

# Artistas vascos “esculpiendo límites” en la ciudad frente al mar

(Basque artists “sculpting limits” in the town at the waterfront)

Vivas Ziarrusta, Isusko  
Monseñor Remigio Gandasegi, 7-4º-D. 48006 Bilbao  
issusko@mixmail.com

BIBLID [1137-4403 (2006), 25; 377-390]

Recep.: 19.01.06

Acep.: 27.01.06

---

*El límite de la ciudad con el mar define a menudo ‘territorios de colisión’ donde reverberan retazos de memorias e identidades. Imaginarios que rescriben ‘permanencias estéticas’ simbólicamente condensadas en el ‘lugar del monumento’. Avanzado el siglo veinte, artistas vascos al trasluz de la vanguardia indagaron propuestas escultóricas que asoman en el espacio público urbano, articulado en base a localizaciones específicas.*

*Palabras Clave: Ciudad. Límite. Escultura. Monumento. Espacio público urbano. Intervención urbanística. Lugar. Memoria.*

*Hiriaren eta itsasoaren arteko mugak, maiz aski, ‘kolisio eremuak’ definitzen ditu, eta horietan hainbat oroimen eta identitateren atalak islaturik ageri dira. Imaginario horiek ‘monumentuaren lekuan’ era sinbolikoan kondentsaturiko ‘iraunkortasun estetikoak’ berridazten dituzte. Hogeigarren mendea aurrera zihoala, euskal artistek hiriko espazio publikora azaldiriko eskultura proposamenak ikertu zituzten abangoardiaren argitan, espazio hori berariazko kokapenen arabera eratu delarik.*

*Giltza-Hitzak: Hiria. Muga. Eskultura. Monumentua. Hiriko espazio publikoa. Hirigintza jarduera. Lekua. Oroimena.*

*La limite de la ville avec la mer définit souvent des «territoires d’affrontement» où résonnent des bribes de mémoires et d’identités. Imaginaires qui réécrivent «permanences esthétiques» symboliquement condensées dans le «lieu du monument». Le vingtième siècle bien avancé, des artistes basques à la transparence de l’avant-garde recherchent des propositions sculpturales qui apparaissent dans l’espace public urbain, articulé sur la base de localisations spécifiques.*

*Mots Clés: Ville. Limite. Sculpture. Monument. Espace public urbain. Intervention urbanistique. Lieu. Mémoire.*

## 1. BREVES NOTAS INTRODUCTORIAS: ENTRE LA POSTGUERRA Y LA DÉCADA DE 1970 EN EL PAÍS VASCO

*“La ilusión del límite desde que el espacio ha sido el aire y espejo la luz y la sombra de un monte sin paredes ni techo [...] y el puente de los ecos que se transmiten en el agua o el silencio que se convierte en día cuando son luces la totalidad que nos rodea”. “El viento no vuelve para esculpir la nada, se encierra con mareas de sueño entre los pliegues de la tierra y juega a dibujar esculturas recíprocas que vencen s su dueño si se mantienen a distancia. El viento domina el roce, impaciente con el trato y el acercamiento de los objetos que encuentra en el camino, el viento no vuelve sobre sus pasos”.*

Kepa Murua

En el panorama vasco no será hasta la década de 1950, incluso antes en una línea paralela aunque no del todo manifiesta, cuando resurgen nuevas opciones sobre todo por parte de unas generaciones de renovado ímpetu en el que toman partido artistas como Nestor Basterretxea, Remigio Mendiburu, Vicente Lareta, la personalidad sagaz y arrolladora de Jorge Oteiza así como, obviamente, el propio Eduardo Chillida, con una prolífica obra de carácter público. Sin embargo, los temas de homenajes a la memoria de ilustres próceres no abandonarán la imaginería estatuaria y escultura pública de la postguerra civil, aunque algunas piezas de exaltación de ese régimen político hayan sido prudentemente retiradas. Ya que, en numerosas ocasiones, “la escultura pública nos hace recordar un pasado que no siempre se quiere mirar y por lo tanto hay que encerrar en las profundidades de los almacenes para retirarlas de la visión pública o en el peor de los casos destruirlas”<sup>1</sup>.

Durante la década de 1960 el arte ‘en’ o ‘para’ el espacio público fundamentalmente urbano evolucionó hacia concepciones escultóricas monolíticas que rompen la lógica del monumento tradicional. A partir de los años setenta del siglo XX sobreviene la muerte de las vanguardias en el tiempo de las ‘postvanguardias’ y/o ‘neovanguardias’. La postmodernidad –o ‘posthistoricismo’ para el crítico Arthur C. Danto– abandera el final de las utopías y el ideal revolucionario con una perspectiva nihilista; la nada como horizonte<sup>2</sup>. El artista tampoco realiza magnos empeños en crear novedades puesto que todo está inventado a lo largo del siglo XX. La búsqueda de identidad cultural se hace muy patente en un contexto esbozado por otro instante histórico que vuelve a ser casi finisecular<sup>3</sup>. El impulso al fomento de las Bellas Artes en general, tiene su punto de partida hacia esos años, con la proliferación de administraciones locales que retoman poderes y competencias, así como las asociaciones e incluso la iniciativa empre-

---

1. RODRÍGUEZ PELAZ, Celia: “Imágenes en la memoria”, *BILBAO (‘Pérgola’)*, nº 148, abril de 2001, 8 p.

2. Como no hay ‘sofoco del presente que mira hacia el futuro’ el artista puede reposar tranquilamente en el pasado.

3. En la vanguardia se vivía para el futuro con la conciencia siempre presente de seres históricos. La evolución posterior; en cambio, dirige sus pasos hacia distintos demóstreros en un tiempo en el que el futuro es relativo.

sarial privada. La escultura pública también se beneficiará de este clima con un empuje decisivo de los ayuntamientos de los municipios que optan por ensalzar sus identidades simbólicamente, con ciertas dosis de monumentalidad en las obras que encargan. En lo referente a la promoción de la obra escultórica, se destaca una clara tendencia a la canalización de este tipo de arte por medio de instituciones que gustan integrar las esculturas en sus colecciones.

Pretendemos, en esta ocasión, ubicar esas ‘esculturas públicas’ en los ‘límites de la ciudad’ por lo que vamos a hacer uso de otro límite, más temporal que espacial, registrado en el período que precisamente abarcan estas Jornadas sobre Revisión del Arte Vasco. Las sinergias del poder instituidas por la ‘lógica del monumento’ (Rosalind Krauss) como caracterización de la filosofía de toda una época, tendrán su colofón en la fecha fronteriza del año 1939 con una obra estatuaría monumental que contextualizaremos en el área metropolitana de Bilbao. Desde otro ángulo, la perspectiva moderna, renovadora y hasta cierto punto transgresora de la propia escultura pública, ‘objetualizada’ e integrada en operaciones urbanísticas de rehabilitación y regeneración de espacios, se tomará relevante en el País Vasco con actuaciones emblemáticas (Paseo de la Concha en San Sebastián, Pasajes de San Pedro), intuyéndose decisivamente y con vigor, mientras se vislumbraban también otras transformaciones sociopolíticas y estructurales.

## 2. MONUMENTO Y SÍMBOLO ESCULTÓRICO: DIÁLOGOS ‘LIMINALES’ EN LOS CONFINES DE LA CIUDAD

*“El lugar viene así dado por los límites, el principio y el final, que delimitan la existencia. Entre medio queda el itinerario nostálgico del lugar...”*

Félix Duque

En el País Vasco del litoral, muchas ciudades históricas se delimitan por la ‘verticalidad de la montaña’ (lugar donde surge la vida y se manifiestan los dioses en la ‘visión romántica’ un tanto sublime del filósofo Félix Duque) y la horizontalidad del agua que funde toda realidad conocida tal que figuras de barcos en la niebla, casi abstractos, tal y como interpretó en un gesto anticipatorio otro pintor romántico: J. M. William Turner. En Euskal Herria la montaña brumosa bajo un cielo nublado prelude la *ciudad limitada con el mar*, allá donde el horizonte grisáceo marca el primer límite como línea de fusión-difusión (el ‘limes’ de Eugenio Tías). Luego el horizonte se confunde con otra línea recta construida; arquitecturas colosales (estructuras portuarias y ‘antepuertos’ de ‘refugio’ y contención), edificaciones humanas que intentan precisamente ‘contener’ la inmensidad del mar y ‘dificultar el paso’, ‘rompiendo’ mal que bien las embestidas del oleaje. Un ‘límite-obstáculo’ formulado por el dique de contención que facilita la ‘entrada’ al ‘límite-frontera’ que define los márgenes de los ‘dominios’ del agua y de lo urbano. Relación no tanto ‘natural’ como ‘naturalizada’ y ‘ritualizada’ entre ‘urbe y agua’ que en el territorio vasco se acentúa con la fundación de las villas costeras: Hondarribia, Getaria, Zarautz, Donostia como apertura del viejo Reino de Navarra hacia el mar; Bermeo, Lekeitio, Plentzia, Portugalete o Bilbao. Hechos históricos relevantes como la ‘sedentarización’ del comercio, el avance de los transportes marítimos con nuevos instrumentos de navegación y orientación (la brújula, el astrolabio, el sextante, las

cartas marinas) y el desarrollo de la cartografía como ciencia, junto con las técnicas para la construcción de infraestructuras portuarias, fueron coincidentes en la evolución de las ciudades vascas costeras con su intrínseca vocación naviera y mercantil, partiendo de los núcleos fundacionales con valor patrimonial como cascos antiguos y centros históricos.

El fenómeno de la expansión y extensión urbana hace posible la significación de ciertos lugares y espacios públicos mediante hitos arquitectónicos estilísticamente característicos y elementos escultóricos de índole monumental y conmemorativa; a partir de la escultura decimonónica que predomina en la ciudad y establece sus señas de identidad ‘individualizada’ para la caracterización de toda una ‘colectividad’. En este caso se hará patente significando la ‘rememoración’ y simbolización de los márgenes y espacios de transición entre la ciudad y la ‘no-ciudad’ en clave de ‘línea’ de costa en el País Vasco, abarcando paisajes paradigmáticos e importantes núcleos urbanos que serán puntos de referencia donde se reflejarán las cuestiones indicadas. Lo que nos guiará con el ánimo de interceptar espacios fronterizos del margen fluvial, del frente de agua marítimo y/o ribereño, cuestiones igualmente ‘liminales’ que pendulan entre las diversas disciplinas híbridas incidiendo propiamente en la ‘estetización de los espacios públicos’ por medio de alusiones a los elementos urbanos y sobre todo la escultura pública.

Entre tanto, el monumento clásico de porte decimonónico ha estado regido en el País Vasco por la relevancia del personaje homenajeado –más civil que religioso–, cuya evocación ha de permanecer en la retina colectiva de la ciudadanía. Hablando de ciudadanía hemos de referirnos además a los ‘habitantes de la ciudad’, para los que habitualmente se destina la presencia del monumento, reconociendo la persistencia de ese hito escultórico ‘estatuario’ como un fenómeno básicamente urbano unido a las mismas trazas de la ciudad, a sus nodos y sus sendas, los parques, las plazas, las avenidas importantes, las redes de comunicación, los caminos y las encrucijadas (Kevin Lynch). En ocasiones puede erigirse un monumento que en cierto modo acota y delimita un espacio caracterizado por la frontera entre lo urbano –urbanizado– y lo no-urbano –no-urbanizado-. Límite entre la ciudad y la ‘no-ciudad’, intensificado con la presencia del mar como principio y fin –entre la tierra y el agua– según cual sea el sentido de nuestro viaje, si partimos a navegar o si por el contrario nos acercamos a puerto desde la costa.

Uno de los ejemplos más llamativos, si cabe, se encuentra en Bilbao, dividiendo desde la Ría el Cantábrico y más allá el Atlántico, en un mar absoluto e infinito donde la ciudad concluye, como dijera Eduardo Chillida. Contemplamos en el arranque de un breve espigón que encara el Abra desde la localidad de Las Arenas, el monumento en honor al ingeniero de caminos, canales y puertos D. Evaristo Churruga. Personalidad relevante en el último tercio del siglo XIX por haber ostentado la presidencia de la Junta de Obras del Puerto de Bilbao y la realización de varias construcciones importantes de ingeniería portuaria, sobre todo la canalización de la Ría con la construcción del muelle de hierro (1887) para favorecer el drenaje espontáneo del cauce fluvial donde se formaba la temida ‘barra de Portugaleta’<sup>4</sup>. El monumento diseñado por Miguel García Salazar se inauguró en 1939 –varias décadas después de fallecer el homenajeado–,

compuesto de una torre-faro vertical como hito arquitectónico custodiado por un grupo escultórico alegórico y simbólico, con referencias heráldicas y míticas a Bilbao que incluye alguna peculiaridad, así como el comercio o la navegación<sup>5</sup>.

En dicho escenario, el monumento con el que la delimitación entre la ciudad



Conjuntos estatuarios alegóricos en el “Monumento a Churruca” (1939). Las Arenas, Bilbao (Miguel García Salazar).

y el mar se funde en un paisaje y unos elementos que, además, simbolizan el poder y el prestigio de la burguesía de una determinada época, no solo evidencia la valía de una persona individualizada, sino que revela metafóricamente y resuelve estéticamente el peso que en un espacio-tiempo (‘cronotopos’) concreto adquiere la industria como eje-motor del desarrollo urbano y económico de

---

4. Desde Flandes había venido el maestro Guiot de Beaugrant que, conjuntamente con Juan de Barroeta, dictaminaron al inicio del siglo XVI las obras para la mejora de la barra de Portugaleta a petición del Consulado.

5. Anteriormente, un concurso preceptivo se convocó allá por 1918, un año después del fallecimiento de Churruca, bajo el suntuoso lema “El esfuerzo de Bilbao para la conquista del mar”. Las discrepancias con los promotores, a la sazón, la Junta de Obras del Puerto, demoraron el comienzo de las obras hasta 1931. Las labores de cantería y fundición se retardaron aún más, hasta 1935 y 1936, con prómogas en 1938 coincidiendo con el período de la guerra, con lo cual no se concluyó hasta 1939. El monumento conmemorativo determina un conjunto compuesto por varias representaciones escultóricas:

“- Un grupo, representativo de la construcción del rompeolas, formado por las figuras de ‘Bilbao’ y ‘Neptuno’, y un bloque de escollera.

- Estatua de Churruca, en bronce [...], situada en el zócalo de la torre.

- Dos estatuas en bronce, representativas de la ‘Industria’ y la ‘Navegación’ [...], situadas lateralmente en la parte inferior del monumento.

- Escudo de Bilbao, en bronce y bajorrelieve, sobre la estatua de Churruca.

- Escudos de Bizkaia y Guipúzcoa, tallados en la misma piedra, bajo las estatuas de Industria y Navegación.

- Hojas de roble en bronce. Mosaico y cerámica a ambos lados de la ventana de la linterna. Vidriera artística en la ventana de la parte posterior de la torre.

- Puerta de bronce y escalera interior de hierro forjado”.

ZABALA, Carlos M<sup>º</sup>: *Historia de Guecho*, Bilbao, Padres Tintarios, 1989, 137 p.

Bilbao. Atribuido, precisamente, a esa burguesía industrial y mercantil, el puerto comercial y la técnica aplicada a las infraestructuras marítimas.



Perspectivas del monumento en la ‘prolongación de la ciudad hacia el mar’ (el Abra de Bilbao).

Se visualiza la capacidad de producir por el rito y la palabra ‘sitios’ ordenados, míticos, como ‘hacedores de lugares’ que ‘esculpen’ sus puntos de articulación y emplazamiento espacial. Es obvio que todo el tiempo nos movemos en los espacios ‘intermedios’ de márgenes difusos: *ciudad-borde* (borde de mar, borde de río... borde de agua) en continua construcción y transformación o ‘reinención’ donde se remarcan los márgenes concretos: los límites (línea de costa) del ‘filo lineal’ doblemente antropizado; ‘hecho’ ciudad por el urbanismo (planeamiento) y simbolizado por medio del arte (la escultura monumental).

### 3.- «TAN CERCA, TAN LEJOS»: CHILLIDA Y OTEIZA EN LA BAHÍA DE SAN SEBASTIÁN

*“Las montañas de mi tierra en el mar se miran...”*

*Miguel de Unamuno*

Vamos a tratar nuestro ámbito determinado por las interferencias e interacciones vitales entre los límites de la ciudad y el agua (puerto, dique, dársena, mar y montaña), remitiéndonos a unos ejemplos que se suceden sobre todo hacia el último tercio del siglo XX con la creación y acondicionamiento de notables paisajes de gran valía en las *fronteras de la ciudad*. *Unidades urbanas constituidas* a partir de asentamientos pretéritos en un conjunto territorial imposible de ‘deslindar’ física y simbólicamente. Volviendo la mirada fugaz hacia un mirador sin par sobre las aguas del mar que bañan la costa cantábrica en San Sebastián, nos encontramos ya con una pieza temprana de Eduardo Chillida significando el ‘borde’ físico y conceptual de un paraje singular entre la ciudad y la playa. La ‘indagación’ del espacio comenzada al final de la década de 1940 renuncia al pretex-

to figurativo de representación en este “Monumento a Fleming” de granito sonrosado, colocado primeramente en el jardín de Ategorieta (1955) y reinstalado tiempo después en su ubicación actual sobre la atalaya de la Concha, tras la modelación del entorno realizada por el arquitecto Joaquín Montero<sup>6</sup>.

No obstante, es en el extremo de la bahía de la Concha en Donostia donde se encuentra la emblemática intervención urbana de Luís Peña Ganchegui y Eduardo Chillida: el “Peine del viento”. Obra que en sus diversos ‘estadios’ –escultóricos, urbanísticos y arquitectónicos–, perfila un *límite entre la ciudad y el mar*; lugar fronterizo donde repentinamente concluyen los acantilados y comienza la ciudad que ‘envuelve’ la ‘naturaleza’ y viceversa; el espacio antrópico urbanizado junto a la orografía agreste. Evidencia a todas luces una actuación urbanística con una gestión correcta del suelo público en el espacio ‘intersticial’ marcado por la continuación de la playa de Ondarreta y bajo las faldas del monte Igueldo; espacio reconvertido en ‘lugar’ como ‘principio’ y ‘término’ (/\_/) de la ciudad. Último reducto del paisaje ‘urbanizado’, vuelto a ser engullido por el mar en el final del fenómeno urbano (primer punto si nos aproximamos por el mar; de modo que la ciudad aparece ante los ojos del observador con un gran simbolismo). Espacio ‘escorado’ que, por lo tanto, define un territorio de vocación urbana y ‘metáfora de los límites de la ciudad’ con la rehabilitación llevada a cabo sobre el colector de aguas (todo un ‘no-lugar’ residual en el bagaje conceptual del antropólogo Marc Augé), en el antiguo paseo olvidado y recuperado para la memoria sobre el viejo muelle de pescadores. Mirador privilegiado de la ‘unión’ entre la ciudad y el mar; el propio ‘sitio’ adquiere carácter escenográfico adaptado a la escala escultórica. No es fortuito el respeto con el que la intervención arquitectónico-urbanística se integra con las propuestas escultóricas, dado que Chillida redescubre conjuntamente con Peña Ganchegui la metáfora de la escultura en ‘aquel lugar’ y ‘aquel tiempo’ de la infancia personal. De forma simultánea planea en la memoria colectiva, sumergiendo al espectador-paseante en un recorrido-trayecto ‘interiorizado’ que atestigüa y revela la propia dinámica agueda del mar en perpetua lucha contra las oquedades estratificadas, interfiriendo en la plácida línea que desdibuja el horizonte. Donde las aristas quebradas se aplacan para hundirse definitivamente en la profundidad de las aguas rotas y

---

6. Las angostas cavidades geométricas y vacíos ‘pasadizos’ labrados en la piedra volumétrica dejan ‘comer la brisa y escuchar el sonido del aire’ al mismo tiempo que constituyen luceros por donde divisar en la lejanía la isla de Santa Clara, lugar para el monumento decimonónico “a la Reina Cristina”, cuyo eco se recogía en casi toda la prensa de la época. En una crítica periodística P. Michelena aludía a su autor; el ‘genio Anasagasti’, recumiendo a esencias intemporales y fidelidades con “la buena tradición del Nilo” (lo que no deja de resonar en la trayectoria más conclusiva de algunos artistas vascos) tendiendo “los ojos a la antigüedad. Un obelisco en el desierto evoca de pronto una civilización”, no sin antes interceder en una discusión aún hoy de gran actualidad. “Ya en el extranjero comienzan a alzarse contra esa invasión de colocar en cada esquina una estatua o monumento, que siempre es el mismo, el rutinario pedestal con la indispensable estatua, que solo sirven para obstruir y afeardar el paso. [...] ¿Es que el monumento debe sujetarse a la rutinaria composición de pedestal, mejor o peor recargado de grupos o relieves, sosteniendo una escultura de coronación?”. MICHELENA, P. Mourlane: “El monumento a la reina Cristina en San Sebastián”, *El Pueblo Vasco*, 11 de setiembre de 1913 (página portada). Por otro lado, el título de la obra de Chillida que hemos citado recuerda igualmente otro ‘monumento’ en “Homenaje al Dr. Fleming” que se halla en Bilbao, ubicado en la plaza de su mismo nombre. Exponente de la estatuaria conmemorativa más clásica y convencional, caracterizada por el tradicional busto sobre la correspondiente peana.

nunca más resurgir hacia la superficie, la piedra sedimentaria y granítica ‘devuelve’ a las turbulentas ondas marinas su fuerza pero se encuentra con el hierro. Ese hierro ‘retorcido’ tal como Chillida lo manejaba. Acero que con sus garras ‘peina el viento’ y encara el ‘segundo infinito’, suspendido en la eternidad con un gesto, divisándose en las instantáneas del lugar:

La primera de las tres esculturas atesora con su contacto físico el límite de la ciudad como ‘dominio’ de lo urbano. Entre tanto, se une simbólicamente con la pieza enclavada en la roca de enfrente, refrendando de alguna manera la memoria de un paisaje que antaño permanecía unido. Al mismo tiempo, la ‘unión’ es también con el pasado; un esfuerzo tenaz, continuo y horizontalmente ‘tensionado’ con aquello que no por su cercana presencia es posible de volver a aprehender. La tercera forma del ‘peine’ constituye para Chillida el ‘mirar’ difuso (tal que perfiles en la niebla) hacia un incierto futuro. Un pueblo que cuestiona su porvenir con signos de interrogación retórica, metafórica, que no responde pero que se hinca fuertemente atestiguando su verticalidad. Se genera una peculiar ‘circulación’ –física y metafórica– desde lo ‘cercano’ hacia lo ‘profundo’, desde el tiempo presente a un pasado irresoluto que prelude una posteridad intangible aún por descubrir; evocando, remendando y reconduciendo a su vez el hilo imperceptible que reteje los parámetros de la memoria.



El “Peine del viento” de Eduardo Chillida en San Sebastián (mitad de la década de 1970). Piezas ancladas para un recorrido visual desde la ‘plaza’ diseñada y también ‘esculpida’ por Luis Peña Ganchequi, en el límite ‘entre la ciudad y el mar’.

El espacio como ‘antesala para la escultura’ que Peña Ganchequi urbaniza en ‘ese lugar’ participa de ciertos condicionantes de la plaza y lo urbano (lugar estancial, público y accesible). Caracterizado por la topografía tenuemente alterada<sup>7</sup> y

7. Estimó la utilización del adoquín de Gredos pero finalmente terminó escogiendo el característico granito rosa de Poniño que establece ciertas equivalencias de continuidad con la piedra rosácea de Bera de Bidasoa presente en zonas del Paseo de la Concha.

elementos que se añaden como los siete relieves en el suelo con sus correspondientes agujeros cilíndricos que entonan el ‘rumor del mar’<sup>8</sup>, salpicando la espuma a modo de ballenas encalladas bajo el subsuelo del viejo colector. La línea temporal pasado-futuro vuelve así a reencontrarse y reconciliarse con el espectador y es esa secuenciación del tiempo, de las ‘idas y los regresos’, lo que adquiere para Chillida una importancia crucial sobre todo en esta intervención de San Sebastián, realizada en la década de 1970<sup>9</sup>, prolongándose prácticamente desde 1975 hasta 1977 en un ambiente no demasiado propicio. Las proporciones se adecuan a las escalas del lugar y la medida la da el espacio que juega con el tiempo y con el peso de la gravedad liviana en días brumosos de lluvia, o intensifica sus rotundas sombras cuando brilla el sol con la humedad<sup>10</sup>.

Al otro lado de la bahía, en cambio, la pieza ‘monumentalizada’ fuera de toda escala que se colocó en el Paseo Nuevo, basada en una obra de Jorge Oteiza cuando la ‘desocupación del cubo’ hacia 1950, difícilmente puede sintonizar en un entorno extraño –repleto de mobiliario urbano, sobre una base de madera junto a un aparcamiento de vehículos–, con un paraje cuyas señas de identidad originaria se están borrando pero que aún persisten, en ese ‘resquicio’ que también constituye un límite entre el antiguo puerto, el mar y el origen de la primigenia ciudad medieval. Bajo las históricas y fortificadas murallas del monte Urgull, el Oteiza más ‘errante’ y ‘postmoderno’ queda un tanto desvirtuado y minimizado, ‘ensimismado’, taponando ‘espacios de perspectivas’ hacia el ensanche de la ciudad decimonónica. Puede decirse que, en comparación con la intervención de Chillida y Peña Ganchequi, en este otro extremo se erige un ‘monolito’ gestionado por los promotores del legado oteiziano<sup>11</sup>, en el lugar donde da comienzo nada menos que la moderna historia urbana de San Sebastián con el ensanche de Cortázar ocupando las marismas en el siglo XIX. Si en el “Peine del viento” se produce esa relación de conjunción del paisaje, la ciudad y el mar en los arrecifes, la obra de Oteiza no consigue producir en su entorno la unidad deseada y requerida ni paisajística, ni histórica ni con los materiales, aparte de los problemas escalares cuando se alteran sensiblemente los tamaños. Sabedores del condicionante experimental del proceso de investigación artística de Oteiza, a sus series de ‘laboratorio’ no se les supone la intención de interceder con los espacios públicos tal y como en ocasiones sucede con Chillida (atendiendo a las particularidades del lugar). La base de madera sobre la cual se asienta la obra de Oteiza en el Paseo Nuevo de Donosita no colabora en la integración del ambiente –en el “Peine el viento”, sin embargo, a pesar de la existencia de la ‘plaza’ como

---

8. Tubos de órgano tenían que haber pronunciado los tonos musicales con la expulsión del agua en el proyecto originario.

9. Basada en una serie de bocetos y maquetas que Chillida comenzó en 1952.

10. Los matices entre lo ligero y lo pesado se expresan con cierta sutileza en las obras de Chillida con los materiales que delatan sus propias cualidades; el hierro, el acero, el alabastro, el mármol, el granito, la madera o la terracota se acompañan de una literatura ciertamente densa e intensificada por su consistencia metafórica: “Peine del viento”, “Rumor de límites”, “Yunque de sueños”, “Tembler del hierro”, “Elogio al horizonte”, “Elogio al hierro”, “Nire aitaren etxea (‘La casa de mi padre’).”

11. Acaso para dignificar conciencias o demostrar gratitudes póstumas pretendiendo suplir la falta de reconocimiento y ponderación con Oteiza, tratando de resaltar de esta forma tan desmedida y provocativa.

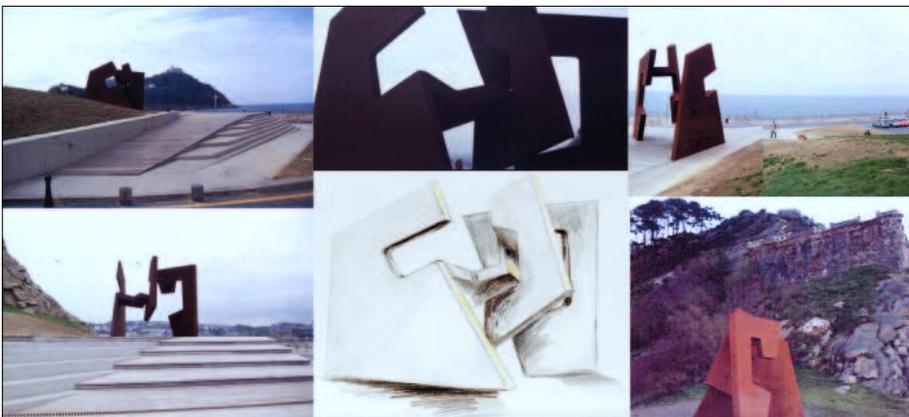
colofón del ‘paseo iniciático’ antes de penetrar en el ‘lugar sagrado’, las obras se asientan en las rocas pintadas de herrumbre— sino que todo es aquí ‘sobrepuesto’: los jardines, la peana, el mobiliario urbano y el aparcamiento de vehículos como una invasión indiscriminada e irrespetuosa del entorno circundante.



Paseo ‘escultórico’ que comienza en el “Peine del viento” y concluye bajo el monte Urgull, con la obra de Jorge Oteiza.

Procedencia de la imagen del centro: BAZAL, Jesús: *El Peine del Viento*. Navarra, Q Editions, 1986, 13 p.

Aunque el “Peine del viento” (lugar de ‘identidad conservada’ y/o ‘recuperada’) y “Construcción vacía con cuatro unidades planas negativo-positivo” (1957) de Oteiza (lugar de ‘memoria transgredida’) se encuentran frente a frente en la bahía de La Concha, surge una singular paradoja de unión-desunión de ambos extremos que simbólicamente no se secunda; Oteiza y Chillida, ‘tan cerca y tan lejos’ en su intuición, tan solo en su tiempo de concepción originaria (en el ecuador del siglo XX) parece coincidir la idea para ambas obras (a posteriori se buscan fórmulas lúdicas y folclóricas para impulsar ‘uniones imposibles’). Época que transcurrió mientras Oteiza trabajaba sus temas de mitología clásica y vasca (“Odiseo”, “Prometeo”, “Acteón”, antes “Mekelats y Atarabi”); conjuntamente con la idea del ‘constructivismo de transvanguardia’, regresando ahora a la mente las siempre discutidas aproximaciones duales a la ‘naturaleza’ y a la ‘cultura’ que la crítico de arte Margit Rowell identificó respectivamente, entre otros, con Chillida y con Oteiza.



El Oteiza más ‘monumental’ del Paseo Nuevo es casi ‘insignificante’ al lado de las murallas, aparcamientos y mobiliario.

#### 4. ESCULTURA PÚBLICA Y MEMORIA DEL LUGAR: HUELLAS, HITOS, SIGNOS Y ‘VIGÍAS ESTÉTICAS’

“...Y sobre cauce fijo caudal que huye”

Unamuno

Siguiendo el hilo conductor y el nexo común que se ha establecido para los ejemplos que se comentan, su vinculación temporal así como la relación con aquellos espacios característicos que delimitan orillas ‘fluvio-lineales’ entre el espacio urbano construido y el mar o la ría, trátense de muelles, diques o riberas –esos espacios denominados como *frentes de agua* o ‘*waterfronts*’ si utilizamos la terminología anglosajona–, consideramos lícito detenemos en otro elemento peculiar como el monumento instalado por Nestor Basterretxea en el muelle de Pasajes de San Pedro en 1971. Límite del área metropolitana de Donostialdea, Pasaia San Pedro conforma un espacio urbano histórico singularizado igualmente tanto por la actividad comercial como la industrial en las últimas décadas del siglo XX<sup>12</sup>. Es curioso observar cómo en el hito escultórico de Basterretxea que mencionamos se integra de forma unitaria la función monumental de significación y simbolización, plasmada de manera notable en la base-pedestal, con la placa cuya inscripción<sup>13</sup> vuelve a hacer referencia a unos procesos técnicos de construcción para los cauces de agua y el puerto (*«El muelle pesquero de San Pedro se apoya sobre 687 pilotes de acero de este tipo siendo la longitud total de hincas 12.506 metros. Junta del Puerto de Pasajes-año 1971»*). ‘Huella’ similar a lo que destacábamos en el caso del monumento a Churruca si salvamos las lógicas distancias<sup>14</sup>, sin que en esta ocasión exista la alusión a una personalidad relevante concreta, pero sí a una colectividad anónima de operarios y proyectistas. La parte superior del monumento, sin embargo, se inmiscuye en el valor referencial del objeto escultórico –‘vigía estético’– que denota el sentido de la abstracción verbalizado en nuestro contexto por medio de unas tretas estéticas fundadas. La fusta central del mástil que une la escultura con el anclaje en la plataforma del muelle constituye, en esencia, un verdadero objeto de mobiliario urbano portua-

---

12. Como últimamente sucede en Bilbao reconociendo una deuda histórica, en las cavidades rocosas del comienzo del muelle una placa con la concha peregrina de Santiago de Compostela e imágenes piadosas no menos significativas presidiendo humildes altares, aún muestran arraigadas devociones ‘populares’ que constituyen ‘signos’. Insinúan adscripciones culturales y mentalidades colectivas de las poblaciones inmigrantes instauradas como trabajadores industriales o incluso pescadores hace ya varios decenios.

13. *“El dar nombre a un lugar, diseñar un monumento o señalarlo con una placa conmemorativa es constitutivo de un aspecto de la memoria social puesto que presupone una categorización acompañada de acciones concretas para rescatar a personas, objetos, acciones del olvido”*. DEL VALLE, T: *Andamios para una nueva ciudad. Lecturas desde la antropología*, Madrid, Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer (‘Feminismos’), 1997, 102 p.

14. La diferencia ciertamente notable radica en los matices socio-antropológicos de los espacios. En Las Arenas (extensión metropolitana de Bilbao) nos encontramos ante un espacio concebido desde la burguesía y gestionado para ese grupo de poder. Pasajes de San Pedro (Donostialdea) responde, por el contrario, a unas señas de identidad diferentes donde la inmigración también ha ejercido una influencia decisiva, por lo que, en última instancia, resulta más complicado activar procesos de individualización, ya que *“cobra importancia la consideración que pueda tener el lugar como representación simbólica de un colectivo”*. DEL VALLE, T: *op. cit.*, 143 p.

rio, sintonizando armónicamente con las balizas de señalización que, rítmicamente espaciadas, constatan las señas de identidad de dichos espacios fluviales longitudinales trazados con sucesiones de estructuras entrelazadas.



“Monumento-homenaje a los pescadores y navegantes muertos en la mar” de Néstor Basterretxea en el muelle de Pasaia San Pedro (1971), así como balizas de indicación para el tránsito marítimo en el puerto de Pasajes y la Ría de Bilbao.

Las reminiscencias escultóricas atribuibles a algunos de esos ‘objetos’, guardan así su peculiar relación con el intento de marcar lugares y presencias mediante hitos propiamente escultóricos encargados a artistas acreedores de un reconocido prestigio, emplazando las manifestaciones de arte público (en su acepción de ‘escultura pública’) en lugares estratégicos como los comienzos o finales de paseos, avenidas,... etc.). Se reclaman y remarcan relaciones de equilibrio de poder en la complementación a veces dificultosa de esos productos, *artefactos artísticos* (relaciones de rango y presencia, monumentalidad o funcionalidad en cuya raíz se encuentra la necesidad de significación de puntos concretos por medio de ‘señalizaciones’ que responden a iniciativas públicas o particulares). Con la intencionalidad de recuperar la memoria histórica de ciertos acontecimientos enraizados que ahondan en el tenue recuerdo de la colectividad.

Los cuestionamientos en cuanto a usos y utilidades, ‘disfuncionalidad’ o pérdida de función pueden avivarse con discusiones como el ejemplo ‘trifásico’ de Basterretxea que se ha traído a colación. No se olvide que, además, una de las ‘cualidades’ que atribuye la historiadora especializada Harriet Senie a esa ‘nueva escultura pública’ es la derivación hacia objetos de función de uso después de la década de 1960, con un sentido abstracto heredado de las vanguardias y posteriormente ligado al diseño, lo que afianza ese carácter de escultura-objeto. Ante ello, el monumento conmemorativo y/o el ‘memorial’ quedan relegados a ‘formas del arte del pasado’. Por otra parte, la intervención en el espacio público recrea escenográficamente la recuperación del valor de dicho espacio urbano a partir de esas mismas décadas de 1960 y 1970 con artistas que intervienen en el ámbito de la ciudad: Calder, Serra, o Moore serán para nosotros la antesala de unos empeños que llegarían, con mayor profusión y con-

tendencia por la cercanía, de la mano de los escultores vascos y en particular Eduardo Chillida. Lo cual, ha sido y es un ejemplo indicativo de la marcha y los replanteamientos teóricos que han regido, en ese espacio acotado en el País Vasco y delimitado aproximadamente en treinta y cinco años (1939-1975), la praxis de la escultura en los ‘lugares de la ciudad’ que vertebran ‘límites’ y licitan ‘memorias’ más o menos vigentes o disolutas.

## 5. RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁLVAREZ, Soledad: *Jorge Oteiza. Pasión y razón*, Donostia-San Sebastián, Nerea, Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa, 2003.

AUGÉ, Marc: *Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Geodisa, 1994. Original: *Non-Lieux. Introduction à une Anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

BARAÑANO, Kosme: *Symposium Chillida*, Universidad del País Vasco/EHU, Donostia-San Sebastián, 1992.

BAZAL, Jesús: *El Peine del Viento. Eduardo Chillida. Luis Peña Ganchegui*, Navarra, Q Editions, 1986.

DANTO, Arthur C.:

*Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999.

*The state of the art*, Prentice Hall, New York, 1987.

DEL VALLE, Teresa: *Andamios para una nueva ciudad. Lecturas desde la antropología*, Madrid, Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer (‘Feminismos’), 1997.

DUQUE, Félix: *Arte Público y Espacio Político*, Madrid, Akal, 2001.

FULLAONDO, Juan Daniel; MUÑOZ, María Teresa: *Laocoonte crepuscular. Conversaciones en torno a Eduardo Chillida*, Madrid, Kain, 1991.

KRAUSS, Rosalind:

“Échelle/Monumentalité”, en: *Qu’est-ce que c’est la sculpture moderne?*, CNAC. Centre Georges Pompidou, París, 1986.

“La escultura en el campo expandido”, en: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Forma, Madrid 1996. Original: *The originality of the avant-garde and other modernist myths*, Cambridge, Mit press, cop. 1985.

*Passages in moderne sculpture*, Cambridge, 1981.

LYNCH, Kevin: *La imagen de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili Reprints. (‘Colección Punto y Línea’), 1984.

RODRÍGUEZ PELAZ, Celia: “Imágenes en la memoria”, *BILBAO (‘Pérgola’)*, nº 148, abril de 2001.

ROWELL, Margit: *Qu’est-ce que c’est la sculpture moderne?* (Catálogo de la exposición), Centre Georges Pompidou. Musée National d’ Art Moderne, Paris, cop. julio de 1986.

SENIE, Hamiet E: *Contemporary public sculpture. Tradition, transformation, and controversy*, New York & Oxford, Oxford University Press, 1992.

WAA

*Basterretxea. Antológica*, Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1997.

*Chillida en San Sebastián*, Madrid, Gipuzkoa Donostia Kutzta, 1992.

*Món de Néstor Basterretxea*, Valencia, Institut de Cultura Juan Gil-Albert (‘Col·lecció Món D’ Art’), 1991.

*Nestor Basterretxea*, Donostia-San Sebastián, Ediciones Vascas, 1977.

*Oteiza. Propósito experimental*, Fundacion Caja de Pensiones, Madrid, 1988.

ZABALA, Carlos M<sup>º</sup>: *Historia de Guecho*, Bilbao, Padres Tinitarios, 1989.