

región ontológica” (Félix Duque) que conduciría a una producción artística en la que primarían los procesos constitutivos de la obra artística prácticamente aislada de aspectos contextuales. Esta utopía del arte moderno hará crisis pasada la mitad del siglo XX, finalizando el mito de la razón proyectado sobre la pureza del taller-laboratorio de la abstracción.

De nuevo se pondrá en valor la conciencia contextual y relacional en la que la praxis artística pone en el límite su posibilidad de representar su propia constitución junto a la necesidad de realimentarse con las respuestas emanadas de sus efectos en el espacio público. Para fijar esta idea, volvemos a recurrir a Félix Duque, que nos recuerda tres “condiciones” adelantadas por Heidegger “*para la Plastik (y en general para el arte) de nuestra época*”, que además las hará extensivas para todo trabajo de arte público: “1) *la relación con el ‘paisaje técnico’ (...)* 2) *la ‘integración’ de la escultura en la arquitectura y el urbanismo (...)* y 3) *la ‘planificación’ del espacio*”.

De la ciudad

Desde un enfoque conceptual, podemos reconocer a la ciudad como la principal obra del arte moderno (Julio Carlo Argan) que despliega su espacialidad compuesta de transitoriedad, fugacidad emocional y (casi) infinitud temporal, para disolverse en el soporte-peana ideal para el desarrollo del trabajo del *arte*, que en palabras de Deleuze y Guattari, *se propone crear un finito que devuelva lo infinito: traza un plano de composición, que a su vez es portador de los monumentos o de las sensaciones compuestas, por efecto de unas figuras estéticas*.

Así, en las últimas décadas y de manera progresiva el sistema del arte ha intensificado sus relaciones con la ciudad, un contexto relacional en el que repetidamente, según la frecuencia de los acontecimientos, siempre resurge la necesidad de aplicar las dimensiones simbólica y funcional implícitas en las operaciones del arte, en estrecha e interesada alianza con las urgencias de regeneración y revitalización o gentrificación de las diferentes zonas urbanas que los cambios culturales y económicos conllevan.

Como buenos herederos de la modernidad, situados por época entre el ocaso de las inclemencias postindustriales y la plenitud del clímax postmoderno, esta alianza parece haberse constituido en una técnica para generar y gestionar lo que conocemos como *imagen de la ciudad* (de una y de todas), fundamentalmente, tras la experiencia adquirida por su aplicación, que homogeneizó en eficacia económica a ciudades que pertenecen tanto al contexto cultural occidental como al sudeste asiático. El último cuarto del siglo XX se caracterizó por actuaciones (casi paroxísticas) en la construcción de la ciudad-escenario. Espacios fragmentados y dirigidos para diseñar bajo el dictado de la tecnología, nuevas imágenes para las ciudades modernas tradicionales, las cuales ceden su modo de ser para dar forma y vida a las metrópolis de la postmodernidad. Ciudades imaginadas cuyos significantes sólo se refieren a sí mismos por carecer de dimensiones metafóricas, en las que las manifestaciones que llevan la etiqueta de arquitectura o intervención escultórica son contratadas para cumplir con el rol de obras de autores conocidos que generan imagen de marca (Greotti), a pesar de que sus obras sean defendidas como la creación de hitos urbanos por la necesidad de simbolizar la técnica hiperfuncionalidad de los nuevos lugares.

Estas actuaciones son los resultados de la aplicación de las estrategias del marketing urbano, de técnicas de gestión promocional, que facilitan un puesto en el ranking de ciudades y la competencia en un mercado global. La sociedad mediática y la multiculturalidad están de fondo cuestionando el principio de realidad y simulando una ciudad como museo viviente (Amendola) en contraposición al concepto de *unicum* presente en “los hechos urbanos como obra de arte” (Aldo Rossi) implícitos en una ciudad que se construye en el tiempo.

El texto que se presenta ejemplifica con el proceso implícito en la ciudad de Bilbao las estrategias comentadas que rigen la significación del espacio público urbano de la ciudad. Muestra las transformaciones (y la urgente necesidad) de las persistencias simbólicas de la Arquitectura, la Escultura pública y/o el Mobiliario urbano y la necesidad de su designación como hitos urbanos en un espacio-territorio cada vez más complejo conceptualmente y físicamente más indefinido por el seguimiento del ritual superestetizador de las prácticas del simulacro (Baudrillard). Dada la situación epocal, la lectura de este texto permite desentrañar, apasionadamente, la complejidad que subyace en los cambios operados en la imagen de nuestra ciudad y en los modos operativos, que han puesto en valor elementos de identificación para que los ciudadanos, (cada uno de nosotros, bilbaínos o visitantes) empaticemos con ellos y también, con el nuevo nicho de consumo que es la cultura (industrializada) de la ciudad.

Particularizado en *el entre*, aparece ante nosotros el invisible movimiento que permite la convivencia del monumento escultórico con el mobiliario urbano. Se pone de manifiesto la cohabitación de una farola (de cualquier farola, de cualquier época) con el Monumento al Sagrado Corazón, por ejemplo. Y, de nuevo la relación con más farolas, esta vez monumentalizadas bajo el título de “Fanal (Garden of delight)” por el artista Juan Luis Moraza frente al Museo de Bellas Artes. Aluden a la idea iluminada con la que se alumbraron los ilustrados franceses y su proyecto se acompañaba de esta cita: *el espacio público es el medio en el cual la humanidad se entrega a sí misma como espectáculo* (Jean-Marc Ferry).

Mientras los sagrados corazones se objetualizan como enclave urbano ante la pérdida de carga simbólica, y en esta *sociedad del espectáculo*, anunciada por Guy Debord ya en 1957, cada vez queda menos tiempo para que la imagen del Puppy de Jeff Koons sustituya en el escudo de Bilbao al puente de San Antón.

Concluyo con una referencia al trabajo de Jorge Oteiza, escultor constructor de espacio público. Pero sin traer a la memoria ninguna de sus esculturas agigantadas (que eran de laboratorio), de las cuales reniego. Señalo la importancia de su trabajo con una cita de Txomin Badiola (otro escultor) sobre su pensamiento y obra, tensionados entre el *“deslizamiento conceptual por el cual se sitúan dos momentos: uno intrartístico, autónomo, de laboratorio del arte, regido por una Estética Objetiva donde lo formal se somete a la lógica de las operaciones del artista y un segundo momento, fuera del arte, como Estética Aplicada, la cual no solo tendrá que ver con la construcción física de un entorno material, sino también, y principalmente, con la construcción de una sensibilidad.”* Una sensibilidad ética, decimos ahora en palabras del propio Oteiza, que debe manifestarse como *“comportamiento”* (...) *“en la vida”*; que estará presente siempre en sus proyectos para espacios públicos, siendo destacable como ya en 1958 indicaba en la Memoria del Concurso para el Monumento a José Batlle y Ordóñez para la ciudad de Montevideo *“consideramos que la etapa del hombre como espectador frente a la obra de arte ha concluido. En la etapa actual, el hombre ha de participar activamente en la obra, caracterizada por su silencio espacial interno, receptivo, unitivo y reintegrador en la conciencia espiritual y política responsable con su tiempo. Consideramos secundaria la cuestión del embellecimiento de las ciudades, solución que se da cuando se trata de estos problemas de la integración del arte con la arquitectura en los coloquios frecuentes de arquitectos con artistas”*.

Ana Arnaiz, noviembre de 2004.

