





UN DILEMA ABIERTO PARA LA DOCUMENTA 12

Documenta 12

KASSEL
(ALEMANIA)

Del 16 de junio al
23 de septiembre.
www.documenta12.de

Este número de 'Cultura/s' presenta amplios perfiles de Ibon Aranberri y Ferran Adrià. Los dos estarán presentes en la próxima edición de Documenta, que se inaugura el 16 de junio. Se trata de la cita más importante del mundo del arte y tiene lugar en la ciudad alemana de Kassel, cada cinco años. A pesar de las pocas noticias que han trascendido acerca del contenido de Documenta, también se sabe que la exposición incluirá una selección de

Adrià ha negado ser Picasso. "No soy Picasso", dijo la primera vez en una entrevista para el 'Diario Vasco' (23-11-06) y la segunda en 'El País' (12-05-07), como si algo o alguien le hubiera empujado a compararse con el monstruo de la historia del arte. Cuando en realidad el problema no consiste en decidir si la cocina es arte o no lo es. En este sentido, las instituciones del arte de nuestro tiempo no tienen límites. Dentro de los museos se ha he-

cho de todo. La cuestión radica en si resulta más o menos interesante que la gastronomía comparta espacio con otras formas de hacer arte, cosa que los visitantes de la próxima Documenta podrán decidir con total libertad de juicio. En la sección de Expuesto, Xavier Mas de Xaxàs aporta un despliegue en profundidad para preparar el debate. De momento, la crítica más objetiva que puede hacerse tiene que ver con la discreta atención dispensada a Ibon Aranberri, artista vasco igualmente incluido en la lista de Documenta. La bola de nieve mediática que envuelve a Ferran Adrià hace que el nombre de este joven artista -por supuesto, mucho menos conocido por el gran público- pase aún más desapercibido. El trabajo de Aranberri ha sido ampliamente reconocido, incluido en muestras internacionales y entendido como una aportación crítica. Pero no discurre por las páginas de papel

obras de Oteiza, un nombre de carácter casi mítico en la historia del arte español dada su peculiar trayectoria y proyección internacional. Pero ahora no es cuestión de evaluar el peso de la representación española en un evento de esta magnitud, sino de calibrar qué es lo que cabe bajo la etiqueta de arte contemporáneo. Cuando Roger Buerger, máximo responsable de Documenta, incluyó en su nómina a Ferran Adrià sabía que la decisión levantaría ampollas. Sobre todo en España, un país que no suele ser representado de manera demasiado generosa en estos acontecimientos. Lo que ha ocurrido es que los medios se han volcado en celebrar el ascenso de la cocina del Bulli hasta los cenáculos de la alta cultura. Dos veces, por lo menos, Ferran

couché. Su génesis remite a una red institucional de serie B -asociado a instituciones como Arteleku y consonni, siempre al borde de la desaparición- y a un contexto vasco marcado por una viciosa polarización política. Por decirlo claro y liso, no ha sido producto de la gran inversión económica que el gobierno vasco hizo en el Guggenheim de Bilbao, ni su trabajo ha obviado la dificultad de posicionarse ideológicamente en el más enrevesado escenario español que es Euskadi. De todo ello ha surgido una forma de hacer arte pragmática, nada idealista y poco espectacular; una forma atenta, no obstante, a las tensiones que le rodean. Y no lo decimos con ánimo de menguar su mérito. Sino como ejemplo de que el arte no siempre tiene que escribirse con mayúsculas. En los artículos de Craig Buckley y Miren Jaio, que pueden encontrarse a continuación, damos un anticipo de cuál va a ser la contribución de Ibon Aranberri a Documenta, así como una pequeña introducción a sus más destacados proyectos. Se verá que eso que a menudo se llama creación artística cada vez se parece más a una crítica de la cultura. Lejos de representar un ego sensible, hermético y caprichoso, Aranberri representa un tipo de artista cuyos materiales no le pertenecen de manera exclusiva, sino que han sido compartidos por una generación. La fascinación por el rock radical vasco, Oteiza o las obras de ingeniería civil se resume en su obra. Documenta será la oportunidad de sacar conclusiones. CARLES GUERRA

Ibon Aranberri: obra pública

"También aquí tienen que abrirse los canales de desagüe para dejar salir el agua sobrante, que forma violentos torbellinos. La fuerza y el estruendo ensordecedor constituyen un espectáculo grandioso e imponente. Con él contrasta la plácida serenidad del agua del embalse en cuya límpida superficie se refleja la ciudad. La ciudad nueva se ha construido siguiendo las líneas arquitectónicas tradicionales de la zona en que está emplazada, atendiendo al paisaje circundante. La central eléctrica, con sus tres generadores, produce al año 360 millones de kilovatios/hora."

Voz en off
Por la cuenca del Duero
Fernando López Heptener, 1961

CRAIG BUCKLEY

Cuando en 1964 Arthur Drexler inauguró en el Museo de Arte Moderno de Nueva York la exposición *Twentieth-Century Engineering* (Ingeniería del siglo XX), utilizó en ella de modo abundante imágenes de embalses hidroeléctricos contemporáneos. "En los años veinte y treinta -empezaba diciendo el catálogo de la muestra- las presas, los puentes y los silos se consideraron como una prueba de la capacidad de nuestra civilización para compararse con la grandeza de las pirámides egipcias y los viaductos romanos." La evocación de Drexler se hallaba todavía lo bastante cerca de la primera mitad del siglo para que en ella resonaran las heroicas connotacio-

nes de las proezas de la ingeniería: los elevados contrafuertes y la espectacular iluminación de las centrales eléctricas de Antonio Sant'Elia, la central hidroeléctrica sobre el Dniéper realizada por los constructivistas Víktor Vesnín y Nikolái Kolli, o la oda de Le Corbusier a las presas construidas en el valle del Tennessee. Sin embargo, en 1964 las cosas ya no tenían el mismo aspecto. A medida que llegaban a su mesa las imágenes del último megaproyecto del planeta, el mito parecía un poco más viejo. No se trataba sólo de que las enormes máquinas de la modernización se habían convertido en los monumentos de la época, sino que el mito del ingeniero heroico apegado a ellas aparecía cada vez más como un residuo arcaico.

Pocas imágenes podían equipararse con el poder de la presa hidroeléctrica para conjurar una totalidad mayor e infotografiable, en la que la escala de enormes geografías alteradas se vinculara con las vidas cotidianas de las poblaciones afectadas por esas inmensas infraestructuras. Semejante imagen de la totalidad aún transportaba algo del ideal ilustrado, del compartir los avances cientí-

cos con la humanidad, pero también acreaba el espectro del dominio totalizador de la racionalización. El modesto optimismo de Drexler lucha por contener esas profundas contradicciones; la mayoría de veces desplazándolas a otras partes. La "resuelta grandeza", "elegantes curvas" y "escala heroica" de las construcciones de la ingeniería, escribió, eran muy admiradas por arquitectos y público general, por más que su escala no se reconciliara fácilmente con la ciudad contemporánea ni con sus viviendas. Fotografiada de frente o desde puntos ligeramente elevados, la topografía enmarca de forma rigurosa las presas, que se extienden de un lado al otro del encuadre. Si bien ese paisaje reforzaba una imagen del ingeniero como "un tipo de técnico particularmente responsable", Drexler se vio obligado a reconocer que el ingeniero carecía de control sobre "el aparato político o económico capaz de facilitar un uso verdaderamente responsable de nuestra tecnología".

Al mes de su clausura, el artista Donald Judd decidió reseñar la exposición. Poco proclive a la exuberancia, Judd encontró de todos modos motivos para grandes elogios. "Las presas, las carreteras, los puentes, los túneles, los almacenes y otras variadas estructuras útiles, constituyen el grueso de las mejores cosas visibles construidas en este siglo"; una lectura que contrastaba con su tibia valoración de una retrospectiva del escultor Jacques Lipchitz publicada ese >

A la izquierda, fotos aéreas de las cuencas del Duero, Tajo y Ebro que forman parte del proyecto 'Política hidráulica', de Ibon Aranberri, que se verá en Kassel

Inusualmente, las imágenes de Aranberri están abiertas a la interpretación por parte del espectador

> mismo mes. A Judd le gustaron de manera particular las estructuras que exhibían un orden serial y una estricta repetición geométrica. Afirmando la continuidad formal establecida en el uso de la fotografía por parte de Drexler, la lectura de Judd deshinchaba la retórica de la poesía o la grandeza. Suponía una insensatez acudir a esas presas en busca de principios compositivos o cierta poesía intrínseca. Lo que resultaba interesante era la ausencia de esas cualidades. Una presa, como la de Meisham en China que tanto le gustaba, podía ser apreciada en términos estéticos sin el significado proyectado que proporcionaba el artista o el espectador. En la secuencia fotográfica descontextualizada de *Ingeniería del siglo XX*, equivalía a algo mucho menos específico, un conjunto de infraestructuras de todo el planeta comparables en tanto que *objetos* precisamente porque se había dejado de lado su situación geopolítica.

Como retomando una conversación inacabada, un artículo escrito en 1967 por Robert Smithson (*Towards the Development of an Air-Terminal Site*) empieza con una imagen de la presa Pine Flat, cerca de Sacramento (California). A diferencia de las esmeradas fotos admiradas por Drexler y Judd, ésta estaba repleta de pruebas de la construcción. En realidad, a Smithson le fascinaba su carácter inconcluso. Si tomamos en cuenta además su interés por las canteras, las graveras y las minas, vemos que Smithson se aparta de las cualidades formales de la presa, remitiéndose a las ideas dieciochescas del paisaje pintoresco. En las teorías de lo pintoresco descubrió lo que denominó un "paisaje dialéctico", no tanto una huida romántica de la industria moderna como un crecimiento desordenado injertado en los rastros de la industria misma. Canteras, minas y presas ya no eran consideradas como *deformaciones* causadas sobre la tierra, sino como inicios donde, con la acción del tiempo, los paisajes empezaban un proceso de acumulación, recubrimiento, sedimentación. El paisaje dialéctico eliminaba toda reconfortante distinción entre formaciones humanas y naturales; al difuminar esos límites, acercaba las evidentes deformaciones del entorno producido por el hombre a los aspectos del "azar y el cambio en el orden material de la naturaleza".

Resulta interesante comparar esas lecturas de la imagen de la presa hidroeléctrica con la obra de los cineastas industriales durante esos años, por más que no haya relación entre lo que hacían esas dos clases de creadores de imágenes. Las películas realizadas por Fer-

nando López Heptener para las compañías Iberduero y UNESA son un buen ejemplo. Tras unos inicios como cineasta aficionado a finales de la década de 1920, Heptener creó unos pocos cortometrajes a principios de la década de 1930 que se enviaron a las oficinas de la compañía para dar cuenta de la construcción de embalses. Desde finales de la década de 1950 y durante la de 1960, las películas de Heptener proporcionaron una cara pública a los grandes proyectos hidroeléctricos realizados por las compañías eléctricas durante el régimen del general Franco. Aunque creadas indudablemente por el contexto de la dictadura, sería un error verlas sólo como películas industriales que documentan construcciones regionales, o como simple propaganda. Con su encuadre y montaje, ponen de manifiesto cómo se construyeron durante dichos años las presas sobre el Ebro y el Duero en el plano de la imagen, una ficción cuya producción es posible que fuera tan esencial como los materiales y la mano de obra empleados en esas imponentes estructuras. Como ocurre con frecuencia en las películas industriales, Heptener prodiga una cuidadosa y exquisita atención a las presas, las salas de control y las turbinas en tanto que objetos: revela con claridad su factura y forma, su modo de operación, su enorme escala y magnitud. A pesar de todo, las cintas nos convencen de modo sutil de que la presa no es en el fondo un objeto, sino más bien un mecanismo inscrito en un proceso aún más grande. Heptener describe este proceso como un paisaje imaginario. Por la *cuenca del Duero* (1961) presenta al propio río, empezando por las aguas del deshielo y las primitivas norias pirenaicas; muestra poco a poco saltos de agua más grandes, ciudades históricas y, por último, las construcciones modernas. La cristalina rareza de cada presa, los únicos iconos de la modernidad de la película, se ve atenuada por el efecto de un espejo deformante. La superficie del embalse refleja nuevas ciudades construidas para los trabajadores del proyecto y en las que las plazas medievales se reproducen con la piedra local. *Cuando la luz llega* (1968) toma ese paisaje cristalino y lo condensa de modo más radical. La propia presa no aparece nunca, sino que llega como una serie de transformaciones. Llega-

Discreta, la obra de Aranberri capta esas inmensas obras de infraestructura en tanto que imágenes

mos lentamente, un zoom aéreo nos lleva hasta un pequeño pueblo rodeado de campos verdes. La sombra de un campesino que vuelve a casa con su horca pasa sobre las paredes de las calles vacías. La electricidad ha llegado al pueblo; el familiar lugar se ha convertido en una versión de la tierra prometida que la figura recorre. El conjunto de correas que mueven una trilladora mecánica se convierte en un inmenso panorama de aspersores de irrigación. La cosecha crece, da lugar al colorido mundo de la feria agrícola y por último se pasa a las cintas transportadoras y a las máquinas que refinan las materias primas y las convierten en productos estandarizados. El cuadro final muestra al campesino con su mujer con ropas nuevas y sentados a la mesa para cenar; entre ellos hay ahora

tegorizadas sin más como documentos, como instrumentos de propaganda totalitaria, como catástrofes ecológicas y sociales, como paisajes *pintorescos*, ni siquiera como circuitos *cristalinos*. Tras fundirse casi de forma imperceptible con esos paisajes imaginados, resulta difícil separar con nitidez la imagen del territorio. Las imágenes que Aranberri reúne, produce y reproduce están inusualmente abiertas a la interpretación y la organización por parte del espectador. Esta apertura crea a veces una sensación de frustración, pero nunca una sensación de que todo vale. Su selección es demasiado cuidadosa; la sensación de que esas imágenes pertenecen a una economía imaginada es demasiado evidente. La naturaleza precisa de esa pertenencia nunca se explicita con claridad

Craig Buckley es comisario independiente; su último proyecto es 'The radical architecture of little magazines' en el Storefront for Art and Architecture de Nueva York.

Miren Jalo es crítica de arte



un pequeño televisor. Mientras él corta un poco de pan, un lento zoom nos lleva hacia la imagen: la misma vista aérea del pueblo con que empezó la película. No parece importar si contemplarán su propia transformación, como hemos hecho nosotros, o si ésta se desarrollará, sin ser observada, en medio de ellos. La modernización es imaginada como un movimiento ficticio a través de ese paisaje inventado; transportado por el montaje de la cinta, el viaje entra en una economía imaginaria en que lo familiar se intercambia constantemente por una versión más refinada de sí mismo.

Discreta, y más provocadora aún por esa razón, la obra de Ibon Aranberri capta esas inmensas e inexorables obras de infraestructura en tanto que imágenes. En tanto que imágenes no pueden ser ca-

didáctica. Por otra parte, esta renuencia parece concebida para poner a prueba la categoría sobrealimentada y sin embargo desnutrida de nuestra memoria visual e histórica. Invita a que las asociaciones y genealogías sean proyectadas por otros (no distintas de la que acabo de ofrecer). Esta incitante apertura también convierte la obra en extrañamente imposible e impermeable, como si pudiera deshacerse de cualquier narración particular, incluso la de apariencia más innegable. En esta imposibilidad, empiezan a hacer su trabajo. Como la ciudad reflejada en el embalse, cada imagen no sólo es reflejada, sino que tiene dos lados, por más que uno se dé cuenta de la imposibilidad de darle la vuelta en las propias manos. |

TRADUCCIÓN: JUAN GABRIEL LÓPEZ GUIX

'Política hidráulica' de Ibon Aranberri en la exposición 'Gure Artea' en el museo Artium de Vitoria (2005)

agenda
junio
(A)
* ÁMBITO cultural
El Corte Inglés
www.elcorteingles.es

Lunes	11	19.30 h. Presentación del libro "Mientras se vive", de Mayte Campos, a cargo de la periodista Marta Bovet.
	18	19.00 h. Presentación de la "Guía de Teruel y provincia", de Francisco Javier Aguirre, a cargo de Joaquín Lozano Guinda.
Martes	12	19.30 h. Conferencia impartida por el autor francés de "Rennes le Château. El secreto del abad Saunière", Jean-Luc Robin.
	26	19.30 h. Presentación del libro "Bullying acoso escolar", de la psicóloga, pedagoga y escritora Rosa Serrate.
Miércoles	6 y 13	19.00 h. Séptima edición del curso "CÓMO NACE UN VINO: De la cepa a la copa". Inscripción previa. Finaliza el 13 de junio.
	20	19.30 h. Presentación de los libros de Lidia Aguiló Rumbau, "Replecs del cor" y "Escondite de los sentidos".
	27	19.00 h. "Introducción a la cata de vinos", de Bodegas Torres, una sesión muy especial para disfrutar de los elementos básicos que acompañan cualquier cata de vinos.
Jueves	7	19.30 h. Presentación de los libros "Vivir afirmando" y "Afirmando voy creciendo", de Elisabeth Harder y Eulalia Camps.
	14	19.30 h. Presentación de "Viaje de vuelta", un libro de Alejandro Varderi. Además del autor, intervendrán Núria Amat, Enric Nolla-Gual, Marta Pessarrodona y Jaume Subirana.
	21	19.30 h. Presentación del libro "Generalitat de Catalunya. Obra de Govern 1931-1939", a cargo de Josep Puy, Josep Termes y Francesc Bonamusa, director del libro.
Viernes	15	19.30 h. Presentación de los libros "Masonería, el código de la luz", de Kabaleb y Kashiel, a cargo de Tristán Llop.

Todas las actividades se celebrarán en la Sala de Ámbito Cultural en la 6ª planta de El Corte Inglés de Portal de L'Àngel

Entrada gratuita. Aforo limitado