

ESPACIOS LIMÍTROFES, UBICACIONES FRONTERIZAS. LUGARES Y TERRITORIOS LIMINALES PARA LA ESCULTURA Y LOS OBJETOS HÍBRIDOS (UNA REFLEXIÓN CRÍTICA E INTERPRETATIVA)

*Boundary areas border locations.
Subliminal places and territories for the sculpture and
the hybrid objects (a critical and interpretative reflection)*

Isusko Vivas Ziarrusta²

ESPACIOS LIMÍTROFES, UBICACIONES FRONTERIZAS. LUGARES Y TERRITORIOS LIMINALES PARA LA
ESCULTURA Y LOS OBJETOS HÍBRIDOS (UNA REFLEXIÓN CRÍTICA E INTERPRETATIVA).

*"En el Tablón de San Andrés, en el centro de un ruedo de estatuas colocadas por los arqueólogos
locales con las habidas por aquellos alrededores, se encuentra un pequeño asiento de piedra. A él se
refiere Pérez de Barradas en esta forma: «nada semejante conocemos en Colombia a la estatua de San
Andrés que asemeja una vivienda...»".*

Jorge Oteiza (1952: 26, 134)

2 Universidad del País Vasco (UPV/EHU). FACULTAD DE BELLAS ARTES. *Departamento de Escultura*. Barrio Sarriena, s/n, 48.940 Leioa (Bizkaia). isusko.vivas@ehu.eus

1. DE LA ESCULTURA Y DEL DISEÑO. ÁREAS EN (CONSTANTE) FRICCIÓN Y APARENTE CONFLUENCIA, REINVENCIÓN Y REDEFINICIÓN

Pensar en escultura y pensar en diseño siempre son y debieran de haber sido cuestiones diferentes. Inmediatamente, ambas disciplinas tratan de no eludir el concepto de espacialidad y al menos el diseño, tampoco debería de olvidar en ningún momento el origen inciertamente datado en su temporalidad pero acotado por el concepto de funcionalidad. Además o como una especie de colofón sumatorio, si se toma en cuenta el espacio circundante y/o el espacio abarcado por la propia forma del objeto en su volumen tridimensional, ya comenzamos a hablar, también en el diseño, de la acción de ocupar -o librar- cierta espacialidad. Pensemos, entre tanto, en la siguiente reflexión:

"Las operaciones del arte parten de un contexto determinado y arraigan en instancias como lo imaginario y lo simbólico, las cuales determinan los modos de ver, pensar y sentir [...]. En este sentido, si bien la creación alcanza aquello que no es común como sujetos de representación, siempre contendrá las particularidades del contexto-paisaje en el que se produjo. Cuando el arte es producto de un proceso de estas características no hay peligro de formalismo o sometimiento a los estándares de 'novedad formal'; [...] el arte será símbolo, y será eficaz si logra establecer una relación no tanto de identidad como de identificación" (Arnaiz, Laka y Rementeria 2016: 48).

1.1. 'Ocurrencia' y forma... Del 'ornamento' y del 'delito'

La función simbólica del arte nos remite recurrentemente a unos entornos difíciles de alcanzar que escapan al sujeto de representación, manifestándose dentro de unos 'territorios' entrecomillados de salvaguarda, para aquellas operaciones que corroboran acciones instituyentes y que quizás se caracterizan por acontecer de manera especulativa respecto a lo comúnmente concebido como utilidad material de los objetos. Por ello, la pretendida 'eficacia' del arte en el logro de establecer relaciones de identificación con los 'modos de ver, pensar y sentir' desde unas vertientes imaginario-simbólicas, contendrá precisamente las 'particularidades' de su 'contexto' cultural en el que se produce y ha fructificado históricamente. Evidentemente, el apego a la 'especificidad' cultural y contextual puede constituir en ocasiones una vía de contención al pueril formalismo de atracción visual-epidérmica, senda un tanto distinta o disgregada de la que en modernidad dejó sin concluir -por completo- una concepción sincrética que en sus últimas consecuencias, mostraba el señuelo de poder profundizar en la misma 'esencia atemporal' (esto es, cuya comprensión por las personas es independiente de una aproximación epocal-historiográfica e inclusive cultural-identitaria o identificativa). Empeños fructuosos-infructuosos que culminaron acaso en el 'silencio expresivo' oteiciano del ecuador y segunda mitad del siglo XX, como vena 'detenida' o anulada.

Con sus ligeras diferencias y matizaciones, este fue seguramente el camino que condujo a los abanderados vanguardistas a redescubrir (en el panorama del arte, de la arquitectura y del diseño), máximas como la forma que sigue a la función o la no menos veraz ase-

veración de que cuando algo no presenta forma alguna (cuerpo o volumetría informe, aunque ello redundaría en una contradicción) no es nada, pero cuando -solo- configura una forma no estamos sino ante una apariencia. No solo artistas-arquitectos-diseñadores de la honda vanguardista apadrinaron unas aproximaciones teórico-metodológicas de esa índole sino que la propia actividad (cultural) del diseño de objetos tuvo claro, seguramente desde el principio, que habitualmente 'menos es más' (*moins, c'est plus*). Desde un punto de vista antropológico-cultural ya unos grados redimensionados hacia la estética (en su sentido visual, más o menos trivial), ha constituido un hecho relevante que la forma de los objetos ha provenido de la función de los mismos; una funcionalidad a menudo utilitaria salvo en los enseres de funcionalidad simbólica-ritualística que no meramente ornamental-decorativa. En estos últimos ejemplos, la decoración de los útiles inanimados e inclusive los seres animados (muchas veces la persona humana) en ningún caso podíamos asociarla al puro placer de la ornamentación sino a una incoación mental profundamente ético-estética, sujeta a la manera de afección colectiva del ritual y una cosmovisión esencial de la existencia.

Ahí nos encontraríamos sin duda con una primitiva 'funcionalidad simbólica', la cual ha podido responder a múltiples corrientes soterradas o latentes que han ido mostrando sus puntos de inflexión-florecimiento y que han permeado hasta el momento al que se puede retrotraer (culturalmente) nuestra comprensión empática intelectual de los acontecimientos que en nuestra latitud supondrá la modernidad occidental. Desde las últimas décadas del siglo XIX e inicios del XX, mientras el arte como tal tuvo que ir paulatinamente reivindicando sus deudas y desapegos; de la fotografía, de la noción figurativa de la representación, de los canales más ortodoxos de transmisión... así como ir reinstaurando intersticios de influencia periclitada: en las grandes ideologías políticas de la modernidad y sus relatos contemporáneos, con sus períodos de lucidez y hechos luctuosos (auge y retraimiento las efervescencias sociales y de clase, las guerras mundiales, el holocausto para lo que tampoco hubo redención desde el arte, etc.), paralelamente e incluso a veces sincréticamente evolucionaría el mundo del diseño de objetos desde las corrientes más apegadas al *Beaux Arts* y escuelas similares que cita Amaia Lekerikabeaskoa en el marco histórico de este libro, hasta constituirse casi en marcas de referencia para una sociedad que se recomponía cada vez más opulenta tras la II contienda bélica mundial. Empero, al albur de los abundantes bienes del capitalismo de consumo, el campo que convenimos en denominar como 'diseño' tampoco ha estado nunca desvinculado de referencias socioculturales y simbólicas, más bien propiciatorias de unos idearios e idiosincrasias de estatus. En los subsiguientes decenios, durante el establecimiento de la avanzada sociedad del 'bienestar' en occidente, desde el diseño se supieron crear hitos muy pregnantes y de gran capacidad funcional-utilitaria que, a la postre, redundaron en emblemas de identificación socio-comunitaria. Lógicamente, el trasfondo de la función de uso como evolución de los propios objetos-mecanismos y sus formas subsidiarias estaba servido, hasta el advenimiento de lo que, bajo los parámetros postmodernos actuales tildáramos como capitalismo de ficción, virtual o incorpóreo.

Acercándonos ya a otro instante finisecular entre los siglos XX y XXI el arte y el diseño acuerdan unos lugares 'comunes' o 'áreas' de influencia mutua (hemos preferido optar por el término 'área' como superficie o entorno más o menos acotado/ambiguo que

‘espacio’, con otro tipo de connotaciones que mencionaremos), amparándose en ocasiones no en las funcionalidades simbólicas/utilitarias, operativas/especulativas o sus confluencias disciplinares, sino en la ‘novedad formal’ que antecede al ‘sometimiento’ a los susodichos parámetros de los ‘estándares formales’, tal que ensoñaciones estéticas deliberadamente desapegadas o depuradas de cuantos imaginarios o identificaciones puedan ser reconocibles y recolectados con mimo de las persistencias/permanencias pretéritas. Lo que nos coloca ante la ocurrencia formal tanto en escultura como en diseño. El viejo arquitecto Adolf Loos, no sin falta de alguna razón práctica llamó *Ornamento y delito...* a las ‘modas *beauxartstianas*’ imperantes en su tiempo, teniendo la valentía y reconocimiento de haber concebido y construido uno de los primeros edificios del racionalismo constructivo vanguardista en una fecha muy temprana (1910, junto con las primeras acuarelas abstractas de V. Kandinsky). A pesar de que el propio racionalismo, en su afán de ‘desvestirse’ de una indumentaria formalista (‘tinglado decorado’) sucumbió, a la postre, a la conversión de algunas de sus creaciones más prolijas en voluptuosos signos pretenciosamente formales (‘edificios pato’)³. Poco menos de una centuria dista entre el ‘delito’ ornamental arquitectónico y el ‘delito’ del diseño a la luz de las pesquisas de otro autor de referencia obligada como Hal Foster⁴.

Cuando Mies Van Der Rohe se refirió a aquello de ‘rechazamos reconocer problemas de forma’ se comprende bien puesto que *“la vindicación entusiasta del funcionalismo propio de la nueva arquitectura hacía creer que un detallado programa de usos determinaba unívocamente la forma”* (Español 2007: 7). Junto a ello se reconocía la preocupación por el ‘estilo’, que se vinculaba a la denostada tradición academicista más rancia e infecunda. En contraposición o contraste a “discursos en los que el término ‘forma’ se utiliza de manera fútil para dar fundamento aparente a proyectos que solamente muestran interés por los aspectos estilísticos más externos” (Español 2007: 7), prescindiendo de todo hecho consustancial a la ‘materialidad’. Pero entre tanto, entre los ‘surcos’ de las afirmaciones de los ‘especuladores estéticos’, un ‘nuevo estilo’, apegado a la modernidad, al racionalismo y al funcionalismo hacía prever una especie de relleno del vacío persistente entre la ‘definición de funciones’ y la ‘forma resultante’; peligrosamente cercano a lo que R. de Venturi bautiza como ‘edificios pato’ e inclusive ‘objetos pato’. Joaquín Español nos advierte que pasado el tiempo, la mayoría de los proyectos actuales (creaciones y diseños en los que ‘proyectar’ es ‘entender’ y ‘ordenar’; ‘dar forma en el orden’ como fuerza creadora) no se plantean en condiciones en las que *“se desarrollan con imperativos técnicos, culturales o funcionales tan apremiantes que el margen de elección formal era escaso, la perfecta conformidad del objeto a sus requerimientos era posible, y uno podía prescindir de sofisterías”* (Español 2007: 8). En circunstancias en las que el autor denomina más ‘imperfectas’, las creaciones ya no quedan tan determinadas por las leyes objetivas sino por los códigos formales.

El ideal de ‘objetos indispensables’ declina hasta el punto de que *“en la práctica habitual del arquitecto y del diseñador las exigen-*

cias funcionales y técnicas están lejos de determinar unívocamente la forma [aunque] para no ser siervos de un lenguaje de las formas, debemos de ser expertos en el metalenguaje de las formas” (Español 2007: 8). Ahí nos topáramos de bruces con la ‘ambigüedad’ de objetivos en el diseño que presagia la ambigüedad de fines inscritos en tantos objetos absurdos, desequilibrados e inoportunos con muchos de sus propósitos no reductibles a formulaciones funcionales. No obstante, la arbitrariedad identificada con los ‘estilemas’ *Beaux Arts* que decíamos no puede ser sustituida por una discrecionalidad injustificada de la utilización gratuita actual de cierto ‘formalismo’ a veces fortuita e inconsciente, sin ‘talento’ ni ‘destello’; a pesar de que en ocasiones una elección ‘casual’ insignificante pueda abrir soluciones inesperadas. Puesto que “en un momento u otro, de manera consciente o deliberada, actúa la destreza en el dominio de la forma, ya sea para activar la imaginación inventiva ya sea para tomar decisiones sensibles en el momento de la selección de los resultados” (Español 2007: 12). Después que el artista, diseñador o arquitecto (creador) proponga ‘artefactos medidos’, la sociedad convendrá en ‘colonizarlos’ según sus necesidades como insistía K. Malévich, con conocimiento de las potencias de la forma consistente. Tampoco conviene excesivamente, claro está, el abuso especulativo de los ‘patrones perceptivos innatos’ que trascienden la geografía y el tiempo, y que constituyen procedimientos arquetípicos para organizar simplícidamente formas como pueden ser la geometría, simetría, repetición regular y recurrencias seriadas tal que paradigmas de conjuntos contruidos a base de formas inaugurales repetidas por una regla-arcana.

Sea como fuere, muchos de los objetos que hoy día reivindicamos como herederos de unos modos de hacer en diseño durante las décadas intermedias del siglo XX, ofrecen el testimonio de una estética que como ha sido casi siempre, proviene de su función; y no a la inversa, unas pautas formales de ‘imagen’ a las que se les aplica, poco menos que por añadidura, una pretendida función práctica que a veces ni tan siquiera constituye un avance en la manejabilidad del instrumento o el utillaje; hecho que ha trascendido incluso a la arquitectura. Antes bien, aquellos objetos algunos de los cuales hemos ‘musealizado’ e inscrito en los anales de la historia, determinaron avances prácticos además de formales que, procedentes a menudo de reinterpretaciones vanguardistas, supieron o pudieron ser industrializados, fabricados en serie e incluso comprometidos con un enfoque de popularización que sirvió para el uso y la comodidad de sectores muy amplios de la población. Después, al decaer su utilidad o ser sustituida por más eficaces métodos/procedimientos, devienen objetos de culto que son mostrados, exhibidos y retenidos en la retina de los imaginarios de quienes compartieron una misma época vital. Otras veces hemos advertido que sucede lo propio, salvando las distancias, con algunas infraestructuras arquitectónico-ingenieriles de la industria, las cuales fueron novedosos engendros de hierro durante su proceso de construcción para pasar inmediatamente a cumplir funciones altamente productivas, una vez agotadas las cuales, regresaron de nuevo a ser considerados como estructuras de carácter marcadamente estético e inclusive muestras o ejemplos ‘patrimoniales’ a rescatar, salvaguardar, restaurar y conservar⁵. En postmodernidad, nos hallamos igual-

3 Denominaciones otorgadas por Robert de Venturi a las diferentes creaciones arquitectónicas que fueron poblando paulatinamente la ciudad de Las Vegas (referencia de la obra en apartado bibliográfico).

4 Ensayo escrito por Hal Foster, con resonancias del problema tratado por A. Loos casi un siglo antes (remítase el/la lector/a a la referencia bibliográfica adjunta).

5 A este respecto, hemos manifestado y fundamentado en diversas ocasiones nuestra concepción concerniente a las creaciones industriales (véanse referencias a varios textos recogidos en la bibliografía).

mente inmersos en una vorágine de producción de elementos 'de diseño' que también se clasifican en catálogos y libros 'de diseño' y mayormente son comercializados en tiendas que consideramos 'de diseño'. Sin embargo, su estética difícilmente supera la 'imagen' mientras que su utilidad real viene complicada de una manera subalterna por un formalismo epidérmico-ocurrencial, como una capa o pátina lustrosa que puede convertirlo/s en deseado/s objeto/s 'de culto' detentador/es de un estatus sociocultural.

1.2. Determinación de la zona franca; áreas híbrida y liminal entre escultura-diseño

La parte más netamente fundamental y sobresaliente del presente libro de A. Lekerikabeaskoa, versión adaptada de su tesis doctoral presentada y defendida en 2015 en la Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea (Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura), constituye ciertamente el plato fuerte de la condensación textual en unos mecanismos de representación visual que los encontramos hacia los capítulos finales. Es cuando la autora da forma gráficamente a casi todo el cuerpo de contenidos restante, sintetizando magistralmente el marco hipotético de acción en los esquemas que definen el 'territorio híbrido'; en una posición relativamente central que correspondería a la suma de varias 'clases' de objetos: el 'artístico', el 'estético' y el 'utilitario'. Colateralmente, en ambos márgenes, se encontrarían el ámbito del 'diseño' (objeto 'utilitario' más objeto 'estético') y el terreno de la 'escultura' (objeto 'artístico' más objeto 'estético'). Los 'límites', serían así los que se deslizan hacia lo 'estrictamente' estético (desde el 'diseño') y/o hacia lo funcional (partiendo desde la 'escultura'). Ahí se producen, en palabras de la autora, *fenómenos u obras que refuerzan el contorno del sistema de normas establecidas*, generando tensiones y fricciones para 'ensanchar' los campos pero sin resquebrajar o desgarrarlos totalmente. En el 'territorio híbrido' a priori determinado como 'zona franca', sin embargo, suceden obras o *fenómenos que no buscan la especificidad de un género* y que fuerzan los 'contornos' de las reglas establecidas para mutarlas completamente o destruirlas.

El susodicho diagrama general es inmediatamente aplicado con sus leves modificaciones en lo que se refiere a distintas 'finalidades' en los 'territorios híbridos' y 'espacios limítrofes': el valor de uso de la escultura y del diseño así como sus valores expresivos que contrastan o a veces colisionan con la intencionalidad representativa, expresividad (objetos creados con función e intención estética, muy sujetos a características visuales y de imagen), el componente simbólico y función simbólica (con la variabilidad de los mecanismos de simbolización); para que finalmente puedan identificarse los 'encuentros y desencuentros'. Con ejemplos en los que se puede reconocer la utilización de parámetros conceptuales similares aunque sujetos a objetivos disímiles, pero que visualmente comparten espacios físicos de semejanzas mutuas.

En el 'límite' con la escultura se insertarían los objetos que simulan contener una utilidad funcional, mientras que en el 'límite' con el diseño se percibe un mayor apego por la conceptualización. En cambio, al igual que muchas de las 'zonas francas'; ya sean estas culturales, político-económicas, lingüísticas, etc. casi nunca son productoras de un espacio real de larga duración e impregnaciones socioculturales sino artificiosamente instaladas y reproducidas. En

el caso que nos ocupa y debido a la gran 'presión' que ejercen los 'límites' contiguos, el 'territorio híbrido' se va comprimiendo hasta el punto de convertirse ello mismo en una asíntota o raya liminal cuasi-inalcanzable para los 'objetos' diversos que se van encasillando en los entornos de la escultura y del diseño, o en los bornes que ambos describen. En los documentos gráficos que la autora ofrece, esa especie de 'vaciamiento' se hace notar sensiblemente a medida que, cada vez, se seleccionan menos imágenes de obras u objetos que ocupan ese 'territorio' de hibridación, mientras que las franjas de los liminales (escultura y diseño) continúan estando pobladas de objetos; hasta que uno de esos márgenes (el de la escultura) acaba igualmente vacío mientras siguen apareciendo los objetos que delimitan con el diseño.

Queda así clarificada la sucesión de los esquemas que no son sino 'cajones estanco' para 'colocar' las imágenes de las obras y los objetos que provienen de unas y otras disciplinas o son más acertadamente 'intermedios' (no hablaríamos en estos términos de un efecto acumulativo 'multi' o 'pluri', sino una condición acaso mejor expresada por los prefijos 'inter' o 'trans'). En todo ello queda también muy patente que una intención representativa no precipita una articulación formal estructurada que no sea únicamente 'formalista' u 'ocurrencial'. Tomando como 'paisaje' ya labrado y abonado estas categorías intrínsecas no tan al pie de la letra como nos gustaría, pero sin alejarnos distancias astronómicas, vamos a intentar en los subsiguientes apartados indagar en la idea de los espacios que conforman 'lugares' y/o cómo éstos se configuran tal que 'espacios', apoyándonos primeramente en algunos ejemplos de la historia del arte y desde ahí, acercarnos después a esa 'liminalidad' e 'hibridaje' de los territorios y ubicaciones 'trans-fronterizas' acontecidas en algunos enclaves del País Vasco.

2. DE LOS LUGARES QUE SE CONFIGURAN COMO ESPACIOS Y VICEVERSA; DE LOS ESPACIOS QUE CONFORMAN 'LUGARES'

Desde el núcleo más prominente y ortodoxo de las vanguardias artísticas europeas, hemos pretendido honradamente verificar una certeza; a saber, que las obras de arte (y a partir de un momento sobre todo esculturas) determinan con su colocación-ubicación unas relaciones no solo activas sino transformadoras del espacio circundante, llegando a ser en algunas propuestas esa relación-interacción tan sincrética, que los elementos 'ajenos' vienen a veces a 'espacializar' un sitio-emplazamiento; bien creando 'lugares' o 'radicalizando' el propio espacio '*in situ*' (no neutro), como en las relaciones que buscaron y frecuentemente hallaron los minimalistas. Desde las posturas vanguardistas y transitando por las 'segundas vanguardias' posteriores a la II Guerra Mundial, toda una sucesión de corrientes 'accionadoras', 'instalativas' y reactivas-transmutadoras han intentado trascender lo escenográfico para que el objeto (de arte) y el espacio transiten conjuntamente y se amolden a las características propias de la arquitectura. Hasta tal punto que ésta ya no es continente o contenedora, más o menos inocua, de livianas paredes ortogonales, sino alentadora de una organización articulada con los objetos.

Empero, los códigos que el arte (ante todo escultórico) puede mostrar y defender a partir de las vanguardias (occidentales y euro-

peas) y su interacción con el espacio para la creación de lugar (y/o viceversa) han encontrado unas argumentaciones teóricas bien fundamentadas en las reflexiones y pensamientos acerca del espacio que desde el mundo germánico generó el filósofo Martin Heidegger, con claro matiz existencialista y que de alguna manera influyó en el País Vasco. De forma un tanto pareja también el alemán sociólogo y filósofo Jürgen Habermas desde la recuperación misma de la esencia perdida del 'espacio público'⁶ de reminiscencia cívico-política en su sentido amplio, aunque lógicamente distinto de la mirada del primero. Testigos de quienes nos han precedido, nosotros no pretendemos, de ninguna manera, tensar el hilo sobre el espacio 'per sé', sino más bien propiciar un acercamiento a esas interacciones que se intuyen entre espacio-objeto-arquitectura, cuando dicha mediación es terciada por el arte y a veces aquello que remite al ámbito del diseño. Por consiguiente, en otro orden de términos y quizás retrayendo varios siglos nuestro margen de comprensión asimilada (más o menos empática y ya casi ininteligible por el intelecto), justo es traer a colación que sorpresivamente nos topamos con una obra del artista Raphaël Zarka en una visita a la feria madrileña de ARCO (Arte Contemporáneo) en su sesión correspondiente de 2009. La escultura (quizás en chapa lacada) dispuesta sobre una común peana blanca y prismática presentaba una especie de mueble-estantería que contenía diversos 'huecos' de tamaño inferior; los cuales permanecían vacíos y ordenados. La escala del objeto dejaba claro, no obstante, que no estábamos ante un cajón de utilidad real (salvo que se tratase de una miniatura de tipo joyero, etc.), pero ni las dimensiones ni los presupuestos estéticos más aparentes coincidían con dichos requerimientos. El interés específico de reparar en ese objeto yacía en una interrogante que se cernía sobre las personas mínimamente conocedoras de la historia del arte, hasta tal punto que aquel mismo objeto, en otras condiciones distintas pero de la misma hechura formal, rondaba nuestras mentes hasta descubrir su alineación con un pasaje esmeradamente pintado en una de las grandes obras maestras del arte histórico.

Se trataba ni más ni menos que del cuadro-retrato: "San Jerónimo en su estudio" (prelado o personalidad purpurada de la alta jerarquía eclesiástica), pintado hacia 1476 por el célebre Antonello da Messina (National Gallery, Londres). Ahí aparecía el mueble-estantería, con otra escala, otro tamaño superior y otra pátina que denotaba su construcción mediante materiales de origen orgánico (madera), colmatado de objetos varios, algunos de ellos seguramente simbólicos y de suculentas interpretaciones incluso misteriosas que en este texto no podemos ni es la finalidad desentrañar. El alambicado entorno del mueble con los útiles es un espa-

cio pleno (extremadamente lleno, repleto de cachivaches identificables o extraños), pero que en su trasfondo mantiene las coordenadas desnudas de un habitáculo (largura o extensión X, anchura o extensión Y, cota o extensión Z) pero no solamente eso, sino que el mueble y sus condimentos generan en su derredor un lugar habitado/vivido. Espacio en el que el peculiar mueble-arquitectura-trono (asiento) nos remite incluso a la idea de ciudad-maqueta a escala mínima, que justamente entremedio del primer plano de la gran 'ventana' y los vanos que dejan entrever la iluminación del 'afuera', se inserta a modo de 'estantería' no por completo escenográfica y recurso 'de pantalla', sino que es lícito entenderlo como objeto tridimensional de bulto redondo tal como lo reinterpreta el escultor. De hecho, este nos ha enseñado que un espacio como el de la sala gótico-renacentista del lienzo ha sido convertido en lugar, con un centro que irradia de forma notablemente circular, casi barroca, aunque las principales perspectivas direccionan desde nuestro enfoque visual hacia el lejano paisaje-exterior, fugando en un único punto que preludia una perspectiva cónica de tipología netamente renacentista.

El mueble, sin embargo, además de la 'portada' del propio cuadro como antesala de la galería, y pesar de su imagen aparentemente plana-frontal, nos hace pensar en un espacio concebido proto-arqui-escultóricamente desde el propio 'lugar' de ubicación exacta (no aleatoria ni anecdótica), lo cual dista de los típicos recuadros a modo de meras 'vedutas'⁷ luminosas abiertas en los muros de los palacios. Cuando la pared se resquebraja, no rompe del todo el escenario pictórico sino que se accede a lo que se encuentra al otro lado; otro/s espacio/s, otro/s lugar/es en la temporalidad real gobernada por la experiencia, no en el tiempo diferido gobernado por la representación (Ordúñez *et al.* 2016: 21). Así, el 'lugar' preciso en el que se sienta-asienta el cardenal, constituye conscientemente, un espacio que es solventado por sus lados cardinales y multi-dimensiones manifiestas. No menos importante, con el cuarto del clérigo podemos comenzar a hablar del 'afuera' y del 'adentro'. Y sobre todo del afuera, donde entra en juego el patrimonio tangible-intangible, sujeto a una reactualización/alteración de imaginarios; jardines, micro-arquitectura e hiperrealismo.

No excesivamente alejados de la 'captura de la esencia' estructural que hemos comentado, R. Zarka conseguía en el 'mueble' mencionado y regresando hacia las segundas vanguardias desarrolladas a partir del ecuador del siglo XX, los ya citados minimalistas resucitaron la admiración por las formas geométricas simples de los objetos, pero no como cuerpos tales 'flotando' en un espacio informe y disoluto, sino desde la articulación relacional con el (interior) espacio arquitectónico circundante, con tal rotundidad que este último era literalmente transformado por las piezas-objeto en él insertadas; en una interacción simbiótica en la que las propias 'esculturas' dejaban de ser tales para funcionar con la arquitectura, cofundando un espacio confeccionado por claves perceptivas y 'espacializadoras' más allá de la aprehensión visual-auditiva.

Transcurrido un tiempo prudencial, la escala adaptada a los espacios de galería y museo de aquellas piezas cambió para que

6 Esta noción en la adscripción achacada a J. Habermas proviene del concepto 'öffentlichkeit' que el autor propone en: *Historia y crítica de la opinión pública...* (1981). Noción de traducción un tanto ambigua, desde 'vida pública' y 'esfera pública' hasta 'opinión pública' o 'público' a secas. En todo caso, las explicaciones de Habermas tuvieron un eco de resonancia máxima durante las décadas de 1960 y 1970 principalmente, con la presentación de un espacio público arquetípico e ideal, procedente de las utopías democráticas perdidas del mundo clásico y su lugar de visualización, el *ágora* griega de la vida pública, complementada por la vida privada u 'oikos'. En el ideario habermasiano, sin embargo, existe una tendencia a la homogeneización hacia un espacio público único y unificado que sor-pasa las particularidades específicas (Ordúñez *et al.* 2016: 17), y que redunda en sus formas de organización y ejecución a través del debate y la discusión, los actos del habla y el diálogo 'ciudadano'. El espacio público acontece así como un entresijo (*conditio sine qua non*) para la política y la pluralidad.

7 Originariamente 'veduta di campo vaccino', venía a ser algo así como el nombre con el que se conocía en los siglos XVI-XVIII el área o extensión de 'bella ruina' que se estampaba a partir del Foro imperial romano y sus restos monumentales-pétreos, en visiones un tanto oníricas y casi pre-románticas.

podiesen funcionar en el espacio de afuera (exterior), por lo que durante el último tercio tras el meridiano del siglo XX, propuestas de investigación y creación artística postminimalista y similares ‘invadieron’ contextos territoriales que por sus características podían resultar extensiones idóneas para el arte. De hecho, un texto del



Figura 1. A. da Messina: “San Jerónimo en su estudio” (arriba, izq.). Fuente: *Cien obras maestras de la pintura*, Círculo de Lectores, Barcelona (1966), p. 25. Escultura de R. Zarka, ARCO, 2009.



Figura 2. Piezas de carácter minimalista (franja izq.): D. Flavin, D. Judd, R. Gerald, R. Morris, T. Smith, sólidos en ‘L’ (R. Morris), cubos de S. Lewit; marcos de referencia para orientación espacial y principio de organización entre los elementos que componen la figura; con segmentos de recta paralelos y transversales que trazan (aún sin completarse) vértices y ejes de simetría invisibles pero ‘deducibles’ por la percepción ‘gestáltica’, para la captación de arquetipos y conjuntos geométricos de interacciones profundas: igualdad, paralelismo, ortogonalidad y equidistancias. Relaciones con procesamiento mental instantáneo, simples pero sumamente vigorosas que alcanzan el ‘grado 0’ de orden (Español 2007: 15-17). Imagen principal (der.): aplicación lumínica de barras fluorescentes en línea verde de D. Flavin en fachada (imágenes en red).

‘land artist’ de Robert Smithson datado en 1967⁸ podemos aquí considerarlo como uno de los acicates ‘estético-sublimes’ para que terrenos de desecho y despojo, ruina y residuo industrial pudiesen adquirir una categoría estética de ‘paisajes inusitados’ para ser interceptados y mutados por intersección artística. El propio R. Smithson, junto con Walter de María o artistas ‘evolucionados’ del Minimal como Robert Morris o Richard Long en un contexto divergente indagaron aquel fenómeno del ‘land art’ o arte de la tierra (los ‘earthworks’). Panorama en el que otra aportación teórica muy importante, que a la postre redundaría incluso en la comprensión de todo el panorama de la escultura moderna sería: *La escultura en el campo expandido* de la historiadora y crítico de arte Rosalind Krauss (publicado en 1985 pero con reflexiones que provienen de la década anterior), trabajo en el que se vislumbra la interacción entre categorías perfiladas como los ‘emplazamientos señalizados’, ‘estructuras axiomáticas’ o señalización de lugares entre el territorio, el paisaje-no-paisaje y la arquitectura-no-arquitectura en cuyas fronteras se asentaba lo que, desde la fase más madura de la modernidad occidental podía re-definirse con el concepto (ya un tanto ambiguo y maniqueo) de ‘escultura’. Aquello a lo que nosotros nos referimos matizadamente, simplificando o a lo mejor complejizando, lugares que se configuran como espacios y/o viceversa; espacios que conforman ‘lugares’.

De los ejemplos que podemos traer a colación, artistas de la órbita minimalista como Donald Judd (uno de sus mayores exponentes) transitaban hacia la construcción de objetos geoméricamente rotundos de escala adaptada a espacios exteriores cuidadosamente seleccionados, de modo que recursos como la repetición y seriación modular podían insertarse en diálogo coherente en espacios no predeterminados por el área expositiva o museográfica. Con ello aconteció una escala (aunque no concepción) monumental de ciertas obras que aparentemente no contenían deuda alguna con la idea de monumento. Lo cual proporcionó a los enclaves de ubicación un fenómeno de contemplación que sería inaugurado por dicha praxis desplazada al territorio. Otros autores como R. Morris señalizaron los emplazamientos por medio de propuestas como los ‘observatorios’ y los ‘laberintos’ que, aparte de posiblemente conectar con los universales cognitivos de los imaginarios culturales, consiguieron convertir coordenadas geográficas impersonales en lugares activados y señalizados cultural y estéticamente. No lejos de dichos empeños, postminimalistas como Nancy Holt reclamaron un pequeño ‘pedazo de desierto’ olvidado en Arizona para el establecimiento de un ‘observatorio estelar’ compuesto de trozos de tuberías industriales vacías, con incisiones practicadas en sus cilíndricas paredes en la disposición de las propias constelaciones; lo que además remite a la obra un aura de rememoración histórica si recordamos los grandes cenotafios esféricos dibujados por el ilustrado y visionario arquitecto de la ensoñación Etienne Louis Boullée en el París revolucionario de finales del XVIII. Más humilde en su materialidad física, los tramos de tubos de N. Holt son colocados en una disposición medida sobre el inerte terreno desértico, sitio inhóspito emplazado como lugar contemplativo. En una estrategia pareja pero aprovechando un abandonado búnker post-nuclear en otro páramo de singular belleza, Michael Heizer interviene en la aplacada arquitectura casi enterrada u ocultada en la arena con la construcción de

8 Remítase al apartado bibliográfico.

una 'estructura axiomática' sujeta a unas premisas muy concretas de las estéticas de la abstracción vanguardista. Este mismo autor, no obstante, en otras ocasiones redescubrirá el carácter sublime y poderoso de los fenómenos naturales en difíciles ámbitos para cavar enormes zanjas o hincar pararrayos como hizo Walter de María.

Otra vertiente curiosa resulta ser la de Thomas Sütte, que acaso con una mirada de talante más arquitectónico utiliza también un cilindro acostado de cemento gris para lograr que, con una puerta rudimentaria puesta en una de sus caras diametrales, simule la idea de un habitáculo o 'cabaña junto al bosque' que posteriormente será retomado y redimensionado por un componente más acusado de diseño y atracción publicitaria, como espacio supuestamente 'real' que sirve para la vida o al menos poder pernoctar.



Figura 3. "Observatory" y laberintos de R. Morris, década de 1970 (arriba). Geometrías minimalistas de D. Judd en el exterior (centro). "Sun tunnel" de N. Holt, "Cenotafio a Newton" de E. L. Boullé (siglo XVIII) e intervenciones de M. Heizer y "Campo de Rayos", W. de María (inf.), en red.



Figura 4. Cilindro tumbado-caseta de T. Sütte y 'hogares' en interior de conductos (imágenes en red).

Comenzando de una concepción indudablemente distinta, uno de los actuales escultores más prolíficos como Richard Serra, dirigirá sus pasos claramente hacia el trabajo con el espacio mediante los pesos gravitatorios, unos materiales específicos muy contundentes y unas escalas que, sin embargo, veríamos desplazarse de lo más modesto hacia lo gigantesco. En todo caso, R. Serra nos proporciona un asidero para percatarnos de una peculiaridad sobradamente ensayada; la querencia de ciertos artistas en trascender las paredes del museo pero regresando cíclicamente a ellas, de forma que la actividad en el interior de la arquitectura y en el territorio-paisaje se puede duplicar o intercalar sin solución de continuidad. Para finalmente terminar de introducir una dificultad intersticial más compleja, autores que trabajan en fechas más recientes como Siah Armajani no solo discurren por los espacios-lugares del adentro (el interior de la arquitectura) o del afuera (parajes y enclaves señalados), sino que confieren a sus objetos una idea -superficial o no- de objetos de uso que, al menos como imagen, nos remiten a unas utilidades reales o imaginarias que contienen, o que objetos etnográficos similares en un pasado más o menos remoto pudieron cumplir. Uno de los primeros en ensayar esta vía fue Richard Artschwager, casi coetáneo a los minimalistas. De ese modo se condiciona la estética de la forma simbólica con la forma utilitaria-funcional, en un juego visual-intelectual que a veces aflora discursos culturales más allá del arte. Aquí encontramos ya una mayor cercanía con el campo de estudio de este libro de A. Lekerikabeaskoa, que trata como veíamos de escrutar esos límites fronterizos. Fronteras que a lo mejor se encuentren menos claras o definidas para artistas como Scott Burton, que tanto en los interiores de la arquitectura como en las calles de la ciudad o áreas de vegetación boscosa nos sorprende con objetos (provenientes de la escultura) que son utilizados para sentarse o reposar y que, sea cual fuere la carga simbólica que pretendamos mediadora, en ocasiones tienen la capacidad de sorprendernos (aunque sea formalmente) como re-actualizaciones reminiscentes de propuestas vanguardistas de consagrada talla como la "Mesa del silencio" de Constantin Brancusi (década de 1930). De ahí a las 'mesas'/'sillas' de S. Burton han transcurrido nada menos que sesenta años.



Figura 5. "Sea level" de R. Serra (arriba). Escultura interior de R. Serra y objetos del 'entre' (escultura-mobiliario) de R. Artschwager (centro). Intervenciones de S. Armajani y S. Burton (abajo). Ángulo inferior der.: 'mesa' de S. Burton y "Mesa del silencio", de C. Brancusi (fotos en red).

2.1. De atalayas, asientos, miradores y aeropuertos; observatorios de lo inespecífico

Con la cita del escultor vasco Jorge Oteiza que reproducimos al comienzo de este prólogo ensayístico, traemos a colación la mencionada alusión al 'asiento-silla' de piedra que, colocado al parecer en el centro neurálgico de un corro-ruedo de 'estatuas' manipuladas (palabra que utilizaba Oteiza para nombrar la estatuaría monumental precolombina) 'asemejaba' además 'una vivienda' según otro estudioso a quien Oteiza le confiere cierta autoridad. No obstante y sin obviar las diferencias del *crono-topos* geográfico-temporal y cultural, el banco-asiento nos hace seguir pensando en el afuera y su relación con la arquitectura, donde entra en juego por ejemplo, muy lejos del San Andrés oteiciano y en un contexto mucho más próximo para nosotros, el Banco juradero de Beteluri y la relación



Figura 6. Banco juradero de Beteluri, pieza arqueológica recuperada e instalada en los jardines de rotonda de la plaza Ernesto Erkoreka, Bilbao (fotos cortesía de J. Carlos González Astorga). Diferentes perspectivas anterior y posterior, junto a emblemas icónicos (bandera de la villa).



Figura 7. Pieza de pared 'contra-ventana' de A. Lekerikabeaskoa (imagen de la autora) e instalación en galería de S. Armajani (arriba), imagen en red. 'Banco corrido' de P. Irazu en el patio del Museo de Bellas Artes (inferior izq.), Bilbao 2003 (imagen propia) y objetos de P. Irazu para el espacio público exterior con aparente función utilitaria (inferior der.), imágenes en red.

actual de los monumentos, esculturas y objetos mobiliarios de patrimonio histórico-artístico con la realidad que los envuelve en medio de enclaves hiper-simbolizados, rotondas de caminos y/o plazas urbanas bastante inaccesibles.

Se trata de una construcción blasonada de piedra sillar y bulto redondo, exento, en cuyo lado de mayor funcionalidad simbólica se labra un relieve heráldico sobre un murete de bloques compactos, de modo que a sus pies nos encontramos con una especie de repisa que sirve para sentarse y constituirse en autoridad sociopolítica, a la vez que se juran los correquisitos y obligaciones de los cargos civiles temporalmente atribuidos. El objeto simbólico-monumental contenía otrora una función de utilidad para la comunidad que lo podía identificar como 'lugar' de alguna manera 'sacralizado' aunque fuese en su 'naturaleza' secular. Esa doble vertiente funcional-simbólica puede remitirnos ahora a la dualidad monumento-mobiliario identificado inclusive en algunos de estos elementos patrimoniales cuyo 'lugar' se ha descontextualizado espacialmente, hasta recabar en piezas ornamentales sujetas a la 'decoración de exteriores'. Sitas en reductos urbanos multi-funcionales re-cargados de intenso 'ruido visual' e infinidad de percepciones que alteran la 'sonoridad' propia de los espacios-lugares que conformaron.

Lo cual nos conduce, de alguna manera, a poner en boga el concepto y correlato patrimonial. Al punto que no sólo es el objeto en sí descontextualizado o anacrónico, testimonio de unas herencias idiosincrásicas evidentes y palpables que perduran, sino que abogamos por la restitución de los objetos en su lugar, apoyados en la idea de entorno configurado de una determinada manera sensible, tanto funcional como estética. Ello produce una percepción, unas sensaciones peculiares que remiten a épocas concretas o evocan memorias pasadas. El patrimonio intrínsecamente articulado con el lugar y el territorio que genera un espacio-paisaje. Quizás una vertiente del patrimonio (inmaterial y/o intangible) sea detectar esas presencias en la ausencias, y tarea de la remodelación (urbana) recuperar ese 'patrimonio' (mueble e inmueble) desde la contemporaneidad⁹. Evitar el fomentar esas rupturas de memorias, de imaginarios e identidades, pasaría por la noción de 'transmodernidad' entendida de una manera actual pero sin '*tabula rasa*'¹⁰. Colocar unos objetos antiguos en unos jardines o parques a lo mejor sirve de rememoración más o menos burda de ciertos antecedentes culturales pero despejados de resonancias veraces con los hilos identitarios culturales que las encadenan a su contexto existencial pretérito; lo mismo que sucedería con las piezas-monumentos de las rotondas auto-viarias. Privilegiar una acción contenida pero a su vez

9 Sin tener que 'subir' perentoriamente a la montaña a realizar cromlech como rechazaría de plano Oteiza, pero tampoco recreando -ya en nuestros días- cajas metafísicas, en una temporalidad 'extendida' que abarca desde la prehistoria hasta lo contemporáneo más postmoderno.

10 La 'transmodernidad' (parafraseando a Rodríguez Magda 1989) encierra una realidad urbana que es posible gracias a la copia que sustituye y que ha suplantado, en muchos órdenes, los modelos antecesores. En estas recreaciones o reinventiones (patrimoniales, materiales e inmateriales), la clave no está en la ruptura; no se trataría tanto de 'reparaciones' que rompen con el pasado; más bien obedece a un proceso que da paso a otro tipo de simulaciones por medio de las cuales se construye una cultura 'glocal' (neologismo conjuntivo entre lo 'global' y lo 'local'). Modernidad y postmodernidad desembocan así en una transculturización, en la que han dejado de preocupar los cismas con las formas anteriores. El cambio de valores halla su apoyo en nuevas configuraciones simbólicas en virtud de expectativas diferentes.

contenedora de reminiscencias culturales articuladas con las señales holísticas del propio paisaje, enclave o lugar, ayudaría de un modo no tan evidente pero eficiente y efectivo a rescatar esos sustratos de la esencia cultural que trascienden lo contingente.

'Trascendencia de lo contingente' y rescate del 'sustrato de la esencia cultural' pero por medio de lenguajes no al uso, aunque pueda sonar a elucubraciones un tanto altisonantes es lo que el arte debe tener como finalidad noble y modesta; no por ello meta complicada de alcanzar, aun transitando vías sinuosas cuya colateralidad y ramificación no es menos asertiva que una unidireccionalidad vectorial inerte o tremendamente previsible por reiterativa y 'ocurrente'. Artistas como los arriba mencionados: S. Armajani o S. Burton, que son igualmente recogidos en el trabajo de A. Lekerikabeaskoa, desde un posicionamiento instaurado en el arte han obrado para poder crear (no sin dosis de ironía o impotencia) unos objetos que iconográfica e incluso funcionalmente se acercan a la concepción de mesas, sillas, barandillas y micro-arquitecturas, desconociendo hasta cierto punto si su estética deviene de la función o a la inversa, pero que sin embargo han constituido 'atalayas' provisionarias que han marcado 'lugares paisajísticos' cuando se han insertado en el territorio o han contribuido a crear espacio a partir del lugar concreto, cuando ha sucedido en la sala de exhibición. En un ámbito más próximo, artistas vascos de una generación más reciente como Peio Irazu han demostrado ocasionalmente similares apegos estilísticos en la concepción de objetos entre la escultura y el mobiliario singularizado.

Hace ya más de un lustro que un texto para una exposición compartida en la que participaba la autora de este libro titulamos: *Observatorios de lo inespecífico* (Vivas 2008). Tal como las antiguas atalayas como objetos de cultura material distribuidas por los montes y promontorios de nuestro ámbito cultural y geográfico vasco, la artista organizaba unos objetos armónicos articulados de tal manera que producían una especie de 'lugar' para poder, precisamente, contemplar lo 'inespecífico'. El 'lugar' conformaba 'espacio' envolvente que no obstaculizaba, entre tanto, divisar un horizonte que transcendía a las opacas paredes para así descubrir, de modo plástico-sensible, mundos inesperados e insólitos. Tal como hemos introducido antes, las estructuras ingenieriles de la arquitectura industrial abandonadas pueden asimismo desempeñar esos papeles.

Mientras que los entablados, mapas, elementos cónicos y banquetas-barandilla destilaban una funcionalidad simbólica, otro artista-arquitecto coetáneo como Erik Olofsen persiguió en uno de los talleres de cesión de la Fundación BilbaoArte (2008) una transformación radical de la rígida habitación en un espacio-lugar moldeable pero mediante planos y elementos modulares horizontales de escaso grosor, con un singular resultado verdaderamente sobrecogedor en cuanto a la alteración de los códigos de un espacio perceptible, aprehensible e inteligible en su racionalidad ortogonal. Sin embargo, en una de los muros perimetrales menos intervenidos el artista abre una 'ventana' imaginada y acaso también 'imaginaria' al otro lado, cuando posiblemente podía haber conformado un 'hueco' real y haber creado un nuevo 'lugar' en el espacio contiguo (de espacialidad física). No obstante, en este caso E. Olofsen más bien ha realizado una 'fotografía-veduta', una ilusión simulácrica de espacio y de 'lugar' que podría haber tenido visos de haberse palpado tangible y topológico. En el hábitat cardenalicio (A. da Messina), la bi-dimensionalidad del cuadro no es óbice, en cambio, para poder re-crear un 'lugar' determinado por un espacio topológico-vivencial.

Si regresamos momentáneamente a T. Shütte, una de sus antológicas más loables en el Museo Reina Sofía (Madrid), mostraba una línea concreta de trabajos de las últimas décadas con objetos volumétricos sobre mesas-peana que acontecen como una colección de maquetas arquitectónicas de edificios existente o inexistentes, a las que les confiere una escala y ubicación-colocación escultórica que dista de las habituales representaciones tridimensionales de los proyectos arquitectónicos. Los pequeños 'edificios' se vuelven objetos curiosos sobre las mesas de distinto porte y calado que los



Figura 8. 'Atalayas' tipo 'observatorios de lo inespecífico', interiores y exteriores (A. Lekerikabeaskoa).

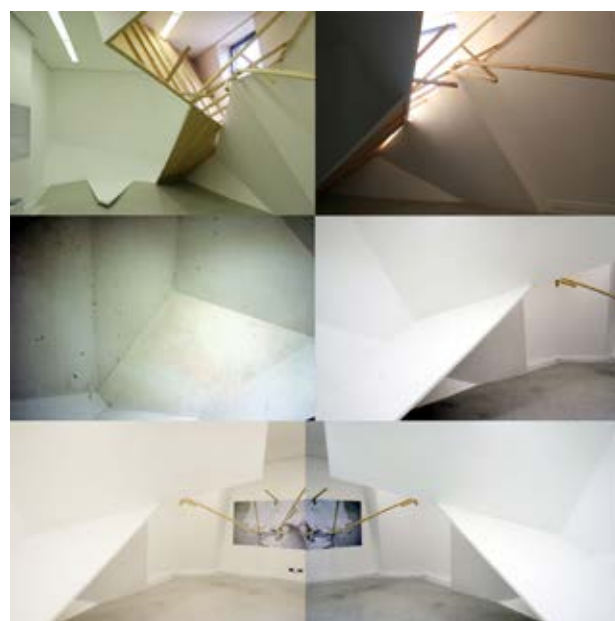


Figura 9. E. Olofsen, intervención archi-escultórica en un espacio-taller de la Fundación BilbaoArte.

soportan. La variación de materiales, colores y texturas denota unos encuentros con el espectador terciados por el discurrir de esos espacios intersticiales entre los propios conjuntos de objetos y la visión que desde los reducidos de los mismos, se abren en algunos casos hacia la miniaturización de espacios interiores recreados en esas maquetas-escultura. Sensación que se hace más frecuente en las mesas que, sin contener objetos encima a modo de soportes de partes de la obra, se convierten ellas mismas en 'miniaturas arquitectónicas' inventadas con toda una red de espacios 'interiores', pasadizos y escaleras vistas desde los orificios practicados. Salvando las distancias, ese empeño de trastocar y reinventar desde lo escultórico un objeto cuya forma reposaba en su funcionalidad utilitaria, es de algún modo puesta en entredicho en el panorama del arte vasco por Eduardo Chillida, con ejemplos de algunas de sus bajas mesas y 'asientos' ('*eserlekuak*'), en cuyo centro se distingue el relieve/vacío escultórico de perímetro irregular, en ocasiones percibido en su ser gracias a las sombras arrojadas.

Otras piezas escultóricas como las del artista Jens Reinert (2010), sin embargo, utilizan formas tridimensionales de la abstracción objetual que son colocadas en espacios interiores de la sala expositiva a modo de 'carcasas' en cuyo interior, se reproducen detalladamente y a escala ínfima estancias un tanto anónimas, susceptibles de ser consideradas como 'no-lugares' en la acepción del antropólogo Marc Augé (1992), como pueden ser estaciones de ferrocarril metropolitano o túneles de autopista. De manera que por alguno de los huecos o agujeros de la pieza que quedan al descubierto podemos penetrar parcialmente en mirada de periscopio desde el 'afuera' hacia el 'interior' de la arquitectura a escala mínima, pero como los ángulos no nos permiten girar la visión hemos de conformarnos con aquellos fragmentos que el autor propone para su visualización. Realmente, nos encontramos con unos escenarios arquitectónicos 'calcados' a escala reducida que asoman como simulacros hiperrealistas de unos espacios físicos-funcionales. Una treta cercana al diorama o diaporama que produce una '*veduta*' hacia el interior del objeto-carcasa contenedor; extraña 'maqueta' semioculta que exhala imágenes fijas, imágenes-estanco, distanciándose bastante de la arquitectura (interior) que re-articula y cambia el espacio (interior/exterior) expositivo.

Un tanto distinto a los 'caprichos' estéticos de alteración (tergiversación) arquitectónica-espacial como en un instante del desarrollo de su trabajo provocaría también la artista vasca Maider López, el colectivo *jaYxa* de escultores y profesores de la Facultad de Bellas Artes (UPV/EHU), tendría la ocasión de colaborar estrechamente durante la primera década del siglo XXI con los promotores y arquitectos que llevaron a cabo las obras de ideación y construcción del nuevo edificio para la empresa AZTERLAN. Hito sin precedentes en la vinculación arte-arquitectura en pos de una estética que impregna edificio, mobiliario, espacios comunes e identidad corporativa, el proyecto Azterlan se alza como "trabajo colaborativo de Integración Arte/Arquitectura por los miembros de este grupo Xabier Laka y Jabier Elorriaga, materializado en la construcción del IK4 CENTRO DE INVESTIGACIÓN METALÚRGICA AZTERLAN (2003-7) de Durango" (Arnaiz, Laka y Rementeria 2016: 46). La escultura 'crea' lugares en los patios y espacios comunes interiores, mientras que de la susodicha integración simbiótica y sincrónica arte-arquitectura florecen elementos de 'amueblamiento', de remates de fachada y de mobiliario que tienen su proyección del interior al exterior.

Sabemos que la colaboración y/o asesoría en distintos niveles complementarios entre artistas y arquitectos puede ser un valor deseable pero escasamente conseguido en sus últimas consecuencias. Varios fueron, en este caso, los 'fracasos' entrecomillados y



Figura 10. T. Schütte, mesas escultórico-arquitectónicas a escala mínima (imágenes en red). Inferior izq.: vistas parciales y sombras arrojadas de: "Mesa de Omar Kahayyan II", E. Chillida (1983).



Figura 11. Escultura-maqueta con 'vistas' internas de arquitecturas, J. Reinert, 2010 (imágenes en red).



Figura 12. Elementos de puerta principal, entrada, barandillas y muretes del edificio AZTERLAN, jaYxa.



Figura 13. Superior: elaboración propia basada en la fotografía de una de las variaciones presentadas por J. Oteiza al concurso de anteproyectos para el cementerio de Ametzagaina. Inferior: 'cajas-nicho' del camposanto de César Portela (Finisterra, Galicia) e imágenes publicitarias (en red).

previstos por Oteiza en anteproyectos como por ejemplo el nunca bien ponderado 'cubo' de la Alhóndiga de Bilbao (con Sáenz de Oiza 1987-1988)¹¹ o un par de años antes en la misma década, la infructuosa colaboración con Juan Daniel Fullaondo y varios arquitectos/as para el concurso del Cementerio de Ametzagaina en Donostia-San Sebastián. La propuesta "Izarrak alde" defendía la utilización del montículo y su planicie para una especie de 'aparcamiento espiritual' y territorio de silencio expresivo, poco anterior a la plaga de urbanizaciones suburbanas y peri-urbanas que ha ido invadiendo como 'mancha de aceite' y tupida red de imbricadas telas de araña nuestros parajes, imparablemente y con vocación de continuidad. El prisma en flotación dibujado por el escultor precedía a una horizontal línea encauzada hacia la costa; 'pista de despegue' para las almas que no regresarían jamás. Los 'aeropuertos', sin embargo, han de disponer guías-luminarias para orientar en la penumbra que ampara la oscuridad. Del espacio paisajístico más 'horizontalizado' a la 'estatua' de las 'cajas metafísicas' oteicianas, el arquitecto César Portela ancla una hilera de 'cajones' en la ladera montañosa más cercana a los acantilados de Finisterra, para clavar allí un repertorio de 'nichos' liberados de toda orientación superflua. Campo de descanso deliberadamente apegado al lugar pero donde la presencia de la ausencia vuelve a hacerse notar silenciosamente; aunque sitios reales o imaginados como los mencionados hayan sido igualmente 'desacralizados' por una publicidad ávida de fatuos estímulos de imagen.

¹¹ Véase en la bibliografía adjunta la tesis doctoral del investigador Iskandar Rementeria.

3. DE LOS ESPACIOS LÍMITROFOS EN EL TERRITORIO: UBICACIONES TRANSFRONTERIZAS Y EMPLAZAMIENTOS PARA OBJETOS 'HÍBRIDOS'

Más escorados hacia el mundo del arte que hacia el diseño por nuestra propia disciplina y praxis escultórica, más acorde por lo tanto con nuestras referencias teórico-metodológicas e intelectuales sería priorizar el análisis más exhaustivo pero no por ello enajenado de la sensibilidad estética, de los objetos que tienden hacia propuestas de mobiliario desde la práctica del arte (escultura). Desafío que lógicamente puede darse a la inversa, como bien lo recoge A. Lekerikabeaskoa sobre todo en los esquemas clasificatorios-taxónomicos de esta importante contribución académica. Si dichas confluencias, encuentros e inclusive desencuentros y desavenencias pueden identificarse y estudiarse en el panorama internacional, no es menos cierto que en el ámbito cultural-geográfico del País Vasco puede revelarse en ocasiones un intersticio prometedor.

A ello contribuyen acciones como las que, al son un poco contemporáneo de esta circunstancia universal, se han dejado notar quizás con caracteres un tanto más asociados a la cultura y los imaginarios concretos-específicos durante el instante finisecular entre los siglos XX y XXI. Así, es de resaltar por ejemplo la serie escultórica de mármol blanco de Almería que el anteriormente citado escultor y profesor J. Elorriaga instala entre 1996 y 1998 en el dique mareomotriz de la localidad marítima de Zumaia (subsistema litoral vasco de la franja costera guipuzcoana)¹², a raíz de resultar vencedor en un concurso público (abierto) convocado a tal efecto (1996). Algunas de las piezas de brillante y cuidada factura, vienen a proporcionar 'diálogos' al nivel de la sensibilidad estética con objetos de patrimonio

¹² Véanse referencias del autor acerca de algunos entresijos de todas estas obras que se comentan en este apartado, indicadas en la bibliografía de este texto.



Figura 14. Dibujos, montajes-collage originales del concurso e imágenes fotográficas del recorrido escultórico: "Estazio zahar bat, bi aulki eta mila istorio asma ditzake tristurak" de Javier Elorriaga en el dique de Zumaia (1998). Imágenes cortesía del autor (Javier Elorriaga Oribe).

material tangible que se encontraban con una funcionalidad muy mermada en la ampliación del espigón (argollas de amarre, varios noray/bolardos). La piedra hábilmente pulimentada y a escala recreada contrasta con el rojo ferruginoso del óxido salitroso en un rotundo paraje de borde marítimo. Otros objetos del recorrido como los bancos-asiento remiten a diferentes acontecimientos asociados al lugar, como la pequeña maqueta de la antigua estación del tren del Urola que unía diversos municipios del valle hasta que tuvo el infortunio de caer en desgracia y ser parcialmente desmantelado. El escultor emerge así, estéticamente, ciertas 'deudas' a medida que se sondea el (in)consciente colectivo sociocultural-político apilado en las 'estanterías' mentales de los habitantes de la zona.

Otra intervención recordatoria de elementos mobiliarios que a lo largo de varios decenios han sustentado una infraestructura tan importante como la red de energía eléctrica de una ciudad, destinada a sus espacios públicos urbanos, fue la pieza escultórica compuesta de objetos de mobiliario urbano (lámparas) que el escultor y

también profesor José Luís Moraza dispuso en uno de los jardines entre el edificio histórico de la pinacoteca de Bellas Artes en Bilbao y una de las escuadras más bellas del ensanche decimonónico de la villa. En realidad, subrayamos que se trata de una intervención ("Fanal: garden of delights") o instalación urbana para la cual se han utilizado elementos funcionales de carácter mobiliario, descontextualizados y recolocados. Sería en sí misma una obra que hace uso de esos recursos materiales como elementos primarios pero sin constituir una obra que, como tal, tenga carácter mobiliario. No obstante, mientras que la disposición de los objetos-farola (con alturas y perspectivas elocuentes) produce una sensación de bosque metálico, la intervención "Fuentes" de M. López durante 2016 en el paseo de la playa de Ondarreta (Donostia-San Sebastián) con motivo de los eventos para la promoción de la Capitalidad Europea de la Cultura, se fija en las 13 fuentes retiradas de la ciudad durante los últimos 25 años para ser rescatadas colmatando uno de los espacios circulares del frente de agua con una funcionalidad (chorro de agua) conservada pero casi irrelevante por su acumulación¹³.

Desde la vertiente de los objetos que provienen más directamente del diseño, nos encontramos en la ribera de la Ría de Bilbao con una sucesión de bloques de hormigón que jalonan los nuevos muelles de Uribitarte y Marzana (Bilbao La Vieja), que la empresa ONN Diseño de mobiliario urbano elaboró con la colaboración del arquitecto Juan Sádaba en la década de 2000. Aun conteniendo preclaros precedentes de la escultura minimalista y preminimalista mediante composiciones modulares con una disposición espacial determinada, podríamos entenderlos como objetos de claras pretensiones estéticas, concebidos por arquitectos y diseñadores en los que es un requisito indispensable y consustancial proveerlos de una función de uso; en apariencia incluso fútil o secundaria pero que puede, a la postre, ir acrecentándose o consolidando en el tiempo, hasta ser apropiado por personas y colectivos que detentan el lugar.

Este sentido del objeto estético de cualidad formalista pero que mantiene una funcionalidad utilitaria más o menos subsidiaria según las categorías de A. Lekerikabeaskoa, puede ser de incidencia común en el campo del diseño postmoderno y desplazarse a menudo hacia la remodelación o restitución de espacios urbanos (obsérvese el cúmulo inaudito de lámparas -algunas de las cuales simulan grúas que, desaparecidas, han sido sustituidas por su símbolo- sobre la lámina de agua de Abandoibarra, Bilbao). Hasta el punto que ocasionalmente la imagen de objetos etnográficos-patrimoniales puede ser reapropiada y reutilizada en operaciones rehabilitadoras, como sucede en las luminarias-noray que cerca de los muelles de La Naja (en la orilla contrapuesta al Arenal bilbaíno), sirven de iluminación baja nocturna pero constituyen piezas-simulacro que contienen incluso elementos totalmente anacrónicos que se anexan únicamente de decoración u ornamentación del elemento (cuerdas metálicas tal que amarres portuarios de embarcaciones fantasmagóricas desaparecidas de los muelles con antaño funcionalidad real). Lo cual contrasta, por ejemplo, con la permanencia de algunos de esos objetos patrimoniales 'auténticos' desvestidos de toda funcionalidad, en lugares que ya no concuerdan excesivamente con la natura-



Figura 15. Superior: Intervención "Fanal: garden of delights" de J. L. Moraza en los jardines del Museo de Bellas Artes de Bilbao (vista desde el 'huecovacío' de la escultura de J. Ramón Anda). Inferior: instalación "Iturriak/Fuentes" de M. López en Donostia-San Sebastián (2016).



Figura 16. Bloques 'varados' en los muelles de Bilbao La Vieja junto a cuadrados de pavimento especial.

13 La operación de utilizar elementos de mobiliario es similar a lo ideado por J. L. Moraza.

leza de su procedencia y atesoran otros usos añadidos o sobreimpresos.

Con independencia de estas 'derivadas', 'desplazamientos' y 'aproximaciones' existen una serie de objetos cuyas cualidades difícilmente pueden defenderse mediante los preceptos mayormente correspondientes al diseño (ni tan siquiera directamente a la escultura) y cuya presencia acontece vinculada a la susodicha ornamentación, en este caso, de espacios exteriores, tales como decoraciones efímeras colocadas para evocar acontecimientos específicos (lámparas de colores cambiantes como espectáculo luminoso en la Plaza Moyúa de Bilbao, junio de 2016, dentro de las conmemoracio-

nes anuales de los 700 años de la villa); ocurrencias o 'artefactos pasajeros' de eficacia preformativa para la atracción de la ciudadanía y el turismo o por otra parte, formas recurrentes de carácter más permanente que adquieren los planos de césped urbano recordando esquemas arquetípicos como las olas marinas en movimiento. La ornamentación del espacio público con su característica de urbano (la calle, para el antropólogo Manuel Delgado y otros), vemos que últimamente ha recurrido, por ende, al procedimiento rotatorio de poder compartir de manera temporal o efímera piezas escultóricas de artistas re-conocidos que pueden ser intercambiables de unos a otros entornos. Desconocemos hasta qué punto los propios autores controlan o manifiestan sus preferencias de ubicación pero es fácil constatar que fluyen continuamente de unas plazas a otros parques, y de ahí a otros jardines, alamedas peatonales o encrucijadas. Su disposición espacial, por lo tanto, en cuanto momentánea, limita con la vigencia del tiempo estimado a su presencia y oportunidad de su provisional/fugaz emplazamiento.

4. PARÁFRASIS: BREVE RENDICIÓN DE CUENTAS...

Quizás algunas de las comentadas sean las 'ubicaciones trans-fronterizas' más posibles y recurrentes de hallar o identificar para muchos de esos objetos que provenientes de unas u otras confluencias disciplinarias (escultura y/o diseño) precipitan su querencia de desplazarse hacia el lado contrapuesto-complementario, sin olvidar que como la propia autora del libro que presentamos indica en las conclusiones, ardua es la tarea de poder reivindicar esos 'objetos híbridos', prácticamente inexistentes al menos en su totalidad o esencialidad. Acaso una de las actuaciones que más nos ha llamado la atención haya sido la sustitución-suplantación de unos determinados elementos de mobiliario y de pavimentación (baldosa modelo "Bilbao" que se ha erigido, además, en hito emblemático-representacional cuya imagen formal disipada de su función ha sido recreada en otros elementos de mobiliario) del joven escultor Iñaki Ría por su símil 'escultórico'; esto es, por piezas realizadas con materiales y procedimientos escultóricos, pero que manteniendo la misma escala y apariencia fueron colocadas durante unos meses de 2001 en los propios lugares del mobiliario o pavimento que sustitúan en ámbitos urbanísticamente remozados de Bilbao.

El artista interrogaba de raíz tanto la forma, la composición e imagen de dichos elementos que podían ser advertidos como extraños o extemporáneos por el viandante o paseante hasta llevar a preguntarnos por las cualidades morfológicas, sintácticas y semánticas que unos u otros objetos 'límitrofes' adquirían en unos 'territorios de incertidumbre', y las fronteras ahora ya manifiestas entre las funcionalidades (utilitaria y/o simbólica) que decíamos anteriormente. Todo ello a medida que nos descubría y demostraba que todos los objetos son revestidos de una 'imagen' cualificadora que nuestra consciencia/inconsciencia puede situarlos en 'las fronteras', en los 'límites-bordes' interpretativos de unas estéticas a modo de componentes objetuales familiarmente asumidos en la concepción mental de las cosas. Precisamente, la única nota discordante de la intervención: "Calcao" respecto a la 'imitación' era la concepción que se verbaliza en la pentalogía escrita en espiral sobre una de las 'baldosas', donde uno de los dibujos grabados en relieve negativo con la forma de los pétalos tetralobulares funcionales para canalizar la



Figura 17. Lámparas-grúa y objetos-simulados en Abandoibarra (sup.). Noray carente de utilidad efectiva en Bermeo (foto cortesía de Diego S. González Ojeda) y lámparas-noray en Bilbao (inferior).



Figura 18. R. Indiana, 'recorrido escultórico' de cifras y letras, Bilbao (izq.). Objetos efímeros y decorativos de iluminación en plaza Moyúa (Bilbao). Jardines 'ondulados', Bilbao (inf. der.).

escorrentía, era sustituido por la frase de Thomas Bernhard: “en la dirección opuesta”. La máxima litúrgica y repetitiva como letanía coincide en cierto modo con la idea oteiciana de que, “*según el escultor, el saber del arte deberá operar «en dirección opuesta» mediante la ‘desocupación espacial’ de la ciudad, contraria a la ‘espectacularización’ derivada de un arte entendido como expresión individual subjetiva*” (Arnaiz, Laka y Rementería 2016: 46).

En última instancia, al hilo de estas escuetas reflexiones suscitadas por la obra de la profesora y escultora vasca A. Lekerikabeaskoa, re-contextualizando esas aproximaciones ‘objetuales’ no tan ‘híbridas’ como deseáramos, que despiertan ‘encuentros’ o ‘desencuentros’ en los intersticios ‘limítrofes’ y ‘fronterizos’, nuestra humilde ‘rendición de cuentas’ desde la praxis artística (más concretamente escultórica), enlaza con la idea de reivindicar los espacios desde el ‘lugar’ de la escultura como proponíamos en uno de los apartados precedentes. Sin tener la capacidad ni valentía de poder reclamar como parte del hacer escultórico objetos verdaderamente ‘híbridos’ sino ‘contaminándonos’ en el deslizamiento, y aunque en ocasiones ‘diseñemos’ mesas, taburetes, armarios con baldas u objetos de iluminación (todos ellos entrecomilladamente), comprendemos nuestra praxis como *no-lkeable*, de nula fabricación en masa con sencillos procesos constructivos, puesto que los mapas (conceptuales o

topográficos) de los que partimos nunca son anónimos, pertenecen a los lugares señalizados por sus identidades geográfico-culturales y dan cuenta, aunque sea inconscientemente, de una geopolítica imbricada en el territorio. Objetos-mueble, reposaderos y estanterías no-estandarizadas, con montajes y ensamblajes no-patentados, sino producto del saber (hacer) de la manufactura clásica-tradicional (re-actualizada).

Apostamos por reiterar cierta firmeza en la adaptación estética de esos ‘territorios liminales’ en espacios inciertos que con suerte pueden redundar en ‘lugares’ acondicionados para unas tretas de ‘compensación estética’ más allá de los ‘objetos de diseño’ que proliferan con su atractivo semblante sumamente adaptable e intercambiable. Singularmente distantes y disidentes, en todo caso, del fenómeno en boga de los ‘carpinteros de conciencias’ y destreza comunicativa para potenciar y expandir globalmente los productos del modelo mundializado de organización hegemónica del espacio vital y transformación simbólica del imaginario cultural, desde presupuestos y componentes estéticos en relación al mobiliario. Sin muchas estridencias, sin demasiada espectacularidad, mediante una expresión bastante contenida, el *fenómeno-lkea* propone algo similar a lo que hacía Oteiza pero bien exento del ‘fracaso existencial’. Algo que a todos nos influye y nos incluye; nos construye: desde los presupuestos estéticos del mobiliario y no desde el arte en sí, ya que la corporación empresarial internacional a la que aludimos de refilón constituye en la postmodernidad tardía algo así como (en sus mismas palabras) el ‘reino de lo auténtico’.

Más que un hipotético ‘reino’ premeditadamente ‘auténtico’ nos hemos detenido en este prólogo introductorio en intentar trasladar algunas de las categorías expuestas por A. Lekerikabeaskoa a los lugares más cercanos espacialmente a nuestras latitudes, pero también a la temporalidad que por época nos ha concernido. Ahí nos hemos encontrado algunos tipos de ‘amueblamiento’ de la ‘res-pública’ que hemos pretendido subrayar, argumentar y articular como especificidad significativa y no tanto significativa en la generalidad de la aportación¹⁴. No podemos sino concluir y detener nuestro quebradero de cabeza aludiendo al rol y la función de las ‘cadenas de montaje’ que producen moldes¹⁵ para ‘piezas híbridas’: “*las refe-*



Figura 19. Alcorques para plantación arbórea con forma de baldosa (izq.) y relieve lineal negativo (der.).



Figura 20. Propuesta “Calcao” de I. Ría, 2001 (sup. izq. y centro fotos cedidas por el autor, Iñaki Ría Garriga). Superior derecha: propuesta de la serie “Jardines ocultos” de Bilbao, edición 2009.

14 Aspecto que se explica con meridiana claridad en una cita parafrástica en euskara, cuya literalidad optamos por respetar y reproducir a pesar de su relativa extensión, por lo tanto entrecortada: “*Ez dugu ahaztuko ‘Res Publica’ nozioaren zentsua: herritarrek (hiritarrek) soberania ezartzen duten egoera, zuzenean edo hautazko ordezkarien bitartez. [...] Singularra gaindituz, pluraltasunean xurgatua, ondasuna amankomunean banatzeko antolaera sistema. [...] Beraz, amankomunean publikoki ditugun interesen inguruan ezarriko da soberania. [...] Errepublikaz egin da izan, definizioz, ‘independientea’ [«República independiente de tu casa», lema de la multinacional sueca]. Hala izanez, automatikoki, Idearen propagandak lehian jartzen ditu, norbere etxeke atearen xafak dituen bi gainazaletatik hasiz, barneko eta kanpoko espazioak, gunek, eta eremuak, ‘hemen nahi dudana egin dezaket’ [...] hori bai, baldintza batekin: ‘Ikean erositako produktuez inguratzen banaiz’. [...] Marka suediarren kasuan [...] kontsumorako eta errentagarritasunerako bideratzen dute beraien mezu ‘errepublikarra’, hain ‘demokratikoa’ dirudiena; [...] publikoa ‘pribatua’ denez, eta pribatua ‘publiko’, barrukaldean egiten dena, kanpoarekin konektatua dago (ikusmena batetik bestera dabilela), barrukoa ‘kanpotik’ ikus daiteke, eta kanpoa ‘barrutik’ begira dezakezu. Bai, baina kasualitatea, Ikea merkatalguneek ez dute leihorik, begirada ‘barruan’ geratzen da paretetan eta objetuetan giltzaperatua*” (Laspiur 2016: 46-53).

15 “*La etimología de la palabra molde, de ‘modulus’ [modulo], hace referencia al concepto de medida. Los moldes [...] establecen una medida sobre la memoria. La medida existente entre el objeto y la ausencia. Este cierre formal, que puede tener el riesgo de una narración previsible o la ansiedad por hablar*

rencias de objetos simples como 'balda', 'silla', 'mesa', 'caja', 'monolito', tienen por objeto centrar la mirada en lo diferencial. Se pone así en marcha el mecanismo por el cual estas referencias se alejan de la simplicidad para entrar en el territorio de una poética personal" (Rodríguez Bornaetxea 2015: 12). La metáfora de la 'cadena de montaje' incita pero a su vez aplaca un torbellino en el que nos fijamos en las piezas autónomas; que "liberadas de la imagen, estas nuevas construcciones ponen en marcha su proyecto de implantación en el territorio del arte" (Rodríguez Bornaetxea 2015: 12). Aún así la 'metáfora' de la cadena de montar puede estar trasnochada dentro de los sistemas de producción y re-producción de valor añadido, tras toda una ola de 'desvanecimientos' como el propio 'fordismo'.

Dicha 'cadena' nos remitía el reflejo especular de una maquinización resumida a la 'prueba de lo necesario' augurada ya por Aristóteles y redescubierta en re-visitaciones como la exigencia de rigor 'miesiana'¹⁶. El antepuesto '(-)' es '(+)' ('less is more') como destinación 'económica' de medios escasos a finalidades alternativas, deplora la complejidad por razones expresivas pese a que después estudiosos como R. de Venturi pudieron hacernos ver que 'más' no tiene porqué ser necesariamente 'menos'. Mientras los sentidos reciben las impresiones de las formas, se renuevan los 'estilos' y 'lenguajes' con significados que mismamente se prestan a confusiones. De modo que para que estos actúen sólo como herramientas, deben ser 'débiles' aunque conozcamos el axioma semiológico de que "no hay presencia sin semiosis. No hay objeto que no se convierta en signo, como no hay uso que no sea también significativo" (Español 2007: 107). Lo que resulta posible gracias o a causa/consecuencia de que:

"A diferencia del lenguaje hablado, tan extraordinariamente capaz de remitir o conceptos de cosas concretas y de ideas altamente abstractas, el mundo de los objetos creados por el hombre murmura lenguas extrañas. De hecho, los objetos actúan en un doble sentido: en uno impresionan directamente, por resonancia o empatía, nuestro complejo sistema perceptivo. El otro también nos hablan, o mejor, balbucean, es decir, construyen significados, aunque extremadamente ambiguos porque el código a través del cual pueden leerse estos significados se erige sobre un magma confuso de experiencias universales, colectivas e individuales" (Español 2007: 111).

Enhebramiento de 'lenguajes' y 'significados' débiles, lo que finalmente acontece encadenado a una "cláusula temporal que lleva escritos valores estéticos y/o poéticos. Es precisamente en esa mirada en donde el artista se reconoce con su tiempo [...], cuando ambas categorías van íntimamente unidas" (Rodríguez Bornaetxea 2015: 11).

explícitamente del utillaje [...] abre sin embargo nuevas posibilidades a la cadena de montaje expositiva que aquí nos interesa" (Rodríguez Bornaetxea 2015: 13).

16 Aquí reclamaríamos el M. V. Der Rohe 'diseñador de objetos' además del arquitecto edificador.

5. BIBLIOGRAFÍA: FUENTES CONSULTADAS

Arnaiz, A.; Laka, X.; Rementeria, I.

2016 "Sin fuentes frente al mar: aplicación del saber del arte en la (re)construcción del paisaje urbano", en: *BIA. Urban regeneration forum. Bilbao Bizkaia Architecture. Nuevos escenarios en torno al agua* (comunicaciones), Colegio Oficial de Arquitectos Vasco Navarro, Bilbao, 45-48.

Arnaiz, A.; Elorriaga, J.; Laka, X.; Moreno, J.

2010 *261141 Izarrak alde. Proyecto para concurso de cementerio en San Sebastián* (Cuadernos del Museo Oteiza, nº 7), Fundación Museo Jorge Oteiza, Gobierno de Navarra, Alzuza (Navarra).

Augé, M.

1992/1994 *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la Surmodernité*, Seuil, Paris.

Círculo de Lectores

1966 *Cien obras maestras de la pintura*, Barcelona.

Español, J.

2007 *Forma y consistencia. La construcción de la forma en arquitectura*, Fundación Caja de Arquitectos (Colección 'Arquia/Temas', vol. nº 22), Barcelona.

Foster, H.

2005 *Diseño y delito*, Akal, Madrid.

Habermas, J.

1981 *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública*, Gustavo Gili, Barcelona.

Heidegger, M.

(1971, de la edición manejada): *El arte y el espacio*, Monografía nº 6 de la Escuela de Arquitectura de Sevilla, Sevilla.

Krauss, R.

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

Laka, X.

2010 *Síntesis de las artes. Relaciones escultura/arquitectura. Experiencia Azterlan* (tesis doctoral inédita), Universidad del País Vasco (UPV/EHU), Bilbao.

Laspiur, A.

2016 "Tenpluan pilotan, frontoian otoi", *ALDIRI. Arkitektura eta abar...* nº 24, Udako Euskal Unibertsitatea (UEU), Bilbao, 46-53.

Loos, A.

1980 de la edición manejada: *Ornamento y delito y otros escritos*, Gustavo Gili ('Arquitectura y Crítica'), Barcelona.

Ordúñez ('Mawatres'), J. P. et al.

2016-I "Nola eraikitzen den esparru publikoa arte-praktiketarik abiatuta", *ALDIRI. Arkitektura eta abar...*, nº 25, Udako Euskal Unibertsitatea (UEU), 17-21.

Oteiza, J. (de)

- 1952 *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*, Cultura Hispánica, Madrid.

Rementeria, I.

- 2012 *Proyecto no concluido para la Alhóndiga de Bilbao. Una propuesta sobre la Estética Objetiva de Jorge Oteiza como método de investigación* (tesis doctoral inédita), Universidad del País Vasco (UPV/EHU), Bilbao.

Rúa, I.

- 2001 *CALCAO. Intervenciones en la ciudad* (dossier de prensa inédito), Bilbao (plano callejero alterado más archivos CD-Rom).

Rodríguez Bornaetxea, A.

- 2015 "Metáfáfrica", en: Iñigo Garate (2015). *Work Spaces* (catálogo de exposición), Fundación BilbaoArte Fundazioa, Bilbao, 9-13.

Rodríguez Magda, R. M.

- 1989 *La sonrisa de Saturno. Hacia una teoría transmoderna*, Anthropos, Barcelona.

Smithson, R.

- 2006, de la edición manejada. Texto original: 1967): *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*, Gustavo Gili ('Mínima'), Barcelona.

Sousa, E.

- 2013 "El espacio público. Una visión interpretativa desde la posición de Jürgen Habermas y Hannah Arendt", en: Diego Sánchez & Carmen Egea (coord.) (2013): *La ciudad, un espacio para la vida. Miradas y enfoques desde la experiencia espacial*, Editorial Universidad de Granada, Granada.

Venturi, R. (de)

- 1972/1978 *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona.

Venturi, R. (de); Scott-Brown, D.; Izenour, S.

- 1978, de la edición manejada: *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Gustavo Gili, Barcelona.

Vivas, I.

- 2008 "Observatorios de los inespecífico: esculturas delimitadoras del paisaje/ Ez-espezifikokoaren behatokiak: paisaia mugatzen duten eskulturak/ Observatories of the non-specific: landscape-delimiting sculptures", en: *Calypso* (catálogo de exposición), Sala de Exposiciones REKALDE, Diputación Foral de Bizkaia, Bilbao, 98-101.
- 2012 "Los paisajes innovadores de la industria actual: de la ciudad industrial a los nuevos territorios de diseño", en: *FABRIKART. Arte, Tecnología, Industria, Sociedad*, nº 10 ('Innovación') Universidad del País Vasco (UPV/EHU), Bilbao.
- 2013 "Territorios y ciudades en el ámbito del País Vasco. Trazas de la configuración sociocultural, simbólica y administrativa del espacios 'urbano' entre la tierra y el mar", en: *ETNICEX (Revista de Estudios Etnográficos)*, nº 5, Asociación Profesional Extremeña de Antropología (APEA), Cáceres.
- 2013/2014 "Nuevos lugares y contextos para la escultura. Ensayos de intervención novedosa y enigmas pendientes para el futuro", en: *FABRIKART. Arte, Tecnología, Industria, Sociedad*, nº 11 ('El enigma de lo nuevo') Universidad del País Vasco (UPV/EHU), Bilbao.
- 2015 *Identidad marítima, iconicidad y patrimonio. Paisaje fluvial, portuario e industrial en el área metropolitana de la Ría de Bilbao*, Museo Marítimo Ría de Bilbao (Colección 'Maritimidades', vol. nº 2), Bilbao.

Vivas, I.; Lekerikabeaskoa, A.

- 2015 "Bilbao Blade Runner: desde las sombras del titanio... Tácticas estéticas e iconográficas de construcción del paisaje urbano en la remodelación del centro cultural de la Alhóndiga", *ANKULEGI (Gizarte antropologia aldizkaria/ Revista de antropología social)*, nº 18 (*Antropologías & Artes*), Donostia-San Sebastián.
- 2015 "Memoria de un arquitecto: Aldo Rossi. Proyecto vital e itinerario científico (estudio analítico de una autobiografía)", en: *Revista de Antropología Experimental (RAE)*, nº 15 (Monográfico), Universidad de Jaén, Jaén.

Notas y observaciones para las ilustraciones:

Advertimos que la procedencia de las imágenes y documentos gráficos que complementan el presente texto es la siguiente:

- 1) Cuando no se cita expresamente, constituyen tomas realizadas por el autor en los períodos de trabajo de campo sobre el terreno (instantáneas que se refieren, sobre todo, a las primeras décadas del s. XXI).
- 2) Fotografías cedidas, en el caso de las cuales se nombra expresamente la autoría o en su defecto y de manera extraordinaria, las fuentes bibliográficas y/o archivísticas de las cuales han sido extraídas.
- 3) Páginas de internet, en cuyo caso todas las consultas se han realizado entre el 22-28 de agosto de 2016, accesibles en las webs y direcciones: www.altair4.com; www.beyonethecriticism.com; www.christies.com; www.durhampress.com; www.enelsubsuelo.over-blog.es; www.flickr.com; www.ivam.es; www.pinterest.com; www.roanoke.edu; www.webs.wichita.edu; www.20minutos.es.