

Espacios para la escultura y el mobiliario urbano

(Spaces for sculpture and urban furniture)

Vivas Ziarrusta, Isusko
UPV/EHU. Fac. de Bellas Artes. Dpto. de Escultura.
Sarriena, s/n. 48940 Leioa
isusko.vivas@ehu.es

BIBLID [1137-4403 (2008), 26; 367-383]

Recep.: 21.11.07
Acep.: 02.01.08

El artículo pretende mostrar –citando unos ejemplos determinados– el modo en que, durante el último tercio del siglo XX en el País Vasco y concretamente en la remodelación urbanística de Bilbao, las intervenciones escultóricas en espacios públicos han conjugado la idea de monumento con el mobiliario urbano y la arquitectura, partiendo de las diversas escalas del paisaje.

Palabras Clave: Escultura. Mobiliario urbano. Monumento. Arquitectura. Ubicación. Intervención. Espacio público. Paisaje.

Euskal Herrian, XX. mendearen azken herenean eta zehazki Bilboko hiri birmoldaketaz den bezainbatean, artikuluko honek erakutsi nahi du –adibide jakin batzuk aipatuz eta paisaia eskala desberdinetatik abiatuz– espazio publikoetako eskultura interbentzioek nola konbinatu dituzten monumentu ideia hiri altzariekin eta arkitekturekin.

Giltza-Hitzak: Eskultura. Hiri altzariak. Monumentua. Arkitektura. Kokapena. Interbentzioa. Espazio publikoa. Paisaia.

L'article veut montrer, en citant quelques exemples, comment, au cours du dernier tiers du XXe siècle au Pays Basque, et plus précisément à l'occasion du remaniement urbain de la ville de Bilbao, la sculpture, comme intervention dans l'espace public a permis de conjuguer les idées de monument, de mobilier urbain et d'architecture, en partant des différents échelles du paysage.

Mots Clés: Sculpture. Mobilier urbain. Monument. Architecture. Emplacement. Intervention. Espace public. Paysage.

1. INTRODUCCIÓN: RELACIONES ENTRE ARQUITECTURA, ESCULTURA Y MOBILIARIO

En este texto se pretende trazar un hilo conductor con el anterior artículo que se publicó en *Ondare 25* (2006), a raíz de su presentación como comunicación en las Jornadas de Revisión del Arte Vasco entre 1939 y 1975 (organizadas por la Sección de Artes Plásticas y Monumentales de Eusko Ikaskuntza/SEV). En aquella ocasión, se incidía especialmente en los modos en que las presencias escultóricas se hacían patentes en los espacios públicos urbanos que marcan el límite entre los bordes urbanizados y la línea de costa, como apertura y atalaya de la ciudad hacia el mar, creando unos paisajes del intersticio y unas escenografías de gran singularidad y calidad urbana. Se tomaron en cuenta varias obras monumentales y escultóricas localizadas tanto en el área metropolitana de Bilbao (Monumento a Churruca) como en Donostia-San Sebastián (Peine del Viento...), aprovechando dicho contexto espacio-temporal para manifestar o poner de relieve sendas ideas que subyacían en esos 'diálogos liminales' entre el monumento y la escultura, en los confines de la ciudad. Por un lado, se remarcaba el tránsito desde la estatuaria clásica monumental hasta las concepciones escultóricas que apelan más concretamente al sentido de la abstracción en arte y que, así mismo, dialogan a menudo con el espacio circundante. Por otra parte, aunque concomitante con la idea anterior, se insistía en el rol de la escultura pública en la configuración de unos paisajes urbanos determinados, en conjunción con la arquitectura y el urbanismo, donde la escultura puede adquirir valores simbólicos en sintonía con las memorias evocadas y las identidades de los propios lugares (lo que se explicaba con el ejemplo de Pasaia San Pedro)¹.

Sin apartarnos o desviarnos excesivamente de estas referencias, en las páginas que ahora introducimos vamos a intentar aludir y estudiar estas cuestiones que vuelven a ser relevantes y mucho más importantes, si cabe, en la reconstrucción y remodelación de los espacios públicos que se está llevando a cabo en el último tercio del siglo XX y los primeros años del siglo XXI. Nos centraremos, para ello, en diversos casos que consideramos ineludibles si nos referimos a la Comunidad Autónoma del País Vasco, tanto por su trascendencia como iniciadores de una tradición a partir de la cual se perfilarán nuevas formas de entender la escultura en consonancia con el urbanismo y la creación de ciudad, como por los 'deslizamientos', las 'derivadas' y las tensiones a las que la propia escultura está sujeta, al compartir los mismos espacios y las mismas ubicaciones con el mobiliario urbano cada vez más significativos y prominente. Objetos que adquieren connotaciones estéticas hasta aproximarse a lo que, en última instancia, también podrían considerarse 'artefactos escultóricos'. Traeremos igualmente a colación la manera en que las obras de arte han contribuido a caracterizar las riberas fluviales y los frentes de mar (Zarautz y Zumaia en Gipuzkoa, áreas de rehabilitación urbanística en Bilbao, como zonas revalorizadas de primer orden), además de escrutar someramente ese campo de relaciones e interacciones entre la escultura pública y el mobiliario urbano, para lo que se considerará específicamente una

1. Véase: VIVAS ZIARRUSTA, Isusko. "Artistas vascos 'esculpiendo límites' en la ciudad frente al mar". En: *Ondare 25, Revisión del Arte Vasco entre 1939-1975*, Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza/SEV, 2006; pp. 377-390.

intervención artística efímera realizada en Bilbao. Comenzaremos, no obstante, citando a tres autores vascos emblemáticos con una prolija obra en espacios públicos (Eduardo Chillida, Jorge Oteiza y Nestor Basterretxea), enlazando de este modo los primeros apartados del texto con el artículo precedente.

Los espacios urbanos siempre han sido lugares idóneos para acoger y albergar la escultura entendida como estatuaria conmemorativa de corte monumental, con unos signos de comprensión del territorio y del espacio que en occidente han legado un testimonio histórico notable. Sobre todo durante los ensanches decimonónicos, al albor de los modernos postulados burgueses del urbanismo y el planeamiento (Teoría General de la Urbanización...), también las ciudades vascas se avinieron a la nueva organización de los espacios con utilidades escenográficas donde plasmar aquellas representaciones que, supuestamente, y al amparo de los sectores sociales, políticos y económicos en el poder, interesaban en cada momento a la colectividad. El monumento que se erige valedor de identidades unipersonales representativas de lo colectivo, se proclama como emblema ocupando localizaciones privilegiadas en plazas, parques, jardines y paseos. Enclaves que, con un espíritu fecundo de diseño paisajístico que concierne a la época, se ornamentan con toda una serie de elementos mobiliarios, los cuales, con el paso del tiempo, imprimen carácter al entorno urbano donde se asientan. Todo un repertorio de útiles funcionales toma así el valor de iconos hasta el punto de que una imagen peculiar de mobiliario urbano puede quedar indefectiblemente asociada al logotipo o signo arquetípico de una ciudad. Tal y como puede ser, en nuestro ámbito, la barandilla del Paseo de la Concha sobre el voladizo que proyectó Alday hacia 1913². Fuentes públicas, lámparas y faroles, bancos y jardineras e incluso construcciones de microarquitectura (pérgolas, umbráculos, marquesinas, etc.) comparten un espacio físico pero también simbólico con la escultura (estatua y monumento) que se eleva sobre el pedestal arquitectónico.

Sin embargo, a partir del advenimiento de las vanguardias artísticas del siglo XX, por un cúmulo de razones ya obvias y ampliamente conocidas que no nos corresponde dilucidar en estos párrafos, la materia prima del trabajo del arte en general, y especialmente en escultura, se desplaza de la representación figurativa anclada en el binomio estatua-monumento hacia las relaciones espaciales de volumen-masa y vacío. Las investigaciones de los suprematistas más bien en pintura, o los constructivistas mayormente en escultura, tienen su conjunción en resultados como las reinterpretaciones neoplasticistas de la arquitectura o los espacios claramente arquitectónico-escultórico-pictóricos de El Lissitski. Desde este instante, el devenir de la arquitectura y la escultura en sus formas compartidas de comprender, acotar y delimitar el espacio vuelve a manejar códigos comunes, aunque a diferentes escalas y objetivos divergentes³. No obstante, el

2. Compartiendo ese espíritu vienés que sintonizó con el urbanismo de principios del siglo XX. La baranda sobresale como pieza emblemática que monopoliza la iconografía del lugar; límite urbanizado entre la ciudad y el mar.

3. Espacio, masa, 'espiritualidad' y luz (conceptos que, por cierto, se hallan siempre presentes en Oteiza), definen una escultura que para el historiador Kosme Barañano 'regresa a la arquitectura' como 'texto originario' del espacio, redefinido por 'estructuras primarias' del constructivismo y del neoplasticismo.

resurgimiento de la escultura en espacios público-urbanos que se aprecia alrededor del ecuador del siglo XX y durante toda la segunda mitad, atiende a una corriente que se muestra favorable a esta integración dialógica con la arquitectura. Una vez devaluada o invalidada la carga activa de la representación que convertía la estatua en monumento, la escultura como nuevo receptáculo simbólico tiene que competir con la contundencia de la arquitectura y la confección cada vez más estética y personalista del mobiliario, reconvertido en un aspecto fundamental del diseño urbano⁴.

Partiendo de lo que hemos sintetizado sucintamente pero, salvando las lógicas distancias, en el panorama vasco encontramos a Jorge Oteiza que, debido a su ciclo creativo e incluso sus circunstancias vitales a nivel personal, se encuentra en ese linde que engloba ambas tendencias. Si nos atenemos a dos de sus obras más relevantes, la estatuaria de Arantzazu (Oñati-Gipuzkoa), aunque partícipe de una estética formalista innovadora, aún continúa siendo una escultura-estatua imbuida en los valores representativos del monumento. Dialéctica que, sin embargo, se rompe o se altera en la estela-memorial al musicólogo Aita Donostia en Agiña (1957-1959), inmiscuyéndose en una fase de investigación espacial mucho más radical que se vertebrará con las maclas y poliedros para culminar en las 'desocupaciones' del cubo o la esfera, el 'propósito experimental' y las cajas metafísicas. Aún así, la estela del Padre Donostia es un 'monumento' enclavado en un monte simbólico, junto a los restos del cromlech que es para Oteiza el 'receptáculo espiritual primitivo' y punto de encuentro con el 'vacío-cero' de la escultura. En este sentido, la escultura-estatua (estela funeraria reproductora del 'vacío-hueco'), que conecta con el territorio mítico desde la modernidad, se integra en un paisaje mágico junto con la arquitectura-capilla para la veneración religiosa y el círculo prehistórico-arqueológico (cromlech microlítico)⁵. Los elementos anexos de mobiliario que aparecían en el proyecto

4. Para ampliar información sobre todas estas cuestiones que conciernen a la lógica del monumento, así como las interferencias e interrelaciones de la escultura pública con el mobiliario urbano sobre todo a partir de mediados del siglo XX pueden cotejarse, entre otros, los siguientes estudios:

KRAUSS, Rosalind.

- *Passages in moderne sculpture*, Cambridge; 1981.

- "La escultura en el campo expandido". En: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid: Alianza Forma; 1996. Original: *The originality of the avant-garde and other modernist myths*, Cambridge: Mit press, cop.; 1985. También en: Hal Foster (et alt.). *La posmodernidad*, Barcelona: Kairós; 1985.

LACY, Suzanne. *Mapping the terrain. New genre Public Art*, Seattle, Washington: Bay Press ('Art/Cultural Studies'); 1995.

MADERUELO, Javier.

- *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*, Madrid: Mondadori; 1990.

- *La pérdida del pedestal*, Madrid: Visor, Círculo de BB. AA.; 1994.

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

SENIE, Harriet F. *Contemporary public sculpture. Tradition, transformation, and controversy*, Nueva York, Oxford: Oxford University Press; 1992.

SENIE, Harriet F.; WEBSTER, Sally. *Critical Issues in Public Art*, Nueva York: Harper Collins; 1992.

5. En ese lugar sagrado el artista-mago construye una 'trampa para cazar a Dios'.

originario articulaban el lugar y constituían también cauces de unión neutra, sin inercias ni interferencias, sin resonancias manifiestas, sin añadir más tensiones aunque en una línea ciertamente 'tensionada'⁶.

2. ACTUACIONES EN EL PAÍS VASCO: ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XX E INICIO DEL XXI

La obra de J. Oteiza en Agiña que arriba mencionamos es, lógicamente, anterior al período temporal en el que ahora nos centramos pero lo consideramos referencial, en tanto que señala unos precedentes muy concretos para actuaciones posteriores de obras escultóricas en espacios públicos, que irán surgiendo a partir de entonces en múltiples rincones de la geografía vasca. Si en el caso del monumento en homenaje al Padre Donostia unas construcciones más bien de escala reducida tercian con la percepción de un paisaje históricamente simbólico, significado en la inmensidad de la montaña, cuando Nestor Basterretxea interviene en la presa de Arriaran (Gipuzkoa), ya en 1996, nos encontramos ante una forma diferente de concebir e interpretar las relaciones entre naturaleza, paisaje, arquitectura y escultura [fig. 1: a-b]. Una presa o un embalse constituyen, sin lugar a dudas, una obra arquitectónica a escala colosal con un gran poder de alteración paisajística. Paralelamente, desde la perspectiva formal y espacial a menudo tendemos a considerarlas como 'arquitecturas que se bastan a sí mismas', si observamos sus valores plásticos y estéticos. La dificultad de articular propuestas escultóricas en estos casos se complica enormemente por la necesidad imperiosa de competir con el entorno. Dicha interacción arquitectura-escultura y paisaje sólo se puede solventar en estas ocasiones con un certero juego de escalas como propone N. Basterretxea, o por medio de actuaciones simbólicas, tal y como veremos después por ejemplo en Zumaia, tratándose de un dique de separación entre la ciudad, el puerto y el mar. En la presa de Arriaran que citamos, tanto las dimensiones de la escultura como la ubicación simétrica levemente

6. Respecto a lo que venimos resumiendo sintéticamente en estas frases, podemos remitirnos a innumerables textos históricos del propio Oteiza así como a los estudios de sobra conocidos acerca de los creadores vascos. No obstante, tenemos a bien reseñar algunos trabajos publicados recientemente y que se suman a los ya existentes:

ARNAIZ GÓMEZ, Ana. "Entre escultura y monumento. La estela del Padre Donostia para Agiña del escultor Jorge Oteiza". En: *Ondare 25, Revisión del Arte Vasco entre 1939-1975*, Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza/SEV.; 2006, pp. 305-325.

ETXEBERRIA PLAZAOLA, Jon. "Experiencia y vacío: los componentes míticos y místicos en la obra de Jorge Oteiza". En: *Ondare 25, Revisión del Arte Vasco entre 1939-1975*, Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza/SEV.; 2006, pp. 327-335.

MANTEROLA, Pedro. *Jorge Oteizaren eskultura. Ulerkera bat*, Altzua (Navarra): Fundación Museo Jorge Oteiza; 2006.

REMENTERÍA ARNAIZ, Iskandar. "Consideraciones sobre el arte y el espacio en la obra de Chillida y Heidegger". En: *Ondare 25, Revisión del Arte Vasco entre 1939-1975*, Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza/SEV., 2006; pp. 367-365.

VEGA, Amador. *Quousque tandem...! Edición crítica de la obra de Jorge Oteiza* (bilingüe), Altzua (Navarra): edición a cargo de A. Vega con la colaboración de J. Etxeberria, Fundación Museo Jorge Oteiza; 2007.

alterada por el ritmo y la conjugación de masas volumétricas, planos y espacios vacíos; así como la unificación de los materiales de construcción con los propios colores y texturas del cemento y el hormigón, enriquecen la arquitectura funcional y utilitaria con el valor referencial del objeto escultórico, el cual denota ese sentido de la abstracción verbalizado por medio de tretas estéticas fundadas.



Presa de Arriaran, N. Basterretxea (1996) [a-b] y Monumento a los Fueros Vascos, E. Chillida (1980) [c-f].

Sin alejarnos de estas imbricaciones reveladoras entre arquitectura y escultura pero, situándonos ya en el espacio urbano y la ciudad, el Monumento a los Fueros Vasco de Eduardo Chillida en Vitoria-Gasteiz (1980) modela arquitectónicamente un espacio vacío (la plaza), partiendo de los postulados de concebir la escultura que le caracterizan al autor [fig. 1: c-f]. Los sinuosos relieves positivos a escala humana que el caminante puede percibir desde los bordes exteriores, se tornan relieves negativos (espacios vacíos) mucho más profundos cuando se contempla el interior de ese espacio limitado geométricamente por los muros de piedra. Como una reinterpretación tridimensional de los collages de E. Chillida, el visitante penetra en el corazón de ese espacio arquitectónico que se vuelve escultura o viceversa, escultura reconvertida en arquitectura, participando de una concepción unitaria que redundante, una vez más, tanto en las escalas como en la singular composición y los materiales de construcción. En el Monumento a los Fueros Vascos de Vitoria-Gasteiz vemos así cómo la propia plaza como espa-

cio público urbano se convierte en escultura (una pequeña pieza de acero corten compuesta de brazos entrelazados aparece salvaguardada en uno de los espacios de cota más baja). Lo que difiere, en cierta manera, del Peine del Viento instalado en Donostia-San Sebastián al comienzo de la década precedente, donde la arquitectura del lugar elabora una escenografía como antesala para las esculturas ancladas sobre las rocas del acantilado, cumpliendo la función de pedestales naturales.

Igual que en la capital guipuzcoana, la significación del límite entre la ciudad y el mar; territorio construido en el margen de las profundas aguas que mueren en la costa, vuelve a estar notablemente simbolizado en Zarautz con la línea de bloques que propone la escultora Elena Asins [fig. 2: a-c]. Sucesiones rítmicamente seriadas que atesoran otra línea en el ‘límite’, con el cemento visto que tenuemente tiende a difuminarse en el color gris de la niebla y el azul del mar y del cielo que se encuentran en el horizonte. Y es que “el color también es decisivo para la identidad de la ciudad; suele incluirse entre sus rasgos en descripciones verbales y plásticas. [...] Incluso, goza de gran popularidad asociar el carácter de una ciudad concreta con un color determinado”⁷. Como indicaba el fenomenólogo Maurice Merleau-Ponty, puede darse aquella confusión en la que las figuras pueden verse transformadas en fondos, mientras que el fondo se convierte en ‘dibujo’ (o escultura en relieve tal que ‘mapas cognitivos’). Se da así una proximidad dubitativa al aspecto ‘turbador’ de la realidad, de modo que los ‘intervalos espaciales entre los objetos’ pueden concebirse repletos de materia y de volumen, al mismo tiempo que los fondos son percibidos como los propios objetos, en una dualidad recíproca. Concepción quizás similar a la oteiziana en ciertos rasgos, pero en el caso de E. Asins la sucesión de hitos y la seriación hacen que la obra se entienda como un todo, dialogando con el contexto contiguo y perfilando la línea longitudinal entre el paseo y la playa como una línea quebrada por la desmaterialización del bloque. Si en Oteiza el espacio vacío es ‘rodeado’ y literalmente ‘envuelto’ por la materia, para esta artista la materia se ‘desocupa’ al dibujar su ‘negativo-vacío-espaciado’, como un cajón capaz continente. El espacio de Oteiza es metafísico, inmóvil y fuera del tiempo. El espacio creado por E. Asins es más flexible, dinámico y dialogante, implicando el ‘movimiento en un espacio-tiempo’ que es el ‘territorio’. Se manifiesta la capacidad de producir por el rito y la palabra ‘sitios’ ordenados, como ‘hacedores de lugares’ que ‘esculpen el lugar’ con sus puntos de articulación y emplazamiento espacial.

En una senda similar, hemos de recordar el concurso de escultura pública que convocó en 1996 el Ayuntamiento de Zumaia para la instalación de una obra en el punto de confluencia del antiguo malecón –magnífica estructura de piedra sillar– y el nuevo dique-rompeolas [fig. 2: d-h]. Construcción que constituye otro límite fronterizo entre la ciudad y el mar, para enfrentarse a una naturaleza inclemente e inhóspita, sobre todo durante las estaciones invernales, cuando el oleaje y las turbulencias adquieren su máxima expresión. Para ese

7. FERNÁNDEZ IRANZO, Rita. “Color y ciudad”. En: Adriana Bisquert (ed.). *Actas del curso urbanismo y mujer. Nueva visión de espacios públicos y privados*, Málaga 1990, 1993 y Toledo 1994: Seminario Permanente Ciudad y Mujer, 1995; 199 p.



a	b	c
d	e	f
g		h

E. Asins, Zarautz [a-c] y J. Elorriaga: “Estazio zahar bat, bi aulki eta mila istorio asma ditzake tristurak”, Zumaia (1996-98) [d-h].

difícil lugar se requería una intervención artística que, aparte de suponer un reto técnico importante por la perdurabilidad en el tiempo, en la primera acotación y cartografiado del lugar de trabajo se estimaba la imposibilidad de competir con la grandiosidad de la propia arquitectura. En dicho escenario el escultor Javier Elorriaga instaló, entre 1997 y 1998, un recorrido escultórico que consta de varias piezas y que transporta al paseante a lo largo de todo ese peculiar espacio lineal. La referencia figurativa se divisa clara en las presencias que acontecen junto a los elementos ‘mobiliarios’ que poblaban dicho emplazamiento (reinterpretación del noray o bolardo), o en su caso la evocación de un pasado más o menos lejano con el recuerdo del antiguo ferrocarril del Urola que unía Zumaia con los pueblos del interior. El artista reproduce, a escala de maqueta, una vieja estación en mármol blanco de Almería sobre una peana junto a sendos ‘bancos’ o ‘asientos’ del mismo material, buscando además cierta conexión con la novela de un escritor vasco, de la cual extrae una frase como título de la obra.

Siguiendo la línea argumental del texto, estos ejemplos citados creemos que nos sirven para mencionar en el próximo apartado dos frentes de agua en Bilbao, sobre todo Abandoibarra; considerándolo paradigmático puesto que encuadra la dualidad remodelación/rehabilitación, así como más modestamente los muelles de La Merced y Marzana, ya que aquí se vislumbran en mayor medida los presupuestos de la conservación con leves modificaciones.

3. CASOS CONCRETOS EN LA REMODELACIÓN URBANÍSTICA DE BILBAO: EL 'WATERFRONT' DE ABANDOIBARRA Y LOS MUELLES DE LA CIUDAD ANTIGUA

Ya que constituye uno de esos complejos márgenes fluviales del 'borde' urbanizado de Bilbao, se considera importante resaltar uno de los espacios postindustriales de más empaque legendario y envergadura territorial, en donde se dan cita todas las estrategias y sinergias que venimos subrayando. En Abandoibarra, a lo largo de unos determinados metros cuadrados de suelo-territorio 'ganados a la industria' más que 'arreatados al agua', se concentran un cúmulo de elementos de mobiliario urbano con esculturas y 'microarquitecturas' que acompañan a las arquitecturas de renombre (Guggenheim, Palacio Euskalduna, Zubiarte, etc.), puesto que en la ciudad postmoderna, únicamente la arquitectura 'no basta', no es suficiente. José Ignacio Salazar advierte que en Abandoibarra "las esculturas de Lupertz, Chillida y Tucker en sus alrededores, convierten este espacio en un lugar diferente, tanto que hasta hace poco hubiese parecido a los ojos bilbaínos un sitio tan lejano como irreal"⁸ Si bien tendríamos que preguntarnos si esa impresión de imposibilidad de reconocimiento, 'lejanía' e 'irrealidad' no se debe, acaso, a la desaparición de las señas de identidad histórica y los signos industriales que conferían durante tanto tiempo su carácter inconfundible.

Elementos mobiliarios de iluminación muy cercanos a consideraciones escultóricas de carácter objetual, que traen a la mente viejas estructuras industriales en la orilla de la ría⁹, fueron proyectados por Federico Soriano y Dolores Palacios y todo un bosque de árboles metálicos (lámparas con una luz entrecortada que desde una altura muy baja asciende dificultosamente entre la arboladura de hierros y mástiles) en la conjunción con el parque de Doña Casilda [fig. 3: a], nos inmiscuye en un extraño ambiente que recuerda el modo arquitectónico-escultórico de proyectar microarquitecturas en la obra de los arquitectos Carmè Pinós y Enric Miralles; hecho que se presenta en algunos ejemplos de pérgolas en Barcelona (Avenida de Icaria: estructuras de metal y madera que retoman su identidad en ese espíritu limítrofe entre obra y mobiliario, arte o diseño; escultura o arquitectura)¹⁰.

Entre los artistas vascos representados en Abandoibarra encontramos nombres conocidos como Vivente Larrea, Angel Garraza, José Zugasti y el pro-

8. LLANO, José M.; SALAZAR, José I. *Paisajes urbanos. Los puentes de la Ría*, Bilbao: J. M. Llano (ed.), 2004; 86 p.

9. Pasado industrial que modelaba paisajes de elevada plasticidad y una estética innata a la ciudad de la última centuria.

10. La arboladura metálica instalada en la entrada del Palacio Euskalduna acota un espacio peculiar. Dos o tres tramos de viales sumados a otros dos o tres tramos de raíles de tranvía y los largos semáforos que no dejan lugar tan siquiera a escamparse de la lluvia veraniega, dificultan la continuidad urbana en el encuentro con el contiguo parque histórico de Doña Casilda. Las rutas, 'intersecciones', 'direcciones', 'sentidos' y 'pasadizos' entre los árboles-lámparas metálicos aparecen la mayoría de las ocasiones como pasillos desocupados, 'desérticos' y deshabitados ('no-lugar' desprovisto casi de transeúntes anónimos).



a|b
c Troncos y follaje de 'árboles' artificiales y esculturas en Abandoibarra. Bosque metálico de Antón Amán [a] y S. Dalí: Terpsícore musa de la danza [b-c].

pio Chillida. La obra Dodecathlos de V. Larrea hace alusión a los trabajadores de la factoría de los astilleros Euskalduna que cerraron tras intensas polémicas y confrontaciones obreras hacia el final de la década de 1980, con la reestructuración que culminó en la desmantelación de casi todo el tejido empresarial importante de la ría de Bilbao. José Zugasti propone una obra titulada A la deriva, (42 barras de acero curvadas en forma elíptica), como múltiples círculos concéntricos entrelazados, situados en la explanada del Palacio de Euskalduna. Maraña de tubos que a decir de Celia Rodríguez “rememoran la actividad industrial y subrayan la importancia de la Ría en la transformación de la ciudad” (homenaje al pasado naval y siderúrgico de Bilbao), de forma que “pasado industrial y renovación urbana se entremezclan poéticamente en las esculturas proyectadas para este paseo”¹¹ (el autor se inspira en uno de los poemas de Walt Whitman) [fig. 4: a]. A. Garraza incluye dos piezas de cerámica: Sitios y lugares, interrelacionadas con estructura de hormigón y forradas de ladrillo rojo

11. RODRÍGUEZ PELAZ, Celia: “Nuevas esculturas en el jardín de la memoria”. En: *Bilbao*, nº 163, agosto 2002; 9 p.

y negro en la zona del anfiteatro [fig. 4: b]. El menhir de hierro forjado “Begirari” (El Vigía) de Chillida, es una columna de 7.30 metros de altura con una pátina externa de óxido que le protege de los agentes climáticos¹² [fig. 4: d]. Constatamos aquí el modo cuidadoso que tiene este escultor al intervenir en lugares públicos de forma que la presencia signifique el lugar, lo cual se refrenda en esta plazoleta configurada por el arranque de la pasarela P. Arrupe, rematada con un adoquinado granítico de color negro y un banco perimetral del mismo material. Frente a la expresividad de Chillida, Garraza propone la reducción y simplificación de un objeto etnográfico: el ‘kaiku’¹³, reinterpretado arquitectónicamente para la re-simbolización del espacio específico en el que se ubica¹⁴. Sin embargo, el diseño en Abandoibarra raramente establece categorías, produciéndose a nivel de imagen una idea fragmentaria y poco contundente (la infinidad de modelos de lámparas que produce hartazgo puede considerarse un síntoma de ello), o cuando no, demasiado monumental, si atendemos a la sucesión de las torretas de iluminación con muy poco margen espacial entre ellas –contrariamente a las torres-luminarias del parque del litoral de Barcelona, por ejemplo–, produciendo casi una ‘usurpación del lugar’ a otros elementos como la escultura de Chillida, que no adquieren la suficiente presencia tanto por la verticalidad como por el color y el tratamientos de las texturas de las lámparas en la franja ribereña.

Elementos de ‘microarquitectura’ como quioscos, pérgolas o habitáculos de servicios e información que se delineaban en el propio proyecto de Chollet, interceden con la excesiva y manifiestamente monumental contundencia del mobiliario urbano sobre todo en cuanto a la iluminación se refiere, en clara competencia con el ámbito de la escultura que confiere, como hemos visto, incluso escalas arquitectónicas a objetos cotidianos (las primeras propuestas de Garraza incluían plataformas traslúcidas, bajo las cuales, un espacio soterrado producía distorsiones de la magnitud y de la medida en una especie de ‘juego de trampantojos’). En las inmediaciones del Palacio Euskalduna hallamos también la obra escultórica adquirida: Terpsícore musa de la danza (Salvador Dalí). Una extraña mesa-banco sirve de peana para esta escultura sin un claro ‘aislamiento’ de lo ‘contextual’ [fig. 3: b-c].

12. Pieza clasificada con el número IV de la serie “Begirari”. La base ocupa aproximadamente medio metro cuadrado mientras que en el cenit del menhir que parte de esa base cuadrada más estrecha, de modo que a medida que asciende se ensanchan las cuatro caras del paralelepípedo de una forma irregular, se abren cuatro orificios cuadrados como ‘ventanas lucero’ laterales junto con otra abertura que en la parte superior mira al cielo (rectángulos de 22x13 centímetros ‘excavados’ en el hierro).

13. Recipiente para la cocción de la leche mediante procedimientos ancestrales.

14. Hay también otros artistas que se dan cita en Abandoibarra. Rückriem instala un itinerario de losas de pavimento en granito: “Bleu de Vire”, repartidas a lo largo del paseo, una de las cuales emerge del suelo (destaca el contraste entre la superficie lateral pulimentada y la parte superior sin esculpir, expuesta a los elementos de la naturaleza que modela el paisaje), mientras que Tücker inserta la ‘piedra’ “Maia” (enigmática escultura de formas abruptas y aspecto rocoso fundida en bronce y delicadamente coloreada, ‘pre-forma’ como una apreciación volumétrica en tránsito hacia un torso que se yergue). Antropomorfismo que en Lüpertz toma un perfil más estilizado en una escultura del mismo material.



b	Lámparas-grúa junto a la ría [a] (F. Soriano, D. Palacios) y esculturas de Garraza [b],
a c	Lüpertz [c] y Chillida [d].
d	

Cambiando completamente de escenario, aunque en la misma ciudad pero en un frente fluvial históricamente configurado en la parte más antigua de la villa primitiva, destaca la reurbanización de los muelles de la Merced, Marzana y Urrazurrutia. Tras reordenar los edificios se ha creado un paseo ribereño desde el muelle La Naja hasta el muelle de Urrazurrutia. En palabras de sus promotores “se persigue restablecer la comunicación entre el Casco Viejo y Bilbao La Vieja, [...] recuperar la memoria del lugar donde comenzó a gestarse la historia de Bilbao”. Además, “el proyecto contempla que el mobiliario urbano de este nuevo paseo sea sensible con el entorno en que se ubica, capaz de crear ámbitos de estancia y participación social agradables”¹⁵. La restauración se completa, así mismo, con la construcción de un pasadizo o balcón sobre la ría desde el puente de la Ribera hasta el muelle de Marzana, incluyendo mobiliario urbano específicamente diseñado y unas placas grabadas insertadas en el suelo, formando “isletas” de pavimento especial¹⁶ [fig. 5: b-e]. La construcción de las

15. “Un paseo histórico. Urbanización de los muelles de La Merced, Marzana y Urrazurrutia”. En: *Bilbao Ría-2000*, revista de divulgación editada por la sociedad Bilbao Ría-2000, nº 2, noviembre 2000-abril 2001; pp. 20-21.

16. Salvando los lógicos y ‘cautelosos’ trechos, el ‘laboratorio experimental’ de Oteiza o, en el panorama americano, las estructuras modulares de Tony Smith como ‘espacio y escultura minimal inicial’ inauguran diferentes modos de entender la escultura a partir del fin de la modernidad que el catedrático Kosme Barañano defiende, a grandes rasgos, en varias orientaciones básicas: la aproximación al minimalismo más o menos ortodoxo de la década de 1960 (André, Flavin, Judd, Lewitt, Morris) y las derivaciones ‘heterodoxas’ posteriores (Hesse, Sapiro, Serra), la vía de las reinterpretaciones del paisaje, los earthworks (Morris) y el land art (Smithson, Long, Heizer, De María), así como los ‘creadores’ o ‘intérpretores’ de un nuevo mobiliario urbano escultórico con la interconexión

pasarelas voladizas de madera en los muelles de Marzana y La Merced salva la estrechez de algunos tramos de esta zona y permite el paso a los peatones sin interferir al tráfico rodado [fig. 5: a]. El balcón-voladizo en forma de pantalán tiene por objeto permitir que los caminantes puedan disponer de un lugar de paseo y tránsito, además de constituir un elemento de carácter arquitectónico para hacer posible la continuidad con los márgenes de la ría, formando 'waterfronts' que básicamente constituyen paseos peatonales, tal y como está ocurriendo también en Abandoibarra con el Paseo de la Memoria.



a|b|c
|d|e

Estructura de los nuevos muelles colocados entre los años 2002-2005 [a] y batería de 'bancos escultóricos' de cemento elaborados por ONN Outside en colaboración con el diseñador Sádaba, rediseñando unos espacios determinados por los diferentes tipos de pavimentación [b-e].

3.1. Esculturas efímeras y mobiliario simbólico: ¿simulación, sustitución o 'calco'?

Para finalizar este apartado resaltando esas relaciones ya manifiestas entre la escultura y el mobiliario urbano, aludimos también en Bilbao un caso digno de mención en estas páginas, por lo que a nuestro tema de estudio directamente respecta. Se trata de un joven autor que plantea una obra efímera denominada: "Calcao" (enfatisando, precisamente, ese significado de 'copia'), en tres ámbitos de la ciudad de Bilbao, con un carácter muy experimental y de difícil clasificación que pasó desapercibida entre setiembre y noviembre de 2001. Es destacable que el propio artista, Iñaki Ría, se convierte en el principal promotor de la

...

mutua de ambos conceptos desarrollados en la práctica de la escultura (Burton, Armajani) *"tanto por la vía de lo contemplativo, sea con un carácter intuitivo [...], sea con un carácter tensional [...], como por la vía de lo conceptual, sea con un carácter anecdótico [...], o con un carácter normativo"*¹⁷. Lo cual interconecta con una escultura que se acerca a la ordenación del paisaje (o al menos a su mobiliario). 'Mobiliario platónico' de 'arquitectura minimal', frente a la 'estetización' del mobiliario urbano que redescubre el 'objeto escultórico' de la abstracción pero 'funcionalizado' e 'hiper-tecnológico'.

17. BARAÑANO, Kosme. "Tony Smith", En: Javier González de Durana (dir.). *Tony Smith* (catálogo), Madrid: Sala Rekalde, 1992; s/p.

obra presentando y emancipando ante las instituciones él mismo su propio proyecto (trastocando así incluso los hábitos comunes de promoción). I. Ría proyecta para tres lugares concretos de Bilbao (escogidos por el artista) una intervención 'entre la escultura y el mobiliario urbano', donde el mobiliario urbano es suplantado por su símbolo escultórico, por medio de tretas de representación que, partiendo de lo escultórico, contribuyen a proporcionar identidad al mobiliario. La operación consiste, en definitiva, en disfuncionalizar el mobiliario urbano reconvirtiéndolo en una metáfora de escultura pública. Consideramos este aspecto importante ya que, si la hibridación del objeto de mobiliario urbano con la escultura se producía por la vía de las artes aplicadas y el diseño industrial o la colaboración entre escultores, diseñadores y arquitectos como veíamos hace un momento en los muelles bilbaínos, entendemos que con este tipo de propuestas como la de I. Ría, esa hibridación se produce, sin embargo, desde la significación y a lo simbólico que se desprende de esos objetos mobiliarios componentes del espacio público urbano de la ciudad.

Hay una suplantación y sustitución de lo real por su imagen simbólica, perdiendo así su función de uso, en el caso de la serie de papeleras instaladas en los jardines de Botica Vieja: "su función queda anulada como recipiente-contenedor, puesto que han sido realizadas macizas"¹⁸, y una complementación del símbolo con la función determinada que cumple el objeto-realidad del cual parte, en el banco con flores liofilizadas colocado en la explanada junto al Museo Guggenheim (Alameda Mazarredo) [fig. 6: a, c]. Mientras, en la línea de baldosas de la plaza circular ensalza la función del propio pavimento entendido como elemento simbólico [fig. 6: d]. Los espacios elegidos para su alteración, "bajo la estrategia de representación de la 'sustitución' del mobiliario urbano ya existente en el emplazamiento" son así lugares simbólicos de la ciudad; "donde acontecen una serie de encuentros que los convierten en espacios referenciales". Espacios que "han sido significados por una escultura pública (de autor) que asumiéndose como icono [hito-escultórico], confiere al lugar una importante presencia"¹⁹. I. Ría centra su interés en unas intervenciones públicas que buscan un acontecer no solo entre el espacio y el espectador, sino también entre presencias 'totémicas' impuestas y objetos constitutivos de nuestro imaginario más inmediato, olvidados pero vueltos a poner de relieve, como los elementos de mobiliario urbano. No es el límite 'entre la escultura y el mobiliario urbano' el único espacio fronterizo cargado de ambigüedad el que se evoca con estas realizaciones, sino que aquí puede igualmente apreciarse el matiz entre los conceptos de 'arte público' y 'escultura pública' como objeto escultórico en lugar público²⁰.

18. RÍA GARRIGA, Iñaki. *Calcao. Intervenciones en la ciudad. Bilbao 2001*, Bilbao: Dossier de prensa (inédito), 2001.

19. RÍA GARRIGA, Iñaki. *Sinopsis, proyecto presentado para la instalación de las obras*, Bilbao: documento inédito, 2001; s/p.

20. El concepto de 'arte público' define conjuntos de intervenciones artísticas de diferente carácter que realizan infinidad de artistas que trabajan en el entorno urbano con el componente de lo público, manifestaciones artísticas ocasionalmente efímeras y/o eventos en defensa del espacio público que se pusieron tan en boga sobre todo hacia la década de los ochenta del siglo veinte, o bien se retomaron tendencias anteriores actualizando los códigos. Cuestión que, en todo caso, por cuya amplitud, complejidad y diversidad de criterios no se pretende abarcar en este estudio.



“Calcao”. Intervención de I. Ría (2001) [a, c-d]. Si nos fijamos en la imagen central [b] se puede divisar la línea de baldosas dispuesta junto a la escultura “Elogio al hierro III” (1997), de E. Chillida, y encuadrada con el ‘número 0’ de la serie de obras de Robert Indiana instaladas en Bilbao en 2007.

4. CONCLUSIONES: DEL MONUMENTO A LA ESCULTURA Y EL MOBILIARIO URBANO

Hemos comenzado el artículo evidenciando ese instante finisecular entre los siglos XIX y XX en el que, el fenómeno de la expansión y extensión urbana hace posible la significación de ciertos lugares públicos mediante hitos arquitectónicos estilísticamente característicos de cada época, y esculturas de carácter monumental o conmemorativo. Es el tiempo de la estatua decimonónica y también del desarrollo de nuevas redes de infraestructuras públicas que precisan repertorios de mobiliario urbano (fuentes, bancos, barandillas, lámparas y faroles de alumbrado público que multitud de veces aparecen también delimitando esos espacios fronterizos o espacios-puente como muelles, dársenas u orillas ribereñas)²¹. Producidos industrialmente pero que a su vez componen, aunque fuese con carácter ornamental, una determinada estética urbana a nivel de detalle, que predomina en la ciudad y establece sus señas de identidad ‘individualizada’ para la caracterización de toda una ‘colectividad’.

En el artículo referente a las Jornadas de Revisión del Arte Vasco entre 1939 y 1975 incluíamos, justamente al inicio de ese período (1939), una escultura de corte clásico que anunciaba en Bilbao la apertura del Abra hacia el mar sobre un espigón de Las Arenas. Ese monumento en honor del insigne ingeniero Evaristo

21. El mobiliario urbano que a consecuencia, sobre todo, de los ensanche y el establecimiento de las redes de alumbrado público hace su aparición, se asocia con materiales de forja y fundición derivados a menudo de la industria local. Consecuentes primeramente con los diseños de los cuales deriva el mobiliario y adecuándose a pautas estilísticas en vigor, evolucionará más tardíamente con la llegada de las vanguardias artísticas y la confluencia con procesos de construcción seriada y mecánica en relación con el auge del diseño industrial y los nuevos materiales tecnológicos, más resistentes y manejables.

Churruca participaba de los cánones tradicionales, otorgando al lugar una escala de gran espectacularidad²². En las líneas que ahora nos ocupan, hemos introducido el ejemplo de otra gran infraestructura marítima como el dique de Zumaia, pero que esta vez contiene un recorrido escultórico conformado por una serie de obras en menor escala, cuyo porte simbólico denota la cercanía a todos esos elementos de mobiliario marítimo, fluvial y portuario, además de proyectar imágenes arquitectónicas (vieja estación de tren) en escala escultórica. Lo cual difiere ampliamente de otras grandes obras como la presa de Arriaran o, especialmente, el Monumento a los Fueros en Vitoria-Gasteiz donde, en el primer caso N. Basterretxea ha de conjugar el espacio escultórico a escala arquitectónica y en el segundo, E. Chillida diseña una plaza (un espacio público urbano) en la que le confiere a la propia arquitectura un valor claramente escultórico que intercede con la complejidad de las escalas de la ciudad (en cuanto a planeamiento, ordenación urbana, etc.).

Por otro lado, si en el Paseo de la Concha (Donostia-San Sebastián) decíamos que un elemento de mobiliario urbano simbólico contribuía a inducir la imagen reconocible de toda una ciudad, en el borde de la playa de zarautz E. Asins compone una línea de cubos que establecen un límite conceptual y físico entre la ciudad y la costa, intercediendo espacialmente con la idea de liminalidad y un sentido abstracto que deriva de la materialidad-inmaterialidad de los cubos, cuando van despojándose de su volumen-masa para convertirse en mojones de delimitación espacial. Contrariamente, en otro frente de agua como los históricos muelles de Bilbao, el mobiliario urbano diseñado a tal efecto adquiere un valor añadido en su búsqueda formal que frecuentemente monopoliza el propio lugar de las esculturas y los monumentos. Por último, hemos visto cómo en el instante actual, que también ha sido finisecular (entre los siglos XX y XXI) podemos encontrar, aunque con un carácter muy tenue, exponente de una humildad extrema, concepciones de artistas como I. Ría que a veces se materializan en actuaciones a escala urbana en ese frágil límite 'entre la escultura y el mobiliario urbano'. 'Borde' conceptual en el que guardan su equilibrio intervenciones incluso efímeras, íntimamente ligadas a la concepción y los cuestionamientos en torno al mobiliario urbano, su función y su 'disfuncionalidad' o pérdida de función. A este respecto, si en el Monumento-homenaje a los pescadores y navegantes muertos en la mar de N. Basterretxea (1971), situado en Pasaia

22. No es un hecho casual que en la margen opuesta de la Ría bilbaína a la altura de Portugalete, se encuentre una pieza emblemática de mobiliario urbano casi monumentalizado: el mareómetro instalado en 1883 y que durante un extenso período de tiempo delimitó a su vez el ensanche del muelle del propio Churruca. La singularidad de este mecanismo que mide las mareas debió de adquirir una gran relevancia, ya que una fotografía de este '*Marémètre*' de la casa francesa Borrel-Wagner en Portugalete (imagen tomada entre los años 50 y 60 del siglo XX) aparece publicada en la *Gran enciclopedia del mundo* de Durvan, ilustrando la entrada para la voz «marea» en el tomo XII, pp. 639-640. Constantemente se ha comprobado la segregación espacial que a nivel simbólico se ha dado en Bilbao entre ambos lados de la Ría desde la implantación masiva de la industria. Mientras que la margen derecha responde a un preclaro modelo de planificación burguesa, siendo el territorio donde se asentaba dicha clase social frecuentemente propietaria de las industrias que miraba desde la orilla contrapuesta, la margen izquierda ha sido, sin embargo, el espacio físico de las fábricas, donde residía, así mismo, la clase proletaria que trabajaba en esas mismas factorías.

San Pedro y aludido la vez anterior, se partía de la idea de un hito de mobiliario portuario (balizas-guía del tránsito marítimo) para colocar una escultura y simbolizar un lugar, en la obra de I. Ría el mobiliario auxiliar deviene escultura, quizás por la pérdida de esa funcionalidad, convirtiéndose en un artefacto artístico para simbolizar espacios públicos como parques y jardines al lado de la ría (Botica Vieja, Abandoibarra) así como plazas e intersecciones donde nacen las arterias estructurantes de la trama urbana en la ciudad (Gran Vía de Bilbao).

En Abandoibarra, con A. Garraza la escultura presenta la imagen de un objeto de mobiliario etnográfico 'esculturizado' en escala arquitectónica y, también aquí, las reminiscencias escultóricas del mobiliario urbano (lámparas, arboladura metálica, etc.) compiten quizás más que en ningún otro lugar con el espacio de la escultura. La praxis escultórica se justifica en el propio valor artístico del objeto que adquiere función de mobiliario. En paralelo con la 'formalidad abstracta' del mobiliario, la escultura pública se inmiscuye en el irónicamente denominado Paseo de la Memoria de la ribera de Abandoibarra ('sitio tan lejano como irreal', plantado de palmeras exóticas) tal que piedras simulando torsos antropomorfos, (Lüpertz, Tücker...) lejos de la 'piedra acontecida' oteiciana. Meteoros sin cráter e imágenes figuradamente amorfas, dignas de los 'exorcismos' más succulentos, como 'pararrayos' energéticos que descargaron rayos minimalistas de colores primarios en los brillantes cubos reflectantes de Hiro Yamagata; tan racionalistas como efímeros "Campos cuánticos X3" instalados junto al Guggenheim en 2005, justamente en el cierre temporal de estas jornadas.

* **NOTA:** todas las imágenes fotográficas pertenecen al autor del texto.