

ISUSKO

Nuevos lugares y contextos para la escultura. Ensayos de intervención novedosa y enigmas pendientes para el futuro

New places and contexts for sculpture. Intervention trials novel and outstanding riddles for the future

VIVAS ZIARRUSTA

Resumen

El artículo pretende traer a colación algunas de las variables a las que se enfrenta la escultura sobre todo desde su vertiente pública y urbana en el sentido amplio, y que podemos identificar como enigmas dentro de un período de redefinición y necesaria reflexión en cuanto a su naturaleza funcional y simbólica. Más allá de la tradicional «colocación» de la escultura mediante tácticas pseudomonumentales incluso en nuevos espacios como los postindustriales, el texto se centra en destacar diversas estrategias hasta cierto punto novedosas que se han llevado a cabo en la década que va del año 2000 al 2010 aproximadamente. Dichas propuestas se entiende que desarrollan, en ciertos aspectos, tanto ángulos concretos del «concepto expandido» de escultura enunciado por Krauss y otros/as, así como la idea de «síntesis de las artes», que ya proviene de las vanguardias y se retoma tras la segunda mitad del siglo XX.

Palabras clave

Escultura, lugar, intervención, paisaje, espacio (postindustrial), enigmas, ubicación

Abstract

The article aims to bring up some of the variables facing the sculpture mostly from public and urban watershed in the broad sense, and that we can identify as enigmas within a required period of redefinition and reflection in their functional and symbolic nature. Beyond the traditional «placement» of sculpture by pseudo-monumental tactics even as the post-industrial new spaces, the text focuses on highlighting various innovative strategies to some extent have been carried out in the early going of 2000 to 2010 approximately. These proposals are understood to develop, in certain aspects, specific angles of «concept expanded» sculpture enunciated by Krauss and others as well as the idea of «synthesis of the arts», which comes from the avant-garde and resumed after the second half of the twentieth century.

Key words

Sculpture, place, action, landscape, (post-industrial) space, riddles, location

Los mitos clásicos nos alertan de los peligros de quedarse mirando hacia atrás: de hacerles caso, el deseo de «regreso» podría resultar peligroso. Los mitos modernos vienen a aconsejar algo parecido. «Cambio», idea fetiche contemporánea. Moverse, circular, saltar de un sitio a otro. [...] La mirada hacia atrás es una de tantas experiencias propiamente humanas a partir de las cuales se puede siempre aprender y apreciar algo y, por qué no, crear experiencias estéticas significantes...¹.

Miguel Saralegi

¹ Saralegi, Miguel (2012): «Prólogo», en: *Regreso al origen / Jatorrira itzulia* (catálogo), Pamplona, Alsasua, Tafalla, s/p.

1. *Introducción: el enigma de la redefinición de la ciudad-territorio*

El juego mutuo de arte y espacio tendría que ser pensado a partir de la experiencia del lugar y del paraje. Y así, el arte como escultura no sería conquista alguna del espacio... la escultura sería la encarnación de los lugares.

Martin Heidegger

En la infinidad de libros, publicaciones, documentos e informes, estrategias y directrices para la planificación urbana y ordenación territorial que están proliferando desde hace varias décadas se definen esas áreas que se han venido a llamar «parques-urbanos» y/o simplemente «espacios libres», y nos da la impresión de que nos han acostumbrado premeditadamente a unos cánones excesivamente tópicos de «espacio-verde» y, lo que es igual de grave, a la asunción irreflexiva de unos estándares estéticos muy determinados. Paisajes, por ejemplo, de uso agrario e industrial han sido mercantilizados y comprados por especuladores del mercado. Estos parajes se convertirían en urbanizaciones, que también serían paisajes, pero al devenir reclamos mercadotécnicos, la crisis interrumpió su proceso de transformación. Así surge un nuevo reducto, un paisaje llamado «neo-ruina», que carece de funcionalidad en cuanto a su utilización pero que imaginariamente destila connotaciones de función simbólica.

En este sentido, casi en cualquier ciudad de provincias con núcleo histórico-monumental importante y ensanches periféricos posteriores, podemos observar cómo a medida que uno se aproxima a la ciudad central por vías de circunvalación o, en su caso desplazándose en dirección inversa, van apareciendo de modo paulatino todo un repertorio de monumentos, estatuas, esculturas y mobiliario urbano de una forma casi-anacrónica. Dado que ya no es posible superponer más símbolos a los propios símbolos cuya brasa humeante expresa las señas de identidad socialmente descontextualizadas y publicitadas para el turismo (porciones

2 En este sentido defenderíamos que, como asegura Norman Foster, la forma de un túnel puede llegar a ser tan poderosa, una respuesta tan orgánica a las fuerzas naturales y que tiene una forma tan bella, que es una pena ocultarla en vez de trabajar sobre ella.

3 La última modificación de la Ley del Suelo de la Comunidad Autónoma del País Vasco (2012), ha admitido la utilización de esos espacios colectivos y similares, dentro de un Reglamento que determina la especialidad del patrimonio público común con una figura jurídica que acepta la autogestión. De todos modos, la «vuelta al campo» ha sido una constante de la mentalidad de ciertas colectividades agregadas a ciertos lugares, que se ha venido repitiendo desde una época más romántica con la «vida rural» como supuesto signo positivo de «pureza» no contaminada por la civilización urbana (cosmopolita y «cultura»), vistiéndose con un ropaje esencializador y místico del «alma vasca» en nuestras latitudes. Se trata fundamentalmente de «miradas poéticas» ya que «esta concepción que en el ámbito de lo artístico es indiscutible resulta en otros, y concretamente en el de la política —cuando se amplía el campo y ya no estamos pensando en personas o en esculturas, sino en sociedades enteras— todo lo contrario. No solo discutible, sino inaceptable». Desde esta perspectiva, «cuando la ficción del proyecto urbano llamado «Euskal Hiria» quiere superar a la realidad del modo de vida urbano actual nos encontramos frente a la cuestión de la relación entre el simulacro (o utopía) y la realidad. Convertir la realidad en un simulacro que se basa en una mirada que destruye lo real porque no quiere ver entraña muchos peligros. Uno de ellos es el de acabar creyendo que el simulacro es la realidad y que cuando la realidad no encaja en el mismo lo que hay que hacer es cambiarla pase lo que pase». Larrea, Andeka (2012): «¿Euskal Hiria?», en: *Euskal Hiria*, Bilbao, ExLiburuak, pp. 180, 198.

de historia, de arte, de cultura y de religiones encapsuladas y rescritas o reinterpretadas desde la postmodernidad). En primer plano, lo simbólico más directamente significativo, si es que no hay «metaestructuras sociales intrínsecas» que lo impidan como «atentados al buen gusto» o «plegarias del mal gusto», reaparecido en el monumento colectivo-institucional que aún podrá representar incluso virtudes patrias, puede que sea un fuego fatuo pero a la vez peligroso. En un segundo plano del escenario «virtual» de signos hologramáticos proyectados en lo urbano, trasluce lo simbólico referencial ajeno quizás al sentimiento más directo pero que se justifica indirectamente por sus intereses y proyecciones (como reconocimiento patrimonial y «cultural»). Posteriormente, según avanzamos por las rutas marcadas de entrada o de salida, las apelaciones a las imágenes lúdicas, metafóricas y auto-referenciales corren el riesgo de convertirse en falacias de monumentos orientados única y exclusivamente al marketing urbano. Hasta que por fin, al fondo de tan peculiar escenografía urbana, la monumentalización fuera de contexto se exime de toda representación con la pura abstracción plasmada en el espacio público urbano. Así que abstracción, metáfora, símbolo y símbolo imponente (habitualmente en ese preciso orden) nos «conducen» hacia la llama artificial efímera en las «hogueras urbanas» de las vanidades tras la «quema» de la representación reconvertida en polvo de incienso desparramado y desperdigado por la ciudad. Es este el «efecto rotonda».

Este tipo de modelos vienen ligados sobre todo al desarrollo de las infraestructuras viarias, y en las intermediaciones de las ciudades se convierten a menudo en «cinturones verdes» de carácter visual, bien distintos a otros «envolvimientos» de antaño, más físicos y matéricos como el «cinturón de hierro» cuyos restos aún se reciben en puntos determinados de la geografía vizcaína (rodeando la periferia alejada de Bilbao), para un «camuflaje atractivo» de las autovías de circunvalación, en una especie de acción «compensatoria» quizás para un «blanqueo de la ciudad» ante la perpetuación de las grandes moles de cemento y hormigón. Así, lo mismo que el colorante «verde» sirve en ocasiones como colofón de pantalla simulábrica para viaductos y nudos de carreteras (abstracción del pigmento sobre el muro gris), también la idea de túnel (soterrado y/o últimamente más aéreo), ha marcado en múltiples ocasiones esa franja de entrada y salida que ha funcionado como espacios indeterminados de borde y de límite².

Por otro lado, el modelo de parque urbano y zonas verdes en la ciudad que las planificaciones urbanísticas han ido gestionando hasta el momento, se hace insostenible por su elevado coste de mantenimiento. En respuesta, las últimas tendencias abogan por ensayos como los barrios del Benimaciet valenciano y huertos urbanos de carácter público compartidos por la ciudadanía que están poniendo en marcha no pocos municipios³.

Dichos huertos que se originan tanto en azoteas de lujosos apartamentos como en jardines universitarios y/o de parques tecnológicos, tienen más que ver con una excusa socializadora basada en las nuevas corrientes agro-ecológicas que proliferan, diferenciándose de aquellos otros huertos, normalmente en «no-lugares» residuales y zonas en ladera de las ciudades, cuidados habitualmente por gente jubilada y cuya función es más afín a la agricultura de la nostalgia y del entretenimiento (los cuales curiosamente están disminuyendo en número últimamente)⁴.

Dentro de esas mismas corrientes heterodoxas disgregadoras de sentido encontramos también la monumentalización descontextualizada de los objetos patrimoniales de cultura material instalados por doquier y actuaciones tan en boga actualmente como los muros-cortina «verdes» en las paredes de las autopistas de entrada a las ciudades. Dando así lugar a que el «verde» acontezca tanto en forma de manto herboso sobre montículos de escoria amortiguadores del sonido, tan calcados, repetitivos y gemelos que todos ellos parecen el mismo, como en grandes manchas sobre paredes de cemento más o menos verticales o inclinadas que nos disponen a saborear un condimento sintético simulácticamente ofrecido, hasta el punto de que el propio pigmento adquiere el poder de sustituir al «verde» real que trasciende al velo de la representación. No mucho tiempo antes, durante las décadas de 1980 y aún 1990 ciudades en franco retroceso industrial como Barcelona tuvieron que reinventar su espacio y su propia esencia, con un ímpetu urbano donde se ensayaron los modelos a la postre tan denostados de las «plazas-duras» compuestas por estructuras de cemento y hormigón, piedra y arena de la tierra mediterránea. Así como la inclusión de los elementos de escultura pública significativamente vinculada a la historia de los espacios urbanos («configuraciones urbanas») y también las áreas de ciudad postmoderna derivada del «plan-proyecto», de cara a una remodelación integral con la primacía de las zonas arquitectónicamente emblemáticas (museos, palacios de congresos, estadios deportivos, paseos marítimos, grandes hoteles encargados a arquitectos «estrella» de amplio reconocimiento internacional); ejemplo que después ha cundido ampliamente en Bilbao, con pretensiones aparentemente similares.

Mientras tanto, los procesos de estancamiento e incluso disminución demográfica, así como la susodicha en anteriores ocasiones «territorialización de la ciudad» y los estertores de la expansión de la misma en «mancha de aceite» («*urban sprawl*») durante buena parte de los siglos XIX y XX, han sucumbido a una especie de «colapso territorial» sobre-urbanizado en casos como el País Vasco. Ello está provocando la precipitación de fenómenos como el «adelgazamiento de

⁴ Sobre todo con el impulso municipal, a causa del «impacto visual» que las pequeñas estructuras unidas a dichas explotaciones y la propia parcelación provocan a las laderas donde se asientan (en Bilbao persistían en Kobetas, Peñascal y Larraskitu, Arnotegi, Rekaldeberri e incluso Bolueta y Miraflores en menor medida). Parece como si estas supuestas «imágenes del deterioro» a nivel estético o escenografías que nos recuerdan vagamente a épocas pretéritas, tuviesen que desaparecer de los «anillos verdes» a los que se asocia la idea de parque metropolitano y la de un determinado modo de ocio a nivel sociocultural, dentro de una estrategia de remodelación de las periferias que se atisba no excesivamente sincera a juzgar por los verdaderos entornos de valor ecológico que aún perduran por ejemplo en Bilbao, fruto de múltiples sedimentos históricos. La mera apelación a los valores paisajísticos (visuales) no es suficiente para convertir los ámbitos suburbanos en «parques pasivos» y desterrar aquellos elementos cohesionadores, aunque sea colateralmente, de la vida urbana bajo la acusación de clandestinidad y de ocupación de suelo público. Antes bien, empeños como el «Projet Agricole Urbain» de la región de Ile-de-France en París o los colectivos vecinales de Detroit, entre otros, muestran como pueden recuperarse e integrarse como herramientas identitarias que afiancen el metabolismo urbano.



FIGURA 1

Escala cromática predominante de verdes, ocres y tonos tierra en los muros de los nuevos accesos a Bilbao.

ciudades» («*Shrinking cities*») y una serie de incontinencia terminológica que sirve precisamente para identificar y definir ciertas corrientes turbulentas en las que se encuentra inmersa, a modo de ciclones y tornados, la razón de ser de la ciudad postmoderna. Ciudad que es a su vez, no lo olvidemos, heredada del pasado con otras capas sedimentarias superpuestas y «expandidas» al territorio. Territorio que se «urbaniza» y se «hace ciudad», de modo que sus propias infraestructuras se van perfilando, salvando las distancias, a imagen y semejanza de lo que sucede en la ciudad, inclusive en lo que respecta a las manifestaciones iconográficas re-confortadoras de los lugares que citamos a continuación.

2. Afecciones del paisaje: cambio de paradigmas tras el desplome de la industria. Ubicación de esculturas en espacios postindustriales

⁵ Zola, Emile (edición de 2002): *Nana* (édition d'Henri Mitterand), Galimard, s/p.

Des terrains vagues faisaient des trous de ténèbres; des hôtels en construction dressaient leurs échafaudages sous le ciel noir⁵.

Émile Zola

La cita que reproducimos al inicio del epígrafe, aunque localizada en un contexto diferente, creemos que reproduce bien el ambiente caótico que se podía vivir y respirar en un entorno donde declinó la producción de hierro, se vinieron abajo los símbolos puestos en pie en la época de la industrialización y se apagaron los hornos altos, con el nacimiento de una sensibilidad mucho más estética que trascendía al «paisaje de la riqueza»

para convertirse en «paisaje de la ruina», y que tanto recuerda a ciertas «ciudades imaginadas» de Italo Calvino:

Con el silencio de las máquinas, el legado urbano quedaba al descubierto: improvisación constructiva, hacinamiento, falta de espacios verdes y de equipamientos, contaminación y una ría-vertedero como protagonista de la ciudad. El valle de Galindo, que un viajero alemán consideraba dos siglos atrás como uno de los más bellos del mundo, había sido horadado, transformado, edificado hasta el último rincón, explotado hasta el último recurso, cercado por carreteras y autopistas, bañado por bloques de edificios que, ante la escasez de terreno y lo escarpado del mismo, crecen como estalagmitas por doquier, superponiéndose casi los unos a los otros. Sobre una orografía abrupta, se aprovecharon hasta los desniveles más impracticables para construir barrios cuyas pendientes han sufrido sus habitantes durante generaciones [tal que «productos de urgencia»]. Levantaron un paisaje urbano caótico y abrupto, solapándose las fábricas y las viviendas, fiel radiografía del liberalismo salvaje que encarnaba la ciudad⁶.

De hecho, la geografía del País Vasco se encuentra salpicada de esos entornos «*brownfields*»⁷, caracterizados por las señas de identidad de unas actividades industriales agotadas. Espacios en los cuales, por un lado subyacen cuestiones problemáticas como la contaminación más o menos aguda de los suelos, de lo cual la población toma también más o menos consciencia cuando llegan a los medios de comunicación por el empeño de grupos locales de concienciación; y por otro lado aquellos terrenos de valor añadido susceptibles de ser carne de proyectos dirigidos a la remodelación urbanística. A veces ambos aspectos coinciden y/o se superponen y las polémicas al respecto trascienden a un nivel social y político, sobre todo por los negocios inmobiliarios a los cuales dan lugar. Claros ejemplos de ello son las áreas de oportunidad en la metrópoli fluvial de Bilbao, con todas sus extensiones postindustriales a lo largo de la ribera de la Ría desde Abandoibarra hasta Santurtzi pasando por Zorrozaurre y Urban-Galindo en Barakaldo⁸. La carencia de una estrategia territorial global y común para enfrentarse desde el punto de vista urbanístico a estos retos conlleva, no obstante, que cada ámbito territorial administrativamente conformado en diferentes escalas (ya sea regional, comarcal, metropolitano o los mismos entes municipales implicados) funcionen, de alguna manera, a su libre albedrío y en clara competencia en cuanto a recursos y apoyos logrados.

Estas han sido hasta cierto punto las líneas de actuación que se han seguido en puntos calientes de la desindustrialización como Bilbao y las localidades fabriles de su área metropolitana, sobre todo en su orilla

⁶ Gamarra, Garikoitz (2012): «Las ciudades en Euskadi. La urbanización de la CAPV», en: *Euskal Hiria*, op. cit., pp. 75-77.

⁷ El equipo de investigación Cabernet (www.cabernet.org.uk) surgido en el seno de la Unión Europea ha publicado un informe en el que da cuenta de las características principales de estas «zonas marrones» de desuso y abandono. Tratándose de terrenos antaño sujetos a usos industriales y extractivos, quedaron infrautilizados y en franca debilidad funcional. En numerosas ocasiones detentan problemas de contaminación y a menudo se encuentran, además, en entornos urbanos desarrollados con anterioridad. Precisan, todos ellos, de algún proceso de remodelación y/o revitalización para su reconversión en espacios servibles. Con la terciarización actual de la economía, pueden contemplarse infinidad de actividades más respetuosas con los condicionantes del lugar y del medio ambiente, lejos de tener que buscar «lugares de oportunidad» en enclaves territoriales relativamente alejados de las ciudades (modelo de los parques tecnológicos del final del siglo XX, comentado ya ampliamente en artículos anteriores: *Fabrikart* 10, *Aldiri* 15), fruto de esa «ciudad expandida» que «disipa» sus servicios al territorio hasta convertirlo todo en «territorio urbanizado» y «urbanizado». Sin embargo, en los enclaves postindustriales más céntricos el propio carácter urbano constituye un valor en sí; de modo que los objetivos de una planificación enfocada a la recapacitación patrimonial de las ciudades deberían apostar por un intento de mantenimiento de aquellos hitos que dieron lugar a vidas concretas, fundamentadas en la relación de las personas con su entorno.

⁸ En Bizkaia, fuera de la metrópoli bilbaína, el antiguo polígono industrial del Bajo-Ibarra de Gernika está sujeto a esta estrategia de los «*brownfields*» o «puntos marrones», en pleno pulmón ecológico de Urdaibai, a lo cual aludiremos en las siguientes páginas.

⁹ Si durante la crisis industrial de 1970 y 1980 asistimos al agotamiento de dichos paradigmas de implantación de la gran industria pesada, en los prolegómenos del siglo XXI estamos observando con estupor el agotamiento de la alternativa que se suscitó en aquellos años. Un buen indicador de ello es el declive casi paralelo de muchas de las sociedades urbanísticas de derecho público que se organizaron para el desarrollo operativo y gestión rápida (en muchas ocasiones precipitada) de la remodelación urbanística en ciudades azotadas por la desmantelación industrial, en pos de la eficacia fuera de toda duda, discusión o contrapunto ideológico. Aquel «neodesarrollismo» tuvo su auge importante con las «mágicas» herramientas normativo-jurídicas de recalificación del suelo así como su cara más especulativa en la burbuja inmobiliaria del ladrillo. Puestas en solfa a día de hoy, la Fundación pública Bilbao Ría 2000 pertenece a esa misma generación, integrada por capital de las administraciones vascas (Gobierno Vasco, Diputación Foral y ayuntamientos de Bilbao y Barakaldo), y del Estado español por medio de sus empresas públicas de incidencia en la metrópoli de Bilbao. Fundada en 1992 y aquejada ahora por las deudas institucionales, considera cerrar sus puertas (y fuentes de dinero) en 2015.

¹⁰ Vivas, Isusko (2011-2012): «Los paisajes innovadores de la industria actual. De la ciudad industrial a los nuevos territorios de diseño», *Fabrikart* n.º 10, Bilbao, UPV/EHU, pp. 278-298.

¹¹ Ciertas comunidades partían de una ideología profunda que entendía la ciudad como terreno hostil, pero con una relación de interdependencia que dejaba claras las contradicciones esquizofrénicas.

izquierda más industrial, con entes institucionales fundamentados en el poder irradiador de la marca Bilbao Ría-2000 que, tras comenzar su andadura palpable en la década de 1990 se planta en 2013 con múltiples problemas de financiación y una posible disolución o, al menos, un detenimiento palpable de las obras públicas⁹. Hecho que ha coincidido en el tiempo con la grave crisis financiera de estos últimos años pero en cuya raíz intuimos igualmente la crisis de un modelo de regeneración agotado.

Sabemos, no obstante, que a esta situación nos han conducido básicamente tres procesos históricos encadenados. Primeramente la revolución tecnológica, después la globalización económica que en tiempo real funciona en todo el mundo, y para finalizar, la gestión informacional de la cada vez más virtual esfera financiera. Dichos flujos se han convertido, en pocos lustros, en los ejes principales de las nuevas especializaciones, la reorganización de la masa de trabajadores asalariados y la primacía de la competitividad sin frenos. Esos nuevos referentes de la economía global han incidido sobremanera en las políticas de la ciudad y el territorio, siendo una de las formas espaciales de reubicación funcional el modelo de parque tecnológico¹⁰. Este acoge siempre unos proyectos diseñados para el desarrollo del sector terciario que buscan hilos conectores con los centros de investigación, las universidades técnico-tecnológicas y las autopistas de la información. Por otro lado, si atendemos a su parte simbólica, ya observábamos que los parques tecnológicos se asientan en las áreas metropolitanas más periféricas de las ciudades cabeceras de región, provincia o comarca, y en contraposición a los espacios saturados de las ciudades históricas promueven el diseño de entornos de valor añadido, desde el punto de vista ambiental, paisajístico e incluso monumental. Es curioso observar que dicha proliferación en la década de 1990 iba de la mano del nuevo modelo de «urbanización del territorio» con múltiples áreas inundadas de casas unifamiliares en todas sus variantes, con un alto consumo de suelo y una inspiración que radica en un pasado tan romántico¹¹ como postmoderno de «regreso al campo» pero con las comodidades de la ciudad y un potencial aumento de recursos de toda índole. Se crean así, premeditadamente, paisajes atrayentes y controlados donde los vanos y ventanas de los edificios sostienen la idea de «paisaje idílico» y reconfortante para la vida placentera, y en donde la razón de ser de los parques es proporcional al supuesto «desapego» de la ciudad y a una enorme dependencia del automóvil para garantizar los accesos y la movilidad. De hecho, no era (es) infrecuente hallar la imagen de marca de esos lugares en los afiches de las propias autopistas, con una identidad asociada al prestigio ligado, a su vez, a la tecnología como fin.

Independientemente, desde el punto de vista de la ordenación del territorio, el urbanismo, la arquitectura y no digamos nada la escultura, el asentamiento industrial ha sido uno de los puntos candentes del debate en nuestro entorno, y así parece seguir siéndolo. Síntomas de esa dificultad son las desavenencias a la hora de buscar, encontrar y acotar lugares para la ubicación de las nuevas actividades económico-productivas, con la incidencia que las políticas tienen en el acunamiento y modulación del paisaje. Al hilo de estos debates y ante los panoramas suburbanos de «paisajes bucólico-tecnológicos» cada vez más idealizados, existen voces que comienzan a poner en solfa incluso la opción de reconversión de viejos edificios industriales en el seno de las ciudades, ya que su desafección y posterior restauración para otros usos (más o menos culturales) facilita la «expulsión» de la industria hacia los ámbitos periurbanos. La mezcla de utilidades vuelve a reclamarse desde un ángulo que consiste en asignar diversas actividades a una misma infraestructura, las cuales puedan compaginarse tanto espacialmente como en tiempos (horario), proponiendo para ello matrices de «conciliación». A este respecto, cabría también preguntarse por la situación de tantos elementos de patrimonio que siguen permaneciendo en una situación idéntica a la anterior a su declaración, clasificación, catalogación y/o reconocimiento público, logrado en muchas ocasiones por el empeño de agrupaciones y asociaciones de personas preocupadas por una sensibilidad estética, arquitectónica, antropológica o cultural. Este fenómeno puede suceder cuando un grupo humano toma conciencia de dicha mirada hacia unos parajes colectivamente antropizados; mirada que es mucho más profunda de aquel documento legal que certifique sobre el papel unos valores patrimoniales. Ya que esas operaciones, aunque constituyan notables

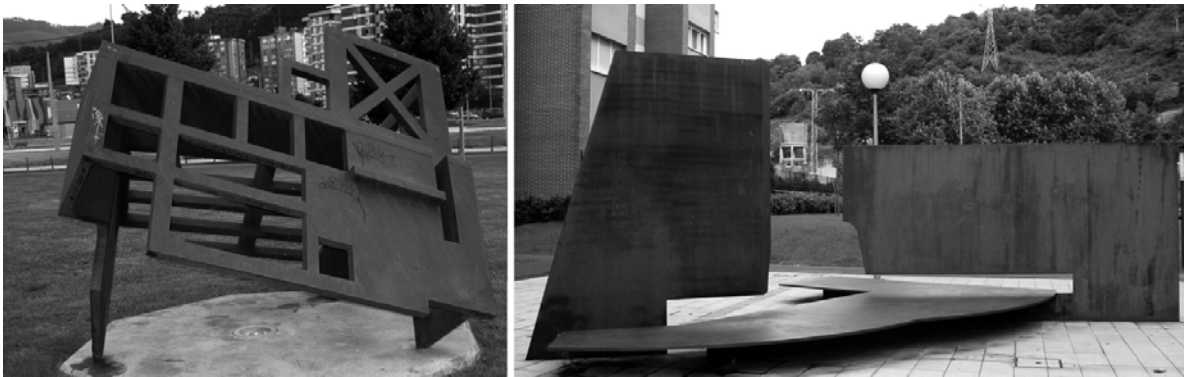


FIGURA 2
«Pautas» de ubicación de escultura y mobiliario urbano en Zorroza y Megapark (área metropolitana de Bilbao).



FIGURA 3

Baluartes 1,2,3,4,5; Ulises; Remeros y tuercebarras, últimas adquisiciones en los muelles de Euskalduna, Bilbao.

¹² El historiador y filólogo alemán Ulrich Borsdorf, director del museo de la industria del Ruhr, señalaba que siendo la arquitectura industrial una construcción pensada para que durase no mucho más de medio siglo, tendría que haber propuesto soluciones para los problemas que crearía en el futuro. Ante un paisaje industrial «abandonado» en el territorio acuñó el concepto *industriekultur* como forma de encajar las infraestructuras y su rastro o legado funcional-simbólico en el propio desarrollo sociocultural.

logros, no pueden recrear la materialidad del paisaje con sus mil matices y sutilezas¹².

Es precisamente cuando esa «materialidad» del paisaje ha de convivir con la «materialidad» de los propios elementos significativos que lo pueblan (grandes obras de ingeniería y arquitectura, esculturas, etc.), cuando tercia la mirada sensible y mediadora del arte y la estética. Esa mirada terciadora se corporiza y se hace palpable cuando por ejemplo el paisaje es «afectado» por la escultura. «Afección» que ha llegado a impregnar los antiguos paisajes industriales y portuarios tras la «des-afección» de muchas de las actividades que los caracterizaron y colectivos que los poblaron, mediante piezas volumétricas más o menos alegóricas de su funcionalidad anterior que re-aparece de forma mucho más anecdótica y escenográfica que con una verdadera voluntad simbólica no rudimentaria. Este hecho redundante en la materialización de «entornos postmodernos» repletos de «objetos» muchas veces «escultóricos» que pueblan áreas sujetas a remodelación urbanística. Si tomamos como ejemplo la Ría de Bilbao, desde la ciudad fluvial hasta la desembocadura de la Ría en el Abra, podemos enumerar todo un elenco de espacios metropolitanos ribereños, portuarios e industriales que han dispuesto una sucesión de «repertorios escultóricos» con unas «pautas de ubicación» que en parques y jardines de nuevo cuño, rotondas viarias, paseos de ribera y entornos revalorizados claman preferentemente por el reconocimiento «de autor» (encargos personales), además de pretender reproducir ciertos imaginarios asociados a los lugares (la industria, las labores portuarias y el mundo marítimo...), mediante hitos a veces seleccionados en concursos restringidos u ocasionalmente, haciendo uso de las más burdas representaciones figurativas.

3. ***Ejemplos concretos e ideas a retomar para el futuro: los casos de Ojos Negros (Sierra Menera), Urdaibai-arte, Pro-forma y experiencia Azterlan***

La forma quiere vencer a la materia. [...] El monumento moderno debe reflejar la vida social de la ciudad.

V. Tatlin

Con independencia de la tradicional «colocación» de la escultura mediante tácticas pseudos-monumentales incluso en nuevos espacios como los postindustriales, con pautas similares a las que acabamos de perfilar, nos centramos en destacar diversas estrategias hasta cierto punto novedosas que se han llevado a cabo en la década 2000-2010 aproximadamente. Algunas de ellas tienen como escenario el territorio-paisaje de zonas significativas, identificadas por una identidad industrial y productiva precedente, mientras que otras interrogan y «activan» más directamente el «paisaje interior» de las arquitecturas. Dichas propuestas se entienden que desarrollan, en ciertos aspectos y sin que las categorías terminológicas o nociones aparezcan como tal, tanto ángulos concretos del «concepto expandido» de escultura enunciado por Krauss y otros/as autores/as, así como la idea de «síntesis de las artes», que ya proviene de las vanguardias artísticas y que se retoma tras la segunda mitad del siglo XX, especialmente en nuestro contexto con gran influencia de Oteiza.

La actuación enmarcada en el entorno de las minas de Sierra Menera¹³, después de que la compañía explotadora abandonase la actividad extractiva, produjo unos territorios alterados en su orografía e identidad tanto cultural como estética. De este modo, en el año 2000 se perfila la iniciativa que se conocería como *Arte, industria y territorio*, con el impulso decidido de Diego Arribas, coincidiendo con el centenario de la apertura de las minas y para suscitar un debate en cuanto a su posible recuperación. El declive del patrimonio industrial y el proceso de destrucción asolaron sobre todo a la localidad de Ojos Negros, donde perduraban unos sobrecogedores paisajes residuales de resto y de despojo que fueron los que acogieron las actividades expositivas, procurando así crear un vínculo entre los propios vestigios mineros y el arte contemporáneo. Dicho soporte sirvió de campo escenográfico para las sucesivas convocatorias de *Arte, ciudad y territorio*, lo cual llegó a proporcionar un impulso determinante para retomar en consideración y rescatar, en parte, el vetusto y malogrado espacio minero.

La segunda y tercera edición se desarrollaron respectivamente en 2005 y 2007, ahondando en las acciones artísticas acompañadas por

¹³ En las estribaciones del Sistema Ibérico entre Teruel y Guadalajara.

14 Desde la primera edición tomaron parte comprometidos artistas de nivel nacional e internacional.

15 Arribas, Diego (2010): «Paisajes alterados. La acción entrópica del arte», en: Maderuelo, Javier (dir.): *Paisaje y Patrimonio*, Madrid, Fundación Beulas, Centro de Arte y Naturaleza, Abada, pp. 275-302.

encuentros científicos en los propios lugares ubicados en el terreno, y actuando como aglutinante que reuniese diversas miradas desde las artes plásticas fundamentalmente; si bien desde la preeminencia de lo escultórico como campo abierto de acción territorial en un dialogo articulador de sinergias entre el patrimonio industrial y el arte contemporáneo¹⁴. Surgieron así múltiples semblantes de los enclaves que quedaron desde entonces indefectiblemente unidos a la actividad artística desplegada y a la memoria de las personas participantes, logrando inclusive alguno de los objetivos iniciales como la declaración de Sierra Menera como parque cultural y un cierto «empoderamiento» de los pobladores hacia la historia pasada y presente de su propio territorio. Actuando como catalizador e impulso transformador del territorio para evitar su «banalización», el binomio «arte y entropía cobra pleno sentido en esta experiencia, desde el momento en el que, desde el arte, y en colaboración con vecinos y especialistas de distintas disciplinas científicas, se continúa aplicando calor a un proceso de transformación que sigue su curso». De esta forma, «un enclave que comenzó siendo natural, se convirtió posteriormente en industrial, y se orienta ahora hacia la consideración de un paisaje cultural. Una continua metamorfosis que nos habla de la alteridad de los paisajes, su dinamismo y su capacidad para adaptarse a los cambios»¹⁵.

Sensiblemente diferente en cuanto a su concepción y política de intervención en el territorio, el proyecto *Sentido y Sostenibilidad* llevado a cabo por la Fundación 2012 y el Gobierno Vasco en la reserva de la biosfera de Urdaibai (extensión que básicamente comprende las inmediaciones de la ría del Urdaibai hasta su desembocadura en el Cantábrico), reunió en 2011 a 10 artistas reconocidos/as en el panorama internacional para que cada uno/a escogiese un determinado punto incluido en el perímetro de la reserva, con la misión de plantear una intervención acorde con las señas de identidad y/o la memoria geográfica-cultural del lugar. En este caso, la idea del comisario Alberto Sánchez Balmisa se sustentaba en una especie de «recorrido» entrecomillado que cuestionase el alto valor histórico, naturalístico y simbólico de un paisaje antropogénico modelado a lo largo de siglos y milenios de relaciones entre las comunidades y el medio tanto marino, como montañoso y de campiña que se dan cita en el área peculiar de Urdaibai, de alto valor ecológico y gran singularidad.

En respuesta a ese llamamiento, artistas como Lara Almárcegui (*Materiales de la montaña*) obraron en resquicios recónditos y apartados como los restos de canteras de corte en Peña Forua o las más conocidas de Ereño en el caso de Haegue Yang (*Tectonic texture*), identificados como entornos postindustriales y de funciones agotadas tras el cese de las



FIGURA 4

Obras de Lara Almárcegui y Haegue Yang en Urdaibai, que compiten con la grandiosidad intrínseca del terreno.

actividades extractivas¹⁶, mientras que Gunilla Klingberg (*A sign in space*) u Oscar Tuazón (*Birds*) actuaban directamente; bien sobre las arenas de la playa en el primer caso con una obra efímera que se «hacía» y se «deshacía» según el devenir de las mareas, bien en dificultosos terrenos boscosos en los que se hallaban «objetos extraños» en el segundo. Entre tanto, otros trabajos como el de Rafael Lozano-Hemmer (*Regar corazones*) o Carlos Irijalba (*High Tides*) tenían como objetivo el de ser albergados en el interior o inmediaciones de una casa-torre (Madariaga, Busturia) reconvertida en Centro de la Biodiversidad o unas escuelas de barriada (Paresi, Busturia). Paralelamente, propuestas como la de Mainer López (*In Situ*), señalizaban puntos específicos sobre el pavimento de suelos más bien de carácter urbano, mientras que Liam Gillick (*Faceted revision structure*) disponía una «piel ajedrezada» en uno de los volúmenes de la restaurada fábrica Astra de Gernika y Pieter Vermeersch (*Untitled*), generaba un espacio pictórico-escultórico en el seno de un almacén ubicado en un polígono industrial de Gernika.

Distinto a las experiencias descritas en los párrafos anteriores, el Primer Proforma 2010 anunciado bajo el lema: *30 ejercicios, 40 días, 8 horas al día*, se puso en marcha fruto de un convenio entre el MUSAC (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León) y los escultores Txomin Badiola, Jon Mikel Euba y Sergio Prego. Contaron igualmente con la colaboración de otras 15 personas vinculadas al mundo del arte (casi todos/as ellos/as estudiantes de Bellas Artes y/o artistas emergentes), además de invitados/as especiales como Miren Jaio e Itziar Okariz, entre otros/as. Cada uno de los artistas directores dispuso una serie de 10 ejercicios (30 en total), vinculados a la transformación y alteración de las obras expuestas en las salas del MUSAC, expresamente acondicionadas a tal efecto. Un módulo adyacente servía para dar constancia diaria de la

¹⁶ Tal que «monumento conmemorativo» de un pasado e historia industrial de la comarca, la «columna» conformada por diversas capas de piedra de la zona a modo de muestra o extracto de sedimentos apilados por el tiempo, hace pensar en un altar o templo espiritual. Sin embargo, «pasado un año solo la cantera abandonada recuerda el trabajo duro de extracción de materiales de la montaña y la obra que debía visitar solo parece un pretexto para encontrar un lugar lleno de una espiritualidad olvidada. Un espacio donde la artista le recordaba ese templo, que a través de su escultura, quiso venerar y evocar». Aroca, Álvaro (2013): *Sostenibilidad en el arte contemporáneo. Implementación de herramientas de vinculación artístico-medioambiental en el proyecto «Sentido y Sostenibilidad» de la Reserva de la Biosfera de Urdaibai* (trabajo fin de Master, inédito), Bilbao, UPV/EHU, p. 72.



FIGURA 5

«Vestigios» quedados tras el «encierro» de 40 días durante el 1.º Proforma, en un escenario repleto ya de «objetos escultóricos» por doquier, cuya alteración y transformación veraz se intuye mínima, en todo caso colateral y anecdótica.

evolución del Proforma, incluyendo el programa de actuaciones de partida y los resultados alcanzados, algunas de cuyas actividades se abrían al público «in situ» entre las 18 y 20 horas de cada jornada de trabajo. Promocionado como un evento o «acontecimiento» de ensayo y acción directa para la transmutación de un espacio expositivo previamente provisto de obra escultórica, el carácter tanto performativo como objetual de las operaciones llevadas a cabo durante el «cautiverio» requería una experiencia personal de un grupo humano dentro del cual algunas personas se conocían entre sí y otras no. Finalmente, durante los meses posteriores el público general pudo visitar el área de acción, que para los artistas promotores reflejaba también la dimensión de las personas que potencialmente lo habían habitado, dando cuenta de un sometimiento de la arquitectura preexistente por medio del «desenmascaramiento» de su «condición corporal» y estrategias de descontextualización.

Fuera de la dependencia de museos e instituciones habituales para albergar y promover el arte, un proyecto de sumo interés que se llevó a cabo desde 2003 hasta 2006 constituyó, dentro de una propuesta de verdadera integración de la arquitectura con la escultura tanto en el interior como el exterior de un edificio, la «experiencia *Azterlan*» durante la construcción y equipamiento de la nueva sede del Centro de Investigación Metalúrgica ubicada en un polígono industrial del extrarradio de Durango (Bizkaia)¹⁷. Empeño llevado a cabo entre el colectivo de escultores *jaYxa* (acrónimo de Javier Elorriaga y Xabier Laka, profesores ambos del Departamento de Escultura de la Universidad del País Vasco/EHU) y los responsables de la prestigiosa empresa-laboratorio *Azterlan*, con una extensa y reconocida trayectoria en el tejido empresarial-tecnológico vasco y que originariamente tuvo el impulso de la orden religiosa regular de los Hermanos Maristas¹⁸. Los

¹⁷ Los planos los firmaba el arquitecto Jesús Recalde San Martín, miembro del *Estudio ZRZ Arquitectos-Urbanistas* de Pamplona.

¹⁸ Sobre todo de su escuela profesional como ámbito formativo pero también vivero-semillero de iniciativas emprendedoras.

antecedentes se sitúan en el momento de la edificación de la nueva sede, cuando los mencionados escultores del colectivo *jaYxa* fueron reclamados para la colocación de una escultura en el hall del edificio proyectado, y la posibilidad de instalar otra en el exterior; participando, en principio, de una de las más simples operaciones de instalación de obras de arte en espacios públicos, semipúblicos o privados, y en el marco de una concepción «conservadora» en cuanto a las estrategias de representación. Ya que además, los promotores sugerían incorporar ciertos signos relativos a su congregación.

En el marco de este panorama, sin embargo, los escultores tuvieron claro desde el inicio que su propuesta estaría encaminada a trascender lo convencional para intentar lograr una integración real entre arquitectura y escultura, a favor de las propias lógicas estructurales del edificio. Lo que ponía el saber del arte en relación a otras disciplinas como la arquitectura y la ingeniería, con la herencia siempre presente del sincretismo en las artes, pretendido por algunas corrientes vanguardistas en las primeras décadas del siglo xx y también propuestas posteriores como las colaboraciones de Jorge Oteiza con numerosos arquitectos. Colaboraciones que fraguarían en ese intento de «cuerpo común» entre arquitectura-escultura y que se materializarían en estimables anteproyectos como la Capilla de Santiago durante la década de 1950 (con Sáenz de Oiza), el monumento en homenaje a José Batlle y Ordoñez en Montevideo (1958-1964) con el arquitecto Alberto Puig o el cementerio nuevo de Ametzagaina en Donostia-San Sebastián (con Daniel Fullaondo en 1984-1985). Proyectos que, en última instancia, por unas razones u otras sucumbieron todos ellos al sueño de los justos.

Para el colectivo de escultores *jaYxa* y volviendo a la experiencia de *Azterlan*, donde la organización empresarial había previsto incluir una obra relativamente «inocua», «al asumir el Arte la tarea de la creación y construcción de una totalidad tanto física como simbólica, el proceso se convirtió en una auténtica refundación estructural de la entidad»¹⁹. Los escultores abogaban así por un compromiso de acción más profunda y alejada de las apariencias, sin perder de vista los presupuestos de índole programática y anhelos empresariales. La síntesis parcial arquitectura/escultura venía, por lo tanto, introducida por una serie de problemas como preludio a una acción holística que integraba cuestiones de representación, de imagen e identidad arraigada en su diferencia (una refundación y re-actualización de la empresa y sus signos distintivos), además de la eficacia funcional y eficiencia estética del lugar-ambiente de trabajo y un problema de perdurabilidad que se añadía a la articulación interdisciplinaria. En este caso concreto, el grupo de arquitecto y artistas trabajarían casi desde el comienzo

19 Laka, Xabier (2010): *Síntesis de las artes. Relaciones escultura/arquitectura. Experiencia Azterlan* (tesis doctoral inédita), Bilbao, UPV/EHU, p. 253.

20 Se dan los casos en que el arquitecto plantea un edificio-obra que se inserta directamente en el terreno de la monumentalidad, otros donde la arquitectura asume la «intromisión» de un hito artístico en cualquiera de sus disciplinas, además de oportunidades más aisladas en las que el artista toma como soporte el proyecto arquitectónico e incorpora su acción directa más o menos entroncada con los valores comunes escultura/arquitectura.

más allá de las propias jerarquías culturalmente impuestas y los límites conceptuales²⁰. La función devenía de una «construcción de sentido» para la arquitectura, en una clave ideológica que entendía la totalidad dadora de sentido y carente de una mera imagen como elemento que dé cuenta de lo artístico. Así, un edificio energéticamente y ambientalmente sostenible donde la escultura como «decoración» añadida cumplía un rol convencional destinado a recrear burdamente los imaginarios, pasaba a convertirse a la vez en un «lugar», un «símbolo» y un «acontecimiento» para los autores. Una acción que superase el plano protésico y resolviese estéticamente una refundación identitaria con una transformación simbólica no superficial.

La recuperación de lo estructural frente a lo escenográfico con una imagen des-corporizada y desarraigada, debía de encauzar un programa iconográfico con el anhelo de la inserción del arte en espacios que abisagren dichas «experiencias sensibles». Desde esa perspectiva, en el continente edilicio proyectado para *Azterlan* los escultores identificaron ciertos reductos e intersticios «activos» que en el proyecto aparecían como patios de luces muy residuales, pero que verdaderamente «densificaban» la arquitectura y articulaban interiormente tanto los espacios principales como los subsidiarios. Fuera ya del «uso arbitrario» de la escultura, el colectivo *jaYxa* recuperó la relevancia de los patios para toda la arquitectura en un proceso de «re-simbolización» sin aparentes concesiones meramente ornamentales de factura espectacular.

21 Laka, X: *op. cit.*, p. 323.

Con este decidido empeño, de «la idea inicial de unos patios de luces ajardinados se pasó a unos espacios entendidos como «corazón» del edificio»²¹, con un replanteamiento de «huecos» y «secuencias» interiores en una suerte de mediación entre el valor funcional y receptáculo simbólico de socialización; a modo de «pedestales superpuestos» cuya articulación es generadora de sentido en su totalidad, lejos de la habitual colocación de un hito representativo. Literalmente reconvertido el patio de mayores dimensiones en «agora pública», elementos horizontales y verticales de carácter geométrico resolvían un «lugar de encuentro» dotado de un muro-frontón con espacio para proyecciones, una peana corrida y un prisma acostado que se ofrecían como «estrado» en vidrio rojo, acompañados de una losa lateral de granito negro, elevada de la línea de suelo y que disponía de un pequeño estanque. La preeminencia de los materiales cuidadosamente seleccionados concita, así mismo, la materialidad integradora con el ambiente que en el patio más reducido se hacía presente con una media esfera reflectante; acaso el elemento más propiamente «objetual» de la intervención. Otros espacios del edificio donde se vislumbraba



FIGURA 6

El muro inclinado del exterior con la tipografía anunciadora de la actividad de la empresa, la viga vertical luminosa del soportal que distribuye un «hueco» en el que reverbera la espacialidad de los caseríos del durangués (ámbito comarcal donde se asienta física y simbólicamente *Azterlan*); así como la «extensión» de la iconografía interior de los elementos de las puertas y/o el tratamiento de barandillas y accesos, además del jardín que circunvala el edificio, funcionan como cartas de presentación de una nueva identidad corporativa cuya pregnancia se «expande» a algunas superficies arquitectónicas y el propio diseño gráfico de la papelería e iconos de señalización.

la intervención sin límite de continuidad constituyeron los «vacíos» del cubo central y del hall de la entrada, donde el elemento «mostrador» o recepción del visitante-cliente, compuesto por dos rotundos cuerpos verticales prismáticos intersectados con un plano horizontal más liviano (una pared lateral posteriormente acogió un gran mural), se ofrecía como charnela entre sendos patios y el susodicho «hueco» central («cruce volumétrica»); ahondando, si cabe, en las interacciones mutuas y el realce de las perspectivas. El sentido estructural de la operación se incrementaba por la ausencia de una obra de «arte canónico» y por la inmersión de los equipos de trabajo (arquitectos y escultores) en una intuición formal y coherencia plástica donde los esfuerzos se sumaron, trabajando al unísono tanto en planta como en alzado y proponiendo soluciones funcionales de gran responsabilidad económica, ética y estética.



FIGURA 7

«No-lugar» y «no-paisaje» circundante del polígono industrial. Por el lado opuesto y con un encuadre muy concreto, la imagen desvela todas las tonalidades de verdes en sintonía con el vidrio de las ventanas (*Azterlan*, 2013).

4. *Posdata: creación e intervención artística y la necesidad de una tregua*

Tras el *Homo faber*, el *Homo ludens* o el *Homo videns*, se impone hoy el *Homo vacuus*, una humanidad cada vez más androide, fría e insensible, cuya individualidad se diluye en el silencio de la Historia.

David Ejería

En contraposición a las convocatorias de Ojos Negros en Sierra Menera, con la construcción sensible que abarcase toda una totalidad paisajística y que se ha de resolver colectivamente (más allá de lo puramente escenográfico y a la búsqueda de un reconocimiento que trascienda el plano del arte), el caso de Urdaibai se trata de una extensión territorial previamente sujeta a una figura de protección legal de alto rango como es una reserva de la biosfera, donde lo anecdótico de la mayoría de las intervenciones comentadas ni siquiera llega a alterarlo o trastocarlo mínimamente, ante la sobrecogedora presencia de una inmensa pared de una cantera o los valores cambiantes del propio paisaje construido en el entrecruzamiento entre el «paraje» y el «paisanaje». Además, estos últimos años ha quedado meridianamente claro que Urdaibai constituye un entorno que se ha significado políticamente con iniciativas culturales maltrechas como el Guggenheim 2 y la controvertida polémica que generó, antes del actual olvido. Con todo, el escenario común de todas las intervenciones tanto de índole signitivo y levedad material como más rotundas en cuanto a su concepción física y materialidad, era ese «mágico hábitat en el que la naturaleza y su ocupación humana se ofrecen como obras de arte en sí mismas, y revelan también, gracias a la mirada del artista, nuevos significados y propuestas éticas y estéticas»²² según la consejera de cultura. Aunque ese sentido «ético» e incluso «estético» en este caso, no sea idéntico al que finalizábamos el apartado anterior. De hecho, el afán de buscar lugares para las «cosas» nos conduce a menudo a búsquedas de «cosas» para los lugares a los cuales quizás no les hagan falta esas cosas. En Urdaibai, apenas ha existido un seguimiento posterior de las obras, las cuales fueron reconducidas a galerías o adquiridas por fundaciones e instituciones, dentro de un panorama general de despreocupación no muy alejado del propio desinterés que los/as responsables de la propia organización confesaron tener por la «sostenibilidad», término que aparecía literalmente en el título del evento; pero distinto al «sostenimiento» material como «artefacto» producto de un levantamiento.

En la «cuarentena» del primer Proforma (2010) se propuso un experimento en toda regla, quizás un tanto más sociológico, «conductual» y

²² Urgell, Blanca (2012): «Presentación», en: *Sentido y Sostenibilidad. Lecturas*, Fundación 2012, Gobierno Vasco, p. 87.

«convivencial» que exclusivamente plástico-escultórico, dentro de una concepción que no puede delimitarse en la categoría paisajística puesto que parte de unas premisas muy distintas en lo que corresponde a la cristalización espacial y museográfica. Crea así un «paisaje interior» del edificio cuya profundidad no podemos clarificar si contiene una hondura mayor que la epidermis de las obras de los tres artistas que promovieron la estancia-exposición y las acciones que en ese contexto espacial se realizaron.

Por último, en tanto que «territorios de diseño», veíamos que el parque tecnológico contenía en su ideario la aspiración de construir paisaje sobre el territorio. Por el contrario, los denominados *Industrialdeak* imponían una trama industrial sobre la orografía, con el objetivo de impulsar unos asentamientos productivos. No son zonas de especial representación para los decorados y escenografías arquitectónicas, sino modelos empobrecidos de zonificación y sin ninguna pretensión estética; polígonos estándares enclavados en lugares depurados de toda historia y antecedentes, sin ningún tipo de permanencia ni voluntad de paisaje, ni dimensión sensible, espacial y tectónica para afrontar los retos de la arquitectura y/o de la escultura. Por este lado, no se «crea paisaje» en cuanto a experiencia estética del ser humano enfrentado a su territorio. Lo que se proponía en *Azterlan*, al estar «enclavado» en un paraje industrial anodino (ni frío ni cálido), un «no-lugar» en su sentido antropológico, con el propio edificio como única «nota discordante» (como edificio significativo de la «estética» del parque tecnológico con unos valores añadidos pero un tanto «desubicado»), era «una reacción contra la imposición arbitraria de la forma y el condicionamiento ambiental, ya que ambas favorecen las salidas individuales (ocurrencias), cuando de lo que se trataría es de promover experiencias modélicas que reinventen la relación entre arte, arquitectura, ciencia, industria, tecnología y espiritualidad»²³. Todo ello «fuera de los marcos expositivos y de las maneras convencionales de colocar «objetos escultóricos» en ámbitos públicos urbanos. Se buscaba una manera diferente de hacer del papel que generalmente las instituciones públicas y privadas en sus guiones para la autorrepresentación otorgan al arte»²⁴. Factores de exterioridad, como lugar, contexto y pertenencia, tuvieron que conjugarse con los valores de interioridad (formas, escalas, materiales, etc.) y sus modos de «intercambio recíproco», para así intentar «ampliar los límites de lo posible» sin acomodarse a las situaciones preconcebidas de origen, con unas «presencias» en ocasiones «no del todo visibles» aunque de una «intensidad» plástica y espacial que impregna todo el conjunto, con la pérdida de una «presencia exenta» pero no de «contingencia propia» en aquellos «ámbitos de oportunidad generadores de hábitat». Un hábitat volátil,

²³ Laka, X: *op. cit.*, p. 279.

²⁴ Laka, X: *op. cit.*, p. 287.

²⁵ Laka, X: *op. cit.*, p. 480.

eso sí, dadas las circunstancias del entorno paisajístico. El sueño de una «utopía encarnada» que «no es ni una figuración escultórica de la arquitectura ni una figuración arquitectónica de la escultura»²⁵.

En los ejemplos «oteicianos» de Montevideo y el camposanto de Donostia-San Sebastián que citábamos anteriormente, entendemos que escultura y arquitectura no solo «están presentes» sino que «acontecen» como «siameses» inseparables en el prisma flotante, que se convierte «en» y «es» una estatua-receptáculo pero a su vez una arquitectura (y viceversa). En *Azterlan* defendemos que existe una convivencia sincera pero que florece sobre el soporte de un habitáculo que es claramente una arquitectura, en su concepción y materialización, en cuya resolución (mucho más evidente en unos espacios que en otros, por su funcionalidad y simbolismo), ha intervenido el saber técnico del arte combinado con una sensibilidad estética notable; un hacer laborioso en cuanto al levantamiento material del conjunto y un cuidado diseño en los detalles más allá de la importancia de los aspectos propiamente estructurales. Lo que se vincula, obviamente, a las concepciones del arte barajadas desde la modernidad y reclamadas por los propios escultores de *jaYxa*, fundamentalmente de las primeras y segundas vanguardias artísticas y arquitectónicas hasta prácticamente finalizar la década de 1960, con unas relecturas contemporáneas que traen a presencia lo esencial de cada aportación. En este estado de las cosas, podríamos preguntarnos retóricamente, si acaso es *Azterlan* un «logotipo del futuro» o se puede definir/justificar como tal, al hilo de lo argumentado en el artículo anterior (*Fabrikart* 10). Son estos y otros similares, sin lugar a dudas, los enigmas que la escultura y el arte en general tendrán que afrontar a medio-largo plazo. Lejos, eso sí, de los ámbitos donde la supuesta «obra pública» se convierte más bien en «peligro público» inclusive por cuestiones de visibilidad y transitabilidad de las redes viarias, torpeza en el análisis de las condiciones de ubicación, etc. Nos referimos, obviamente, al manido fenómeno de las esculturas y los objetos de cultura material colocados en rotondas y otros «pedestales improvisados». Ante lo cual, urge la necesidad de una reflexión veraz que parta de la investigación y de la creación en arte, tras una moratoria o tregua donde se identifiquen, al menos, los enigmas a resolver en el futuro.

5. *Bibliografía utilizada*

Aroca, Álvaro (2013): *Sostenibilidad en el arte contemporáneo. Implementación de herramientas de vinculación artístico-medioambiental en el proyecto «Sentido y Sostenibilidad» de la Reserva de la Biosfera de Urdaibai* (trabajo fin de Master, inédito), Bilbao, UPV/EHU.

Arribas, Diego (2010): «Paisajes alterados. La acción entrópica del arte», en: Maderuelo, Javier (dir.): *Paisaje y Patrimonio*, Madrid, Fundación Beulas, Centro de Arte y Naturaleza, Abada, pp. 275-302.

Arribas, Diego (coord.) (2003): *Arte, Industria y Territorio. Minas de Ojos Negros*, Teruel, Fundación Beulas, Centro de Arte y Naturaleza.

Bilbao, Aitor (2013): «"Brownfields": hondatutako lurzoru industrialak berrerabiltzeko egitasmoen kontraesanak», *Aldiri. Arkitektura eta Abar*, n.º 15, Bilbao, UEU, pp. 4-6.

Borsdorf, Ulrich (2012): *El paisaje industrial del Ruhr. El Ruhr Museum y las Minas de Zollverein. El patrimonio industrial como parte integrante del patrimonio cultural* (curso de verano), Donostia-San Sebastián, UPV/EHU.

Gamarra, Garikoitz (2012): «Las ciudades en Euskadi. La urbanización de la CAPV», en: VV. AA.: *Euskal Hiria*, Bilbao, ExLiburuak, pp. 65-104.

Laka, Xabier (2010): *Síntesis de las artes. Relaciones escultura/arquitectura. Experiencia Azterlan* (tesis doctoral inédita), Bilbao, UPV/EHU.

Larrea, Andeka (2012): «¿Euskal Hiria?», en: VV. AA.: *Euskal Hiria*, Bilbao, ExLiburuak, pp. 178-199.

Sáenz de Gorbea, Xavier (2006): *Recorridos de arte público*, Bilbao: Dirección General de Promoción Turística. Diputación Foral de Bizkaia.

Urgell, Blanca (2012): «Presentación», en: *Sentido y Sostenibilidad. Lecturas*, Donostia-San Sebastián, Fundación 2012, Gobierno Vasco, p. 87.

Vivas, Isusko (2011-2012): «Los paisajes innovadores de la industria actual. De la ciudad industrial a los nuevos territorios de diseño», *Fabrikart* n.º 10, Bilbao, UPV/EHU, pp. 278-298.

Zenigaonandia, Leire (2013): «Tecnología-parkea: industriondoko ekonomiarako eredu espaziala», *Aldiri. Arkitektura eta abar*, n.º 15, Bilbao, UEU, pp. 7-9.