que realizó el artista por numerosas cuevas prehistóricas situadas en Guipúzcoa, hasta que decidió parar su emotivo periplo a través de la acción de cerrar una de las cuevas con un gran portón negro de hierro en el que solo ha quedado abierta una entrada para los murciélagos que la habitan. Una metáfora y un gesto radical, pues, que da sentido en conjunto a las obras de Ibon Aranberri como una sutil e inteligente radiografía crítica del rumbo faústico tomado por nuestro progreso civilizador.

Alfonso López Rojo

Semanario Directa, Nº 227, mayo de 2011

[www.setmanaridirecta.info](http://www.setmanaridirecta.info) [<http://www.setmanaridirecta.info/>]

Comentar este artículo

---

**EL PAÍS****ARCHIVO**EDICIÓN  
IMPRESA

---

**VIERNES**, 28 de enero de 2011

REPORTAJE:

## *La década de Ibon Aranberri*

El artista usa historia y naturaleza como material creativo

---

**CATALINA SERRA** | Barcelona | 28 ENE 2011

En 2003, Ibon Aranberri realizó un proyecto artístico consistente en tapiar con una estructura metálica negra el acceso a una cueva en las montañas vascas. Dejó un pequeño paso para los murciélagos, pero cerró para las personas la entrada a un espacio sobrecargado de simbolismo filosófico e identitario. Una intervención en el paisaje no para protegerlo sino para significarlo y "recodificarlo".

¿Qué diferencia hay entre tapiar una cueva prehistórica y horadar una montaña? "El cerramiento de mi cueva no afecta a la naturaleza, sino a la conciencia humana, y esta es una diferencia fundamental", explica el artista sin entrar en más detalles. "Aunque parezca violento, no lo es. Afecta solo a nuestra imagen de lo sagrado. Tiene una función simbólica". La instalación, *Ir. T. Nº513 zuloa. Extended Repetory*, que ha sido adquirida recientemente por el Macba, es el rastro de esta acción a través de fotografías, textos y, solo para esta exposición, algunos de los restos originales hallados en la excavación de la cueva. La pieza refleja bastante bien el sistema de trabajo y las preocupaciones de este artista, al que hasta ahora se le conoce más bien a trozos.

Aranberri (Itziar-Deba, 1969) ha ido dejando rastros de su trabajo en exposiciones, casi siempre colectivas, que han ido consolidando un prestigio internacional a base de proyectos en los que historia y naturaleza se relevan como material artístico. Ha costado -la exposición empezó a prepararse en 2004 y ha sufrido tres aplazamientos-, pero al fin ayer inauguró en la Fundación Tàpies una extraña retrospectiva del trabajo de la última década. "Es como un itinerario, no está todo lo que he hecho, pero hay mucho y se mueve en círculos concéntricos", explica el artista.

Vista la muestra, titulada *Organigrama*, está claro que el territorio y la manipulación que del mismo ha hecho el poder es una de sus principales obsesiones. Se ve en *Política hidráulica* -98 fotografías aéreas enmarcadas y acumuladas en una pared de otros tantos pantanos del desarrollismo- o en la más conocida *Diseño de nuestro desarrollo. Ría y acantilado*, que tiene como núcleo la central nuclear de Lemóniz.

Pero también hay otras obsesiones relacionadas, como la del patrimonio presente en *Found Dead*, la deconstrucción de un obelisco, o en *Gramática de meseta*, precioso trabajo sobre el traslado de monumentos por la construcción de infraestructuras. Casi siempre el pasado desde el presente. El montaje, en una estructura en la que conviven piezas acabadas con restos descontextualizados de antiguas obras, da cuenta de cómo su trabajo bascula entre la narratividad documental y el formalismo abstracto. "Lo político de su trabajo está no en el tema del que habla, sino en cómo lo hace", dice Nuria Enguita, comisaria de la exposición. Y el cómo es casi siempre doméstico, a veces con materiales pobres, reciclados o comerciales. Como dice Enguita, "mostrando la incapacidad actual de lo sublime".

CATALUÑA

## La Tàpies se adentra en el universo de vanguardia de Ibon Aranberri

Una exposición reúne proyectos escultóricos y multimedia del artista vasco

ABC / BARCELONA  
Día 27/01/2011



EFE|IBON ARANBERRI JUNTO A UNA DE SUS  
INSTALACIONES

EFE|Ibon Aranberri junto a una de sus instalaciones

«Las obras no terminan ni comienzan, se transforman», asegura Ibon Aranberri. Dicho y hecho, la muestra que desde hoy le dedica la Fundación Antoni Tàpies ahonda en el proceso creativo de uno de los nombres más relevantes del arte contemporáneo y analiza el impacto de la naturaleza, la cultura, el paisaje y las dimensiones económicas y territoriales en unas piezas que, según el propio Aranberri, tienen mucho que ver con el error. «La exposición surge más bien de fracasos, de lo que podrían ser proyectos, pero que finalmente quedaron coartados al no llegar a producir los objetivos iniciales», señaló ayer el artista durante la presentación de una muestra que, bajo el nombre de «Ibon Aranberri. Organigrama», podrá visitarse hasta el próximo 15 de mayo.

Lejos de la idea de retrospectiva, la exposición recoge proyectos escultóricos e instalaciones multimedia, algunos de ellos inéditos, que Aranberri ha realizado en los últimos doce años a partir de lo que surge en su entorno más cercano, doméstico y afectivo. Para la comisaria de la muestra, Nuria Enguita, la mayoría de las obras que se exhibirán «tienen que ver con las marcas, las operaciones y los hitos que el poder económico ha hecho en el territorio y cómo eso se manifiesta».

Una de las obras que más llama la atención es «Found Dead» (2007), en la que Aranberri analiza la figura del obelisco y su uso por parte del aparato estatal español durante el siglo XX. Sin embargo, el origen de este proyecto expositivo es otro titulado «Diseño de nuestro desarrollo. Ría y acantilado», que se articula en torno a la central nuclear de Lemóniz, que nunca llegó a estar activa. Aranberri presenta un par de maquetas sobre la posibilidad de convertir el edificio en unas oficinas corporativas y también en un centro cultural. En «Gramática de la meseta» trata sobre los fenómenos asociados al traslado de monumentos y piedras de grandes volúmenes como consecuencia de la construcción de infraestructura, mientras que «Política hidráulica» y «Mar del Pirineo» son reflexiones sobre las alteraciones que comportan las infraestructuras hidráulicas.

 **piso en venta en getxo**  
170 m2, 3 baños, 4 dormitorios  
€ 450 000  
[contactar](#)  
idealista.com

 **Alcanza tu mejor yo**  
La Universidad Europea abre las puertas a tus sueños.  
[www.universidadeuropea.es](http://www.universidadeuropea.es)

 **Altamira Inmuebles**  
Para que vivas hoy, donde desearías hacerlo mañana. Entra e infórmate aquí.  
[www.altamirainmuebles.com](http://www.altamirainmuebles.com)

Consulta toda la [programación de TV](#) 

[Comentarios:](#)

ABC

Copyright © ABC Periódico Electrónico S.L.U.

**Informe del 18 de Septiembre**Peio Aguirre <[peioaguirre@yahoo.com](mailto:peioaguirre@yahoo.com)>

Actualmente en el País Vasco, regionalismo y globalidad coinciden de manera compleja. Por un lado, la sociedad vasca navega entre la búsqueda de una identidad propia que le dé personalidad, y la necesidad de encontrar símbolos visibles que den sentido a esta búsqueda. Por otro lado, el desarrollo económico y social vinculado a la creciente implantación del sector terciario está produciendo transformaciones visibles en el día a día. A esta nueva construcción nacional impulsada desde el discurso político y sabiamente recogida por el sector económico, se le ha denominado como "Euskopolis."

"Euskopolis" se extiende sobre todas las capitales vascas, descentralizando la base del control social y del poder económico, difuminando los límites entre el centro y la periferia, la ciudad y el campo, etc.

Este efecto deja un mapa lleno de contrastes y anécdotas divertidas donde lo considerado como "tradicional" convive con lo considerado como "moderno."

Todo este proceso está rodeado por "El Conflicto." Uno de los muchos nombres acuñados de la terminología irlandesa. Haciendo otro paralelismo con el caso irlandés, y en el contexto del arte, encontramos artistas como Willie Doherty, que trabaja explícitamente sobre la problemática política y de violencia de Irlanda del Norte, trasladando un comentario sobre cómo los *media* construyen la realidad, la manipulan y los diferentes grados de verdad que intervienen en todo eso. Como dato, Willie Doherty expuso hace año y medio en San Sebastián. Eran tiempos de tregua.



Asier Pérez González, Funky Baskenland

Casi dos décadas de discusión y de debate en el contexto del arte sobre multiculturalismo, post-colonialismo, minoría étnica, diferencias de raza, género y clase, y los efectos de diferencia del arte en el País Vasco no han salido a la superficie. La revisión de tabúes, la necesidad de afrontar nuevas perspectivas desde la afirmación y la complejidad de la identidad individual y colectiva. Existe un "factor local" que es biográfico, social, geográfico, estético, lingüístico o sentimental.

Existen algunos precedentes. En 1993 Txomin Badiola presentó en Madrid la serie *Bañiland*, donde una imagen encontrada en un periódico desde la distancia de su residencia en New York, reproducía un esquema gráfico de la muerte de un comando etarra. Dos figuras alrededor de un árbol y el rastro de sangre de un tercero, presuntamente huido. Quizás para el artista era el reencuentro con una trágica realidad de aspiración utópica o simplemente un esquema de un crimen pasional a tres bandas. Una especie de *Bizarre Love Triangle*.

La interpretación de este trabajo fue polémica. En su trabajo reciente, y después de asentarse en Bilbao, la utilización de iconografía local es una constante en su obra: encapuchados, el Athletic, carteles históricos del nacionalismo vasco, Oteiza, imágenes de la "cultura de la violencia," etc. Esta recuperación de elementos del paisaje vasco es similar a la apropiación de *drag-queens* o la estética del camuflaje de New York. Todo ello rodeado entre deseo, irracionalidad y fragmentación del sujeto.

En relación a la situación vasca, Badiola asegura que "...parece que se exige el posicionamiento excluyente, en definitiva se busca el sentido, el significado, mientras que los artistas tratamos de romperlo, cuestionarlo, deconstruirlo o evidenciar la lógica que une unos signos con otros para procurar sentido."

En otra dirección, *Funky Baskenland* de Asier Pérez González, coproducido por Casco Projects en Utrecht, plantea algunas cuestiones sobre nacionalismo y tradición, mestizaje y políticas de representación.

Un servicio de cocina vasca fue ofrecido durante una semana en el restaurante surinam Pomo de la citada ciudad holandesa. Surinam fue colonia holandesa hasta 1975. Actualmente conviven varias culturas diferentes (hindúes, africanos, orientales, etc.) que con el paso de los siglos han ido aportando sus propios secretos culinarios, creando así una cocina de gran variedad. Paradójicamente, la cocina surinam ha reemplazado en Holanda a la cocina tradicional holandesa. Por el contrario, la cocina tradicional vasca se ha convertido en una seña de identidad muy fuerte cuando se habla de "lo vasco." Allí donde vaya — incluso en algunos conocidos "reality shows" televisivos — el vasco es siempre el cocinero. Aunque la cultura surinam y la vasca no tengan mucho en común, lo que en *Funky Baskenland* importa es obtener una serie de resultados paralelos: la manera en que "lo vasco" es identificado en el extranjero, la importancia

de la inmigración en el intercambio cultural, lo tradicional visto desde la óptica de lo exótico, el concepto de "lo auténtico" en la era de la comunicación global, estereotipos, la estandarización de los bienes de consumo. *Funky Baskenland* toma su título (y también el diseño del póster de presentación) del libro y nuevo *best-seller* de la economía y la empresa *Funky Business*. Un original estudio sobre cómo hacer negocios en un mundo de intensos cambios transnacionales. El País Vasco también es *funky*.

Una mirada antropológica y sociológica que el artista transmite adoptando la mediación como una estrategia cercana al rol de embajador cultural o político. A pesar de la convivencia de diferentes sensibilidades nacionales e identidades culturales diversas, la experiencia compartida alrededor de una mesa es siempre lugar de encuentro. Pero este triángulo Surinam-Holanda-País Vasco, también habla, por un lado, de lo que supone ser una minoría dentro de una comunidad mayor, de correlación entre mayorías-minorías, de discriminación y de las posibilidades crecientes de integración entre las diversas identidades culturales. Por otro lado, la resistencia de la cocina tradicional vasca ante la creciente globalización de las cocinas exóticas de medio mundo, y las multinacionales del *fast-food*, el hecho de poder exportar la cocina vasca internacionalmente. Asier Pérez González utiliza la cocina como elemento de diferencia asociado a la identidad y al nacionalismo.

Hace algún tiempo, Asier Pérez González diseñó una camiseta con la impresión de un calzoncillo con los colores de la *Ikurriña* (bandera vasca). Según se mire, una apropiación pop con referencias a la identificación patriótica de la bandera americana o británica, el bañador del nadador Mark Spitz con la yanqui o Austin Powers con la Union Jack). O una desmitificación de la seriedad con la que alguna gente se toma ciertas cosas. Dice Txomin Badiola que "vivimos unos tiempos en los que ya es posible utilizar la *Ikurriña* como Jasper Johns usó la bandera americana, es decir, con distanciamiento crítico-irónico y con ausencia de sentimentalismo."

Otro trabajo de Asier Pérez González es el *Hypermapa*, el mapa territorial de Euskal Herria y la señalización detallada de la implantación de las grandes cadenas de Hipermercados a lo largo y ancho del territorio a ambos lados de la frontera. En este rediseñado mapa, la geografía económica y la geografía territorial son objeto de discusión.

Hace un par de años, la artista Begoña Muñoz organizó en Amsterdam la exposición *Failure*, un intento de evaluar la noción de fracaso aplicado a la práctica del arte. Entre los artistas invitados, el alemán Hinrich Sachs, envió una propuesta por la cual Begoña Muñoz debería vestirse con las ropas tradicionales vascas (de "poxpoliña") haciendo así honor a su rol de anfitriona y organizadora. La carta enviada por Hinrich estaba en inglés, pero con la particular tipografía vasca. La "Vasca" o "Basque Tipo," esa tipografía como tallada a hachazos. ¿Qué ocurre cuando mezclamos un texto en inglés con una tipografía como la "Vasca"? ¿Qué cuestiones ligadas con la identidad y la etnicidad, regionalismo y globalidad están ahí presentes? Esta es una colaboración a dos bandas. Por un lado, los múltiples roles que Begoña Muñoz adopta habitualmente en su trabajo, alterando los papeles del artista y de la audiencia de manera provocativa (conferenciante con botas S&M, colaboradora a múltiples niveles o cantante). Por otro lado, los "retratos" de Hinrich Sachs. Pero en ambos casos, la identidad y la mediación juegan un papel destacado. Begoña dice: "...esa performance me pareció manipulativa en el ámbito cultural y personal. La hice puesto que era una propuesta específica para la exposición, voluntaria y la firmaba Hinrich. El tema de que yo bailaba en un grupo de danzas y que iba de 'casera' a mi pesar y no de 'poxpoliña' salió durante una entrevista con Hinrich aunque no recuerdo el por qué. El se sirvió de esa parte de la conversación que igual era como una falla dentro de la entrevista. La propuesta me gustó al principio de una manera muy compulsiva: por el exhibicionismo del traje - me gusta -, y porque el conflicto vasco es algo que no aparece de manera obvia en mi trabajo pero sí cuando digo que soy vasca. Vestida de 'poxpoliña' el tema salía en mi trabajo de manera prioritaria y eso también me gustaba."

Disfrazarse de folklórica en Amsterdam también podría leerse como un comentario al discurso que desde las instituciones se hace de ciertos personajes relevantes, al mismo tiempo universales pero con raíces. Hinrich Sachs prepara actualmente un proyecto con consoni en el cual la tipografía vasca vuelve a ser el tema. Estableciendo un paralelismo con la tipografía del metro de Bilbao, y su consiguiente éxito en el mercado mundial, la "Vasca" saldrá a subasta, para que cualquier usuario de ordenador, donde quiera que esté, pueda componer sus diseños con esta tipografía geográfica y culturalmente circunscrita al País Vasco y a su folklore. La clásica consideración visual de la producción artística no puede en este caso ocultar lo decisivo que la lengua (y el diseño gráfico), pueden ser como factor cultural.

Todo el trabajo de Ibon Aranberri está impregnado del momento en el que la recepción de lo familiar gira hacia lo desconocido. Su trabajo está cargado claramente de este "factor local" a través de objetos y procedimientos que tienen un doble significado. En un proyecto reciente, Ibon Aranberri pretendía realizar unos fuegos artificiales en el lugar donde se encuentra la inactiva central nuclear de Lemoniz, uno de los símbolos de lucha y acción de varias generaciones de vascos. Lemoniz es uno de los fantasmas de la historia reciente del País Vasco. Como el propio artista dice: "¿Debe el edificio ser demolido en el futuro, y con él sus imágenes, palabras, amores y odios? ¿O debe ser reciclado para otros usos?" Coincidiendo con el año 2000, los fuegos artificiales sirven como excusa para señalar un contexto concreto, Lemoniz. "Los fuegos artificiales borran huellas, deshacen signos y cubren las repercusiones. Refuerzan lo efímero haciéndolo espectacular. Ibamos a crear momentos de realidad imaginada." Una incursión en la memoria colectiva de un pueblo, su pasado, sus vergüenzas y la realidad actual. En un trabajo anterior de significativo título, *ETHNICS*, Ibon Aranberri presenta un dispositivo con materiales y objetos "locales," en una presentación similar a las de la policía cuando desbaratan un comando. No hay objetos violentos, sino más bien cajas de leche "Kaiku," pilas y mapas entre otros objetos. El paisaje de los signos y el paisaje del País Vasco está siempre presente en su trabajo. Humedad y color verde. La diferencia entre ser un nativo o un turista está presente en el trabajo de Ibon Aranberri en una acción-escultura realizada en Madrid, colocándose en la periferia de la ciudad, y acercándose poco a poco a la capital de España con unos prismáticos y una valla.

Local no es lo mismo que localismo. Un trabajo local puede ser entendido y tiene sentido en un contexto internacional.

El localismo también es reconocible en cualquier sitio, pero mientras lo local significa diferencia, localismo significa "más de lo mismo." Por ello, a veces lo local no es más que una excusa para hablar de otros asuntos.

En este contexto, el término de subcultura tiene un significado concreto. Siguiendo los análisis de Dick Hebdige, en una subcultura, las relaciones entre lo privado y lo público está difuminadas y atravesadas por procesos subterráneos llenos de códigos y signos ocultos que dan acceso a la comunidad. La identidad es una construcción compartida. Entonces, las relaciones interpersonales están apropiadas por individuos sólo a través de las formas en las cuales esos individuos están o se sienten representados, lo cual genera un sentimiento de pertenencia o exclusión de la comunidad. Todos los aspectos de una subcultura poseen un valor semiótico. La ideología satura el discurso sobre lo cotidiano. Existe también una subcultura vasca donde un signo no existe solamente como parte de una realidad, sino que refiere a otro signo, y con ello, refiere y refracta otra realidad.

El laberinto de la identidad personal y colectiva es una de las claves del trabajo de Jon Mikel Euba. Usando simultáneamente dibujo y vídeos en instalaciones en continuo desarrollo, el artista utiliza un sistema productivo donde la identidad se construye a través del deseo de ver y fabricar imágenes. El artista confía en el poder universalista de la cultura de la imagen: "así como todo el sistema americano de producción de imágenes a impuesto un paisaje al mundo, yo intento aplicar lo mismo a un paisaje que conozco bien y que considero está aún sin explotar a un nivel meramente icónico."

El paisaje, la experiencia compartida, el intercambio personal y la idea de "grupo" es aquí central. Beber colectivamente una botella con un líquido negro, aún sabiendo que es Coca-Cola, refuerza la pertenencia a un grupo a través del ritual.

Un paisaje de pinos como escenario para un vídeo, un coche en un bosque de noche o un grupo de gente pintándose la cara de negro dentro del mismo coche. Son elementos suficientes para generar un relato en diferentes direcciones. La irrupción del deseo en un contexto de naturaleza sexual, de ambiente clandestino, gamberrismo y banalidad. La revolución cotidiana pasa a través del grupo.

Jon Mikel Euba se concentra más en la ambigüedad, y en una habilidad para leer determinadas conductas, paisajes y rituales. Irracionalidad y personalidad.

Este trabajo puede ser entendido en cualquier lugar. Las sub-tramas locales no juegan un papel más destacado que una referencia al cine de Renoir o a Pet Shop Boys. El deseo canaliza la subjetividad.



Asier Mendizabal, No Time For Love

Algo similar ocurre en el trabajo de Iñaki Garmendia y Asier Mendizabal, donde la importancia de la comunidad y el sentimiento de pertenencia, de necesidades individuales (afectivas, ideológicas y sociales) son canalizadas a través de los otros. Algunas de estas ideas provienen directamente de aspectos autobiográficos vinculados a un periodo de juventud donde inevitablemente se establecen lazos muy fuertes con determinadas construcciones sociales y políticas en el País Vasco. En este contexto, la subcultura es biográfica, estética y subjetiva.

El trabajo de Iñaki Garmendia se sostiene en un equilibrio entre lo azaroso y cierta sensación de fragilidad. Sus vídeos muestran actividades sospechosas, en las que el propio artista aparece manipulando torpemente materiales y objetos, creando asociaciones extrañas u organizando encuentros con desconocidos en circunstancias particulares y con finalidades sin concretar.

El trabajo de *No Time For Love* de Asier Mendizabal recoge su título de una canción popular irlandesa que el grupo de rock radical vasco Hertzainak versionó en los años 80. La

Algunas de las referencias de su trabajo hacen alusión a las bandas de extrema izquierda de los años 70. La R.A.F., la figura de Ulrike Meinhoff, las Brigadas Rojas italianas, intelectuales controvertidos como Toni Negri, pero también The Clash (y su *Sandinista*) o la filmografía de Costa Gavras. Es decir, la mitología y la simbología de la "juventud revolucionaria."

Asier Mendizabal utiliza estos elementos del pasado en esculturas basadas en estructuras ambiguas en cuanto a su configuración y materiales, así como elementos provenientes de la estética de la información política y propagandística, tales que pancartas, pintadas, carteles y pósters. La revisión de las utopías revolucionarias del pasado reciente combinadas con una gran dosis de deseo, y al final, porqué no, de aspiración post-utópica.

Lo que les une a todos estos artistas no es mayor que aquello que les separa. Todos ellos utilizan un "factor local." Es necesario indicar que este "factor local" no está más presente en sus trabajos que otros niveles de significado. No obstante, todos ellos revelan de alguna manera cierta condición, con sus contradicciones y la complejidad de una situación. Txomin Badiola dice que "si hay algo que caracteriza a todas estas posturas es su ambigüedad, y querría además entender este aspecto en su vertiente más radical y transformadora, desligándolo de lo que podría ser un acto

de ocultamiento, para situarlo precisamente en el opuesto: el de la revelación."

Sería un error interpretar el potencial implícito en estas actitudes como un fácil "estar a favor o en contra." Su interés reside en la utilización del arte como un medio que permite renegociar el concepto de identidad y de nacionalismo sin por ello tratar el asunto de manera agresiva, excluyente o dogmática. Este arte no tiene nada que ver con el "arte político" y no es puramente instrumental. Es político en sus efectos, desde su condición de pertenencia a un contexto local, y no lo es desde la representación ideológica del llamado "arte político." A veces es controvertido. Otras veces es sentimental.

La creciente estandarización de los estereotipos de "lo vasco," contruidos desde la necesidad de crear al Otro (enemigo, rival o amigo), y la progresiva mediatización de la situación vasca deja entrever que cada vez más artistas van a trabajar a partir del contexto social y político local. El riesgo siempre estará en su recuperación interesada. Conscientes de que el mejor arte siempre será aquél que no esté políticamente alineado.

\* Las citas provienen de conversaciones e intercambios de e-mail con los propios artistas.

Todos los derechos reservados © [artszin](http://www.artszin.net) y los autores, 2000, 2001, 2002



# MANIFIESTA EL TIEMPO

Beatriz Herráez

*'Lo que me sorprende, es que cuando trato de recordar mis impresiones, casi todos mis recuerdos emocionales están ligados a una situación política concreta'. Michel Foucault*

El trabajo de Ibon Aranberri puede localizarse dentro de los parámetros de esta afirmación planteada hace décadas por Foucault a través de la serie de obras producidas en los últimos tiempos en lo que es una de las propuestas más rigurosas e interesantes de los artistas vascos contemporáneos. Proyectos que recorren muchos de los episodios e imágenes ligados a la memoria colectiva reciente; la central nuclear de Lemoniz, la reconstrucción en forma de enorme aparato de radio de la escultura de Basterretxea que preside el Parlamento Vasco, la 'modificación' de la cueva de Iritegi en la sierra de Aitzgorri o la 'adaptación' del *Guernica* de Picasso como elemento estético integrado en el paisaje urbano de la ciudad de Frankfurt con motivo de su participación en Manifiesta 4. La asociación con una situación política concreta -de recuerdos, emociones e impresiones- es una constante en las obras de Aranberri; revisiones 'desapasionadas' de relatos y símbolos, y de las complejas relaciones que se establecen entre su percepción individual y su posterior transformación por la disposición de estas mismas formas en entornos ajenos al contexto donde fueron generadas.

Piezas como *Dam Dreams* -una acumulación cuidadosamente desordenada de señales y carteles de tráfico de los distintos enclaves pertenecientes a los territorios y localidades hoy inundados de Itoiz, junto a un exhaustivo archivo de los textos y escritos generados en torno al conflicto de la construcción del pantano y un mapa de los territorios anegados por la presa-, recogen el resultado de un trabajo de campo donde se muestran material documental y objetos a modo de restos de una excavación arqueológica-reciente. Escritos y objetos auráticos que son ya huella y reflejo de una práctica cultural mnemónica trasladada espacial y temporalmente a nuevas zonas de contacto e intercambio en una acción de trasvase y mediación cultural producto de la necesaria negociación con el nuevo contexto socio-político dado. *Dam Dreams* desplaza en su percepción unas estructuras políticas y sociales concretas a un microcosmos complejo basado en las nuevas relaciones que se establecen a través de elementos idénticos. Rituales desposeídos de sentido, apropiaciones afortunadas de una tradición revisada, una reflexión sobre la política -entendida como la organización duradera de un grupo humano- en un contexto desprovisto de la información 'sentimental' necesaria para su comprensión iniciática. Un mito desarraigado del grupo social que lo relata y que es traducido bruscamente por todo aquel que lo hace suyo al repetirlo, una propuesta donde la capacidad de comprensión del uso social de la información se ve necesariamente alterada por el nuevo contexto donde se inscribe en lo que es una estrategia de intervención social y artística -de tergiversación o apropiación- no ya de imágenes para usos comprometidos, sino de temáticas y formas fuertemente significantes articuladas desde la práctica del arte.

En una suerte de disolución-integración entre arte y activismo, la obra de Aranberri altera con su sola exhibición los dispositivos de información al trasladar a objetos, arquitecturas y textos, la tensión generada entre forma y mensaje en una percepción de las obras que es ya en sí un modelo de conducta. Una acción que, lejos de ser ambigua, sí puede ser calificada como arriesgada por lo imprevisible de las lecturas suscitadas en un espectador que se acerca a un trabajo complejo en su temática y árido en su formalización -muy alejado del fenómeno espectacular tan habitual en obras recientes- y que requiere de un esfuerzo en su comprensión que se ve altamente recompensado por el interés del proyecto expuesto.

Quizás nuevamente otra afirmación del filósofo francés 'no pretendo hacer historia del lenguaje, sino arqueología del silencio' pueda servir para aproximarse a los proyectos desarrollados por Aranberri en los últimos tiempos. Un silencio que requiere y empuja a indagar más allá de la contemplación de un catálogo desprovisto de ornamento alguno, y que suscita una necesaria aproximación al objeto de estudio de la obra.

\* Publicado previamente en el suplemento *Mugalari*, Gara, 30 de Octubre, 2004.

Craig Buckley

## Jardin flotante, o, Camuflaje al Servicio del Pensamiento<sup>1</sup>

Se dice que en las duras negociaciones de la guerra fría los mayores muestras de ostentación iban acompañadas de contra-tácticas mucho más sutiles. Entre estas últimas surgió una leyenda: la práctica de limar cada noche varios milímetros de la silla del adversario. Repetida durante un tiempo, esta acción producía un efecto de abatimiento psicológico mucho mayor, en proporción, a la relativa imperceptibilidad del hecho en sí. Apócrifa o no, esta historia encierra cierta verdad: que en muchas ocasiones el poder no se encuentra en la fuerza intrínseca de uno, sino en las percepciones del contrario. Esas sutiles repeticiones y manipulaciones del espacio marcan, con frecuencia, el punto de partida de la obra de Ibon Aranberri. Si el poder se acumula alrededor de determinados elementos simbólicos, su obra argumenta que no siempre es así porque éstos sean llamativos, sino debido a que su familiaridad les permite pasar inadvertidos. En este sentido, Aranberri moviliza la escultura como un proceso capaz de extraer conexiones volátiles, de desligar estructuras e imágenes arquetípicas del lugar que les confiere la memoria colectiva.

Los trozos de vidrio verde incrustados en formas de hormigón de la obra de Aranberri *Floating Garden* (2004) recuerda la práctica habitual de unir con cemento trozos de vidrio roto en la parte superior de un muro, sistema doméstico de persuasión contra ladrones potenciales. Instalada cerca de una ventana mirando hacia el patio del P.S.1, uno percibe que, en realidad, la obra de Aranberri es una propuesta para alterar los imponentes muros del patio. No tanto una copia de su faceta de bricolaje como una traducción escultórica; los filos cortantes de *Floating Garden* están diseñados para encajar perfectamente con los muros existentes; el vidrio verde es homogéneo, delicado incluso, y observándolo de cerca uno percibe que todos los cascotes provienen de botellas de San Pellegrino. Junto a la obra es fácil pasar por alto el hecho de que una vez instalados encima del muro estos detalles sutiles no desaparecerían en modo alguno, y que la única visión posible sería desde las ventanas superiores de la institución. (Durante la exposición observar desde esa atalaya privilegiada significaría mirar la ausencia de la obra: la propuesta de Aranberri fue bloqueada por la institución).

Los muros son lo primero con lo que se topa la persona visitante en P.S.1: en su dramática distinción con respecto al diseño urbano, constituyen el cartel de la institución, con el nombre estampado en hormigón moldeado. Cemento, vidrio y acero, sin adorno alguno, constituyen el sello distintivo de un vocabulario considerado en su día brutalista. Un uso material dirigido a una poesía cruda y honesta, combinando las virtudes de una indisimulada superficie con formas de producción económicas y eficaces. El vidrio y el hormigón del Brutalismo San Pellegrino de Aranberri se oponen a dicha rúbrica de honestidad implícita, al tiempo que el autor se retrotrae a la historia institucional de P.S.1. Creada en el apogeo de la especificidad para el emplazamiento de los 70, P.S.1 fomentaba un arte que tratase 'la urgencia decrepita superficial' de una escuela abandonada: una alternativa a los 'espacios neutrales' desfasados ante el nuevo uso que se les daba.<sup>2</sup>

Destinada a escapar del espacio que le ha sido asignado al patio, *Floating Garden* de Aranberri plantea una paradoja: en la medida en que la especificidad para el emplazamiento ha pivotado a una posición más general, P.S.1 se asemeja cada vez más a los espacios neutrales de los que trató de huir en el pasado. Si bien el muro permanece como una de las inscripciones más cargadas y volátiles de la arquitectura, la propuesta de Aranberri representa una sutil contra-inscripción, cuya lógica no se mide en pies cuadrados sino milímetro a milímetro.

<sup>1</sup> En 1936, Le Corbusier usó la frase 'camuflaje al servicio del pensamiento' para describir el apropiado empleo de pintura en un diseño arquitectónico. Le Corbusier, 'Destin de la Peinture' *La Querelle de la Réalisme*, ed. Serge Fauchereau, (París: Diagonale, 1987).

<sup>2</sup> Alana Heiss. Introducción a *Rooms (P.S.1)*, exposición inaugural en P.S.1, 9-26 de junio de 1976, (Nueva York: Institute for Art and Urban Resources, 1977).

\* Texto escrito para el catálogo *Visa for thirteen* nunca publicado por P.S.1.

## Utopía, entropía y después

Miren Jaio

Los últimos proyectos de Ibon Aranberri parten de la forma y la lógica de un archivo prospectivo. Otros referentes suyos, las operaciones lingüísticas sobre el paisaje, y éste como escenario y lugar de proyección ideológica, siguen presentes en su práctica artística.

Hace tres años dio por cerrada su 'trilogía mediática', compuesta por *Horizontes* (2001) la intervención en el hall del Kursaal durante *Elektronikaldia*, *Gaur Egun (this is CNN)* (2002), y *G-Pavilion* en Manifesta 4 (Frankfurt, 2002). En estas intervenciones escultóricas (en el sentido de que toda manipulación del espacio lo es), partía de signos del repertorio del movimiento moderno replicados hasta el infinito por los *media*. Sobre estos símbolos de representación institucional e ideológica, el artista desarrollaba una serie de operaciones lingüísticas: los logotipos corporativos de Chillida, traslación bidimensional de sus esculturas, eran impresos sobre banderolas de fiestas; el *Guernica* de Picasso se yuxtaponía a un modelo simplificado del pabellón nacional modernista en la ciudad alemana sede de la bienal europea; *Izaro* de Néstor Basterretxea, seguramente, la escultura más veces vista por los vascos, pero jamás en tres dimensiones, se convertía en un gigantesco receptor de radio.

En proyectos más recientes, (*Ir. T.nº513*) *zuloa*, *Dam Dreams* y *Luz de Lemoniz (sin onda expansiva)*, hay un mayor énfasis en la idea de un archivo que podría denominarse prospectivo, en oposición a retrospectivo. Generado por un cruce entre documentos del pasado, documentos del presente y documentos hacia el futuro, de éste se genera cierta narrativa que el artista identifica con un documental sin imágenes en movimiento. El archivo determina así un proyecto abierto y dinámico en cuanto a su estructura procesual y a sus formas de presentación.

Muchas de las cuestiones del trabajo de Aranberri siguen estando ahí. Por un lado, el espacio público como escenario, su relación con el monumento y el objetivo primero de la escultura de, en sus palabras, 'crear desorden en la realidad'. Mientras en la trilogía mediática las distorsiones introducidas en el espacio venían dadas por el objeto escultórico, en estos proyectos, éstas derivan de la generación de otro tipo de relaciones. Por otro lado, el movimiento moderno en tanto que paradigma del fracaso del proyecto moderno y de la tensión entre estética e ideología (de instrumento al servicio de retóricas de emancipación a 'estilo sin cualidades') y la mutación de este Estilo Internacional en estilo propio de un proyecto identitario periférico (la Escuela Vasca de Escultura).

En el fondo estaría la toma de posición del artista ante las condiciones de producción que, en su caso, tiene dos vertientes: la primera, una vez trascendida la cuestión de la traducción necesaria, la conciencia de ser conocido con la marca de 'artista vasco' en un contexto internacional donde las categorizaciones son tan útiles como problemáticas; la segunda, la medida en que las nuevas condiciones de producción obligan al artista a negociar con la realidad, no desde la mera escenificación de nuevos roles, sino desde su plena asunción, en formas que pueden concretarse, como en el caso de (*Ir. T.nº513*) *zuloa*, en la negociación, más allá de la gestión burocrática, con la Fundación Aranzadi, para conseguir el permiso para una intervención improbable y visionaria: cubrir con una plancha de metal la entrada de una cueva de interés arqueológico y biológico.

### Paisaje

El paisaje surge en el Barroco como lugar de proyección de idealidad. Esta conversión en género pictórico marca una relación de subordinación funcionalista de la naturaleza al hombre – recurso explotable, fuerza a dominar, espacio mental para la simbolización... – característica del proyecto moderno.

En los proyectos de Aranberri el paisaje aparece como lugar que el sujeto social carga de idealidad o, lo que es lo mismo, ideología, a través de símbolos (la cueva, la montaña, el

bosque...) Frente a otras imágenes perdidas en la contingencia y la insignificancia, estos arquetipos universales muestran la capacidad de encarnarse en lo particular (el sentido que la montaña ha guardado en el imaginario vasco de los últimos cincuenta años) sin necesidad de trascender una iconicidad casi abstracta que les remite siempre a sí mismos (una cueva es una cueva).

El artista recurre al lugar de cruce del objeto natural y el sujeto de cultura como escenario para la descodificación de signos, como en la intervención, profundamente lacónica y radical (todas sus intervenciones lo son), *Luz de Lemoniz (sin onda expansiva)*. Inconclusa desde que en el 2000 recibiera la negativa de Iberdrola al proyecto en colaboración con consonni de lanzamiento de fuegos artificiales en las cercanías de la central, pretendía mezclar 'acontecimiento, pirotecnia creada para la ocasión, movimiento de masas, elementos de consumo y documentación gráfica... como un ejercicio de terapia de choque que para la curación recurre a elementos de conflicto'.

### Doomed Dreams

*Dam-Dreams* (2004-2005) es el título del proyecto que engloba *Itoiz*, su contribución a la exposición *Tour-ismes* (Fundació Tàpies, Barcelona), y *Política hidráulica* para la muestra del Gure Artea. Iniciado hace dos años, verá su conclusión en 2008 en la citada institución catalana. Lo que empezó como un trabajo documental de los cambios del entorno durante la construcción del pantano, se materializó en *Itoiz* en una operación lingüística, una vez más, lacónica y radical: un folleto al estilo de los de las rutas de turismo rural con un mapa que señala el terreno que quedará bajo las aguas.

En *Política hidráulica* la investigación se amplía en el espacio y el tiempo a ocho pantanos (Itoiz, Yesa, Grado, Mediano, Aguilar, Riaño, Ulibarri, Ebro). Sus historias a veces están ligadas a la inevitable política hidráulica franquista de los años cincuenta, pero, trascendiendo el contexto concreto, hablan de la dimensión totalitaria y fallida de la gran obra pública como forma con que la instancia de poder elige representarse, en una genealogía megalómana que va desde las pirámides egipcias a los museos de arte contemporáneo de los noventa, pasando por la arquitectura corporativa de los sesenta.

En 1966, Robert Smithson, un referente para Aranberri, señalaba de manera profética a propósito de esta arquitectura en *Entropy and The New Monuments*: 'El edificio de Union Carbide es el que mejor ejemplifica el ambiente entrópico. En su inmenso lobby uno puede ver la exposición *El Futuro*... Las elegantes paredes y los techos altos dotan al lugar de una extraña atmósfera sepulcral'.<sup>1</sup>

No es casual que formas culturales diversas como la arquitectura corporativa, el movimiento moderno o el dominio humano de la naturaleza ejemplificado por la política hidráulica tengan una vida similar. Partícipes del ideario del proyecto moderno e iniciadas con igual ánimo utópico, invariablemente, todas devienen en desorden. Son formas de civilización, ese mecanicismo que, según Lévi-Strauss, genera entropía frente a la naturaleza. Es desde ahora mismo, mientras esos pantanos-ruina se vacían y se desbordan indiferentes a una naturaleza que reacciona en busca de equilibrio, desde donde Aranberri desarrolla su método de archivo prospectivo hacia un futuro distinto de aquel del texto de Smithson. Éste es un método que le permite ir más allá de la dinámica utopía-entropía, imaginar un tercer estadio - visionario y consciente de generar él mismo desorden sobre el desorden -, trabajar no desde después de la utopía, sino desde después de la entropía: cerrar cuevas, plantar árboles, lanzar fuegos de artificio.

<sup>1</sup> En 1984, el desastre de Bophal introdujo el nombre Union Carbide en el imaginario popular como sinónimo del binomio 'desarrollo tecnológico-catástrofe'.

\* Publicado previamente en el suplemento *Mugalari*, Gara, nº 349, 17 de Diciembre 2005.

## CONducir un coche no es lo mismo que mirar un paisaje

---

Peio Aguirre

El trabajo de Ibon Aranberri negocia con proposiciones. Éstas pueden surgir de la 'simple-complejidad' de mezclar una valla con la esquematización de una bandera, como en la reciente *Nueva Era*. Una escultura que funciona a la vez como enunciado lingüístico y como imagen orgánica algo violenta, normalizada y convertida en signo.

Habitualmente, la actividad de Aranberri se mueve más entre los efectos sociales producidos por acciones tan específicas como señalar un acontecimiento olvidado, proyectar un paisaje interior o activar una situación comunitaria: intervenciones sutiles e intuitivas, investigaciones contextuales, dispositivos y objetos que poseen sus propios códigos de lectura, su tiempo de visibilidad y sentido. En obras anteriores, hay presentaciones (y no representaciones) de objetos apenas manipulados que lanzan preguntas vinculadas a la realidad del contexto en el que se inscriben. Actuaciones situadas entre la ambigüedad de lo que parecen, y su potencia evocadora y simbólica. Es el caso de *Ethnics* (1998), *Home & Country* (1999) y *One-day sculpture (Everything is decided)* (1999).

En *Ethnics*, el espacio Abisal se convertía en el escenario de presentación de materiales y objetos cotidianos apenas manipulados -sospechosamente significativos y ambiguos- colocados meticulosamente a la manera de las redadas policiales. Por otro lado, *Home & Country* partía del tejido social de la casa de cultura del pueblo de Basauri, en las cercanías de Bilbao. La convivencia con signos, logotipos, imágenes y gentes del pueblo, unido a la trayectoria de Kultur Basauri en la promoción de jóvenes artistas, desembocó en una colaboración con la artista Begoña Muñoz, y que al ir ella en la programación expositiva justo antes, abordó su intervención como una première de la exposición posterior de Ibon. La comunicación y las condiciones de contexto sirvieron como pretexto para una operación en el espacio: una chimenea de metal, una foto junto al guarda y otras alteraciones periféricas. '¿Cuál es el lugar del arte en Basauri? Intento construir pequeñas trampas para el catálogo y la sala de exposiciones, para eludir el compromiso de mostrar obra; así, podrían ser fragmentos, partes no concluidas en ese momento (...) Esta dificultad que se me presenta tal vez sea la consecuencia de mi empeño por inscribir el trabajo dentro del paisaje local, no me veía importando fragmentos de obras anteriores, restos de otras series recontextualizadas, etc'.<sup>1</sup>

*One-day sculpture* fue un acto efímero en la ciudad japonesa de Kitakyushu, donde la industria del metal es la primera fuente para la economía. Una especie de escultura improvisada con hierro reciclado fue colocada durante una tarde justo enfrente de la empresa metalúrgica Nippon Steel. Este sencillo gesto consistía en la ordenación aleatoria de fragmentos metálicos en la verja de entrada a la fábrica, con la consiguiente fotografía que lo documenta.

Otro proyecto más reciente ha consistido en un intento de lanzamiento de fuegos artificiales en un lugar tan emblemático como la inactiva central nuclear de Lemoiz, en la costa vizcaína, que permanece como uno de los símbolos de luchas y energías de generaciones pasadas.

Sobre esta idea, que de momento no ha podido consumarse, el artista comenta: 'El 2000 es año de conmemoraciones y festejos, de vuelta a empezar. Me interesa el cambio de imagen y valores de los aspectos socioculturales así como su simbolismo con el transcurso de los años (...) Los fuegos artificiales borran huellas, deshacen signos y cubren repercusiones. Refuerzan lo efímero haciéndolo especta-

cular? <sup>2</sup> Éste es un proyecto situado entre el evento y la acción calculada donde la memoria individual y la memoria colectiva confluyen y se superponen la una a la otra. Fragmentos de experiencia compartida donde lo que obtienes es proporcional a lo que inviertes.

A la obra de Aranberri puede accederse por una variedad de vías, todas ellas situadas entre la experimentación, la observación, la búsqueda contextual, el diálogo o la documentación. En cualquier caso, no puedes decir cuál es la idea principal detrás de una obra porque siempre hay mil ideas flotando en el aire.

Sí podemos decir que su biografía personal, la situación socio-política, así como las convenciones del término 'escultura' o 'arte vasco' son aspectos importantes en la definición de su actividad.

Elementos específicos donde se dan cita la sensibilidad hacia el entorno junto con aspectos subjetivos, referencias al paisaje (social y geográfico) en el que vive y trabaja, y la simbología oculta en lo cotidiano. Sus métodos prestan una gran atención al detalle, la anécdota y a todas y cada una de las condiciones de producción de discurso que rodean al arte. Meditación, reflexión e irracionalidad.

La práctica de Aranberri es al mismo tiempo internacional (en la forma) y local (en sus efectos), y siempre tiene en cuenta a la comunidad y a la audiencia a la que se dirige. En cualquier caso, su obra es sintomática de un cambio de conciencia en el arte más actual en el País Vasco. Una renovación que señala una construcción de la identidad individual alrededor de la realidad social más cercana y que se hace visible de diferente manera en artistas como Txomin Badiola, Asier Pérez González o Jon Mikel Euba. Cuando hablamos de este 'factor local', estamos negociando continuamente con el cuestionamiento o la afirmación de esta identidad. Una singularidad en Aranberri presente en su utilización de ingredientes familiares para explorar lo desconocido, en una manipulación no-romántica del paisaje y en el doble sentido que otorga a signos y símbolos.

Pensando en Ibon Aranberri, en vez de 'cuando las actitudes devienen formas' podríamos decir que, cuando las actitudes generan nuevas actitudes mediatizadas por la forma, entonces, estamos tratando con cuestiones éticas que afectan a la totalidad de la práctica del arte en nuestra sociedad post-industrial.

---

<sup>1</sup> Catálogos de Ibon Aranberri *Home & Country* y Begoña Muñoz *Basauri.nl*, Kultur Basauri, Torre de Ariz, Basauri, 1999

<sup>2</sup> Cita proveniente de una conversación de e-mail con el artista.

\* Texto revisado y publicado previamente en el catálogo de la 6ª Bienal Martínez Guerricabeitia con motivo de la participación de Ibon Aranberri, representado por la Galería Trayecto (Vitoria-Gasteiz), Universitat de Valencia, 2001.







