

TERCER CONGRESO GENERAL DE HISTORIA DE NAVARRA
NAFARROAKO KONDAIRAREN HIRUGARREN BATZARRE OROKORRA

Pamplona, 20-23 septiembre de 1994



Área II. CORRIENTES ARTÍSTICAS

Ponencia IV. PINTURA Y ESCULTURA CONTEMPORANEAS DE NAVARRA (TENDENCIAS
DOMINANTES, ESTADO DE LA CUESTION, ACTUACIONES FUTURAS)

**ACERCA DE LA ESCULTURA ABSTRACTA EN LA
CIUDAD DE PAMPLONA**

MARIA ANTONIA FRIAS SAGARDOY

ACOTACIÓN Y JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

Al plantear el estudio de la escultura abstracta de la ciudad de Pamplona estamos considerando uno de los últimos episodios de la historia de nuestro arte urbano. Si bien los hechos son de todos conocidos, por haberlos vivido y haber quedado recogidos en la prensa local, se trata aquí de profundizar en su significado, situándolos también en las grandes líneas del arte urbano contemporáneo, con vistas a sacar algunas conclusiones que puedan servir para guiar actuaciones futuras.

Si se trata precisamente de la escultura abstracta, se hace como modo de limitar el tema con el fin de hacerlo más asequible al breve espacio que permite una ponencia; si bien este estudio forma parte de otro más amplio que está en marcha.

Es éste efectivamente un aspecto del arte urbano, más en concreto del tema de podríamos titular «la escultura en la ciudad»; de una escultura erigida en protagonista, pues dejamos aparte la que está más estrecha e indisolublemente ligada a la arquitectura en sus edificios.

PRECEDENTES

La escultura ha estado presente en la ciudad en muchas épocas de su historia, especialmente en los episodios clásicos de nuestra cultura. Alberti recoge en el renacimiento con admiración el hecho de que en la antigüedad en Roma eran tantas que se decía que «había otro pueblo de piedra», además del constituido por los habitantes reales¹. Erigir la estatua de un hombre era el medio de reconocerle su valía en el campo social que fuera, desde el estadista hasta el vencedor en los deportes. Es de notar que hablamos de escultura figurativa que reproduce la forma humana.

¹ De re aedificatoria. *Leon Bautista Alberti*

Esta es también la escultura que junto con los bajorrelieves, fundamentalmente se asocia al antiguo arco romano y a las columnas triunfales, que pueden ponerse en relación con los más antiguos obeliscos egipcios y sus avenidas de esfinges en las vías sacras. Todos ellos elementos que se constituyen en precedentes del monumento urbano contemporáneo.

Este es considerado en el sentido actual como característico del siglo XIX, con su expresión de monumento romántico y neoclásico, si bien se ha prolongado con distintos estilos hasta bien entrado el siglo XX. En épocas anteriores, especialmente durante el barroco, alcanzaron desarrollos similares los conjuntos escultóricos de las fuentes, instaladas primordialmente en jardines, aunque algunas tuvieron gran carácter urbano (La Fontana de Trevi o Piazza Navonna, por ejemplo).

En nuestra ciudad todavía permanecen las fuentes de Paret del XVIII, entre cuyas escasas esculturas destaca la de la Beneficencia, hoy en los jardines de la Taconera. La mayoría de los restantes monumentos de la ciudad se sitúan a finales del XIX y primera mitad del XX, siendo también éstos los siglos en los que se desarrolla la vida de la mayor parte de los personajes y los hechos conmemorados.

Algunos estudiosos, como Carlos Monsiváis, consideran que el monumento urbano, con su representación de personajes ensalzados, no es sino una secularización de la escultura religiosa; especialmente en el caso de México, el estado o poder político imitaría con ello los recursos del religioso para «adoctrinar» al pueblo y conseguir simbólicamente su veneración y reconocimiento, así como la pervivencia en su memoria de algunos hechos relevantes².

Dejando de lado lo que concepciones de este tipo pudieran tener de tendenciosas, resulta indudable que el monumento hace ciudad y vida ciudadana, al mantener presente la conciencia de los hechos y de las aportaciones personales que en la historia más o menos reciente la han constituido.

Es así que el monumento ha hecho surgir entre los críticos actuales un tipo de consideraciones que podríamos llamar sociológicas o socio-políticas, tomándole como

² «Sobre los monumentos cívicos y sus espectadores» en *Monumentos Mexicanos. De las estatuas de sal y de piedra. Coordinación de Helen Escobedo. Ed. Grijalbo. México, 1992 (Ed. original en inglés 1989 N.Y. Abbeville Press).*

signo e instrumento en manos del poder establecido. Estamos ante una interpretación social del arte, que tiene su interés, pero que no agota en absoluto su contenido trascendente, y que deja fuera también otras interpretaciones del arte de tipo formalista. Siendo así que el valor social del arte no es el único ni el más importante, hay que reconocer sin embargo su relevancia al tratarse de un arte urbano.

Si el monumento, por su gran significación icónica reconocida socialmente, como síntesis que es de arquitectura y escultura, ha sido tomado como una expresión exclusivamente ligada al poder, de cualquier tipo que sea éste, la lógica consecuencia que formulan los teóricos del arte es que, por tanto, está llamado a desaparecer en unos tiempos en los que la democracia imperante parece rechazar este tipo de manifestaciones.

Pensamos que este tema por su importancia, y por las repercusiones que esta descalificación puede tener en la actuación contemporánea en la ciudad, merece ser tratado con más detenimiento.

LOS CAMBIOS EN LA ARQUITECTURA MODERNA

El monumento ha venido encarnando en primer lugar una serie de valores propiamente arquitectónicos, que incluso ha llevado a algunos autores (Adolf Loos el más citado) a afirmar que solamente éste junto con la tumba (el monumento funerario) puede ser llamado Arquitectura, entendiendo ésta como arte. Está claro que en estos casos se está considerando que la artísticidad de la arquitectura se encuentra en algo no ligado a la función y a la construcción, por lo que precisamente se hace más evidente al no tener el monumento grandes necesidades funcionales que resolver, ni complejos problemas constructivos en los que centrar su atención.

No faltan sin embargo quienes han negado al monumento el nombre de arquitectura, por considerar sólo específicamente arquitectónico el espacio interior, del que habitualmente el monumento carece. Pero si se considera éste como elemento definidor de un espacio exterior: el urbano, nadie podría negar que el monumento ha hecho ciudad, siendo la ciudad una configuración fundamentalmente arquitectónica.

De lo dicho se desprende que la arquitectura ha venido prestando al monumento valores formales expresivos que cabe considerar abstractos, derivados de su organización volumétrica, forma, masa y tamaño, de su material (color, textura, peso),

y de otros factores íntimamente ligados a éstos como son las disposiciones espaciales (superposición, simetrías, centralidades, equilibrios de masas, etc) que prestan una especial significación a los motivos figurativos de las esculturas que alojan.

Urbanísticamente el monumento ha supuesto el fundamental papel de hito, hito significativo, que culmina y conforma ciertos espacios y trayectorias urbanas con una fuerza especial. En los cruces o como término de calles y avenidas, en la centralidad de una plaza, o zonificando parques y jardines, han tenido un papel insustituible. Además de su significación concreta, pero quizá precisamente por ella, y por su imagen aislada y formalmente reconocible a distancia, el monumento tiene un importante papel en la orientación urbana, y por tanto en el reconocimiento del trazado y configuración de la ciudad por parte del habitante de la misma.

Icónicamente el monumento suele conmemorar un hecho histórico (generalmente político con matices ideológicos, pero también religioso o cultural) o bien ensalza a una personalidad pública, implicando un reconocimiento social de su labor, y siempre la voluntad de perpetuar su memoria. No parece de hecho tan determinante establecer -sería algo a considerar en cada caso- si, como se dice con frecuencia, es el poder establecido el interesado en ello, o la voluntad popular, o ambos. De lo cambiante del fenómeno es sintomática la continua historia del desmantelamiento de monumentos, tanto en ciudades democráticas (la nuestra) como en las de regímenes totalitarios, con los recientes ejemplos en la Europa del Este.

Se ha venido a decir que el monumento ha hecho crisis por ambas causas. Por la pérdida del sentido del emplazamiento (da igual cualquier lugar, solamente interesa que sea público), y por la pérdida de protagonismo del poder (el nuevo poder es el abstracto capital)³. Sin embargo, en una consideración más amplia, podríamos decir que en la modernidad se han negado los valores arquitectónicos que el monumento tradicional utilizaba, y que ha habido también cierta rebelión artística hacia la figuración icónica en él acostumbrada.

Con la arquitectura moderna no está bien vista la centralidad, la simetría, el énfasis, el apabullamiento a que el gran tamaño o peso da lugar. Todo ello suena demasiado a

³ Javier Maderuelo en «Monumentos», cap. V de *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y escultura*. Ed. Mondadori. Madrid, 1990.

imposición y canon clásico. Tampoco el jardín imperante -otro ámbito tradicional para el enclave de monumentos- tiene ahora paseos delimitados, puntos focales o rotondas; prima la apariencia natural del jardín inglés (más económica y de más fácil diseño y conservación), sin lugares privilegiados.

La escultura característica del siglo XX es la abstracta (aun a pesar de no haberse cerrado la polémica al respecto), al menos en cuanto a su inicial aceptación por el movimiento moderno en arquitectura (es la escultura de De Stijl, del constructivismo ruso o de la Bauhaus; aunque conserve algunos rasgos de figuración en algunos casos, como en el expresionismo).

RAZONES SOCIALES

Pero sobre todo, más que el cómo representar lo enaltecido, lo que ha cambiado es el qué enaltecer, o la necesidad y aun oportunidad misma de hacerlo. La democracia nos presenta demasiados héroes caídos. Casi parece ser ése el último destino de todo hombre que ocupa un tiempo el protagonismo público. Permanecen eso sí, los valores abstractos -sin personificar- cada vez vistos como más preciados y necesarios. Aunque su necesidad es más reconocida teóricamente que en la práctica, al faltar los medios que es preciso arbitrar para conseguirlos.

Son estos valores precisamente los que pueden ser expresados con más eficacia por la escultura abstracta, abstracta como ellos. Valores desvinculados de personas concretas, a lo más como características de la humanidad, del hombre y de la mujer, cuando no de la naturaleza, incluso de la inanimada.

Sin embargo es de esperar que esta situación mejore, y surjan figuras (al menos así sucede hoy en nuestro deporte) o acontecimientos que con suficiente unanimidad sean acreedores a este reconocimiento. Aunque escasos, no faltan hoy las muestras de que la voluntad popular, democrática, es capaz de promover nuevos monumentos. Su idoneidad artística queda sin embargo fuera de este estudio.

LAS NUEVAS VÍAS DE LA ESCULTURA

Por otra parte se ha dicho que la escultura, en fechas recientes, al perder ese protagonismo público que en otro tiempo tuviera, ha reducido la escala de sus

producciones y se ha presentado de modo similar a la pintura de caballete, en exposiciones y museos. Tanto que el escultor -salvo excepciones- se ha acostumbrado a ello, llegándole a ser difícil, cuando se lo piden, la confrontación con la ciudad⁴. En otros casos la escultura toma prestados de la arquitectura moderna no sólo las formas, volúmenes o disposiciones, sino incluso los propios materiales. En casos más extremos también la función y los sistemas constructivos.

Eugenio d'Ors, en una fecha tan temprana que la hace profética, hacía la siguiente afirmación: «Una escultura, de la cual ha desaparecido la alusión más remota a la morfología de la humanidad, me parece que no tiene manera de rechazar la denominación de arquitectura»⁵. Efectivamente, en el desarrollo posterior de estas artes los papeles aparecen a veces confusos. A este respecto es expresivo el título que Javier Maderuelo da a la publicación que recoge en 1990 su tesis doctoral: «El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura»⁶.

En esta obra se puede seguir también el desarrollo que la historia de la escultura moderna nos muestra en sus principales figuras mundiales. La recuperación del monumento -a la que gran parte de los escultores del siglo XX renuncia, y que incluso algunos pretenden ocultar- es vista por este autor en las obras de Claes Oldenburg que, en clave pop, erige objetos vulgares de uso cotidiano a tamaños colosales, pretendiendo significar con ellos esenciales evocaciones del lugar en que se emplazan⁷.

Fuera de ello, el monumento ha sido sustituido por el llamado «arte público», de carácter abstracto, más participativo y lúdico. En general son esculturas expresamente diseñadas para el lugar que ocupan, inspiradas en los valores formales y espaciales de edificios o espacios públicos, que muchas veces han tenido una vida provisional, y que no siempre han sido aceptadas por el habitante urbano.

⁴ Este fenómeno puede observarse en nuestra ciudad de Pamplona, en la que algunas de sus obras abstractas tienen un tamaño tan reducido que podrían contemplarse con ventaja en un pequeño jardín privado, e incluso en una sala de estar.

⁵ E. d'Ors en la apertura del Octavo Salón de los Once, 1951 Madrid.

⁶ op. cit. en nota 3

⁷ Lipstick (Ascending) on Caterpillar, de 1969, en la Yale University, muestra una barra de labios sobre un carro militar; y Batcolumn (encargo de 1975), en Chicago, reproduce a gran escala la estructura de un bate de beisbol.

EL LLAMADO ARTE PÚBLICO

Ahora bien: ese arte público, cuya definición todavía se está gestando, ¿lo es simplemente porque las obras están instaladas en un lugar público, y porque están costeadas con fondos públicos, o tienen éstas por el contrario alguna característica esencial que les haga ser tales?.

I. Iniciativa.

Cabe considerar en primer lugar al promotor de la obra, responsable primero de la intencionalidad de este arte. Fuera del arte-denuncia que el artista pretende «sacar a la calle» para ser escuchado, o el ecológico, que lo es por su propia naturaleza, son sobretudo las instituciones las que han tomado sobre sí la responsabilidad de dotar a las ciudades de obras artísticas que sustituyan a los al parecer irrecuperables monumentos. Imitando lo que ya se había hecho en Alemania Federal, Estados Unidos, Francia y Holanda, también en nuestra ciudad de Pamplona las obras que hoy consideramos son el resultado de la dedicación -a partir de 1987- de un 1 % del presupuesto de inversiones de nuestro Ayuntamiento a la adquisición de bienes artísticos. Un fin sin duda loable, inscrito en la línea, general en la historia actual, de poner al disfrute público las obras de arte hasta hace poco privilegio de unos pocos.

La puesta en práctica a nivel mundial de disposiciones de este tipo adoleció hasta los años sesenta de evidente falta de selección en cuanto a la calidad. Maderuelo recoge el término «Drop» o «Plop Sculpture» surgido en América para designar a estas obras, que se «dejan caer» aleatoria y arbitrariamente en la propiedad pública. Hay quien pensó -también aquí- que de momento lo importante era poner en marcha estos mecanismos sociales, aun sin atender a estrictos criterios de selección que pueden venir después. No obstante los encargos a artistas renombrados aseguran un cierto margen de calidad en las obras.

En este sentido cabe señalar una experiencia interesante, recogida en la publicación mencionada. Se trata de la ciudad alemana de Münster, que convocó en 1977 un encuentro de escultores actuales entre cuyas obras se seleccionaron las que

posteriormente se instalaron en la ciudad. En la edición celebrada en esta misma ciudad diez años después, las obras se concibieron para lugares concretos de la misma, y la exposición internacional de escultura que duró cien días sirvió -apunta este autor- como test que permitió realizar la compra de algunas de ellas que superaron con éxito la confrontación con el contexto urbano. El satisfactorio resultado se hizo sin embargo -añadimos- a consta de un gran esfuerzo creativo, del que solamente una selección ha persistido. Tal vez el bien público pueda justificar este derroche, como ocurre -por ejemplo- con los concursos de arquitectura que habitualmente se convocan para significativos edificios públicos.

Una alternativa, puesta en práctica en algún caso de Pamplona, es la del escultor que presta su obra a la ciudad por un tiempo, quedando abierta la posibilidad de que ésta la acepte, adquiriéndola en un futuro próximo, o que el escultor acabe donándola definitivamente.

En otros lugares la colocación de obras de este tipo en la ciudad, en contra de las intenciones iniciales, ha resultado ser efímera, retirándose algunas al cabo de poco tiempo de ser instaladas. Las esculturas (abstractas o figurativas) no han resistido la crítica ciudadana, decantada con el tiempo, a despecho de modas u oportunidades políticas. Es de esperar que también en nuestra ciudad llegue a funcionar este mecanismo purificador.

Otra posibilidad es la participación de iniciativas privadas en la promoción de esculturas a situar en lugares públicos. A imitación de los primeros rascacielos de Nueva York que compensaban de algún modo a la ciudad por sus osados volúmenes, proporcionando pequeñas placitas a sus pies, decoradas con esculturas y amueblamiento urbano, también en nuestra ciudad de Pamplona los promotores de edificios en algún modo emblemáticos regalan a la ciudad una escultura que les sirve de insignia, o señal de reconocimiento.

II. La relación Autor- Receptor.

Establecido el hecho de la promoción de una obra pública escultural, se plantean dos cuestiones importantes. Una en cuanto a la creación de esa obra urbana, y otra en cuanto a su apreciación por parte del habitante de la ciudad.

La distancia que -por tantas y tan diversas causas- en el arte moderno se ha establecido entre autor y receptor, aumenta considerablemente cuando no se trata ya

de un público seguidor del arte, sino del peatón que indiscriminadamente y sin buscarla, se tropieza con la obra de arte. Esta circunstancia, que puede hacer mucho más difícil la apreciación, puede convertirse en una ventaja y un objetivo, al cargar la obra de «arte público» con la misión y responsabilidad de ser el camino para que el ciudadano pueda llegar a comprender y asimilar el arte actual.

El creador debería pues contar con este hecho de realidad, saliendo al encuentro del público de una manera mucho más explícita que en otras obras de carácter más privado. Ya que si en el arte actual se viene reconociendo como un valor la comunicación -a pesar del paradójico hermetismo de muchos artistas-, ésta es aquí más necesaria.

Por ello pensamos además que una escultura pública, requiere un contenido o tema de interés público. La escultura abstracta no es en nuestra opinión un arte sin significado. Y por tenerlo, tiene también unas claves de interpretación que deben estar abiertas a las posibilidades del público a quien va dirigida. Debe basarse por tanto en rasgos formales o espaciales identificables, que puedan asociarse natural y/o culturalmente con alguna forma o espacio conocidos, con significación propia.

Si esa asociación es en algún grado natural, serán muchas las personas que espontáneamente lleguen a advertir sus valores. Si es sólo cultural, debe promoverse entre el pueblo la cultura necesaria para que pueda acceder a ellos. Esa cultura precisa podría ser amplia o muy específica, en el caso de que, por ejemplo, sea necesario conocer la particular investigación escultórica que está llevando a cabo el autor, para captar su significado último.

Obviamente -como ha sucedido en todos los tiempos- los niveles de significación de una obra de arte son múltiples y armónicos entre sí, de manera que el espectador más culto, o próximo a la cultura del autor, captará más valores que el menos instruido (e incluso con culturas distintas, al paso de los años, podrán captarse valores que no fueron sospechados por el autor). Esa es la riqueza del arte.

Pero lo que nos interesa más aquí es el señalar que, junto a la designación de una escultura como «arte público» (cosa que se hace al financiarla de este modo y colocarla en ese espacio público), debería emprenderse la promoción cultural que permita al ciudadano reconocerla como tal.

Para captar el significado de la escultura abstracta, es muchas veces una clave imprescindible el título que el autor ha dado a la obra. En él se precisa el ámbito de su contenido esencial, o al menos el camino que debe seguirse para alcanzarlo.

Entre las esculturas abstractas que se encuentran en la ciudad de Pamplona, podría ejemplificar lo dicho la del escultor Alberto de Orella, situada en la Vuelta del Castillo. Su título es «Diálogo a seis». A partir de éste es fácil observar la existencia escultórica de seis elementos, analizar sus características, y comprobar las relaciones plásticamente establecidas entre ellos.

Ha sido sin embargo necesario un comentario más explícito del autor, para que asociemos estos elementos con Navarra y sus tradicionales Merindades; lo cual abre la puerta a una experimentación más profunda de la escultura, que con sus valores plásticos define y enriquece el contenido conceptual, que de este modo se hace artístico. Efectivamente, estos módulos forman -como Navarra- una unidad.

Pero la escultura (la obra plástica espacial, como prefiere denominarla Orella) tiene sus peculiares valores plásticos, que inciden en la caracterización de esta unidad: su particular manera de dialogar. Y estos valores plásticos están insertos en una línea de investigación del autor a la que cada obra aporta algo, como cada una de las páginas que componen un libro. Para entender el verdadero sentido de una obra, es preciso atender a su posición en la trayectoria personal, nos dice el escultor.

Los términos del diálogo son aquí una participación en el movimiento, como si de una danza se tratara. Una danza que se recrea en la ocupación plástica del espacio, sin direccionalidad intencionada. No se trata de ir de aquí para allá; no se trata de pasar por un espacio, sino de ocuparlo. Los seis elementos, que en una primera intención estarían coloreados (sacrificio éste del color realizado por su condición pública de escultura al aire libre), componen una coreografía en la que cada uno tiene idéntica importancia, brindando su aportación personal al conjunto.

La significación que a la obra le confirió su autor, se extiende también a la elección, conscientemente efectuada, de su emplazamiento. Se encuentra situada en el césped de la Vuelta del Castillo, en un lugar aislado, un poco apartado -nos dice su autor-, igual que sucede con Navarra. El reducido tamaño que Navarra tiene origina la falta de potencia a la hora de planificar cultura, pues lógicamente ésta es aquí de unos pocos.

Como deducción de lo dicho, pensamos que en éste como en otros casos, sería conveniente que el título figure de modo fácilmente legible junto a la obra. Y sería también muy deseable la difusión de los intereses escultóricos de los propios autores, que junto con su explicación podría ser difundida por los medios de comunicación.

Sin embargo no siempre es imprescindible, ni posible, conseguir tales declaraciones. Existen artistas con menor vocación teórica, cuya reflexión sobre la propia obra, aunque se de, prefiere permanecer oculta. Son los que renuncian a decir lo que no se haya podido comunicar plásticamente. En esos casos se hace necesario acudir a asociaciones más naturales, o bien a fuentes generales de interpretación del arte abstracto (la aportación de Kandinsky fue en este campo fundamental), así como a la investigación personal y seguimiento directo del autor. Nos encontramos entonces en un terreno menos seguro que la explicación: el de la interpretación. Interpretación que también en el caso anterior es posible hacer, por la polisemia de lo artístico.

Algunos títulos de las obras navarras que consideramos apuntan a esa interpretación natural. Son aquellos que manifiestan características que podemos considerar propiamente plásticas: «Hacia lo frágil» de Jesús Elizaicín, o «Articulación flotante» de Faustino Aizcorbe. La fragilidad ha sido un factor real, además de figurado, en la primera, pendiente de colocación tras su restauración. No podemos decir eso, sin embargo, de la segunda, en la que el peso e inmovilidad del material en que está construida niega un valor que paradójicamente se afirma por ello con más fuerza desde la forma y disposición espacial, en arriesgado vuelo.

Estos títulos constituyen a primera vista una interrogación abierta sobre el espectador para que intente penetrar en el lenguaje y el juego del escultor: en las propiedades naturales de los materiales utilizados, en los sistemas constructivos, en la difícil labor de darles forma y en su desenvolvimiento espacial. Parecen suponer una interpelación cultural y artística hecha al pueblo que las admira. Defienden así su calidad de arte público.

Nos parece también adivinar en ellas cierta relación con las actividades realizadas en el lugar en que se inscriben. Zona recreativa, vinculada con los diferentes deportes realizados en ella libre y asistemáticamente, contrasta así esta actividad con los sucesos que la ocuparon antaño, presentes aún hoy a través de los restos de fortaleza que definen el lugar: Fragilidad y fortaleza, estabilidad rígida, anclada a la tierra con la fuerza de la gravedad, y móvil flotación.

III. Percepción y acción.

Alguna mención requiere un fenómeno que cualquier habitual paseante de la zona ha podido comprobar. Se trata del «uso» que algunas de estas esculturas tienen por parte del ciudadano. Efectivamente a veces, lejos de despertar en éste el sentido contemplativo asociado tradicionalmente a lo artístico, observamos una actitud que podríamos calificar de lúdica, aspecto que ya habíamos citado como una característica presente en el llamado «arte público». Parece que es la concesión que este arte debe hacer a cambio de la amplitud en el espectro de posibles contempladores. Concesión que podría muy bien ser incorporada de antemano en el proceso de creación, que la incluiría como una de sus intenciones.

Tal parece ser el caso de la escultura en la ciudadela de Vicente Larrea, que tiene una indudable atracción para el público infantil, moviéndole a la participación y la experimentación activa, que -con la falta de prejuicios de la infancia-, les lleva a confrontar las formas y vacíos de la obra con la disposición, escala y movimientos de su propio cuerpo. Circunstancia que en ocasión reciente ha resultado notoria, por un suceso realmente anecdótico. Se cumple sin embargo así una percepción completa, táctil, de la obra, muy adecuada a su naturaleza escultórica, que la formalidad del adulto debe trasladar a la fría distancia de la asociación visual⁸.

Quien esto escribe ha podido presenciar también entre los más pequeños, juegos al escondite abrazados a «El Abrazo» de Juan Alberto Eslava, o ha tenido que renunciar a fotografiar el mencionado «Diálogo a seis», por estar guardando éste la ropa de los cercanos e improvisados jugadores de un equipo de fútbol. La inmediatez de las obras ante el público tiene sus repercusiones también en los inevitables *graffiti*, que en algunos casos se ejercen no sólo en las bases sino en las propias esculturas.

Algunos de estos problemas -será problema cuando se produzca este efecto en contra de las intenciones originarias⁹- van ligados a la desaparición de la figura del

⁸ El hecho mencionado (que una niña quedara temporalmente inmovilizada en el interior de la escultura), no obstante, ha llevado a tomar medidas de seguridad, rodeando la escultura de un jardín floral que se supone prohibido pisar, y que por tanto impide el acceso a la escultura.

⁹ Estamos pensando en esas esculturas figurativas, y con frecuencia muy realistas, con las que nos tropezamos -textualmente- al pasear por algunas ciudades europeas, con un objetivo indudablemente lúdico: el hombrecillo con un periódico en la mano del Gamla Stand en Estocolmo, por ejemplo.

pedestal. El pedestal, o mejor aún el acompañamiento arquitectónico que alojaba antaño la escultura figurativa, cumplía esa esencial misión de distanciar la obra del espectador, generalmente ensalzándola. De ello se desprendía inmediatamente la actitud contemplativa, visual, que se contraponen naturalmente a la activa, táctil. En épocas más cercanas fue ya la jardinería, aunque no fuera más que un césped que no se permitía pisar, o el agua, el elemento responsable de establecer la distancia.

Ambos recursos, como hemos visto, parecen haber quedado ya periclitados. Por aquella tendencia a la identidad ya mencionada, entre la arquitectura y la escultura abstracta, no parece fácilmente concebible o deseable semejante simbiosis. El tipo de parque que estamos considerando, en cierto modo también lo excluye. Debería ser la propia escultura (escultura-arquitectónica) la que desarrolle sus recursos.

Sin embargo esto no es imposible; lo que hace falta es hacerlo creativamente, no aplicando técnicamente fórmulas ya caducas. La consideración del *Peine de los vientos*, en San Sebastián, puede servir de ejemplo de lo que tratamos de expresar. ¿Escultura o arquitectura?: ¡qué más da!. ¿No puede ser ésta la fórmula -más actual- que renueva el monumento? Un monumento al viento y al mar. Un monumento que es visitable por el público, al que implica en la acción, pero al que mueve también a la contemplación. Es la mejor confirmación de que el «arte público» exige respuestas de mayor complejidad que aquellas a que estamos acostumbrados.

En los casos que nos ocupan -sin embargo- la proximidad parece haber sido deseada. Tal vez también porque el tamaño, generalmente pequeño, lo pida. Pero ¿es esto realmente adecuado para la escala pública?. ¿No estaremos en ese caso cayendo en la construcción de un museo al aire libre, con las características del jardín privado, donde se supone un público limitado y selecto?. Para algunos autores -incluso escultores- esta es una cuestión sin importancia práctica.

Hemos querido aquí sin embargo llamar la atención acerca de estos parámetros, porque pensamos que no sólo el emplazamiento, sino también la accesibilidad, que mueve a una forma determinada de percepción y de acción, resultan esenciales en estas obras de arte público, y deben ser tenidas en cuenta con anterioridad: en el propio proceso creativo.

Todo ello cobra su verdadera importancia, si pretendemos también que el lugar acoja a las obras tanto como que las obras conformen lugar, que tengan una función y un sentido realmente público. Esto debería hacerse, no solamente en parques con

grandes zonas indiferenciadas, sino también en lugares más propiamente urbanos, cargados de significados históricos y sociales, en connivencia con los usos y costumbres que introduce el ciudadano.

En la ciudad de Pamplona -con algunas excepciones- parece haberse llegado a un tácito acuerdo. La escultura abstracta adorna los nuevos parques, diseminada en un césped indiferenciado, mientras la escultura figurativa conmemora lo que todavía merece este esfuerzo (sea esto el origen de la ciudad, Europa, algún personaje concreto o la fiesta tradicional) en lugares más propiamente urbanos.

Resulta imposible considerar aquí todas las particularidades de las obras instaladas en Pamplona. Solamente el Odiseo de Oteiza merecía un largo comentario. Baste por ahora con estas consideraciones que nos han permitido revisar algunos principios generales. Los aciertos parciales de lo hecho avalan el esfuerzo realizado, pero las realizaciones permiten ya en este momento una reflexión. Sirvan estas breves notas para iniciarla.



Jesús Alberto Eslava, El Abrazo. Vuelta del Castillo. Pamplona.



Jorge Oteiza, Odiseo. Ciudadela Pamplona



Faustino Gil Aizkorbe. Vuelta del Castillo. Pamplona.



Vicente Larrea. Ciudadela. Pamplona



Alberto de Orella, Diálogo de seis. Vuelta del Castillo. Pamplona