

# Tras las huellas de un paisaje cultural. Espacios 'anti-urbanos', territorio 'des-urbanizado' y ruina industrial: dobles miradas desde la escultura

(After the traces of cultural landscape. 'Anti-urban' spaces, 'des-urbanized' territory and industrial ruins: two-faced visions from the sculpture)

Lekerikabeaskoa Gaztañaga, Amaia; Vivas Ziarrusta, Isusko

Univ. del País Vasco / Euskal Herriko Unib. Fac. de Bellas Artes.  
Dpto. de Escultura. Sarriena, s/n. 48940 Leioa

BIBLID [1137-439X (2009), 31; 305-326]

Recep.: 30.12.2008

Acep.: 17.03.2009

---

*El artículo pretende poner en valor la ruina industrial como elemento de cultura material estéticamente connotado desde la mirada artística. La ruina como objeto redefinido y el paisaje post-industrial como 'no-lugar' transforman el territorio y la ciudad. En los procesos urbanísticos de remodelación la ruina industrial puede alterar sus significados culturales convirtiéndose en estructura formal escultórica o erigiéndose en monumento.*

*Palabras Clave: Ruina industrial. Estética. Escultura. Mobiliario escultórico-industrial. Cultura material. Paisaje post-industrial. 'No-lugar'. Monumento.*

*Artikuluak balioan jarri nahi du industria-hondamena ikuspegi artistikotik estetikoki konnotatutako kultura materialaren elementu gisa. Hondarrak birdefinitutako objektu gisa eta industriaz geroztiko paisaiak, "ez toki" gisa, lurraldea eta hiria antzaldatzen dituzte. Birmoldaketazko hirigintza-prozesuetan industria-hondarrak kultura esanahiak alda egin ditzake oroigarri izatera iritsiz edota eskultura egitura formal bihurtuz.*

*Giltza-Hitzak: Industria-hondarra. Estetika. Eskultura. Industria-eskultura altzariak. Kultura materiala. Industriaz geroztiko paisaia. "Ez-tokia". Oroigarria.*

*L'article met en valeur la ruine industrielle comme élément de culture matérielle esthétique-ment connoté du point de vue artistique. La ruine comme objet redéfini et le paysage post-industriel comme 'non-lieu' transforment le territoire et la ville. Dans les processus urbanistiques de remodelation la ruine industrielle peut altérer leurs significations culturelles, les convertissant en structure formelle sculpturale ou en s'élevant en monument.*

*Mots Clé : Ruine industrielle. Esthétique. Sculptural. Mobilier "sculpturo-industriel". Culture matérielle. Paysage post-industriel. 'Non-lieu'. Monument.*

## **INTRODUCCIÓN: BREVES CONTRIBUCIONES PARA UN DEBATE REABIERTO**

Por supuesto que hay que entender el territorio y la ciudad como productos dinámicos de un proceso histórico, con objeto de incorporar tal presupuesto a la práctica proyectual y constructiva, lo que no significa hacer tabla rasa de lo anterior. Al menos los antiguos usaban las construcciones precedentes como cantera de las nuevas, nosotros más bien parece que nos erigimos en fabricantes de escombros.

Javier Muniozuren & Isabel Larrakoetxea

Este artículo que presentamos en las *III Jornadas de Antropología Urbana* se enmarca en el bloque referente a las miradas sobre el paisaje y la evocación de imaginarios, fundamentalmente desde el arte y en particular desde la escultura. Así mismo, tiene que ver con los espacios urbanos y sus usos ('lugares' y 'no-lugares' en la ciudad) y con los fenómenos y procesos que atañen a la desterritorialización física y/o geográfica. "Tras las huellas de un paisaje cultural" hace alusión a la transformación espontánea o premeditada que sucede en unos ámbitos muy concretos, caracterizados por la situación posterior a la desmantelación industrial y la ruina, cuando sobrevienen básicamente dos cambios significativos que pueden confluir, solaparse o sucederse de manera encadenada. Por un lado, y de una forma muy evidente, esos terrenos obsoletos, desérticos y abandonados retoman un valor añadido en cuanto a oportunidades estratégicas de diseño para la remodelación urbanística. Por otra parte, los elementos mobiliarios y arquitectónicos que los poblaban comienzan a adquirir connotaciones estéticas y simbólicas que trascienden el mero recuerdo de un tiempo pretérito y/o memorable.

Con el ejemplo localizado en un singular escenario que constituye la ría de Bilbao, los municipios fabriles de la margen izquierda y el área metropolitana –lo que se completa con alguna otra referencia significativa del sur peninsular–, el objetivo prioritario consiste en rescatar diversas características relevantes de esos enclaves post-industriales en los cuales, ambos movimientos señalados en el párrafo anterior, tienen cabida casi al unísono; mientras se trastocan, se difuminan y se borran las propias señas nítidas de identidad que impregnaban los lugares convertidos en una especie de paisajes 'anti-urbanos'. Entornos desurbanizados y vacíos que desde la aproximación etnográfica se presentan cargados de memorias latentes y permanencias aún tenuemente manifiestas en los objetos de cultura material, si bien en fase de descomposición, desaparición y olvido.

Dichos objetos, que atesoran las trazas de una cultura industrial son a menudo identificados como 'microarquitecturas' y máquinas que durante su ciclo vital han cumplido funciones relevantes en los sistemas productivos vigentes para los que fueron concebidos. Sin embargo, tras el retraimiento de los usos industriales pueden ser requeridos, por sus cualidades materiales, de imagen y de estructura, como fuentes primarias para la creación vinculada a las artes plásticas y de modo específico a disciplinas como la fotografía y la escultura, tal y como se verá más adelante citando algunos artistas que trabajan estas cuestiones. Además, esos artefactos y vestigios de la industria, en ocasio-

nes son paulatinamente recuperados y restituidos en el nuevo tejido surgido a raíz de las intervenciones de renovación o rehabilitación urbana. No obstante, ahora ya como objetos totalmente auto-referenciales, una vez perdido y periclitado el eco de sus funciones aparentes; hasta llegar a constituir monumentos y reliquias ingenuamente congeladas, 'musealizadas' mediante paneles descriptivos que pretenden conmemorar utilidades de antaño junto a reflectores de iluminación nocturna que enfatizan, si cabe, su reacondicionado aspecto monumental. Definitivamente, nos encontramos con objetos que remiten a una temporalidad determinada a pesar de que su 'monumentalización' hace que parezcan ubicarse 'fuera del tiempo' y de la historia.

De modo paralelo, el 'paisaje etnográfico' acuñado por las necesidades de la producción (la extracción minera y la transformación siderometalúrgica –el monocultivo del hierro y del acero en Bilbao–) se transmuta en un 'paisaje simbólico' susceptible de ser reflejado y recreado intencionadamente por el arte, a la vez que se torna en un doble 'no-lugar': primero en el sentido de entropía que manejaba el artista Robert Smithson cuando se refería a la in-habitabilidad, al resto y al despojo, y también denominado, salvando las distancias, con términos como 'la ville éclatée' o 'le terrain vague'; y después otra vez 'no lugar' como sitios de anonimato y 'sobremodernidad' para el antropólogo Marc Augé, tras sucumbir a las magnas operaciones de revitalización y gentrificación. Así es como hallamos un triple eje definitorio perfilado por diversos tipos de variables concatenadas: 1) los factores culturales asociados a las nociones etnográficas del paisaje, 2) la práctica escultórica o fotográfica unida con el carácter simbólico de su contenido estético y 3) el valor patrimonial (cultural, histórico, 'artístico-estético' y escultórico) focalizado en la idea de monumento contemplativo.

La línea transversal que coaliga estas tres perspectivas sería, precisamente, nuestro encauzamiento peculiar de la mirada hacia esos paisajes repletos de objetos que un día, allá por el inicio del siglo XX, las vanguardias artísticas consideraron que eran 'reclamos estéticos' dignos de otorgarles un rango 'súgnico' a todas luces superior a sus funciones y a sus testimonios o reminiscencias del pasado<sup>1</sup>. A partir de entonces, términos como 'romántico', 'fantástico', 'apoteósico' e inclusive 'sublime' pueden erigirse otra vez en categorías estéticas herederas de la modernidad para rescribir y reinterpretar las connotaciones de esos paisajes 'tensionados' y distorsionados por la simulación, la alteración epidérmica o anecdótica (casos como la 'tematización' del paisaje) o por su profunda y radical reconversión. La visión polifacética y divergente de la escultura es un prisma para divisar las contingencias caprichosas de la cultura que encierra el devenir urbano en sus objetos, sus construcciones y sus paisajes (mobiliario industrial y escultura, arquitectura y territorio), por lo que tanto el título como el subtítulo sintetizan y conectan con las cuestiones del límite (borde-frontera) y de los intersticios, ciertamente sutiles y huidizas que se pretenden reverberar matizadamente.

---

1. Lo cual tuvo además su aplicación propagandística en la exaltación ideológico-política, durante una época convulsa.

Por consiguiente, vamos a estructurar metodológicamente el texto de forma que el próximo apartado se refiere, sobre todo, a las alteraciones sufridas por los paisajes post-industriales que funcionan como escenografías cambiantes de lo urbano. Posteriormente, trataremos los objetos sensibles que pueblan esos espacios industriales para finalizar con un apartado abierto y no conclusivo, encadenado al anterior, donde se insiste cómo tras el paso del tiempo el mobiliario industrial 'estetizado' se impregna de una 'pátina' que le confiere reminiscencias escultóricas desde la mirada del arte y, en un proceso concomitante con las permutaciones del paisaje, adquiere resonancias y valores del monumento. El ocaso de la industria con los paisajes desolados y el aspecto ruinoso del mobiliario industrial (junto con la arquitectura de la ingeniería y los elementos de microarquitectura) dan paso a la concepción romántica y fantástica del paisaje repleto de 'ruinas estéticas' reinterpretadas desde una perspectiva artística (fotográfica, escultórica, etc.). Antes de que algunas de ellas acaben petrificadas como patrimonio<sup>2</sup> monumental inserto en los viejos-nuevos enclaves post-industriales, cuyos imaginarios son reinventados por el urbanismo incorrectamente llamado 'regeneracionista' y postmoderno, tan en boga en la actualidad.

## **1. TRAZOS PAISAJÍSTICOS DIFUSOS Y ENTORNOS FABRILES DESTERRADOS DE LA CIUDAD Y LA METRÓPOLI**

El campo, el inmenso campo geográfico, parece ser un cuerpo desierto [...] aburrido de cruzar si uno abandona los caminos principales, tan pronto como todos los acontecimientos están comprendidos en las ciudades...

Jean Baudrillard

Respecto al paisaje que nos ha legado la industria en ese Bilbao 'supramunicipal' que abarca una decena de localidades, la organización de la urbanización y la 'ciudad metropolitana extendida' en las orillas fluviales ha configurado el carácter de la sociedad 'translocal' segregada por sus medios de vida y de trabajo, con claras incidencias que continúan percibiéndose en el espacio público urbano. En la margen izquierda de la ría, se sucedieron las zonas fabriles y la imagen en sepia o blanco y negro de la ciudad 'tediosa', 'repetitiva', estéticamente apoteósica; la ciudad gris de Dyckens, que era en todo caso 'ciudad inevitable'. Esto es, la ciudad industrial del terrible trabajo alienado donde las chimeneas humeaban desde al alba hasta el anochecer. En otro sentido, la literatura de la época también adquiría las resonancias propias de unos términos que remitían a los 'malos olores' y las 'malas costumbres'. En el fondo subyacía el pensamiento 'moral' sobre la ciudad 'evitable' y manifiestamente monstruosa. Dichas ideas fueron durante un tiempo el estandarte enarbolado por próceres políticos e ideólogos, respetables desde un punto de vista histórico pero dignos de poner en entredicho.

---

2. Recordemos, en pocas palabras, que la nueva política cultural tras la Revolución Francesa tenía el ideal de: "devolver a las obras de arte su primitivo esplendor, [siendo entonces cuando] surge la misma idea de patrimonio histórico (artístico y monumental) unido a ideales nacionalistas de los grandes estados europeos" (Juaristi, J. 2007: 140).

En todo caso, Bilbao tuvo un rostro de villa burguesa decimonónica y floreciente que desterró a Unamuno, así como el aspecto de un 'inmenso lodazal' que mató a Gabriel Aresti, ya entrando en las convulsas décadas de 1970 y 1980;

[...] cuando la devastación ecológica y la gran ruina de la industria vizcaína [...] no era sino la evocación inequívoca, la visión imborrable de otras ruinas vascas múltiples (Zulaika, 2000: 36).

Una recreación después de los ochenta del siglo XX indica que Bilbao 'nunca ha sido tan imaginario como ahora', ya que lo que más cuenta es

[...] la economía simbólica y poder de seducción del Bilbao imaginario. Durante los noventa se invirtió tanto en un museo como en un superpuerto. Mientras ello se traduzca en espacio mediático internacional y en industria turística, nada más importante que invertir en el Bilbao imaginario (Zulaika, *Ibíd.*).

Y es que tanto para Sara González como para nosotros

[...] un grupo de poder en la ciudad, como las autoridades públicas, puede ofrecernos deliberadamente una lectura del paisaje concreta, un 'sistema de representación' para interpretar el paisaje en la dirección que les interese (González, 2000: 493);

una de las 'potencialidades' del paisaje urbano que anteriormente quizás se había perdido o debilitado en Bilbao. Se destaca la cualidad de 'ciudad-paisaje como texto' con sus señas interpretativas denotativas y connotativas de manera similar a como nosotros, con un acercamiento a la significación de la ruina post-industrial podemos entresacar descripciones iconográficas e interpretaciones iconológicas del paisaje urbano y metropolitano. Es así como "el paisaje refleja unos procesos sociales por los cuales, a su vez está constreñido" (González, 2000: 494-500). Constituye, por lo tanto, un espejo reflectante y un molde troquelado de la sociedad. Mediante la metáfora de 'ciudad como texto' las autoridades tratan de transformar la imagen de la ciudad alterando el 'texto' de su escritura urbana y mítica, añadiendo el cambio físico que conlleva en sí la revitalización socio-económica.

Los edificios y estructuras de interés notable que, a duras penas aún podemos contemplar en Bilbao y los municipios de la ribera del Nervión, incluyendo la zona minera, provienen en su mayoría de las diversas fases de industrialización. Esos lugares que a día de hoy se nos presentan con oscuras sombras fantasmagóricas, son los últimos vestigios de unos paisajes ya vacíos y desérticos. Cementerios de la arqueología post-industrial con máquinas en realismo social, como testimonio romántico de lo que Bilbao significó antes de la última gran metamorfosis. La década de 1990 se caracterizó por la toma de conciencia e incluso puesta en práctica de algunos procesos de remodelación y rehabilitación, ciertamente casi diez años después de que estas cuestiones comenzaran a tomar cuerpo en ciudades como Barcelona, con sus propios índices de degra-

dación a causa de la acuciante des-industrialización<sup>3</sup>. Pasado el tiempo, los paisajes fabriles de la margen izquierda del Nervión han dilapidado sus señas de identidad industrial en los diversos períodos por los que han transcurrido a lo largo de unos pocos decenios. Primeramente, con el auge de las 'luces' y 'resplandores' de los altos hornos, se construye imaginariamente una visión romántica con el trasfondo de una fe civil<sup>4</sup> en el progreso y la futura emancipación, coaligada a la industrialización y entendida, en su momento, como una evolución irreversible e ilimitada<sup>5</sup>.



Fig. 1. Paisajes de la post-industrialización en la ría de Bilbao. La persistencia de usos funcionales se intercala con los terrenos baldíos, de modo que los rastros de arquitecturas y construcciones conviven con las señas del abandono.

3. La vasta región del Norte del Ruhr en Westfalia (Alemania) se consolida igualmente como lugar de 'monumentos arquitectónicos y mobiliarios' para nuevos usos en emplazamientos post-industriales. Por otro lado, cierto énfasis actual por la salvaguarda de la memoria industrial, aderezado con las políticas culturales conservacionistas, ha llevado a la recuperación y revalorización de regiones y países que fueron emergentes antes de la gran crisis general del sector de la industria pesada. El patrimonio minero del Nord-Pas de Calais, el caso de Bretaña o las reafectaciones de la industria en Valonia han suscitado interés al igual que, más cerca nuestro, puede suceder por ejemplo con la zona asturiana. Así mismo, al otro lado del océano el geógrafo Joseba Juaristi cita "el llamado 'Rust Belt' (La Zona de la Roña) que identifica a la zona de Estados Unidos que en otra época fue conocida como el 'Manufacturing Belt', zona que abarca el NE de los Estados Unidos entre Chicago y Nueva York, donde se concentraba la industria metalúrgica de base, y que sufrió una severa crisis entre los años 1979 y 1983. Parece ser que el término 'Rust Belt' se genera en esta época, haciendo alusión al aspecto de las industrias abandonadas, pero también a los factores climáticos locales [que aceleran] el proceso de oxidación del hierro [otro tanto ocurre con el salitre del mar y la ría en Bilbao]" (Juaristi, J. 2007: 146).

4. En sustitución, quizás, de otros modos hegemónicos de entender la creencia religiosa.

5. Fe que tiene sus fieles seguidores en sendas vertientes contrapuestas: el capitalismo de la burguesía 'liberal' controladora de los medios de producción y su reverso, como respuesta por parte del proletariado en su diverso espectro más o menos 'revolucionario' ('libertario', anarquista, comunista o socialista).

En la parte que mayormente nos interesa y corresponde a nosotros, constatamos que el paisaje se hace testigo de todas estas corrientes y certitudes (los grandes relatos y discursos) que se esfumaron tras el decaimiento del ciclo productivo, sumidos otra vez en el impás de la incertidumbre: económica, política, social y cultural. El proceso físico de desmantelación conlleva un considerable índice de despoblamiento, creando 'vacíos' urbanos y geográficos. Espacios 'anti-urbanos' y decrépitos tal que lugares masacrados por la hecatombe y afligidos por la devastación, como los extrarradios suburbanos y periféricos de las ciudades, allí donde la ciudad se 'desvanece' –'la ville éclatée'– o lugares más alejados y perdidos (desiertos, montañas, minas clausuradas, fábricas derruidas, vertederos, etc.) –'le terrain vague'– que el artista del 'land-art' Robert Smithson escogía para realizar intervenciones que tenían que ver con la re-simbolización de esos espacios 'sin nombre' e imposibles de habitar (Fig. 1). Planteando sus propuestas desde las condiciones, las características y la entropía de los propios territorios des-urbanizados como materia inerte que vuelve a ser fértil para el trabajo artístico. Finalmente, retomando el caso de Bilbao, tanto la remodelación y restauración urbanística como la revitalización social y el restablecimiento de las condiciones de habitabilidad que se pretende para los entornos industriales, revalorizados mediante infraestructuras y equipamientos, magnas operaciones inmobiliarias de gentrificación (sustitución de población) y diseño urbano, vienen cargadas de imágenes iconográficas que no hacen sino constituir actas notariales de las 'defunciones' (de memorias, de identidades...) a menudo promovidas por las instancias oficiales, mientras que se estigmatiza cualquier rastro de lo anterior. Las arquitecturas espectaculares y diseños suntuarios confeccionan lugares emblemáticos pero excesivamente alejados de la cotidianeidad, de la ciudad vivida por los ciudadanos y del 'mundanal ruido', volviéndose 'no-lugares' de puro tránsito y habitabilidad efímera, muy parecidos a los que el antropólogo Marc Augé calificaba como espacios de la 'sobremodernidad' y el anonimato (centros comerciales, estaciones de tren o metro, sedes empresariales de alta tecnología, polideportivos, etc.)<sup>6</sup>.

En estos contextos heterogéneos y quizás singulares en su construcción y ubicación pero más bien homogéneos en la forma de ser percibidos y vividos, reconocemos elementos industriales muy habitualmente reconvertidos, bajo una mirada específica deudora del mundo del arte, en mobiliario pseudo-escultórico que resalta sus cualidades estético-plásticas. Objetos que fueron concebidos única y exclusivamente para una función real y cotidiana, aparte de la 'funcionalidad' propia de Jean Baudrillard entendida como la capacidad de adaptación a un orden establecido en un sistema que integra todo un conjunto. Si las múltiples ruinas pétreas que en Europa y en toda la cultura occidental han tomado la consideración de monumentos provenientes de épocas históricas, incluso inventando estilos artísticos para poder clasificarlas y datarlas, construyen la propia historia de occidente, no menos importantes serían esas otras ruinas metálicas y mecánicas que han fundamentado su porción de historia asociada a la modernidad y al mundo contemporáneo, tal que referentes culturales de una época

---

6. O, en su caso, nos podemos encontrar con propuestas que pretenden resolver problemas sociales (de evocaciones y olvidos...) creando otros problemas urbanos y/o patrimoniales-paisajísticos.

concreta. Si en la antigüedad cuestiones como la religión, la política o la economía participaban de un todo imbricado en la vida de las sociedades, colectividades y civilizaciones<sup>7</sup>, somos conscientes desde hace tiempo que, en síntesis, la modernidad compartimentó la esfera de la cultura en múltiples instituciones. De modo que política, ciencia, arte, religión o economía tienden a ubicarse desde el pensamiento moderno en espacios simbólicos conformados a tal efecto.

En el caso que nos ocupa, cuando postrados ante cualquier monumento leemos, por ejemplo: "catedral gótica del siglo XIV", primeramente aludimos la función religiosa: "catedral" (puesto que se trata de un templo de culto, oración y liturgia). A renglón seguido nombramos un sistema de clasificación taxativa que se refiere a un campo determinado de la cultura como es el arte ("gótico"), con lo cual intuimos ya una relación temporal que se refrenda cuando adjuntamos la reseña de la época concerniente ("siglo XIV"). Con todo, cuando elevamos al rango artístico las imágenes en relieve identificadas en portadas, capiteles, arquivoltas, tímpanos y frontones, nos movemos sin duda en el ámbito de una experiencia estética ampliamente compartida. En todas esas representaciones la función didáctica era preeminente. Junto a ello, tampoco podemos olvidarnos de la importancia decisiva de las tecnologías constructivas en el desarrollo de lo que comúnmente convenimos en denominar 'estilos artísticos'. Durante la vigencia de la modernidad y la revolución industrial, la implantación territorial masiva de la industrialización tuvo que disponer de unos conocimientos concretos asociados a unas técnicas específicas que dieron lugar a todo un repertorio instrumental y utillaje necesario para los procesos de producción. La etnografía acuña el término 'cultural material' con sus categorías y taxonomías para referirse a todos esos objetos que, solamente con una mirada consciente que atañe a la modernidad, pueden inducir experiencias estéticas que nos transportan más allá de lo que se nos revela como evidente, bajo unas formas tamizadas y elaboradas de ver con el filtro de la estética que nos aproxima al huidizo y resbaladizo campo del arte sobre un filo ciertamente intersticial. Tal y como acaecía en las fotografías de hornos altos, chimeneas y depósitos mostradas por Bernd & Hilla Becher (décadas de 1970 y 1980). La obra fotográfica de los Becher mereció hace ya tiempo un premio de escultura, no porque las instantáneas en sí fuesen un reclamo artístico estimable sino por los valores estético-escultóricos que las arquitecturas de la industria presentaban conscientemente en esas imágenes en blanco y negro.

Nos damos cuenta de que en los párrafos precedentes venimos defendiendo, intersticialmente, una hipótesis verdaderamente compleja que no resulta sencilla de explicar ni de aceptar sin tapujos o cortapisas. Sugerimos otorgar una condición asimilada al 'arte' (entrecorillado o no) a unas construcciones y objetos que han caracterizado a partir de la modernidad unos modos concretos de producción, los cuales se encontraban entre las preocupaciones de primer orden que contribuyeron a la evolución de la cultura a la que pertenecemos. Hablamos de un trecho temporal que aún hemos de contabilizarlo en decenas o

---

7. Parejo a los términos bien conocidos en la literatura antropológica como la 'incrustación' (Polanyi, Mauss, etc.).

como máximo un par de centenares de años en vez de siglos y milenios. Paralelamente, nuestras ruinas no son casi nunca mármoles y sillares<sup>8</sup> sino despojos de hierro y cemento, hormigón o acero. A raíz de lo cual, la vida más o menos prolongada de dichos artefactos colisiona con la propia idea de ruina atemporal e inmemorial y con el dificultoso requisito de unos procedimientos de conservación mucho más medidos y delicados. Sin embargo, sabemos que incluso el arte mostrado en galerías y museos rechazó hace un siglo el apego y la constrictión a los nobles materiales. Por lo tanto, sin menoscabo de la concepción estética tradicional de la ruina que, no olvidemos, la hallamos igualmente en las postrimerías de la modernidad y el arqueologismo incipiente, consideramos ensanchar la categoría con la inclusión de esas otras ruinas del patrimonio industrial que, como veremos en el siguiente apartado, se sitúan en el borde conceptual entre la cultura material procedente del mobiliario 'industrial' al que le atribuimos valores estéticos, artísticos y escultóricos<sup>9</sup>. Citando la máxima vitrubiana 'firmitas-utilitas-venustas' ('firmeza-utilidad-belleza'), Imanol Elorrieta hablaba recientemente de una arquitectura singular de la época industrial como el Puente de Bizkaia (Fig. 2), comparándola de alguna manera con una senda monumental que va desde el observatorio de Stonehenge hasta los colosales arcos del triunfo pasando por la catedral de Chartres y Notre Dame, haciendo hincapié en las formas de ver y mirar el patrimonio industrial:

---

8. Y es que, "aunque la piedra identifica una buena parte de los elementos patrimoniales en la ciudad, e incluso los objetos del llamado turismo cultural ('ir a ver piedras'), hay otros materiales que se pueden relacionar con la autenticidad, dependiendo de los contextos: madera de un poblado minero, ladrillo de un recinto fabril, etc., etc. No obstante debemos distinguir entre la idea popular de autenticidad, asociada a unos materiales, normalmente los materiales más duraderos, y el concepto de autenticidad tal como ha ido evolucionando entre los conservadores del patrimonio" (Juaristi, 2007: 143). Convenimos con este autor en afirmar que, en nuestros días, uno de los materiales 'tecnológicos' que se ha imbuido de mayor significación simbólica es el acero cortén, debido a la 'pátina' que genera la 'piel' del óxido protector. Utilizado a partir de la década de 1950 como material cubriente e inicialmente destinado a la construcción ferroviaria, J. Juaristi destaca las "asociaciones semánticas que produce el óxido de hierro de su superficie: colores que evocan la tierra, las herramientas agrícolas, y más recientemente, la industria y el pasado industrial" (Juaristi, 2007: 156), justificando así su uso escultórico-monumental y/o en la arquitectura civil (introducido, al parecer, por el conocido arquitecto Eero Saarinen). Con el acero cortén se habla simultáneamente de una 'estética del envejecimiento' y de un material considerado aún 'vanguardista'. "La difusión del acero cortén es un triunfo del industrialismo moderno, a pesar de que el mismo material contiene la metáfora de lo ya pasado. [No obstante], el carácter postmoderno del acero cortén se debe a su flexibilidad semántica. Gracias al uso que se ha hecho de él, es un material que mira al futuro y mira al pasado [...]. La mutabilidad calculada del acero cortén, el punto fuerte de su promoción, no evita que también parezca una mutabilidad imprevista, y que, a semejanza de otros materiales, pueda acoger sobre su superficie las huellas del tiempo, reflejando la biografía de las cosas" (Juaristi, 2007: 157-159).

9. Hemos de clarificar que la idea difiere sensiblemente, en tanto que nos referimos a la ruina, de los valores plásticos y estéticos que los movimientos vanguardistas del arte vieron en los avances tecnológicos e industriales del momento, básicamente durante el primer tercio del siglo XX. Lo cual se reflejó francamente bien en los sistemas de enseñanza de la escuela alemana Bauhaus en la república de Weimar, y en algunos textos escritos a tal efecto (p. e.: *Artes plásticas y forma industrial* de G. Muche, en 1926) y especialmente en el canto al progreso de los manifiestos de los futuristas, para quienes el automóvil Ford había sustituido al viejo Pegaso mítico: *Pegaso ha muerto. El automóvil Ford lo ha reemplazado. No son los Rembrandt los que crean el estilo de nuestra época, sino los ingenieros. Pero los que construyen los barcos transoceánicos, los aeroplanos y los trenes aún no saben que son los creadores de una nueva estética.* TABUKIN, Nicolai. "Del caballete a la máquina", 1922 (González, Calvo, Marchan, 1979: 288).

La extraordinaria belleza inserta en las obras de los arquitectos e ingenieros se basa precisamente en la ausencia de cualquier conocimiento de sus propias posibilidades artísticas, al igual que ocurría con los creadores de las bellas catedrales que no se daban cuenta del esplendor de sus creaciones (Elorrieta, 2007: 96).

Para nosotros, el valor estético y/o artístico va más allá del valor meramente patrimonial y se plasma en unos paisajes percibidos con sensibilidades<sup>10</sup> que pueden transitar desde la nostalgia del pasado (donde la ruina atesora el recuerdo, la memoria histórica desgarrada, borrada o trastocada por el imparable transcurso del tiempo), pasando por la noción de lo sublime (cuando la ruina se transmuta en alegoría y exaltación estética) hasta la radicalidad y rotundidad del urbanismo postmoderno (donde la ruina rescatada y conservada deviene monumento). Esto es, un recipiente simbólico para la conmemoración de algo que existió y dejó de existir, si bien ocupando aquellos lugares y emplazamientos que pierden todo atisbo de significación originaria para convertirse en hitos urbanos postmodernos. Reconociendo, también, que

[...] si un objeto es grande es porque hay otro a su lado más pequeño y en este desequilibrio de estas dos condiciones se encuentra el secreto de la proporción, es decir, del arte y por consiguiente de la grandiosidad (Elorrieta, 2007: 97).

En este sentido, consideramos certera la subsiguiente reflexión dado que, a pesar de referirse a obras públicas resume bien la condición culturalmente inclusiva que defendemos:

La adopción de una nueva actitud histórica y estética es fundamental ante la supervivencia de las obras públicas. Es pertinente reflexionar, desde el análisis histórico, sobre las derivaciones políticas, económicas y sociales de un proyecto de ingeniería, entendido, en cuanto acto tecnológico, como un proceso no desvinculado y esencialmente cultural. Así, situar las obras públicas en su contexto histórico, atendiendo a los factores sociales, políticos, económicos, tecnológicos e intelectuales preponderantes en cada período nos permite valorarlas como elementos no sujetos al paradigma tan en boga de hoy en día de usar y tirar (Muniozgueren; Larrakoetxea, 2007: 173).

---

10. Al igual que en cualquier visita turística que se precie, los guías especializados enseñan con entusiasmo el patrimonio histórico-artístico de la localidad que se trate, en el Bilbao finisecular del diecinueve el propio Unamuno insistía en que cuando se recibían visitas del exterior se realizaba la oportuna ronda habitual por la ribera de la ría para conocer los Altos Hornos y los 'monumentos' de la industria, antes que cualquier otro patrimonio construido, arquitectónico o escultórico.



Fig. 2. El Puente de Bizkaia constituye un 'arco triunfal' de la era industrial en la apertura de la ría hacia el Abra. (Fotografía cedida por Dña. Ana Arnaiz).

## **2. FUNCIÓN DE USO Y PERDURABILIDAD ESTÉTICA DEL PATRIMONIO DE LA INDUSTRIA: ELEMENTOS RELÍCTICOS, MOBILIARIO 'ESCULTÓRICO' INDUSTRIAL Y 'CULTURA-MATERIAL'**

Este gusto por las ruinas puede ser visto bien como una propensión melancólica o como una propensión estética, tendencias ambas independientes del valor histórico que las ruinas pueden tener.

Joseba Juaristi

Sea como fuere, las piezas de mobiliario industrial en las que hemos centramos la atención para este trabajo, se han localizado en enclaves post-industriales que han sufrido una transformación debida a la desmantelación. Estos objetos industriales (microarquitecturas, máquinas, elementos para el uso industrial), no se construyeron con intención estética, lo cual no quiere decir que no tengan valores estéticos, ya que el componente estético puede darse en cualquier objeto, debido a que todo objeto reviste de forma su función. Pero sí podemos decir que no se construyeron con una finalidad estética o para ser estéticamente contemplados, sino que fueron creados para cumplir una función práctica. Por lo tanto, se vinculan a la producción en serie, a la tecnología industrial y a los condicionantes económico-productivos. La función de éstos equivale a la significación de un objeto, es la parte semántica (denotativa) de su discurs-

so, ligada a su función. Generalmente el sistema connotativo (en los objetos utilitarios) no puede ser concebido al margen del sistema denotativo debido a que los objetos únicamente connotativos son antifuncionales (objetos artísticos). Sin embargo, una vez que concluye la función de uso para la que fueron concebidos, estos elementos se convierten en objetos abandonados; y con las huellas que deja en ellos el paso del tiempo, devienen ruinas que junto al entorno también descuidado en el que se ubican, comienzan a adquirir connotaciones estéticas y simbólicas para la mirada dirigida desde el arte, convirtiéndose con frecuencia en materia prima para una reelaboración que hace el trabajo del arte. Una mirada que transforma estos objetos en mobiliario "escultórico"<sup>11</sup>, puesto que se advierten en ellos características propias de la estética formalista<sup>12</sup>. Integrados en diferentes entornos, nos sugieren reinterpretaciones del imaginario de los paisajes y nos permiten hacer relecturas desde una visión propiamente escultórica.

Las artes plásticas, y en concreto las disciplinas de la escultura y la fotografía, hacen que este tipo de elementos relícticos puedan estar vinculados bien a sus cualidades materiales, de imagen y de estructura, bien al tema (industrial) o bien a un uso conceptual utilizando la imagen de éstos como simulación. Por lo tanto, las artes plásticas utilizan estos elementos de la industria como soporte para la creación. Podemos encontrar a lo largo de la historia ejemplos en los que el mobiliario preindustrial-industrial es parte constituyente de la obra, objeto de interpretación o limite conceptual de su fisonomía. Ahora igual que antes, esas imágenes no son utilizadas como una simple documentación de la superficie de las cosas, de sus apariencias externas, sino que en algunos casos (como en los fotomontajes de Joan Fontcuberta que él mismo explica), se intenta interpretar las huellas de algo que ha contribuido a configurar cierta realidad.

Tal y como decíamos, el tiempo como factor que desgasta pero a la vez transforma los objetos y conforma nuevas miradas, es un agente importante; podríamos defender que en el caso de las ruinas industriales (como en muchas obras de arte en las cuales el tiempo es utilizado intencionadamente como instrumento configurador de la obra para el artista), es un elemento constituyente de las estructuras formales y de la imagen de éstas. En esa transformación temporal, por una parte se da un desgaste y una alteración de la estructura original (erosión del metal, la madera, la piedra, etc., debida a las agresiones climatológicas y a otros acontecimientos como graffitis, actos violentos... que afectan al color y a la textura de la superficie o a la estructura formal). Pero por otra parte, con el paso del tiempo se produce la formación de objetos inesperados que

---

11. Utilizamos el término mobiliario 'escultórico' para hacer referencia a esos objetos transformados a raíz de la mirada del artista que transforma el lugar, el paisaje y la visión de esos elementos. Podríamos decir que esa mirada actúa como un filtro que cambia la percepción del lugar reinterpretando el paisaje formado por los diferentes elementos que se encuentran en esos lugares y su entorno. Posteriormente, el artista representa estéticamente mediante un lenguaje simbólico que contribuye a establecer formas de ver que transforman el paisaje y sus significados más o menos manifiestos y/o recónditos.

12. En la estética formalista la belleza estética reside en las relaciones formales.

adquieren nuevas connotaciones y significaciones y que resaltan otro tipo valores (estéticos y simbólicos). El tiempo como mecanismo configurador, les proporciona una serie de características nuevas que no tenían en su origen; destruyéndolas parcialmente, distorsionando las superficies y creando composiciones nuevas que imposibilitan el funcionamiento y el valor de uso para el que fueron construidos. Por este motivo cambia totalmente el significado de esos elementos en relación con la industria y el entorno en el que se ubican (vegetación que crece en los interiores de edificios industriales e incluso cubre pequeñas construcciones como chimeneas, grúas, etc.). De las modificaciones que se dan en estos lugares, surgen paisajes con connotaciones estéticas y simbólicas que han atraído la mirada de artistas, los cuales a menudo se han servido de ellos para realizar su trabajo.



Fig. 3. Cargadero de mineral El Alquife (obra representativa de la arquitectura del hierro desarrollada en Almería), llamado popularmente 'El Cable Inglés'. Fue construido por la compañía británica *The Alquife Mines and Railway Company* entre 1902 y 1904 y declarado Bien Cultural de Andalucía en la categoría de Monumento en 1998 (28-VII-1998). Es una obra de ingeniería concebida para ser utilizada como medio de transporte, almacenaje y embarque del mineral procedente de las minas de hierro de Alquife (Granada). De estilo ecléctico caracterizado por el uso de los nuevos materiales, siguió las directrices de la Escuela de Eiffel.

En otras ocasiones, los lugares donde se encuentran esas ruinas industriales son reestructurados y habilitados para cumplir una función totalmente diferente, siendo destinados a la construcción de parques, jardines o plazas, cuando no polígonos residenciales y empresariales. Algunas de las ruinas más representativas que nos recuerdan al paisaje cultural que fue modelado por los procesos productivos, son integradas en los nuevos espacios posmodernos como testimonio reminiscente de los usos anteriores; aunque el emplazamiento sea el mismo, son desplazados de su contexto habitual ya que cambia el escenario (la realidad) donde se ubican.

Son también importantes los diferentes modos de restauración de los elementos industriales que se llevan a cabo antes de formar parte de ese nuevo paisaje de la mutabilidad. Dependiendo de ello, los artefactos adoptan diversas connotaciones. No obstante, sí podemos decir que, de una manera u otra, siempre son reinterpretados. En el caso del cargador de mineral *El Alquife* de Almería (Fig. 3), parece ser que está prevista una restauración que va a consistir en el

aprovechamiento de la estructura del cargador para alojar en su interior un centro de exposiciones, un restaurante y un complejo de ocio, además de un mirador en la parte superior<sup>13</sup>. Mencionamos este ejemplo porque, aunque no pertenezca al País Vasco, consideramos este elemento paradigmático, por su magnitud, escala y rotunda presencia que tiene en ese enclave privilegiado. En primer lugar, está situado en el límite de la ciudad con el mar (un frente de agua) como en el caso de los elementos industriales que podemos encontrar en la ría Bilbao. En segundo lugar, se ha conservado sin restaurar y se plasman bien las características del paso del tiempo. Y en tercer lugar, permanece en un paisaje que fue industrial y ahora es posmoderno. De esta manera, volverá a recuperar la función de uso práctico de la arquitectura pero con una utilidad opuesta a la originaria (el componente lúdico), ya que va a ser destinado al ocio. En otras restauraciones se ha mantenido el aspecto que tenían los objetos en su vida útil pero se les ha anulado el efecto de envejecimiento sufrido por el paso del tiempo y algunas cualidades estéticas que mostraban cuando todavía eran ruinas. Sin embargo, sí respetan los materiales originales; lo que varía en estos casos es el escenario. Otras veces, en cambio, se respeta en la medida de lo posible el efecto del envejecimiento causado por el transcurso del tiempo y además esa degradación se muestra como valor añadido. Y también identificamos otras situaciones en las que la reinterpretación es más evidente, puesto que hay una recomposición parcial (como en el caso de la chimenea ubicada en el barrio de Miribilla en Bilbao, en la que se ha recompuesto la parte superior en cemento y la zona inferior de encuentro con el suelo (Fig. 4) o casi total, cuando se sustituyen materiales, colores, texturas, escenario y/o emplazamiento (estableciendo así el límite conceptual)<sup>14</sup>.

En cualquiera de los cuatro modos de recuperación que hemos citado (1: dotar de nueva función práctica –cargador *El Alquife*–, 2: recuperación del objeto original y anulación del envejecimiento, 3: el envejecimiento como valor añadido y 4: recomposición), destacamos el cambio de contexto que es común a todos ellos y que hemos asociado al concepto de límite conceptual propio de la postmodernidad; ya que al cambiar el contexto, la función que cumple ese objeto se transmuta, y también la forma en la que es presentado en esa nueva escenografía como conmemoración de algo que fue y ya no es (mobiliario industrial monumentalizado); por lo que nuestra manera de percibirlos y de acercarnos a

---

13. Otro tanto ha sucedido en Bilbao con el Puente de Bizkaia que hemos citado. La restauración realizada en este hito emblemático de la ingeniería, diseñado en 1893 por el arquitecto A. de Palacio junto con el ingeniero francés F. Armodin, se muestra en un primer momento recatada y comedida en cuanto a la utilización de materiales, colores o texturas. No obstante, se le han añadido cabinas expendedoras y espacios de venta al público que trastocan la rotundidad con la que se percibía la estructura, además de la plataforma o pasadizo elevado en la gran viga metálica que presenta un descarado reclamo turístico a la vez que un obstáculo visual.

14. Al utilizar el concepto de límite, bien podemos estar haciendo referencia a un límite físico, bien a un límite conceptual. Podemos tomar como ejemplo de límite físico, la trasgresión del marco de representación (marcos, peanas...) y como límite conceptual las operaciones que realizaba, por ejemplo, el artista Marcel Duchamp en sus '*ready-made*'. En este caso hacemos uso del término límite conceptual por la aparente semejanza en la operación de transformación de significado que sufren esos elementos (antes ruinas) al cambiar el contexto donde se ubican.

ellos también es diferente. Las lecturas que podemos extraer son distintas a la de una ruina; ya no pertenecen a dicha categoría, sino que han pasado a ser objetos reconstruidos, lo que conlleva un cambio de connotaciones estéticas. Ahí es donde comienza a insinuarse lo que algunos expertos patrimonialistas llaman la 'segunda vida' de estos objetos-monumento arquitectónicos, ingenieriles o mobiliarios 'museificados', en ósmosis con el propio paisaje post-industrial. Lo que constituye el punto de engarce y de inflexión a partir del cual términos y conceptos como 'arqueología' y 'patrimonio' con el atributo 'industrial' ('arqueología industrial', 'patrimonio industrial'...) empiezan a tener mayor sentido, vigencia y licitud.

Debido a las mutaciones que padecen estos objetos industriales, a la utilización de la imagen, a la apropiación y simulación de los objetos cotidianos que viene haciendo el arte, sobre todo desde las últimas tres décadas del siglo XX hasta nuestros días, muchas veces se nos hace difícil diferenciar entre el objeto cotidiano con valores estéticos y el objeto artístico (escultórico en este caso) –obras en las cuales “la representación de la realidad objetiva ha sido sustituida por la presentación de la propia realidad objetual del mundo de los objetos” (Marchan, 1997: 171)–. Estas confusiones (a veces intencionadas por parte de la actividad artística) asoman con mayor elocuencia en postmodernidad, donde los límites entre diferentes categorías artísticas y entre arte y realidad –en este caso entre una escultura y un objeto estético que ha perdido su función de uso– parecen difuminarse y en muchas obras las diferencias no son visuales. Es decir, no se encuentran en la forma externa de la imagen sino fuera de ella, concretamente en ideas, conceptos e intencionalidad representativa.



Fig. 4. 'Sitios y lugares', escultura de Ángel Garraza en Abandoibarra (1999-2001) y chimenea de Miribilla (2005).

En las imágenes de la figura 4 podemos observar, por un lado, la escultura 'Sitios y lugares' de A. Garraza, en la cual se hace uso de esa forma externa de la imagen<sup>15</sup> de un objeto etnográfico (el 'kaiku'<sup>16</sup>) como materia prima para la realización de la obra. Sin embargo, esas dos piezas que interactúan, no funcionan como sustitutivas de unos 'verdaderos kaikus'. Su escala aumenta considerablemente, se alteran los materiales originales y la disposición, desaparece el hueco interior que haría posible su función de uso. Esto es, se descontextualiza y se le añade una escala arquitectónica y un título que distorsiona la propia semántica del objeto. Los rasgos significativos y originarios han sido modificados hasta hacerle cumplir una función diferente. Este planteamiento que surge de la imagen de un objeto etnográfico, reinterpreta y a la vez modela una nueva imagen intencionadamente plástica y dirigida a la contemplación estética que desemboca en una diversificación de significados.

Por otra parte, la chimenea de Miribilla (Fig. 4) se ha recompuesto parcialmente y se le ha añadido la zona inferior de encuentro con el suelo (base-pedestal). Tal y como ya hemos mencionado, esta transformación de una ruina en mobiliario industrial monumentalizado que quiere evocar funciones del pasado en un espacio posmoderno, conlleva un cambio en las connotaciones estéticas y simbólicas. Estos modos de integrar los elementos industriales que aluden a funciones de antaño en espacios reestructurados, y la relación que el espectador mantiene con ellos, se asemejan más a la relación que se da con las obras de arte. Tienen un carácter auto-referencial y parecen estar enfocados a transmitir sus cualidades estéticas, resaltando su carácter monumental. Estos artefactos se han convertido en objetos para ser mirados; pero siempre con una intención de recordar lo que ya no está y no para ser contemplados estéticamente, aunque la mirada dirigida desde el arte pueda, una vez más, apreciar en ellos valores estéticos-plásticos e incluso escultóricos. También influye en esa contemplación, en el modo de percibirlos y de mirarlos, el vínculo que nos une a esos objetos industriales o el conocimiento o información que tengamos de su historia.

Aprovechamos las siguientes imágenes fotográficas (Fig. 5) de fragmentos de objetos industriales en desuso, para retomar el concepto de mobiliario escultórico. En ellas no se pretende reflejar el detalle de un conjunto, sino que se intenta mostrar el fragmento en sí: un fragmento que puede remitir a otros objetos totalmente distintos a los industriales. En algunos casos todavía se mantiene información del contexto anterior. Sin embargo, en otras situaciones, desaparece el contexto, de modo que no tenemos ninguna información del entorno. Prevalen el contraste, la luz, las líneas que forman el dibujo, etc. En resumen, hemos pretendido explicar en este apartado cómo la mirada dirigida desde el arte transforma esos elementos relícticos de la industria en mobiliario escultóri-

---

15. Cuando hablamos de imagen no nos referimos únicamente a la forma externa de un objeto. Es decir, a la forma que aparece de la estructura formal. También se compone de otros aspectos importantes que nos conducen a la imagen creada y que afecta a la mirada dirigida que hemos mencionado.

16. Recipiente que se utilizaba para la cocción de la leche mediante procedimientos ancestrales muy rudimentarios.

co. Se producen así imágenes fragmentarias que remiten a otros posibles usos. Imágenes en las cuales hay una descontextualización evidente hasta el punto de que, en ocasiones, no podemos conocer ni tan siquiera su procedencia.



Fig. 5. Grúa 'Carola' en Abandoibarra y cargador de mineral 'El Alquife' en Almería.

### 3. DIÁLOGOS INCONCLUSOS Y 'NO-LUGARES' DISPERSOS EN LA RÍA DE BILBAO

Sabemos que la historia siempre ocurre en un territorio, en una geografía. Y también sabemos que la geografía es toda una historia cósmica a través del paisaje, a través de las montañas y llanuras...

Edgar Morin

Sabemos, igualmente, que los paisajes nacen, crecen, se desarrollan haciéndose adultos, hasta que por último mueren y desaparecen. Recurrimos a esta conocida frase del acervo publicitario con la pretensión de hacer un símil que sitúa el paisaje en un contexto cercano a los organismos vivos, considerando así mismo que dicha afirmación es válida para referirnos a esos entornos que han soportado profundas transformaciones antes y después de la etapa industrial. Estamos introduciéndonos irremediabilmente en una era en la que el desanclaje territorial como efecto de la globalización nos lleva a ciertas indiferencias entre territorios reales y territorios virtuales. Lo mismo que a la ciudad real, confeccionada, entre otras muchas cosas, por la influencia de los medios de producción sobre la trama urbana, se le superpone una ciudad virtual en la que incluso las nuevas infraestructuras productivas se adecuan a la imagen que se pretende proyectar (léase parques tecnológicos, enclaves industriales postmodernos con alto valor añadido en cuanto a diseño urbano, etc.). Muchos medios de producción han dejado su huella urbana como capas sedimentarias sobre las cuales aparecían curiosidades arqueológicas (ruinas), en las que resuenan los referentes simbólicos de memorias e identidades cultivadas. No obstante, infinidad de veces se considera el paisaje como un palimpsesto que se puede borrar

completamente con la intención más o menos loable de rescribir encima. Sin embargo, por muy bien que se borre queda algo que no es fácilmente aprehensible para nuestros mecanismos de percepción y verbalización al uso. Esa 'pátina' que perdura es la que reverbera identidades no excesivamente conscientes, permeables a todos los extractos de la cultura y que tardan tanto en ser sustituidas: es el trasfondo más hondo de la cultura que ocasionalmente puede resurgir simulácricamente, con apelativos iconográficos casi siempre desubicados y descontextualizados.

El catedrático de geografía humana Joseba Juaristi redescubre el concepto de pátina en sintonía con algunos enfoques antropológicos que han comenzado a subrayar el carácter 'comunicativo' de la cultura material (de acuerdo con la tradición que se remonta a Veblen y Sombart entre otros), en alusión a ciertas objetos sensibles que poseen propiedades físicas y simbólicas, simultáneamente. Para este autor el concepto de pátina puede servir de aplicación a las 'superficies de la ciudad' (cubiertas, pavimentos, mobiliario, esculturas). De este punto de vista nos interesa especialmente la idea de que el significado estético aparece engarzado a otros significados y que el 'efecto pátina' puede apelar a una suerte de memorias que se encuentran en las superficies:

Algunos estudios sobre la morfología urbana y el significado social del paisaje urbano se han aproximado a los métodos de la cultura material al considerar la vida política y social de los edificios, concepto que guarda cierta relación con el de biografía cultural, desarrollado por Kopytoff. En estos estudios, la visión del grado de deterioro o conservación de los edificios es un punto de interés, y las lecturas de la 'superficie' pueden ayudar a comprender o ilustrar las biografías culturales de los elementos de la morfología urbana. [De hecho], la puesta en valor del concepto debe bastante a los estudios de la cultura material de tradición antropológica, pero también a aquellos que tratan sobre los restos materiales del pasado como arqueólogos, historiadores del arte, conservadores, críticos del patrimonio, etc. (Juaristi, 2007: 138).

El concepto intercede, por lo tanto, con significados de la cultura material y valores estéticos, históricos, artísticos e instrumentales más allá del propio valor técnico conocido en la industria, en ciertos procedimientos de restauración, e inclusive asociado a la conservación patrimonial o la antigüedad y autenticidad<sup>17</sup>. Lo que interactúa con esa idea de 'fabricar antigüedad' cuando

[...] la erosión hace crecer el interés por su estudio y la preocupación por su conservación y la decadencia proporciona información válida sobre el pasado (Juaristi, 2007: 141).

Además del 'gusto por la ruina', el tiempo es otro factor decisivo para la formación de la pátina que se extiende 'metafóricamente' a muchos elementos más allá de la superficie de las cosas, de modo que para nosotros tampoco sería tan descabellado hablar de las 'pátinas' diversas de los paisajes forjados a través de

---

17. Su utilización en el arte se hallaría en la jerga de los pintores italianos para referirse al 'oscurecimiento' que el tiempo induce en las pinturas. En escultura y más concretamente en la estatuaria, para uno de los investigadores más prolíficos sobre el tema que fue Aloisius Riegl, el 'valor de antigüedad' de un monumento se descubre a primera vista por su apariencia 'no moderna'.

las fases de industrialización. Aparte de los valores pseudo-estéticos del pinto-resquismo o la propia decadencia que atribuye sentimientos de nostalgia, soledad e incluso un aura de misteriosa, los signos que en esos paisajes identifican ritmos cíclicos rememoran las etapas del declive y el deterioro, de la misma forma que trazos como las pintadas y los 'graffitis' pueden evocar actitudes de protesta y/o denuncia pública.

Todo ello nos conduce a revelar la simulación o recreación de un imaginario y a insistir al mismo tiempo en las evidencias críticas de la producción y reproducción cultural en la ciudad. La memoria de la actividad industrial contribuye a esa reproducción plasmada en unos nuevos imaginarios. No se pueden conservar las identidades de los lugares si se destruyen los paisajes; puesto que, unos y otros, transmutan simbólicamente. En consecuencia, lo antedicho supone que la alegoría en postmodernidad puede presentarse mediante el conglomerado de formas abstractas e inclusive los materiales industriales-tecnológicos empleados (acero cortén, madera creosotada...). Un reflejo fugaz, en todo caso, como los procesos de 'anacronización' de artefactos y estructuras sin ningún uso aparente más que la congelación de un recuerdo relíctico. No se rememora reutilizando, sino que se recrea y re-imagina fosilizando o reinventando la elaboración mental del recuerdo de la inexistencia, ya que el pasado no fue próspero para todos. La prosperidad llevó a unos pocos a producir un constructo cultural y un contexto social determinado que da imagen al consciente colectivo. Una imagen más o menos estática que hemos heredado, reproduciéndola en parte como legado para la posteridad, puesto que lo real desaparece: desaparecen los astilleros Izar y La Naval de Sestao, volviendo momentáneamente a esa pesadilla real que se reproduce a los veinte años del cierre de otros astilleros bilbaínos, Euskalduna. Un gran hito empresarial e industrial, simbólico para los habitantes de Bilbao y la ría, junto con la otra desaparición sentida de Altos Hornos de Vizcaya. Los problemas socio-políticos y/o laborales no son tampoco ajenos a la asimilación e integración de la ciudad con el desecho y el despojo industrial, en lugares y paisajes que se alzan como últimos reductos de la memoria viva impregnada en las estructuras muertas, siguiendo la idea de Aldo Rossi. Este arquitecto ha sido además un notable exponente en la promoción de la recuperación y reutilización de estructuras industriales arquitectónicas –recordando la utilización de la materia y la luz por parte de los ilusionistas utópicos, lo cual perfilaba la idea de la 'ciudad del día' y la 'ciudad de la noche'–, y los desfases perceptivos que se creaban. En Bilbao, a la 'luz del día' aún se observa el 'monstruo': la ruina desheredada, la estructura corroída y la materia erosionada, puesto que, como es obvio, en la oscuridad crepuscular de la noche, ya desapareció el resplandor luminoso del acero líquido reflejándose sinuosamente sobre las aguas férreas de la ría, apreciando toda una gama de tonalidades cálidas luminosas que revelaban el dominio del hierro sobre el paisaje.



Fig. 6. Cargaderos de Orconera Iron Ore y *Compagnie Franco Belge des mines de Somorostro* en Galindo-Barakaldo. El concepto de pátina delata el valor de la ruina en las estructuras originarias, que cambian una vez son reconstruidas.

Con relativa sorpresa vemos que una peana clásica puede monumentalizar un objeto real: por ejemplo una vagoneta de la mina<sup>18</sup> (el 'pedestal' arquitectónico-escultórico contiene un objeto de 'mobiliario industrial' disfuncionalizado). Asistimos así a la defunción de unos sistemas productivos con elementos anacrónicos que otrora fueron reales pero ahora conmemoran, idealizados, la presencia anterior de la industria; tanto por su materialidad, como por su valor representativo y por la cercanía a ese inconsciente colectivo que se nos ha recreado. Si recordamos el imaginario de "Armillas", una de las 'ciudades invisibles' de Italo Calvino, allí se mostraban los 'laberintos de tubos' con las canalizaciones de agua que terminan en canillas, sifones, válvulas. En nuestro entorno, todos esos objetos escalados y aumentados de tamaño constituyen los yacimientos más meritorios de mobiliario industrial; cuyo testimonio a veces únicamente se encuentra en las viejas imágenes que algún fotógrafo profesional, ingeniero, empresario o etnógrafo se preocupó de tomar y archivar como testimonios válidos de la cultura material. Los edificios, el utillaje y las estructuras propias de la ingeniería como los cargaderos de mineral (Fig. 6), apenas resisten la 'catástrofe' de la desmantelación, carcomidos y corroídos por el abandono y las condiciones climáticas desfavorables. Todas esas máquinas funcionales, fábricas y ferrocarriles, y con ello toda la cultura material de la industria, serán monumentos estéticos de la arqueología industrial. Mientras tanto, las memorias más despiertas las encontramos aún en los relatos de tantos y tantos protagonistas, obreros y trabajadores que, de primerísima mano, vivieron el acontecer diario de un mundo disoluto. No son únicamente supervivientes de unos extraños acontecimientos pasados y, si todavía tenemos la suerte de tenerlos entre nosotros para la verificación de unos testimonios vitales, tendríamos que apresurarnos en su búsqueda, puesto que muchos de ellos ya se están 'marchando', tal como diría el recientemente fallecido antropólogo vasco Joxe Martín Apatategi, en relación a esas generaciones depositarias de la viva llama de memo-

18. Monumento al minero que existió hasta hace pocos años, tal y como recogían algunas imágenes, en la confluencia de carreteras entre los municipios de Santurtzi y Ortuella. El monumento lo componía una vagoneta de mineral sobre un pedestal arquitectónico en el que se encontraban los escudos heráldicos de Ortuella y Bizkaia. Al parecer, fue instalado en diciembre del año 1970 y sustituido hace poco.

rias históricas. Sirvan también estas escuetas líneas finales como pequeño homenaje a todas aquellas personas anónimas a las que, incluso los procesos de remodelación urbana y reinención de paisajes, debían de prestarles su atención más exquisita y contar, si ha lugar, con su propio asesoramiento.

Si recordamos unas palabras del antropólogo Óscar Fernández, éste proponía que muchas ciudades se están convirtiendo en 'caricaturas de sí mismas'; lo que no sería descabellado hacer extensible al 'arrabal industrial' del área metropolitana de Bilbao. Es en esos recovecos y 'lugares indeterminados' donde acontecen intersticialmente procesos de formación de identidades. Nos hacemos eco de cómo este autor propone, desde la *antropología urbana*, una visión interdisciplinaria que engloba contextos propios de la sociología, la geografía humana, la historia o el arte. Sin perder de vista que "el tiempo de la planificación y el tiempo de la política no es el mismo", y que el 'urbanita de la ciudad y del tiempo'

[...] se encuentra alienado en todas las facetas de la vida cotidiana por organismos que le sacralizan sus actividades e institucionalizan sus valores [...]. Despojados incluso de la menor oportunidad o estímulo para participar en la producción de nuevos valores (Fernández, 2000: 19).

Un método de investigación antropológica por el que se apuesta es la triangulación, el cual se basa en la

[...] confluencia de varias técnicas como pueden ser los estudios históricos, la aproximación antropológica, y otros modelos diferentes que pudiéramos construir, para la recopilación de datos que nos ayuden a elaborar análisis y como una estrategia que sirve para cubrir lagunas informativas (Fernández, *Ibid.*).

No podemos olvidar en absoluto que esas 'lagunas informativas' a menudo ocultan 'lagunas de memoria' en los recuerdos vivenciales de las personas. De modo que nuestras referencias al paisaje industrial, que es un 'paisaje cultural', solo pueden tratar de desvelar una 'captura imaginaria' percibida a través de la reinterpretación realmente singular de los elementos culturales, reconvertidos en artefactos estéticos; poseedores de esa pátina que imprimen las 'dobles miradas' peculiares que el arte refleja o proyecta sobre los objetos.

## BIBLIOGRAFÍA

- 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*. París: Seuil, 1992.
- BADOSA CONILL, Luis. *Arte e industria. Influencia de las formas industriales en el arte del siglo XX, 1900-1945* (tesis doctoral). Bilbao: Universidad del País Vasco, 1995.
- (dir.). *Utopías sobre el medio ambiente industrial* (proyecto de investigación). Bilbao: Universidad del País Vasco, 1992.
- BOZAL, Valeriano. *Las imágenes y las cosas*. Madrid: Visor, 1987.
- DAUMAS, Jean-Claude. *La mémoire de l'industrie. De l'usine au patrimoine*. Paris: Presses Universitaires de Franche-Comté (Les Cahiers de la MSH Ledoux), 2006.
- CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela, 2005.

- DONOSO SOLANAS, Jesús. *Diseño, arte y función*. Barcelona: Salvat, 1981.
- ELORRIETA, Imanol. "«Laudatio» al puente de Vizcaya". En: *FABRIKART. Arte, Tecnología, Industria, Sociedad*, nº 6, Universidad del País Vasco, 2007; pp. 96-97.
- ESTEBAN, Marisol. *Bilbao, luces y sombras del titanio. El proceso de regeneración del Bilbao metropolitano*. Bilbao: Universidad del País Vasco ('Economía y Empresa'), 1999.
- FERNÁNDEZ, Óscar. "Desafíos metodológicos de la antropología urbana". En: *Cuadernos de Sección. Antropología-Etnografía*, nº 11, Donostia: Eusko Ikaskuntza, 2000; 18 p.
- FONTCUBERTA, Joan; VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. *Ría de Bilbao: Vulkanoren sutegia*. Bilbao: Bilbao Bizkaia Kutxa, 1994.
- GOLVANO, Fernando; DE PALMA, Luis. *Paisaje, industria y memoria*. Donostia: Museo San Telmo; Cadeia de Relação do Porto, 1999.
- GOMBRICH, E. H. *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Barcelona: Seix Barral, 1968.
- GONZÁLEZ, Sara. "Re-escribiendo el Bilbao metropolitano según Bilbao Ría-2000". En: *Bidebarrieta* ('Los Bilbao Soñados'), VIII-2000; 493 p.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel; CALVO SERRALLER, Francisco; MARCHAN FIZ, Simón. *Escritos de arte de vanguardia 1900/ 1945*. Madrid: Turner; Fundación Faustino Orbegozo, 1979; 288 p.
- HANNERZ, Ulf. *Exploración de la ciudad. Hacia una antropología urbana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- IBÁÑEZ, Maite; SANTANA, Alberto; ZABALA, Marta. *Arqueología industrial en Bizkaia*. Bilbao: Gobierno Vasco. Consejería de Cultura y Turismo; Universidad de Deusto. Deiker, 1988.
- JARAUTA, Francisco. *Tensiones del arte de fin de siglo*. Donostia: Diputación Foral de Gipuzkoa, 1993.
- JUARISTI, Joseba. "La ciudad superficial. El concepto de pátina y su aplicación al medio urbano". En: *FABRIKART. Arte, Tecnología, Industria, Sociedad*, nº 6. Universidad del País Vasco, 2007; pp. 136-159.
- LAZKANO, Jesús M. *Ederra eta erabilgarria edo ibilbide piktoria Bizkaia eta beste herri batzuetako industri aurrietan zehar/ De lo bello y lo útil o recorrido pictórico por algunas ruinas de la industria vizcaina y otros pueblos 1984-1989*. Bilbao: Sala de Exposiciones del Archivo Foral. Diputación de Bizkaia. Departamento de Cultura, 1997.
- MARCHAN FIZ, Simón. *La estética en la cultura moderna de la ilustración a la crisis del estructuralismo*. Madrid: Alianza, 1987.
- *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal, 1997.
- MUNIOZGUREN COLINDRES, Javier; LARRAKOETXEA MADARIAGA, Isabel. "Arco de San Mamés". En: *FABRIKART. Arte, Tecnología, Industria, Sociedad*, nº 6. Universidad del País Vasco, 2007; 173 p.
- PANOFSKY, Edwin. *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza, 1980.
- VILLAR, José E. *Catedrales de la industria. Patrimonio industrial de la margen izquierda y zona minera de la ría del Nervión*. Barakaldo: San Antonio, 1994.
- VV. AA. *Industri Ondarearen Euskal Biltzarra. Industria ondarearen kudeaketa Europan XXI. Mendean/Congreso Vasco de Patrimonio Industrial. Gestión del patrimonio industrial en la Europa del s. XXI*. Bilbao: Asociación Vasca de Patrimonio Industrial y Obra Pública, 2002.
- ZULAIKA, Joseba. "Vieja luna de Bilbao". En: *Bidebarrieta* ('Los Bilbao soñados'), 2000; 36 p.
- ZWEITE, Armin (ed.). *Bernd & Hilla Becher. Typologies*. Massachusetts; Munich: The Mit Press; Massachusetts Institute of Technology, 2003-2004.