

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.

Ibon Aranberri: Huellas

Peio Aguirre

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.¹ 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 insoportables 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 esponsor, 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 bocado 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 dominante 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 este 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.

ⁱ Fredric Jameson, *Las semillas del tiempo*, Madrid: Trotta, 2000, p.11.