

VI.- CONCLUSIONES

"Cada ciudad tiene sus signos distintivos, sus señas de identidad características, monumentos, lugares, objetos, que van indefectiblemente a la misma y cuya sola mención nos trae a la mente la ciudad, en una conjunción inseparable. Estos signos [...] evolucionan; se incorporan unos [...], permanecen otros [...] y algunos corren el riesgo de desaparecer..."

Begoña Rodríguez Urriz

VI.1.- Conclusiones previas. Cuestionamientos y posibles interpretaciones

"La figura del 'aguadeiro', evocando el agua de sus caños y sus fuentes y la valorización de ese pequeñísimo enclave en el corazón de la ciudad, con el arrial erguido en el mes de junio, han contribuido en la afirmación de un 'micro-lugar' simbólicamente agrandado gracias al esfuerzo conjunto de un puñado de hombres y mujeres".

**Graça Indias Cordeiro
Antonio Firmino da Costa**

Retomando y ampliando lo que veníamos diciendo en las aproximaciones conclusivas de los capítulos anteriores, dado que es necesaria una síntesis previa nos vemos obligados a dividir en tres apartados este capítulo de las conclusiones. Considerando que este trabajo se iba a encaminar metodológicamente a la consecución de los objetivos propuestos para escrutar ese límite 'entre la escultura y el mobiliario urbano' en la ciudad de Bilbao y su área metropolitana, como 'formas' y 'funciones' de los 'deslizamientos' entre escultura y mobiliario en el espacio público urbano, convenimos en que resultaba imprescindible acotar unas áreas de actuación determinadas con el fin de precisar y delimitar los márgenes y ámbitos del presente estudio académico, cuya hipótesis se halla básicamente en ese latente 'desplazamiento' o 'tránsito' partiendo 'del monumento hacia la escultura y sus derivaciones como mobiliario en el espacio público urbano'. La búsqueda de la 'liminalidad', el espacio del 'entre', tan ambiguo y dificultoso de establecer propiamente.

Atendiendo a estas pesquisas se elaboró primeramente un índice, consideramos que dispusiera del pertinente capítulo introductorio con un primer apartado referente a *la ciudad, la arquitectura y el urbanismo*, como prólogo a un próximo apartado concerniente a *la escultura en su vertiente objetual*, así como el diseño industrial y de *mobiliario urbano desde una perspectiva funcional* respondiendo a las relaciones entre ambas disciplinas y las interacciones de estas con los programas de creación de ciudad y espacio urbano. Esta división metodológica con sus respectivos principios que se han ido señalando y entresacando, nos ha permitido defender la tesis de que no era posible llegar a las conclusiones que ahora mostramos sin haber comprendido antes todo lo anterior relacionado con *la ciudad, el espacio urbano, el monumento arquitectónico y escultórico, así como la escultura pública y el mobiliario*, cuestiones intrínsecas a este estudio que se han recogido en los capítulos precedentes.

De ahí ha derivado la reincidencia en la introducción, de aspectos clave como la asunción de diversos conceptos que se integran en las definiciones de espacio público y espacio urbano, fundiendo los términos en la denominación de '*espacio público urbano*', a la vez que se han ido perfilando los argumentos referentes a la ciudad como espacio público y urbano, las características que lo definen y las problemáticas que se derivan ante el complejo funcionamiento urbano hacia cuestiones que implican la memoria histórica y el plano identificativo, teniendo siempre presente la evolución y variación del concepto de monumento en sus múltiples contextos que aparece y se legitima precisamente en ese instante en el que el espacio público; político y social, entronca con lo urbano y las manifestaciones de esos 'hechos urbanos' —Aldo Rossi— ante todo en la ciudad. Sin olvidar tampoco los cambios producidos por la dispersión y diversificación de espacios en las ciudades contemporáneas con lo que todo ello atañe

a las recientes teorías urbanísticas e incluso sociológicas, desde las perspectivas de la antropología y psicología urbana. Nos hacemos eco de unos antecedentes recabados en la tradición neoclásica ilustrada entendiendo la ciudad como espacio público y atendiendo muy de cerca a las variables urbanísticas y arquitectónicas contemporáneas, de cara a la consecución del *concepto de ciudad derivado de un modelo urbanístico* reconociendo que en todo caso estamos en la postmodernidad ante otro 'entre' o espacio 'intermedio': territorio transfronterizo entre el desarrollo y la evolución de la ciudad y su traza urbana en el tiempo histórico, donde sin duda un elemento clave es el planeamiento urbano (responde a un plan configurado de antemano), y por otro lado la ciudad como marco donde asoman elementos puntuales – arquitecturas paradigmáticas y 'neomonumentales' –, fruto de ese debate entre la concepción de la ciudad planificada o, por el contrario, la supremacía del proyecto emblemático postmoderno.

Por otro lado, el mobiliario en relación a lo escultórico no es ajeno en ocasiones a la intención de recuperación y rememoración de ciertos hitos señaladores que *significan lugares específicos* quizás con alguna *reminiscencia* de corte *monumentalista*. Enfatizando todas estas cuestiones, desde el reconocimiento de una tradición clásica se avanza hacia la aproximación a un entramado artístico y cultural divergente que no escapa en absoluto a la situación contemporánea de la postmodernidad, derivándose de la revisión y disertación sobre los precedentes estéticos en la escultura moderna. Estética que ahora vemos en el escenarios de la ciudad postmoderna cómo se aproxima a esas 'formas y funciones' que atribuíamos al mobiliario urbano de reminiscencias o connotaciones 'artístico-escultóricas', a lo que se volverá más tarde cuando se signifique el valor del 'límite'.

Siguiendo el orden descrito en las líneas inmediatamente anteriores, y con el fin de estructurar convenientemente el trabajo, el cuarto y el quinto capítulo que se habían propuesto versaban, como bien sabemos, sobre las aplicaciones de todas estas cuestiones en la renovación, formación y creación de nuevos espacios públicos urbanos en la ciudad de Bilbao y en su área metropolitana de influencia.

Por consiguiente, podemos concluir que el proceso de industrialización conllevó en Bilbao un rápido crecimiento económico y aceleración mercantil y transaccional entre finales del siglo XIX (exactamente una vez finalizada la Segunda Guerra Carlista) y los albores del siglo XX. Hecho que como hemos visto, se justificaba por dos factores decisivos que incidían directamente: la existencia de las importantes minas de mineral altamente recomendable para la siderurgia del momento, y la presencia fundamental de la Ría, estuario del río Ibaizabal-Nervión, como eje neurálgico de transporte de materias primas, que a su vez facilitaba enormemente la comunicación.

Estos cambios indujeron la articulación de un nuevo espacio metropolitano, donde a cada municipio se le asignaba una función especializada, con Bilbao al frente como cabeza visible y tractora. En este contexto se proponen numerosas iniciativas a nivel de urbanismo, tanto públicas como privadas, de entre las cuales hemos estudiado detenidamente el Plan de Ensanche definitivo para Bilbao de Alzola, Achúcarro y Hoffmeyer, y el Plan de Ensanche de Bilbao de Amado Lázaro como proyecto no realizado. Estos planes de ensanche aportan la novedad de la estructuración del espacio respondiendo a fases o etapas, en primer término la ordenación del suelo, y después la urbanización y edificación propiamente dicha, que en numerosas ocasiones se tenía que confiar a la iniciativa privada, por falta de recursos institucionales. Bajo estas inercias los estilos arquitectónicos que rememoran otras épocas más elocuentes son bastante frecuentes en ciudades como Bilbao que tratan de monumentalizarse para asemejar el carácter de las grandes e importantes ciudades europeas. Bilbao va adquiriendo así un aspecto señorial hasta la década de 1920, con puntos de semejanza con otras ciudades europeas. No obstante, el urbanismo se erige como un **concepto rector que ordena y planifica el espacio**. Ante el arquitecto artista que busca un ideal y construye monumentos, comienza a contraponerse otra idea de profesional (arquitecto o ingeniero) constructor de estructuras metálicas, siguiendo los nuevos conceptos y con la ayuda de los nuevos materiales de construcción que derivan de las tipologías arquitectónicas industriales, "hasta tal punto que han llegado a variar el concepto de belleza que ahora es esencialmente plástico. A este cambio en el concepto de belleza [se] considera que han contribuido obras de ingeniería puramente utilitarias, como puentes, fábricas o locomotoras concebidas con un fin práctico y

económico", de la misma forma que en la escala del mobiliario, una silla o un banco puede concebirse como "una máquina para sentarse"¹.

Ante ello, la proliferación en la postmodernidad de espacios urbanos de nuevo cuño, bajo premisas urbanísticas renovadoras, en ocasiones responde a un cierto afán de recuperación de espacios perdidos cuando ninguna otra regla más que la especulación guiaba los planes urbanísticos, dando lugar a entornos caóticos sin ningún tipo de interés y de aspecto más que espeluznante en el urbanismo desarrollista que creaba 'paisajes sin memoria'. Desde esta perspectiva algunos de los esfuerzos actuales van dirigidos a remendar y acallar las críticas estrepitosas que surgieron cuando la población, los técnicos y profesionales arquitectos, urbanistas, etc. comenzaron a tomar consciencia y hacer notar todas sus inquietudes personales y colectivas hacia los despropósitos que en anteriores décadas se realizaron, saliendo de su (voluntario o involuntario) letargo profundo y levantando la voz de alarma a medida que las posibilidades se lo permitían, dejando a un lado el apego y sumisión a políticas económicas de impacto desastroso, a medida que los nuevos aires en la administración soplaban en pos de despertar la inteligencia adormilada de políticos, agentes funcionarios y legisladores. Se produjo por lo tanto una situación en la que se pretendía borrar la imagen de ciudad desarrollista, para lo cual posteriormente se ha visto que se ha renunciado en parte –o totalmente– a la *construcción de la ciudad a partir de los residuos industriales*.

Por otro lado, irremediablemente unido al proceso de globalización –sobre todo, a nivel económico– que se extiende a todo el mundo es obvio el peso cada vez más intenso que adquieren las ciudades (algunas ciudades 'globales' en las que uno de los efectos de la globalización es la aceleración del proceso de transformación del tejido social de la ciudad) en esa economía globalizada y 'globalizadora', que según el juicio de ciertos especialistas como Iñaki Barredo viene también acompañado de una suerte de nuevas estructuras sociales de incidencia urbana. Los **centros de ciudad** constituyen el nuevo motor desarrollista del sistema ('conectores de la globalidad', con **centros urbanos** en continua reestructuración) a pesar de que en dichos centros, por razones en las cuales ya nos hemos detenido anteriormente, está presente, no obstante, la marginalidad, sin poder escapar a esa 'mirada del otro'. En la revitalización de los centros urbanos se impone el 'atractivo del centro', vinculado con un concepto de 'urbanismo comercial' para lo cual se hace indispensable el sumo cuidado del paisaje urbano en general, con las áreas indispensables de peatonalización y *equipamiento fundamental como la iluminación y todos los elementos de mobiliario urbano*, aparte de las *estructuras e hitos simbólicos, escultóricos y/o monumentales*. En las **periferias**, las tipologías se entremezclan de forma que encontramos tanto zonas residenciales como entornos de producción industrial de nuevas tecnologías. Los **clusters** son, como hemos visto, núcleos, áreas y entornos de diversificación de actividades económicas tendentes a ubicarse en estas zonas con cierta competencia de suelo de coste aceptable. Sin embargo, la marginalidad igualmente está presente en forma de inmigración y minorías étnicas (en definitiva, áreas de oxigenación para los grupos sociales y actividades económicas que conforman el tejido urbano, *un tejido social y antropológico* aparte de puramente *arquitectónico-urbanístico*).

La exclusión social y la acumulación de riquezas y poder económico conviven desarticuladamente conformando este modelo de dualidad que trasciende al plano metropolitano y regional, con variables francamente preocupantes como la persistencia de las desigualdades sociales con la consiguiente pobreza urbana incrementada por las crisis de la vivienda y los servicios urbanos. Las ciudades expulsan los problemas fuera de los límites administrativos, expulsión que afecta a las capas sociales más modestas constituyendo un fenómeno típico de la ciudad postindustrial, modelo donde podemos enmarcar modestamente a Bilbao. La '**gentrificación**' crea así áreas en la ciudad exclusivamente terciarias dando lugar a un nuevo tipo de **zonificación**. Las políticas de integración social y calidad de vida han de primar sobre las superestructuras económicas de modo que como bien observa I. Barredo, a largo plazo las políticas que no consigan integrar a la totalidad de los ciudadanos en un modelo común

¹ Francisco Javier Muñoz, "La difusión de la nueva arquitectura en Bilbao. La arquitectura en la década de los treinta", en: *Miscelánea de arte contemporáneo vasco*, Universidad de Deusto (Instituto de Estudios Vascos), Diputación Foral de Bizkaia (Departamento de Cultura), Bilbao 2002, págs. 153, 169.

de ciudad carecerían de total sostenibilidad. A este respecto es lícito establecer una reflexión para el caso de Bilbao acerca de por qué ha de ser esa ciudad únicamente capital industrial o por el contrario únicamente ciudad de servicios. Tendría que complementarse inteligentemente lo que funciona de lo uno con lo que funciona de lo otro. En este marco es indispensable redefinir la forma de concebir las ciudades, sin resucitar antiguos modelos desarrollistas afortunadamente disueltos en parte, primando más que nada a la entidad municipal, teniendo presente de acuerdo con Rafael Suso que en la nueva ciudad las estrategias de futuro se adelantan a las estructuras del presente.

Con este panorama, ante los macroproyectos a realizar en Bilbao o, pensados 'para' Bilbao, y como contrapunto a los estudios encargados a consultorías técnicas y empresas de proyectos de ingeniería (por otra parte, habría que cuestionar de la manera que propone el antropólogo Txemi Apaolaza², cómo es que algunos procesos de revitalización como los que se están llevando en Bilbao, funcionan o han funcionado, si todas las ciudades están tentadas ha impulsar programas similares), coexisten propuestas e investigaciones paralelas y alternativas impulsadas fundamentalmente desde marcos universitarios académicos y docentes por parte de algunos arquitectos vascos implicados directa o indirectamente en cuestiones que, al menos teóricamente, se ciernen en problemas urbanísticos. Para la **cohesión de la ciudad** de cara al futuro, es preciso, no obstante, un documento marco para afrontar las necesidades de sistemas generales e **infraestructuras** de transporte y equipamiento.

De ahí que, conviniendo en valorar la Ría de Bilbao como un rasgo configurador natural, como una cicatriz que transcurre por la ciudad con sus riberas diseñadas para usos diferenciados, todos sus elementos han de ser considerados en la prefiguración de nuevos entornos. El río es además el elemento más importante en la escenografía urbana con la corriente de agua cargada de un alto potencial escenográfico y estructurador aparte de simbólico-metafórico.

Otro problema que se comenta también al hilo de todo ello es el desmedido consumo de suelo urbano, creando una reflexión en contrapunto por ejemplo con la ciudad de París, donde se solventaron los problemas de aprovechamiento de suelo, la utilización y acondicionamiento de las orillas del río mediante puentes, isletas urbanizadas..., o la reconstrucción de Berlín. Más próximo y estudiado es el caso de Barcelona, una de las ciudades más densas y compactas de Europa (a este respecto una iniciativa que supuestamente ha conseguido elevar la densidad urbana ha sido la ciudad Olímpica de Barcelona), junto con Venecia de alguna manera y evidentemente, París.

Se habla así mismo de ciudad con alta densidad en relación a lo citado hasta ahora para algunos proyectos que serían factibles de proponer para Bilbao, puesto que no sería lícito desaprovechar irresponsablemente el escaso suelo horizontal (se compara la situación con fenómenos similares de Japón, donde ya se ha ocupado casi todo el suelo –los suelos se sofocan al tiempo que crece la especulación–). Por su parte la incipiente Ley del Gobierno Vasco promueve densificar más el número de viviendas por hectárea. Densidad que contenga capacidad urbana para proteger partes de suelo urbanizable. Con la mezcla de usos se consigue, no obstante, una intensidad, exceptuando las grandes infraestructuras metropolitanas como pueden ser las gigantescas áreas comerciales, universidades... (de forma que incluso la industria ha de ser de alta densidad). Por el contrario la baja densidad es muy difícil de mantener, aparte de resultar muy costosa energéticamente. Los desplazamientos son extensos y se ralentiza la llegada de los recursos. Aumenta el transporte necesario para cualquier desplazamiento y se desdibuja el contexto de la metrópoli hasta el punto de perder la identidad municipal. Todo ello contradice la mezcla de usos, la 'ciudad intensa' a decir de los británicos. La metrópoli se deja al azar de los movimientos especulativos, donde lo único que se quiere conseguir es el incremento de los poderes, en un despropósito que logrará acunar espacios y ciudades exentas de cualquier compromiso sociológico. La 'ciudad compacta' es también motivo de preocupación para Albert Serratos, observando que una ciudad debería de soportar una densidad poblacional variable entre ciertos márgenes establecidos con un espectro estimable.

² Txemi Apaolaza, "Consideraciones teórico-metodológicas", programa JAKITEZ, Eusko Ikaskuntza/Sociedad de Estudios Vascos, San Sebastián, 6 de abril de 2001.

El sociólogo y geógrafo Jordi Borja (autor que antes aludíamos) aborda el sistema discontinuo de ciudades valorando las variantes de densidad, heterogeneidad, diversidad de funciones y autogobierno de las ciudades (cuestiones palpables con mayor o menor intensidad desde el neolítico y el afincamiento definitivo de la población sedentaria en ciudades las cuales comienzan a asumir su propia identidad). La ciudad se ha caracterizado históricamente por la igualdad de la ciudadanía en sus derechos y deberes. Por lo tanto, para este autor igual que para nosotros, no es lo mismo ciudad que urbanización, con nuevos lugares difusos y dispersos de **suburbialización** y zonas de exclusión, segregación y segmentación, con guetos para adinerados y proletarios, para parques tecnológicos, macroareas comerciales, etc. La ciudad históricamente heredada con hitos físicos y simbólicos proporciona sentido y sus piedras, siguiendo a J. Borja, salvaguardan la memoria histórica. Se percibe también, como hemos señalado, un giro en sentido inverso hacia la recuperación de los centros y cascos viejos de las ciudades con solera en un empeño de mantener y conservar el patrimonio histórico (aunque se ha de ser consciente de que la ciudad histórica no es inamovible, ya que es preciso modificar y transformar para preservar y perdurar), promoviendo la **ciudad compacta** y polivalente, culturalmente atractiva y más gobernable (por lo tanto se perciben dinámicas contradictorias). Otro factor añadido es el tiempo, reconociendo con J. Borja que 'el tiempo del urbanismo no es en absoluto el tiempo de la política', y como además *solamente los gestos arquitectónicos dispersos no organizan el territorio*, se ha de dar cuenta de que la iniciativa privada no es nunca el motor impulsor clave de un proyecto conjunto e integrado de la ciudad. La primera iniciativa siempre proviene de la administración pública, y a continuación, cuando los procesos de transformación se van concretando y consolidando, y a medida que los primeros resquicios de éxito asoman, es entonces cuando comienza a participar más activamente la iniciativa privada haciendo resaltar su presencia. A raíz de todo ello se plantea la incógnita de la ciudad europea, sobre todo en los pequeños países con la identidad antepuesta y contrapuesta a la globalización. Estos y otros temas parejos son preocupantes, aludiendo a un debate que continuamente está sobre la mesa en todos los foros y eventos.

Conviene recalcar la idea de que el ensanche decimonónico constituía un *modelo de planificación* con una **idea jerarquizada de la ciudad** y sus monumentos emblemáticos, conservando esos espacios representativos y lugares de reunión, signo del nuevo gusto finisecular que se relaciona con el desarrollo de las metrópolis. Se colocan lugares singulares en la trama urbana, poniendo de relieve las conexiones entre edificio público y reforma del espacio público urbano. Descubríamos cómo históricamente la plaza era el vacío, el espacio no construido para el intercambio de las mercaderías que en la ciudad de los ensanches decimonónicos recupera valores simbólicos, con *elementos emblemáticos de mobiliario urbano y escultura pública monumental*. El *valor estético y simbólico de los objetos de equipamiento urbano* que se instalan o perduran de épocas anteriores, como las fuentes monumentales que aludíamos, se conjuga con otros simbolismos de la modernidad como la iluminación pública —obsérvese la conjunción entre el agua que rompe en los estanques de las fuentes monumentales durante el día y el simbolismo de la luz entremezclada con el agua cuya imagen se plasma en la retina de la ciudad en horario nocturno y crepuscular, como hitos ingravidos e intangibles en esos espacios públicos urbanos—. Iluminación eléctrica y más vigorosa que sustituye en ese último tercio del siglo XIX a los tenues faroles gaseosos, que apenas dibujaban su silueta entre la neblina del alba y la densidad de una luz levemente pesada. La iluminación que va invadiendo la ciudad y convierte la noche en día, con sus cambios de intensidad y de ambiente, es un factor significativo de referencia en la comprensión del espacio y el lugar.

Si la ciudad finisecular decimonónica revelaba la magnificencia de la idea del espacio público urbano heredado de todo un proceso y una evolución histórica en la ciudad occidental caracterizada por el modelo ilustrado de 'recuperación clásica', en el tramo final del siglo XX y ante los retos de futuro que nos depara el siglo XXI la concepción de la ciudad metropolitana se caracteriza en cambio en gran medida por el transporte público que define una estructura de ciudad amparada en las comunicaciones. A medio camino entre la 'ciudad compacta' y la '**ciudad dispersa**', entre la ciudad a escala del peatón y la

ciudad a escala del vehículo, el espacio territorial metropolitano adquiere connotaciones de lo urbano de la ciudad, con espacios públicos señalizados y redes de comunicación metropolitana como espacios de focalización para la circulación en la nueva ciudad que se amplía al territorio. La mejora de las comunicaciones es vital para la cohesión metropolitana tal que hilos estructurantes. En este contexto sobresale el concepto que citábamos de **urbanismo de restauración o 'urbanística de la recuperación'** donde el territorio periurbano va integrándose en la ciudad (se hace ciudad), con sus hitos y sus monumentos, y sus señas de identidad restablecida o 'reinventada'. Todo ello lo posibilitan las operaciones de regeneración urbanística que en las ciudades postindustriales han de afrontar la recontextualización de los símbolos industriales manteniendo la memoria y la identidad, puesto que como nos decía Ignasi Solà-Morales la ciudad, y la arquitectura, han de surgir de la memoria y no 'del desierto'. La conservación de la ruina industrial proporciona identidad a esos espacios a menudo de transición entre la ciudad y el agua, sean frentes mar u orillas ribereñas de una ría como en el caso de Bilbao. La recuperación de estos espacios se estructura en ocasiones en torno a la idea de plaza o de parque, con un clara intención de pertenencia a la ciudad en esa extensión urbana, donde lo estético en sentido configurador del espacio público, a veces de una elegante sencillez o gran majestuosidad, hace reaparecer el semblante de lo arquitectónico en el espacio intersticial, 'vacíos' u obsoletos espacios residuales postindustriales que recuperan un paisaje contribuyente a la mejora de la calidad urbana de la ciudad. En esos espacios intermedios adquiere su presencia a escala de detalle el *equipamiento mobiliario y las manifestaciones de arte público encaminado firmemente hacia lo escultórico*, dando lugar a la colaboración más deseada que real entre profesionales de diversas disciplinas como urbanistas, planificadores y economistas, arquitectos e ingenieros, sociólogos o escultores.

No obstante, ante el modelo de ciudad donde subsisten núcleos compactos y periferias dispersas perdura la dicotomía entre '**ciudad ordenada**' y/o '**ciudad monumental**'. A la ciudad ordenada que responde a los planes de ordenación se le interpone, como decíamos al principio, una idea de **ciudad postmoderna** basada en el método proyectual (en Barcelona sobresalió la vía intermedia del 'plan-proyecto'), de forma que a menudo se tiende hacia una filosofía de grandes actuaciones puntuales respondiendo a las estrategias de comercialización de la ciudad con grandes superficies comerciales de significación neutra. La supresión de todo residuo de memoria incide igualmente en el espacio público urbano donde toma consistencia el equipamiento urbano depurado de toda función significativa o la escultura pública colocada invasivamente en esos espacios predefinidos.

Son esos espacios diseñados de cara a la consecución de un paisaje urbano, ocupados por la arquitectura y, a escala de detalle, por elementos urbanos y redes que van a dar lugar al establecimiento de *mobiliario urbano* y en última instancia, si cabe, quizás por manifestaciones de arte público y en lo que a nosotros respecta *escultura pública*, cuya función va a estar ligada básicamente a las estrategias postmodernas de ensalzamiento de un tipo de arte y cultura determinada, que se está dando actualmente en ciudades que participan de unos intereses similares a los que se contribuye desde uno de los marcos incomparables que está siendo Bilbao.

El **proyecto urbanístico** puntual hace que los planes urbanísticos se amolden a su antojo en vez de ser a la inversa, o en su caso se redactan unas figuras de planeamiento totalmente insípidas y limpias de contenido con muy pocas determinaciones vinculantes para las partes implicadas en la construcción de ciudad. Unos planes que vienen a cumplir formalmente ciertos requisitos administrativos cuya efectividad real es al final muy reducida.

En ese escenario la *presencia simbólica de escultura pública en el espacio urbano de la ciudad* va a permanecer bajo unos parámetros determinantes. Por una parte la publicitación de autores de renombre y prestigio internacional, normalmente por parte de las administraciones públicas (luego se solucionan las lógicas contradicciones y disputas con la inclusión de unos pocos autores locales o regionales, al igual que sucede con las construcciones encargadas a los arquitectos). Obras que se instalan en unos lugares públicos significativos de reciente regeneración urbana (el parque de Txurdinaga y Abandoibarra por

ejemplo en Bilbao). Por otro lado va a haber obras muy relacionadas intrínsecamente con los propios museos y centros culturales como extensión de su propio arte hacia la calle ("Puppy" de Jeff Koons y Louis Bourgeois junto al Guggenheim; Eduardo Chillida, Pello Irazu y José Luis Moraza en el Museo de BB.AA de Bilbao). El caso concreto de J. Luis Moraza con la obra "Fanal. Garden of delights" concebida como una intervención escultórica o escenografía de un paisaje imaginario construido con luminarias como metáfora urbana que traemos aquí a colación, es emblemático para nosotros en lo que concierne a este estudio ya que "juega con la recuperación de la memoria recurriendo a un elemento de mobiliario urbano, la diversidad de farolas que a lo largo del tiempo han alumbrado las calles de la villa"³ (modelos de lámparas de iluminación que ha habido en Bilbao a lo largo de la historia más reciente). Este concepto es importante ya que apela además a ese simbolismo de la luz como progreso tecnológico en la ciudad que aludíamos antes, simbolismo que ahora J. L. Moraza retoma ensalzando el objeto productor de la iluminación, la lámpara, *elemento mobiliario con función de uso* aparentemente reconvertida por 'asociación' y 'equilibrio' en '*objeto estético-escultórico*' que ya no responde a su función codificada en ese espacio urbano concreto, cuya presencia tiene significado en el contexto histórico que revela el paso del tiempo acuñado en el mobiliario urbano de una ciudad determinada y esa 'evolución tecnológica evidenciada' en el objeto mismo (objeto material) de la representación. Lo que nos indica que esos objetos que situamos continuamente en el '*espacio intersticial entre lo escultórico y el mobiliario*' no quedan siempre silenciados o neutralizados en una posición totalmente ambigua, sino que en cada caso tienden bien hacia la vertiente del mobiliario urbano provisto de connotaciones escultóricas (como hemos visto en el diseño de nuevas lámparas para la Gran Vía de Bilbao frente al edificio emblemático de la Diputación), o bien retoman desde lo escultórico esa concepción de objeto provisto de un uso o utilidad aparente, como puede ser el caso de la arboladura metálica ('bosque iluminado') de D. Palacios y F. Soriano frente al palacio de Euskalduna o las 'grúas luminarias' del propio F. Soriano en un estimado recuerdo de la memoria histórica asociada a la Ría; un panorama estético que difícilmente suple, sin embargo, la plasticidad iconográfica que emanaba de los enclaves industriales en Abandoibarra. Si en estos ejemplos la eficacia mobiliaria y funcional entronca directamente con la idea de producto estético para el espacio público urbano particular que hay que significar y simbolizar, otros casos como las intervenciones citadas de I. Ría presentan a todas luces un punto de vista más poético que pragmático derivado en parte del mobiliario, ya que se trata de entidades objetuales superpuestas a los elementos del espacio urbano a modo de símiles, *simulacros efímeros* de objetos reales enclavados en ese espacio de uso y titularidad pública.

Aparte de todo ello la relación de las obras de escultura pública con sus instituciones promotoras que decíamos, se hace notar en un sentido similar, tal y como hemos visto, en el caso de entidades promotoras no relacionadas con el arte (habitualmente organismos privados) que ensalzan así los aledaños o las fachadas de sus edificios (Chillida en la plaza Circular al lado del rascacielos del BBVA...). Otra situación específica es el caso de obras que se implantan con la intención de dignificar ciertos espacios y áreas urbanas donde han sucedido programas especulativos (Chillida en la urbanización de las torres de Isozaki, en el solar del Depósito Franco), o bien la exaltación historicista de enclaves que se quieren recuperar (Bilbao La Vieja), aparte de la función ornamental que es quizás la inquietud más presente en algunos casos (paseo del muelle de Uribitarte). No faltan tampoco los ejemplos en los que como señala Celia Rodríguez, una escultura ha sido el elemento que ha concitado la atención en lugares de nueva urbanización. No obstante, además de todo este repertorio que hemos entresacado, se encuentran también obras escultóricas que pretenden reseñar cierta memoria histórica implícita referente a los lugares de ubicación o un tiempo pasado más o menos reciente que alegóricamente se recuerda en la ciudad (Mikel Navarro en Amezola); y por fin queda el capítulo de la conmemoración y rememoración en función del monumento, que ya hemos tratado en anteriores ocasiones y por consiguiente no vamos a insistir en sus estrategias de representación ni extendernos demasiado al respecto. Si en cambio mencionar que dentro de este capítulo, quizás como un anexo adyacente, existen una serie de obras, más bien escasas pero que no por ello dejan de tener un sentido importante, cuyos promotores pueden ser asociaciones de vecinos o colectivos varios de la ciudad (inclusive la Administración) muy unidos a los acontecimientos de unos lugares y espacios urbanos concretos

³ Celia R. Pelaz, "Nuevas esculturas en el jardín de la memoria", *Bilbao ('Pérgola')* n.º 163, agosto de 2002, pág. 9.

en los que simbólicamente se pretenden buscar unas permanencias metafóricas de impronta social o conmemorativa (Mikel Angel Lertxundi en Txurdinaga en colaboración con la Sociedad Gallega y el centro Sabino Arana, bustos recuperados de Lenin en Otxarkoaga, homenaje al Lehendakari vasco José Antonio Agirre en la plaza Moyúa o el monolítico Bernart Vidal en honor a Jean Cassou en Botica Vieja).

La promoción de la escultura pública en Bilbao se ha sustentado principalmente en las variables que se han comentado: la compra pública y encargos municipales e institucionales, museos y entidades bancarias patrocinadoras de componente más privado o asociaciones culturales de diversa índole. Promoción que ha estado sustentada en criterios más claramente producto de la voluntad de los promotores que de los propios artistas en general, que en ocasiones quedan relegados a un plano 'oculto' de 'invisibilidad', ante la particularidad de otros artistas determinados a los cuales se les encargan las obras y gozan del reconocimiento público, lo cual induce a una mercantilización incluso política de la propia concepción del artista.

VI.2.- Conclusiones finales: las estrategias del límite. 'Entre la escultura pública y el mobiliario urbano'

A lo largo de este trabajo se ha intentado atender a datos puntuales sobre *la relación de la escultura pública con el diseño de mobiliario urbano* para su adaptación y adecuación a las zonas que se estudian en Bilbao, con las concepciones artísticas que derivan de las obras de algunos autores contemporáneos representantes de las últimas tendencias y que trabajan modelando la ciudad y sus espacios urbanos, en la germinación de esa nueva estética que se asoma y fecunda *el límite 'entre la escultura y el mobiliario urbano' sin eludir lo arquitectónico*, y enlaza directamente con nuestra investigación siguiendo el hilo conductor que pone de manifiesto el espacio público de la ciudad en la configuración de los nuevos sistemas urbanos, como lugar lógico y propicio para la integración de la *escultura pública que sustenta el dominio de lo simbólico*, regido antaño por el monumento, y el mobiliario urbano fruto de una evolución histórica fundamentada actualmente en las singularidades del desarrollo técnico y el diseño industrial en cuanto a conceptos y procedimientos, pero que en un plano similar apela igualmente a *lo escultórico en su vertiente objetual*.

En este sentido, se hace una reflexión rotunda poniendo en cuestión el contexto de la escultura pública, al menos en el País Vasco. Los valores estructurales de las vanguardias quedan residualmente vacíos ante esas 'esculturas-simulacro' que pueblan nuestras ciudades, pero hemos de constatar por nuestra parte que es, sin embargo, aquí donde comienza a prevalecer el *valor del mobiliario urbano funcional y estético* reminiscente de esas vanguardias; en las ocasiones determinadas cuando el mobiliario apela desde su concepción de escultura-objeto (abstracción en la vanguardia) a la significación de los lugares específicos y *se erige como emblema*. Emblema no conmemorativo, no monumental si se quiere, en cuanto que no 'representa' ilustres personalidades ni sirve para rememorar míticas batallas cuyos vencedores, investidos de héroes, ya no podrían ostentar ninguna relevancia en nuestras ciudades de memoria decadente, simulacros de escultura pública postmoderna, mobiliario urbano 'pseudomonumental' con identidad propia y monumentos 'desmonumentalizados' pero que sí exigen en cambio la contemplación como ritual, un acto de contemplar el diseño tecnológico de una forma pareja a como antaño se contemplaba el monumento. Y es que el monumento que 'deriva' hacia la escultura entendida en su acepción moderna desde el final del siglo XIX, en el instante finisecular en el que estamos inmersos al término del siglo XX e inicios del s. XXI, la escultura vuelve a 'deslizarse' y desplazarse, esta vez derivando o 'transitando' hacia los conceptos de diseño y elementos de mobiliario urbano. Es obvio, sin embargo, la gran dificultad que existe para establecer ese límite, retrayéndonos una vez más a la 'duda' o 'imposibilidad' de ubicarnos continuamente en esa frontera que nunca se trasciende definitivamente *entre el mobiliario con dimensión artística y/o los artistas que desde la*

vertiente escultórica se aproximan al mobiliario. El panorama tiende a complicarse además cuando entra en juego la arquitectura simbólicamente erigida que junto al mobiliario, *ocupan en postmodernidad el espacio público que ensalza así los valores del diseño* urbano impulsado mediante estrategias institucionales concretas de promoción de ciudad. El mobiliario que en ocasiones también dispone de la capacidad de aludir a una determinada *memoria de los lugares de la ciudad especialmente significados*, tiende en cambio a funcionar como ornamento 'estetizado' mientras que en las manifestaciones artísticas como tal se vislumbra a menudo un acercamiento –conscientemente buscado o inconscientemente encontrado– al territorio de lo escatológico.

Al socaire de las estratagemas en relación a lo público/urbano que en el ámbito internacional se suceden a partir del meridiano del siglo XX, hemos descrito cómo las ciudades desarrollan tramas urbanas que propician los escenarios urbanos adecuados para que tanto administraciones públicas como entidades privadas legitimen determinadas incursiones escultóricas en lo público, 'acciones concertadas' que bien pueden derivar hacia dos estrategias: una de ellas se sustenta como ya adelantábamos en la necesidad institucional o privada de representar la ciudad mediante 'hitos o réplicas amplificadas' de esculturas que se instalan en los espacios públicos urbanos contribuyendo a formar la idea de ciudad 'tematizada' y 'musealizada'. Obras mayoritariamente autorreferenciales que denominábamos 'de autor', personalizadas, de escasa implicación en el lugar y que por lo tanto no atienden al carácter del emplazamiento.

Por otro lado, reconocemos elementos estéticos muy habitualmente reconvertidos en mobiliario urbano o viceversa. Elementos que en ocasiones escapan a las pautas representacionales de la sobremodernidad al encontrarse en ese **territorio transfronterizo** del arte 'aplicado' el diseño funcional. Volviendo así, aunque fuere en el plano formal, a la abstracción de las vanguardias que anteriormente mencionábamos, quizás no tan 'superadas y fosilizadas' como se pensaba, con esos objetos provistos de función de uso, función de 'diseño mobiliario' deudor de las estéticas más formalistas heredadas precisamente de aquella vanguardia relacionada con el diseño industrial y el sincretismo con las artes (academia-escuela Bauhaus de Weimar en la inestable Alemania de la segunda década del siglo XX, escuelas y talleres de diseño, o incluso nuevas concepciones respecto al diseño industrial). Objetos en definitiva con función real, 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, que en nuestro caso es el conjunto en el que necesariamente han de intervenir, interactuando a diferentes escalas, *la urbanística que desarrolla una trama urbana creando ciudad, con la arquitectura que ocupa esa malla urbana, y el espacio público urbano con su componente social y antropológico como escenario adecuado para la integración de lo escultórico y el mobiliario urbano.*

En un momento dado la arquitectura se independiza adquiriendo un valor autónomo en el movimiento moderno, y que por el contrario vuelve a revestirse de significaciones perdidas a partir del relativo 'fracaso' de los proyectos funcionalistas y racionalistas quizás un tanto observables desde las concepciones 'utópicas'. Un proceso similar sucede con la escultura, siguiendo un hilo conductor parejo que nos remite a la vanguardia como escultura-objeto, del mismo modo que a la postmodernidad como restauración del monumento desde otras vertientes de imagen representacional. Vemos además que cada época recrea sus propias piezas de mobiliario urbano (como sucede con las tendencias artísticas del momento), que se adecua a unas necesidades determinadas, como hemos visto por ejemplo en el caso de los ensanche. El ensanche como fenómeno urbano extraordinario hace posible la significación de ciertos lugares públicos mediante hitos arquitectónicos estilísticamente característicos de cada época y elementos escultóricos de carácter monumental y conmemorativo; es el tiempo de la escultura decimonónica y también del desarrollo de nuevas redes de infraestructuras públicas para la comodidad y la habitabilidad de la ciudad que precisan elementos seriados de mobiliario urbano (fuentes, bancos, lámparas y faroles de alumbrado público, etc.) producidos industrialmente pero que a su vez remarcan aunque fuese con carácter ornamental una determinada estética urbana a nivel de detalle, que predomina en la ciudad y establece sus señas de identidad. De modo que primeramente se hace presente la traza urbana, invadiendo después esa malla proyectada las redes infraestructurales que marcarán puntos para

el equipamiento mobiliario que normalmente antecederá a la propia arquitectura y la construcción edilicia, sucediéndose simultáneamente las redes y el mobiliario.

La traza urbana que define sendas y nodos contiene en ocasiones sendas ocultas subterráneas no estructurantes hasta que emergen a la ciudad. Los puntos de salida y entrada de estas sendas como puede ser el ferrocarril metropolitano, son en ocasiones remarcados y significados mediante elementos característicos y emblemáticos, como bien nos recordaba Kevin Lynch (podemos aludir el caso paradigmático de los 'fosteritos' del metro en Bilbao como 'microarquitectura' de señalización cuasimonumentales). En cuanto a las sendas externas, no es excusable el olvido de la importancia del *pavimento como mobiliario urbano* que también hemos intentado poner de relieve, para la unificación de la senda que además procura un sentido rítmico-dinámico y jerarquiza visualmente el espacio urbano como elemento de cierto valor identitario.

Las reminiscencias escultóricas atribuibles a algunos de esos 'objetos' extraídos de toda la variedad de elementos de mobiliario urbano, guarda así su peculiar relación con el intento de remarcar lugares y presencias mediante hitos propiamente escultóricos encargados a artistas en la mayoría de las ocasiones acreedores de un reconocido prestigio como veíamos, emplazando las manifestaciones de arte público en lugares estratégicos como los comienzos o finales de paseos, avenidas... (cabén citar como ejemplo las piezas "Elogio al Hierro III" de E. Chillida y la de J. L. Pequeño -"Arrasate"- a ambos lados del comienzo de la GranVía -plaza Circular-, arremetiendo desde un lateral de la Diputación el elemento antropomórfico "Pasear Bilbao" de J. R. Nazabal, o la estilización en bronce de V. Canónico: "Conmemoración al día del mar" sito en el muelle de Uribitarte, sin olvidar el monolito conmemorativo oblicuo de piedra en "Homenaje a Jean Cassou" encargado al escultor B. Vidal e instalado en la ribera de Botica Vieja -Deusto-. Aparte de las demás piezas escultóricas en lugar público que paulatinamente hemos ido citando o introduciendo a lo largo de las páginas que constituyen el presente texto, reclamando y remarcando relaciones de equilibrio de poder en la complementación a veces dificultosa de esos productos, **artefactos artísticos e hitos** (relaciones de rango y presencia, monumentalidad o funcionalidad en cuya raíz se encuentra la necesidad de significación de puntos concretos por medio de señalizaciones específicas que responden a iniciativas públicas o particulares, con la intencionalidad de recuperar la memoria histórica de ciertos acontecimientos arraigados en el recuerdo de la colectividad). Todo ello se conjuga con el mobiliario mayoritariamente anónimo que se encarga por contrato a las empresas que concurren a los concursos presentando sus ofertas de catálogo de forma que, salvo los casos en los que las piezas se crean única y exclusivamente para un lugar concreto especialmente significativo, podemos encontrar toda clase de mobiliario urbano que sin ningún reparo se repite en unas y otras ciudades. Ante lo cual comenzamos a encontrar, aunque con un carácter muy tenue, exponente de una humildad extrema, ideas y concepciones de artistas 'de la ciudad' que a veces se materializan en actuaciones a escala urbana en ese frágil límite 'entre la escultura y el mobiliario urbano', **borde conceptual** en el que guardan su equilibrio intervenciones incluso efímeras como las que Iñaki Ría efectúa en Bilbao entre octubre y noviembre de 2001 y que con anterioridad hemos comentado, íntimamente ligadas a la concepción y los cuestionamientos en torno al mobiliario urbano, su función y su disfuncionalidad o pérdida de función.

El arquitecto urbanista propone *zonas de mobiliario* una vez realizado el consiguiente proyecto de urbanización o estudio de detalle, que después se rellenan convocando concursos públicos a tal efecto. Hay que destacar también el relativo escaso aprecio que hasta el momento han mostrado los arquitectos respecto al mobiliario urbano, considerado como 'problemas de detalles' a resolver en última instancia (en alusiones por ejemplo de los técnicos e ingenieros partícipes de los consecutivos ensanches de Bilbao). Sin embargo, las presencias de mobiliario urbano siempre han estado en las ciudades dando lugar a una apreciable gama de relaciones y vinculaciones entre los objetos urbanos. La sustitución de estos elementos propios, vinculados en ocasiones a lugares identificados como se aprecia por ejemplo en los escudos heráldicos municipales que se grababan en relieve en los objetos mobiliarios públicos de hace ya algún tiempo, aportando una señal personificada de identificación con una ciudad o territorio concreto para el cual expresamente se manufacturaban. Sin embargo, la sustitución de éstos por otros

objetos de catálogo diseñados por las empresas que encuadran su actividad comercial en el sector distorsiona la personalidad específica del lugar a favor de una generalización y diversificación donde también se aprecian los efectos de la globalización incipiente.

Todo ello se completa en la ciudad y en los alrededores de esa ciudad postindustrial con otros elementos de la industria que se mantienen (grúas, cargaderos, depósitos o chimeneas) o se simulan (iluminación palacio de Euskalduna) constituyendo un apartado singular de 'anacronismos' y/o 'simbologismos' que merece el planteamiento crítico de algunas cuestiones como el criterio con que hemos de valorar estos acontecimientos que ya hemos hablado sobre ellos, las conclusiones que hemos de entresacar y si acaso existe un hacer concreto en este sentido o si, por el contrario, nos encontramos ante puras simulaciones extravagantes o anacronismos denigrantes, derivados de recuerdos nostálgicos de un pasado glorioso o escandaloso, meritoriamente memorable o por el contrario artificialmente realizado y sobrevalorado.

Realizando un sucinto repaso, de todo cuanto hemos mencionado hasta el instante se ha podido entresacar cómo la tecnociencia y los productos tecnológicos derivados del diseño aplicado al urbanismo constituyen en la situación postmoderna que nos caracteriza el lugar (el 'locus' de A. Rossi) y lo simbólico, que otrora fue sustentado por el monumento siendo ahora ocupado por las construcciones de alto grado tecnológico que apelan directamente a valores tecnocráticos a nivel arquitectónico, y en una escala inferior por el mobiliario urbano impregnado de conceptos y técnicas imperantes en el diseño industrial. Un bagaje conceptual y técnico que, no olvidemos, desciende a su vez de la perspectiva objetual y funcional de lo escultórico que comienza a entreverse en los artefactos artísticos contemplados desde unos parámetros determinados de las vanguardias históricas y las escuelas de diseño. Nuevos procesos de los cuales perdura su notable influencia posterior en el campo del arte unido al diseño y los denominados 'oficios artísticos'. De este modo en última instancia, el mobiliario urbano viene en parte a sustituir a la escultura pública que 'pierde', se 'depura' de carga simbólica y 'gana', adquiere contenido funcional, incidiendo una vez más en esa idea de '*elemento objetualizado*'.

Con Rosalind Krauss y los ejemplos magistrales que esta autora propone, hemos visto brevemente en la introducción que la escultura pública 'desciende del pedestal', y con ello decae su carácter de monumento sustentado tradicionalmente en los valores conmemorativos y rememorativos. A su vez, en la época de las vanguardias a principios del siglo veinte comienza a imponerse ese 'valor objetual' de la escultura que en parte deriva hacia el diseño de carácter funcional mientras que en parte persiste como obra de arte de renovados presupuestos conceptuales que evoluciona hasta los movimientos minimalistas y postminimalistas en boga desde la década de 1960 primero, y 1970 después. Cronológicamente se considera también esta fecha como el momento de culminación de la modernidad en arte; el instante en que las reflexiones postmodernas empiezan a fluir en la concepción del arte en general y el arte público en particular (la escultura pública inclusive), que tiene su escenario en la ciudad y que igualmente se encuentra en profundos procesos de cambio como hemos podido constatar, sobre todo en las ciudades postindustriales donde el lugar de las arquitecturas de la industria lo ocupan las construcciones pseudo-simbólicas de alta tecnología y firmas relevantes. Es también el momento de los grandes proyectos que sustituyen al plan urbanístico como modelo urbano de ciudad y por extensión, modelo de territorio metropolitano (obsérvese lo que se hacía notar en el caso de Bilbao), apareciendo las grandes entidades e instituciones como fuerza motora simbólica. Ciudades de hitos emblemáticos donde las viejas estructuras industriales perduran, como hemos visto, reconvertidos en símbolos anacrónicos descontextualizados una vez perdida su función por la que se establecieron, olvidando la idea clave que antes decíamos, al considerar que las arquitecturas y estructuras ingenieriles industriales constituyen 'obras de arte útiles', objetos estéticos con función de uso.

Como veíamos con Carlos Reyero, durante los ensanches decimonónicos que caracterizaron un momento finisecular, muchas de las operaciones urbanísticas de expansión de las ciudades de trama constreñida hacia la búsqueda de un modelo urbano más amplio, conllevaban la creación de 'espacios urbanos' necesitados de representación y significación, susceptibles por lo cual de albergar monumentos,

de la misma manera que en las actuaciones de regeneración y rehabilitación contemporánea, en las ciudades inmersas en procesos de cambio con estructuras industriales que han quedado en la obsolescencia, definiéndose también otro instante finisecular, el otrora monumento es sustituido por la escultura pública 'de autor', con reminiscencias al 'lugar' en otros casos o contenedora de ciertas excrecencias monumentalistas, cuando no se trata de elementos de *mobiliario urbano funcional con alusiones simbólicas*; o incluso anacronismos en proceso de congelación como viejos vestigios mudos y pseudo-nostálgicos de la antigua industria de la cual, por otro lado, se desea borrar su memoria histórica más penosa.

Buscando los resquicios que permite la ciudad, en los 'intersticios' constituidos como lugares públicos de socialización y participación (vías de comunicación, parques, calles, plazas o jardines) se hace presente el mobiliario urbano más o menos prominente o monumental que, derivado de las concepciones vanguardistas del diseño, ha de expresar un semblante funcional sin dejar de lado los repertorios iconográficos y estéticos, como elementos que sirven en ocasiones para la señalización estratégica de lugares específicos.

Encontramos así *mobiliario urbano con reminiscencias escultóricas*, mientras que otros espacios y ámbitos conceptuales son definidos o recreados por la escultura pública, a veces descontextualizada y desubicada, que pierde sus significaciones y representación de lo simbólico para *suplir unas funciones más propias de mobiliario urbano, como hito puntualmente señalizador* de lugares concretos y exento de otras connotaciones. Proponemos que se observe la existencia de esa dualidad entre la escultura pública y el mobiliario urbano como un mecanismo sistémico en el que se revela bajo ciertos parámetros *la pérdida del carácter simbólico de la escultura y adquisición de carácter funcional*, de modo que paralelamente el mobiliario urbano bien desde la vertiente del diseño industrial, o desde el momento en el que se erige como hito importante en la ciudad, retoma inversamente ese proceso de suplantación y retroalimentación entre la pérdida-adquisición de carácter simbólico y/o funcional (funcional-diseño/monumento-simbólico), suponiendo además que el valor añadido de 'diseño' puede ser en la actualidad casi tan simbólico como el monumento. La TESIS que viene a recapitular nuestras hipótesis remarca así ese *reconocimiento como valor en alza* que adquiere el diseño en la *creación y consolidación de la ciudad* postmoderna, valor de diseño arquitectónico y de *mobiliario urbano* que absorbe disciplinas artísticas presentes en la ciudad como ha podido ser la *escultura pública*, paliando en parte la necesidad de monumentalización más o menos tradicional. Sin embargo, en el afán de resimbolización de lo urbano, la imagen se ha impuesto en la postmodernidad sustituyendo el valor real de simbolización en la ciudad, cristalizándose como 'imagen estética' el propio mobiliario urbano y la escultura pública, que pendulan siempre en el territorio liminal 'ENTRE' la representación 'pseudosimbólica neomonumental' y el objeto de utilidad funcional. Estos fenómenos revierten sin duda en el espacio público urbano, formándose un 'espejismo' cuando el espacio público cede el 'lugar' a la virtualidad de la 'imagen pública' (Paul Virilio), como ya intuíamos al finalizar el capítulo cuarto. *El mobiliario urbano sustituye así a la escultura y la representación monumental imponiendo su IMAGEN SIMBÓLICA en la ciudad*, de modo que en la postmodernidad, el mobiliario urbano constituye la vía principal por la que *se integra la 'estética del diseño' en la ciudad* tal y como ya insinuábamos en los capítulos precedentes, a través de cuyos mensajes plásticos e icónicos (quasi-escultóricos) se establecen unos peculiares *vínculos comunicativos y simbólicos con el espacio de la ciudad*. En este sentido si los espacios se definen por las prácticas que les 'dan lugar', ello se revela de una forma contundente en la *frontera* que no existe sino por su 'relación con el acto de cruzar' (Jesús Carrillo). Frontera que encontramos en nuestro caso en la difuminación 'entre la escultura y el mobiliario urbano', difusión que, no obstante, vuelve a poner de manifiesto esa 'tensión entre lo simbólico y lo funcional', retomando la idea sobre la que incidían los investigadores del equipo formado por A. Arnaiz, J. Elorriaga, X. Laka y J. Moreno (tal y como mencionábamos anteriormente en repetidas ocasiones).

Es posible pues definir un mobiliario monumental (arquitectónico-escultórico) muy funcional frente a la 'escultura monumento' a un nivel jerárquico representacional y simbólico ciertamente similar. Nos referimos por ejemplo a fuentes públicas y piezas 'singulares' históricas (recordemos las fuentes de Paret

en el casco antiguo de Bilbao aludidas en el capítulo segundo, que pierden en cierta forma una función de uso (carácter funcional), pronunciando más su carácter simbólico y significativo en la definición de lugares públicos urbanos específicos (basándonos en los textos de Isabel Lugo veíamos cuando hemos tratado el tema de las fuentes monumentales y ornamentales la relación entre la condición material y el contenido simbólico atribuido al agua. Contenido simbólico que históricamente ha derivado de interpretaciones mágicas y mitológicas, estando presente en rituales de 'paso' y ceremonias de purificación, fecundidad o regeneración, lo que ha influido igualmente en el ámbito artístico e iconográfico). Son ya hitos emblemáticos de la ciudad, elementos integrados en el paisaje urbano de los cuales hace también uso el urbanismo, en ese límite entre la arquitectura, lo escultórico y el mobiliario. No están sujetos a la funcionalidad directa que los ha caracterizado en otras épocas, pero sin olvidar en cambio que esa misma necesidad de suministro fue la que en su día hizo emblemáticos a estos monumentos que no conmemoran (no son estatuas conmemorativas como decíamos); sino 'monumentos emblemáticos no conmemorativos'. En el tiempo 'posthistórico' de la tardomodernidad que nos caracteriza por citar un término de Arthur C. Danto, sucede otro tanto con el mobiliario insertado en los espacios urbanos, de modo que en ocasiones es más importante su impronta emblemática que inclusive su función; la 'necesidad' que, directa o indirectamente en la actualidad satisfaga. No podemos ignorar que al depurarse el monumento arquitectónico o escultórico de la labor de significación que había de cumplir (en menoscabo de su condición de 'monumento'), es en cierto modo el mobiliario urbano lo que suple esa carencia de significación como hemos visto. Carencia suplantada con un mobiliario urbano que en cambio vuelve a apelar a *lo simbólico* que aún rige de alguna manera el espacio público urbano, ese espacio que precisa representarse apoteósicamente a sí mismo con las 'arquitecturas de la exuberancia' como símbolo del poder en la ciudad postmoderna, un poder que a estas alturas ya se manifiesta cada vez más corporativo y tecnócrata que político y público en su sentido tradicional. Sin embargo, sigue siendo evidente cómo la tecnocracia no puede aún prescindir del artista creador de imágenes, de ahí las manifestaciones de arte público y escultura pública que son continuamente promocionadas por esas mismas corporaciones de poder que actúan en la ciudad, siempre en función de que el arte sirva a sus exigencias con determinados requerimientos impuestos en cada caso. El plano simbólico en la ciudad se cultiva así mediante la publicitación de la propia ciudad como centro de consumo incluso cultural y el espacio virtual de los mass-media, a la vez que en el plano físico se trazan estrategias que la comparen respecto a otras ciudades del entorno así como de similar rango o categoría, demostrando para ello una eficaz gestión y solvencia en su desarrollo tanto turístico, como económico-empresarial, industrial (un renovado tejido industrial agrupado en clusters, 'ecológico' y de alta tecnología) y/o social, sin olvidar el apartado urbanístico que es con lo que se ha de esmerar en la consecución de 'arquitecturas magníficas' y espacios públicos urbanos atractivos y atrayentes para los ciudadanos –sobre todo para los visitantes habituales o esporádicos (para aquel que compara, critica o ensalza)– que dispongan de unas gratas estructuras y servicios para atender a la comodidad del usuario y el bienestar como símbolo o reclamo, a lo cual contribuye también, sin lugar a dudas, el mobiliario urbano.

El arquitecto Robert de Venturi aseguraba en una ocasión que 'LA ARQUITECTURA NO BASTA'. Retomamos ahora esa afirmación tan categórica con mayor énfasis si cabe, ya que como hemos podido comprobar, sean las circunstancias cuales fueren, el plano de lo simbólico siempre reaparece y será necesario en la ciudad; ya sea en forma de menhir, mastaba o pirámide en la época de las prominentes civilizaciones de la antigüedad, cromlech o dolmen en una versión más localista del período neolítico bronce, ya sea el templo clásico, imperial o después medieval en la larga tradición de occidente, ya sea en forma de hito monumental arquitectónico o escultórico-estatuario o ya sea, por fin, el *mobiliario urbano* e inclusive lo virtual del espacio público urbano en última instancia, inmerso en ese 'espacio sin tiempo' o 'tiempo sin espacio' que mencionábamos; en medio de las comunicaciones, donde nada menos que toda *una ciudad se erige como emblema*: —'TENGA USTED BILBAO'—.

El mobiliario más netamente funcional es en parte asimilable a la 'escultura objeto' que hemos mencionado. Mobiliario en todo caso no monumental pero que puede ser *alusivo a lo escultórico* y que puede también llegar a ejercer un poder de suplantación; más bien 'escultura con función de uso' que propiamente mobiliario urbano, aunque habitualmente sea 'diseñado' por autores incluso anónimos

(despersonalización) y realizado en cadenas de montaje, reluciendo como seña de identidad única y exclusivamente la empresa constructora. Ante ello encontramos por otro lado al 'artista' (personalizado) que realiza 'esculturas-objeto' más cercanas al mobiliario con función de uso (ejemplos como los de S. Burton, R. Artschwager, S. Armajani, etc.).

Ello enlaza, no obstante, con unos nuevos valores de mobiliario de diseño que, aunque nunca haya perdido del todo su carácter funcional, la preocupación se dirige en mayor medida en la postmodernidad hacia lo estético y lo escultórico, asociado precisamente a esa escultura (pública) de recuperación reminiscente monumentalista. Una inquietud que vuelve a invadir el *límite entre lo arquitectónico, lo escultórico y el mobiliario urbano*, donde el valor en alza del diseño se entremezcla con la alta tecnología aplicada a la construcción arquitectónica manteniendo concepciones estéticas concretas derivadas de lo escultórico y de la abstracción vanguardista, sin olvidar que una de las estéticas de mayor interés en la postmodernidad es precisamente esa '*estética del límite*', de los '*contornos*' y los '*intersticios*'. Surgen así objetos significativos cuando no simbólicos recuperando o formando espacios públicos urbanos regenerados o de nuevo cuño en la ciudad. En Bilbao, obsérvense los casos mencionados de las luminarias-'linterna' de L. Chollet en Abandoibarra, serie rítmica de objetos significativos añadidos al paisaje urbano), otros ejemplos como las lámparas-grúa formalmente impecables de Federico Soriano en el frente de agua de la orilla de la Ría junto al palacio de Euskalduna, como una alusión a ciertos elementos de la industria (permanencia de cierta memoria), o construcciones de índole escultórico-arquitectónica ('microarquitecturas') como la marquesina-pérgola en Amezola, cumpliendo unas funciones técnicas determinadas sin rechazar la tecnología aplicada a la arquitectura reseñando cualidades propias de unos diseños estéticamente formalistas, ya que tratándose de la estética en el espacio público urbano, no puede existir la misma concordancia o correspondencia entre unos elementos diseñados específicamente para un determinado lugar y que han de ir en consonancia con las características estéticas de ese 'lugar'—elementos que comunican—, al traslado de esos mismos elementos a otro lugar u otro espacio en donde, ya despersonalizados, funcionarían como mobiliario meramente ornamental sin ningún poder de comunicación.

Reconocemos que la ciudad es 'un símbolo poderoso' y vigoroso que tras de sí tiene el rastro de una sociedad compleja y cambiante. La ciudad desde el punto de vista visual contiene un gran significado expresivo, por lo cual aparte de toda la suerte de estrategias que hemos puesto de manifiesto, en la configuración contemporánea de la ciudad no se puede olvidar que es la ciudad el lugar público en el que se conserva el *patrimonio cultural e identitario* de los pueblos que han forjado su historia, representando la realidad sobre un plano abstracto producido y tejido *a lo largo del tiempo*; un tiempo que ha sabido hacer perdurar las huellas trazadas del devenir urbano.

En este sentido la ciudad sería para el mobiliario algo así como el '*pedestal*' para la escultura, contexto en el que además de la arquitectura, se *condiciona la presencia del monumento, la escultura pública y el mobiliario urbano que en ocasiones se representa a sí mismo como hito simbólico*. Cuando decimos que '*la arquitectura no basta*' nos referimos fundamentalmente a que *la idea de ciudad no se construye solo con la arquitectura como emblema*, aunque técnicamente el mobiliario haya ocupado, o este ocupando el lugar de la escultura. Es por lo tanto en la ciudad, en el marco urbano que se manifiesta el espacio público, en donde el lugar objetual que anteriormente había ocupado la escultura en la traza urbana ahora se significa por medio de una 'pieza de mobiliario urbano', fruto de esa '*objetualización de la escultura*' que se aproxima al mobiliario urbano en el espacio público urbano de la ciudad, con propuestas 'escultóricas' que 'deslizan' y se 'desplazan' hacia la concepción de mobiliario. Si la escultura había consistido tradicional e históricamente en estatuaría y monumento, relegando al mobiliario la objetualidad del puro diseño, es en el *límite*, en el *umbral*, en la *frontera liminal* del '*entre*' que venimos nombrando donde lo figurativo, lo formal e incluso la imagen se 'pierden', se 'depuran' o 'desaparecen' en un plano inclinado o un ángulo que además contienen una función de uso mobiliario junto con la identificación y a veces apelación simbólica a la escultura. La 'preparación' de un lugar urbano con pedestal o pavimentación especial para la contención de una estatua (como por ejemplo la plaza del Campidoglio de Roma y el Marco Aurelio representativo de la estatua ecuestre), vuelve a ser relevante

en la postmodernidad pero no para la inserción de monumentos sino para la instalación de mobiliario urbano –en ocasiones mobiliario de escala monumental o presencia escultórica–, que de este modo queda significado de forma especial en un lugar premeditadamente determinado y 'personalizado'.

En los 'nodos' y en las 'sendas', en los 'bordes' o junto a los 'mojones' arquitectónicos de la ciudad (Kevin Lynch), esto es; en los cruces y en las calles, en los viales o los enlaces, en las plazas y en los parques de la ciudad, es posible que el '*lugar de la escultura*' lo ocupe una determinada lámpara singular en vez de un monumento. '*Mobiliario*' que, sin embargo, no estará exento de *reminiscencias escultóricas* como el tratamiento sensible de los materiales, las texturas y los colores, la presencia matérica que sobrepasa el mero uso funcional. Si nos ceñimos al caso de Bilbao en concreto, por ejemplo en las torres de iluminación de Abandoibarra que hemos citado, es obvio que la simulación del óxido imprime carácter y armoniza tanto con la arquitectura –Palacio Euskalduna– como con la escultura –Chillida– del entorno, adquiriendo un valor añadido casi simbólico que enlaza directamente con la cualidad del acero cortén y el uso emblemático que se le ha dado a este material a raíz de la obra y trayectoria de escultores como Oteiza o Chillida y la influencia que han ejercido en unas determinadas generaciones de artistas.

Por otro lado, la '*reminiscencia*' es también la 'cualidad objetual', el propio *valor como objeto* que no se justifica únicamente por su 'función' técnica-material. Conjuntamente con ello el interés por la estética que en nuestra opinión, cuando son los arquitectos o los artistas los que intervienen va más allá del diseño singular o peculiar, aflorando del mismo modo otra de las reminiscencias que sería la apropiación espacial, las relaciones e interacciones con el entorno que tiene que ver con la '*reminiscencia*' del minimalismo cuando las esculturas objetualizadas se asoman de la galería al espacio público, así como con el diseño urbano que conjuga el planeamiento urbanístico con la inclusión de la escultura pública y/o el mobiliario urbano en el espacio de la ciudad. *Tratamiento escultórico del objeto* enmarcado en un espacio público urbano que en Bilbao lo podemos ejemplificar de una manera modesta aunque destacable en un espacio intersticial de servidumbre tras el edificio de la estación de Abando y ciertamente indefinido, en el que la inclusión y disposición de unos elementos de mobiliario urbano a contribuido a su caracterización y significación. En estos 'lugares inciertos' e 'intermedios' de la ciudad es donde se palpa la importancia de otra de las reminiscencias que es la escala en función del objeto que puede adoptar valores monumentales o mínimos. Sin embargo, no se olvide que no pretendemos bascular premeditadamente ese 'deslizamiento' o 'fluctuación' que proponemos 'entre la escultura pública y el mobiliario urbano' hacia la sobrevaloración de estas reminiscencias que venimos señalando, ya que en definitiva, sobre esos objetos –elementos urbanos mobiliarios– es sobre los que nos sentamos o recostamos si buscamos un intervalo de reposo, arrojamos nuestros desechos y alumbran nuestro caminar en la oscuridad. Ante ello la escultura queda en una tesitura que no constituye ni estatua ni monumento, descubriendo su semblante figurativo-amorfo (Lüpertz, Tucker en Bilbao) o bien su impronta más arquitectónica que compite con el entorno (Garraza-Abandoibarra). En este sentido la abstracción, si no se encuentra muy delimitada por una idea compartida de algún tipo de identidad (sean los casos de Oteiza o, en menor medida Chillida), desde la modernidad siempre se ha notado un *impulso de la escultura hacia lo arquitectónico* (R. Serra, A. Calder) o *hacia el mobiliario urbano* (R. Artschawager, S. Burton), a lo que contribuye de forma evidente la estetización producida por el diseño, ya que entre ambas tendencias otra vez toma presencia la proximidad de lo figurativo (S. Armajani) en una escultura esta vez con *reminiscencia de mobiliario*, aunque en este caso hay menos problema para definirlo puesto que *la gran 'reminiscencia' es la función*, la utilidad que adquiere cuando toma ese 'valor de uso'.

Finalmente, recordar brevemente para cerrar este apartado, que esta investigación se refiere, como ya adelantábamos, a un proceso inconcluso que se está llevando a cabo en la actualidad más reciente, del cual se desconoce a ciencia cierta a qué finalidades y objetivos nos conducirá en nuestra condición de ciudadanos y los cauces por los que se dirigirá en un futuro más o menos inmediato; a corto, o más aún, incluso a medio y largo plazo. De ahí que más allá de esta investigación que ahora clausuramos se ha de perseverar con una mirada siempre atenta a la observación del *concepto y MODELO de ciudad* que se

espera y se designará en el porvenir para Bilbao y que tomará cuerpo en los años y décadas venideras, en cuyos espacios públicos urbanos que se perfilan intervienen de forma especial los 'límites' y 'desplazamientos' –*entre la escultura y el mobiliario urbano*– que han constituido el principal objeto de nuestra investigación. Bilbao se ha estado erigiendo en un emblema de ciudad –*modelo de ciudad emblemática y paradigma urbano*– que, sin embargo, habrá que valorar en un futuro próximo si va a entrar en decadencia o letargo tras un vigoroso y más o menos breve 'sueño de verano', ya que por ejemplo con la noticia de la negativa a construir la simbólica torre de Cesar Pelli en Abandoibarra por parte de la Diputación de Bizkaia, situación reconducida después, lo que nos sorprendió a todos los que tenemos alguna conexión o interés en los procesos de rehabilitación urbana que se están llevando a cabo en Bilbao y que en nuestro caso particular venía en el momento de clausura de esta investigación académica, puede ser un síntoma anticipado de que algo está cambiando en Bilbao en la forma de entender la urbanística de regeneración que hasta ahora se había sustentado en proyectos estrella. En este sentido, aunque no tengamos la capacidad de especular con estadísticas y barómetros ya que no estamos ante un estudio sociológico en toda regla y además sería por nuestra parte adelantar conclusiones o valoraciones precipitadas, hay ciertas cuestiones que subyacen, lo cual se palpa en unos movimientos políticos que crean incertidumbres e interrogantes difíciles de encauzar. La *representación como proyecto* que en Bilbao parecía funcionar con un cúmulo de intenciones difusas destacándose lo 'intangible' que antes decíamos por parte de las instituciones y los organismos público-privados surgidos bien al amparo de las administraciones (Bilbao Ria-2000) o al abrigo de los grupos de presión económicos, empresariales e ideológicos (Bilbao Metropoli-30), se pone en cambio en entredicho con las cuestiones de *representación social* cambiando las actuaciones urbanísticamente resplandecientes a lo mejor por otras justificaciones en parte 'olvidadas' que se intentarían 'recuperar' para equilibrar el desfase en la balanza entre la *imagen pública* y la *rentabilidad social*. Acciones encaminadas en esta dirección son las que darían un 'giro simbólico' dejando así el lastre del 'Bilbao soñado' a medio despertar con otros 'nuevos proyectos inconclusos', como inconclusas fueron también todas las grandes propuestas que principalmente durante el final del siglo XIX e inicio del XX, en otro instante finisecular como el actual, 'soñaron' aquel Bilbao 'resplandeciente' redundando en lo ya dicho y que tan brillantemente han sido recogidos, como veíamos, por las historiadoras N. Basurto, P. Rodríguez-Escudero y J. Velilla. Quizás al cabo de un siglo, si no antes –puesto que aún es difícil pronosticar a ciencia cierta lo puede suceder–, vuelvan a retomarse algunos proyectos dormidos, lo mismo que últimamente se había retomado el metro de 1920, el palacio de la Música del siglo XIX o los túneles de Artxanda, resucitando otra vez todo un hito urbano y administrativo, lo cual sigue siendo un indicador válido del dinamismo y del ritmo cambiante entre la euforia y la decepción con el cual acontecen las cuestiones de esta índole en Bilbao.

VI.3.- Monumento, escultura, mobiliario urbano y 'mobiliario industrial' en la ciudad 'límbica' del 'intersticio'. Plasmación del límite y el deslizamiento

"Si Armilla es así por estar incompleta o por haber sido demolida, si detrás hay un encantamiento o sólo un capricho, yo lo ignoro. El hecho es que no tiene muros, ni tejados ni suelo: no tiene nada que la haga parecerse a una ciudad, salvo las canalizaciones de agua, que ascienden en la vertical donde debería haber pisos: un laberinto de tubos que terminan en canillas, duchas, sifones, válvulas. Contra el cielo blanquea un lavabo, una bañera o un azulejo, como frutos tardíos colgando de las ramas. Se diría que los canalizadores acabaron su trabajo y se marcharon antes de que llegaran los pedreros, o que sus instalaciones indestructibles resistieron a una catástrofe, terremoto o corrosión de termitas"

Italo Calvino

Respecto a la escala territorial y urbanística, ya habíamos intuido anteriormente que Bilbao aglutina, sin acotar de una manera específica, un *área metropolitana* o '*hinterland*' formado en mayor medida por *aglomeración* (con términos municipales de la margen izquierda y la margen derecha principalmente,

donde cohabitan tanto la continuidad territorial –Portugalete-Santurce– como los espacios de ruptura –Barakaldo/Sestao) que mediante el proceso de unión intrínseca en la idea de *conurbación*, como podía ser el caso de Basauri-Etxebarri-Arrigorriaga.

Además de ello, intervenciones dispersas en la ordenación territorial, que en Bilbao ha sido históricamente una consecuencia directa de los planeamientos urbanos locales en los espacios de confluencia, han generado una imagen metropolitana lineal y sólo parcialmente unitaria, inabarcable con la mirada y que últimamente se pretende homogeneizar, aprovechando para ello los espacios postindustriales susceptibles de regeneración urbanística. Se crean pasajes y paseos por las riberas de la Ría, frentes de agua, parques fluviales –como en la zona de Galindo-Barakaldo–, de modo que una nueva imagen urbana amable en sus planteamientos y tecnológica en su consecución –a lo que contribuyen tanto la *arquitectura*, como el *mobiliario urbano* y la *escultura*– viene a sustituir a la antigua tecnología mecánica, que sí producía una imagen unitaria de aglomeración industrial a lo largo de la Ría. El urbanismo postmoderno combina la *arquitectura hipertecnológica de 'camuflaje'* –sedes para empresas 'innovadoras', 'sostenibles' y supuestamente 'ecológicas' que no terminan de cuajar en Bilbao– con el paisaje 'vegetal' 'recuperado' y las infraestructuras para la cultura del ocio, que actualmente se diseñan y se conciben de forma similar a las 'fábricas' de informática, robótica, nanotecnología o microbiología.

En este sentido, las grandes infraestructuras al amparo de los programas hipertecnológicos de innovación radical parece que incluso se apropian de un espacio que ni siquiera les pertenece, un espacio '*excesivo*' que 'invade' el entorno circundante. En la ciudad histórica europea, tradicional, imperial, clerical o burguesa, los edificios singulares, religiosos (el templo), institucionales (ayuntamiento y juzgado) o particulares (el palacio, la casa-torre), y los edificios con una clara función cultural y educativa (escuelas, teatros, bibliotecas y museos) han jugado un papel importante de cara a la configuración del espacio urbano, como hitos señalizadores de especial relevancia, pero que a la vez eran los que en última instancia generaban el espacio público y cívico de uso colectivo, en torno a la plaza del mercado. La singularidad arquitectónica establecía unas coordenadas de ordenación y organización en la ciudad, integrándose con la densa trama construida (la malla urbana clásica, el entramado medieval, la ciudad decimonónica ensanchista). Algo de esto intuimos que se pretendió recuperar en Barcelona, cuando se introdujo el Museo de Arte Contemporáneo (MACBA) de Richard Meier (figs.V.36-38) –un edificio ciertamente emblemático por su diseño y por su utilidad–, en un 'intersticio' degradado de la ciudad histórica, volviendo así a recrear un escenario apropiado para la *recreación de las señas de identidad de lo urbano como plaza pública frecuentada por todos los ciudadanos*. Después de una década, el camino contrario se ha plasmado, sin embargo, con las estructuras megalómanas, 'pseudogalácticas' y periféricas del FORUM 'de las culturas' 2004 (fig.V.34), postergando en parte la *idea de reconstrucción de la ciudad* que planeaba en Barcelona durante la década de 1980, como hemos indicado en la introducción, cuando Barcelona tuvo que resurgir, tal que Bilbao ahora, de sus cenizas industriales.

En ocasiones, parece como si el espacio privado o institucional (FORUM en Barcelona, BEC en Bilbao), *privatizara incluso los espacios ajenos a su utilización que se encuentran en 'tierra de nadie'*. El "Bilbao Exhibition Center" (BEC) por ejemplo –que comentábamos en el quinto capítulo–, al igual que otros muchos complejos para la celebración de eventos o los gigantescos centros y áreas comerciales, se encuentra en un nudo de rutas viarias que funcionan como envolventes para un espacio claramente privatizado –esas vías de comunicación, arterias y venas que disgregan y fragmentan el territorio–, ubicado en unos antiguos terrenos industriales de Altos Hornos de Vizcaya, junto a uno de los barrios de cota baja de Barakaldo (figs.V.43-45), en el *límite donde comienza la ciudad*. El manejo del espacio privado puede darse de forma física mediante el amojonamiento o el vallado, o quizás de forma más simbólica mediante el lenguaje y los signos gráficos, considerando que más allá de un predeterminado linde nos situaríamos en el *dominio de lo privado, donde comienza lo 'prohibido'* (prohibición de pasar, prohibición de entrar, prohibición de detenerse, prohibición de permanecer... Prohibiciones que tiene que ver, generalmente, con la estancia, la movilidad o la presencia física de las personas en unos determinados lugares acotados).

Es cada vez más notorio cómo en esos tránsitos urbanos, *la desaparición del espacio público se verbaliza en una intensidad de los privados que evocan representaciones mentales*. Otras veces puede ser un barrio marginal o problemático del extrarradio periférico que queda constreñido en 'isletas' rodeadas por 'junglas de asfalto' inhabitables, evitándose así las miradas indiscretas. Por lo tanto, es obvio que en ciertos espacios el caminante se observa a sí mismo incómodo y extraviado, 'no-ciudadano', cuando nos parece que en lugares concretos nuestra presencia no hace sino constatar la ausencia de ciudadanía plural y variada. Un aspecto que tiene que ver con los cambios antropológicos y que, sin lugar a dudas, tendría que ser motivo de estudios sociológico, propiamente antropológico o específico de la psicología urbana.

Bajo el signo de la postmodernidad, la 'mirada versátil' que proponemos no oculta sino que evidencia, exacerbando incluso el *recuerdo de lo inexistente* y mostrando el poder uniforme, globalizado y desheredado de identidad. En la modernidad, con los avances de la ingeniería y la ciencia, la industrial – símbolo de esa modernidad – presentaba una dualidad de exaltación continua y rechazo atenuado por el efecto de la prosperidad. En Bilbao, al igual que en otros lugares donde se emancipaban las ideologías menos rupturistas, hemos visto cómo incluso la construcción fabril y la maquinaria propiamente industrial se podía 'ocultar' tímidamente bajo arquitecturas fachadistas de índole tradicional o revivalista. Esos 'procesos de ocultación' fructificaron en arquitecturas esencialmente racionalistas y estilísticamente camufladas de regionalismos (silos de Zorroza, Puente de Bizkaia en Portugalete). Es esa la industria que en nuestro territorio adquiere formas historicistas, lo cual se plasma a veces en el arte, en un tiempo de continuidad con las normas establecidas, que son normas de convivencia basadas en la supeditación a las ideologías dominantes.

Todo ello nos conduce a revelar la apelación 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 imaginaria de la actividad industrial contribuye a esa reproducción plasmada en un nuevo imaginario*. En Bilbao, los monumentos conmemorativos de la margen derecha que conmemoran personalidades ubicadas en el recuerdo de la colectividad, e incluso cierto tipo de mobiliario urbano decimonónico que magistralmente rememora un tiempo pasado (sujeto por lo tanto a la idea de monumento –*monumento mobiliario*–), da paso a la escultura alegórica que plasma unas utopías imaginadas. La idea épica del trabajo industrial y el sacrificio, remarcando con cierto lirismo la evocación estóica, formalmente se aproxima a la 'forma de representación' del realismo socialista, pero sin ser ni realista, ni mucho menos socialista. En Barakaldo, la prismática y rotunda peana con relieves que recrean algunos aspectos de la minería y la industria soporta un trabajador quasi-mitológico u olímpico, en un conjunto escultórico pseudo-neoclásico o postbarroco de Lucas Alcalde. Otro tanto sucede en Sestao con una obra del mismo autor y de similar porte, con un busto en homenaje a los trabajadores de la siderurgia y la minería sobre una monumental peana 'férrea' simbolizada mediante relieves alegóricos (fig.V.97)⁴. También en Sestao, el trabajador en traje de faena y casi futurista de Casto Solano –*Trabajador con niña*–, lleva un gran sello en su pecho que constituye el plano urbano del municipio, mientras que 'protege' a su lado a una niña de apariencia frágil, impresión acrecentada por la diferencia de escala en las figuras, que en este caso 'descienden del pedestal' y se ubican a pie de calle con una pose aparentemente más cercana al transeúnte (figs.V.105-106)⁵. Al frente se encuentra un mural pintado en el quiosko de la plaza, con imágenes figurativas alusivas a la industria y los medios de transporte y comunicación –las señas de identidad de Bilbao– aunque en este caso con un énfasis no tan sobredimensionado o aleccionador⁶. (figs.V.107-108)

⁴ En los relieves laterales aparece una simbología del tipismo más tradicionalista –al igual que en elementos artísticos y decorativos del pasado como las vidrieras de la estación de Abando que antes citábamos (fig.V.110)–, con imágenes de utopía que representan la vida de los hombres trabajadores de la minería o la industria de Bilbao, conjuntamente con las mujeres que en este caso de Sestao aparecen realizando labores agrícolas o de cuidado de ganado. Esta obra en concreto –donación del Obispado de Bilbao por mediación de Pastoral Obrera– se instaló como remate de la obra de la plaza en la que se encuentra, en el año 2001.

⁵ Remate de la obra en la plaza en la que se encuentra, el bronce anclado junto a una peana aplacada de cemento se instaló hacia 1992-93.

⁶ Realizado en colaboración con el artista Javier de Las Eras y la empresa Ideas y Medios durante las fiestas patronales de 2003, la obra tiene un 'valor relativo' para los técnicos de cultura del municipio.

Por otro lado, en la vertiente 'opuesta' o quizás 'complementaria' encontramos la *escultura abstracta como recreación simbólica y estetización-objetualización de un entramado material supuestamente libre de cargas o connotaciones ideológicas* –desde los muelles de Santurtzi y Portugalete hasta los parques y promontorios de Galdakao (figs.V.113-120). Sin embargo, constituyen una serie de obras de 'escultura pública' si es que es lícito denominar así, desperdigadas por los muelles, los paseos, los parques y en general los espacios públicos urbanos, a modo de una especie de 'museo al aire libre' tal y como defienden los alcaldes y los responsables de cultura. La *'reinención de la ciudad' y sus espacios lúdicos o lugares de tránsito* se realiza en este caso mediante piezas escultóricas de referente iconográfico postindustrial a la vez que tecnológico y postmoderno⁷ (otro tanto sucede en el caso de los parques de Galdakao que arriba mencionábamos).

Estos lugares así configurados preludian la imagen de una suerte de 'puertas de la ciudad'; 'puertas oteicianas' simuladas que reproducen vagamente insípidas memorias históricas y que, sin embargo, no sintonizan ni con la estructura urbana ni con los espacios públicos, al revés de lo que se consigue cuando se guardan las relaciones espaciales y se generan distintos planos de la ciudad en perspectiva como por ejemplo Oteiza, esta vez sí, en Tolosa. La alegoría en postmodernidad, puede presentarse mediante el conglomerado de formas abstractas o los materiales industriales empleados. 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 relictico*. No se rememora reutilizando, sino que se recrea y reimagina 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 de la Ría de Bilbao*. 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, 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 en todo caso 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': el vestigio, 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.

De la misma manera que una peana clásica monumentaliza un objeto real: una vagoneta⁸ (el figurativismo en este caso se palpa con la realidad y de la misma manera que una escultura servía como colofón para un hito mobiliario –Basterretxea en Pasajes de San Pedro como decíamos al principio–, aquí el 'pedestal' arquitectónico-escultórico contiene un elemento de '*mobiliario industrial desfuncionalizado*'). Asistiendo perplejos y exhaustos a la defunción y al funeral de un sistema productivo, una estructura anacrónica antaño real pero ahora idealizada, puede muy bien recrear el ambiente necesario de una escultura abstracta que connota la presencia de la industria; por su materialidad, por su color de herrumbre, por la aproximación a ese inconsciente colectivo que en su

⁷ En Santurtzi intervienen autores y autoras como Teresa Eguibar, Carlos García Muela, Lorenzo Frechilla, Juanjo Novella, José Luis Sánchez, Francisco Sobrino, Amadeo Gabino, Enrique Broglia, Pepe Noja o Amador Rodríguez, además de algún artista consagrado como Nestor Basterretxea. Todas las obras fueron instaladas entre los años 2000 y 2003.

⁸ Monumento al minero que existió hasta hace pocos años, tal y como muestran 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.

huida se nos ha recreado. Entre medio quedan los 'murales pintados y las esculturas en realismo socialista', como dijera en alguna ocasión Rafael Castellanos. Y es que, si en el imaginario de "Armillá", en las *Ciudades invisibles* de Italo Calvino, se mostraban las 'canalizaciones de agua' con los '*laberinto de tubos que terminan en canillas, duchas, sifones, válvulas*', en Bilbao esos objetos aumentan de escala y se divisan como toda una serie de *mobiliario industrial*; las balizas, los bolardos de la ribera fluvial, las 'bañeras' para el acero, los trenes de laminación, las baterías de coque, los convertidores Bessemer, los hornos Martin Siemens, los antiguos tranvías aéreos y cintas sin fin –cuyo testimonio lo encontramos en las fotografías sepia de los archivos que delatan historias inmundas–, los cargaderos de mineral y las vagonetas, no resisten la 'catástrofe' de la desmantelación, en unas estructuras donde las 'termitas' –el transcurso del tiempo, el abandono, la lluvia frecuente, y el olvido– ya hicieron su aportación más 'corrosiva'.

Al otro lado de las 'puertas de la metrópoli' que se abren hacia el Sur, suceden quizás unas estrategias similares pero con distinto signo. Por el mar grisáceo, el Abra, el Superpuerto y el recuerdo de los antiguos burgueses poderosos immortalizados en monumentos conmemorativos, o en su caso tipísimos alegóricos como la 'sardinera' de Santurtzi, dejan paso a las praderas antes verdes y ahora totalmente antropizadas y repletas de urbanización y pabellones industriales –una visión que no es, ni por asomo estética–, en las áreas periurbanas de Bilbao, *dans l'arrière pays*, como dirían los franceses. Estas 'puertas de entrada por el interior' recuerdan en todo caso confluencias de ríos y caminos, y quizás de algún modo descubren el semblante más anacrónico de una simbología bastante más rural que urbana –el 'dantzari', la 'seta' de Galdakao⁹ (figs.V.98-99)–. Simbología intrínsecamente arraigada y aferrada a algún compartimento de la mentalidad colectiva que define comportamientos sociales, y que acota, física o metafóricamente, un espacio metropolitano delimitado por la costa y la montaña.

Tanto en la villa medieval, como en el Bilbao moderno y más si cabe en la ciudad metrópoli postmoderna, las encrucijadas, las comunicaciones como llave de progreso y *la Ría como espina dorsal estructurante* con sus puentes e hilos de unión han constituido las *trazas de esa huella urbana y metropolitana* con la ciudad del hierro en plena fogosidad industrial, con aquellos rumores efervescentes actualmente apagados y agotados en un Bilbao pese a todo siempre 'saliendo de la oscuridad' y emergiendo de sus cenizas ferruginosas, con unas perspectivas novedosas e imparables y una *imagen de ciudad* inacabada, inmersa siempre en *procesos de regeneración y rehabilitación*. Una ciudad metrópoli en profundo cambio y desarrollo. Todas estas cuestiones, y aún algunas más, constituirían en nuestra opinión dignas vías para la investigación académica con estudios que se podrían abrir a un futuro inmediato, para lo cual este trabajo que ahora cerramos no ha constituido más que una modesta aportación.

⁹ Elementos 'escultóricos' de fundición colocados en parques y espacios urbanos de Galdakao, por obra y gracia del alcalde de la localidad, dando cuenta del arraigo y pervivencia de los 'buenos usos' y costumbres tradicionales al inicio del siglo XXI, haciendo gala sin rubor de una función ideológica más bien 'ejemplificante' y aleccionadora para el adiestramiento de la ciudadanía. Las setas gigantes por ejemplo, reproducen minuciosamente el aspecto de la *Amanita Rubensces*, seta simbólica y emblema de la sociedad micológica del municipio.

BIBLIOGRAFIA



